

**“¿Las fiebres?...ya las tengo!”: Melancolía y *fading* del yo
en tres textos de Álvaro Mutis**

Andrés Arteaga-Uribe

Thesis submitted to the
Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies
In partial fulfillment of the requirements
For the PhD degree in Spanish Literature

Department of Modern Languages and Literatures
Faculty of Arts
University of Ottawa

©Andrés Arteaga-Uribe, Ottawa, Canada, 2011

ÍNDICE

ABSTRACT.....	vi
RESUMEN.....	vii
AGRADECIMIENTOS.....	ix
DEDICATORIA.....	x
INTRODUCCIÓN.....	1
“Del Romanticismo europeo a la Posvanguardia Latinoamericana”.....	1
CAPÍTULO UNO.....	34
Álvaro Mutis: Recepción crítica y estudios de la obra: 1953-2011.....	34
<i>Álvaro Mutis.....</i>	<i>34</i>
<i>Lecturas.....</i>	<i>41</i>
<i>Balance de la crítica (1953-2011)</i>	<i>45</i>
<i>Aporte de esta investigación</i>	<i>72</i>
CAPÍTULO DOS.....	77
Melancolía y <i>Fading</i> del yo.....	77
<i>La doble valoración de la melancolía en la tradición literaria occidental.....</i>	<i>78</i>
<i>Melancolía y utopía.....</i>	<i>85</i>
<i>Melancolía y nostalgia.....</i>	<i>88</i>
<i>Melancolía, psicoanálisis y creación literaria.....</i>	<i>91</i>
<i>Duelo y melancolía.....</i>	<i>91</i>

<i>El objeto y la cosa freudiana (Das Ding)</i>	93
<i>Spaltung y fading subjetivo</i>	94
<i>Melancolía y creación literaria</i>	96
CAPÍTULO TRES	100
El psicoanálisis como método de interpretación literaria	100
<i>Sigmund Freud: Del sueño al texto literario</i>	101
<i>Jacques Lacan: El método psicoanalítico de interpretación de textos literarios</i>	117
<i>Jean Starobinski: El trabajo del texto</i>	136
CAPÍTULO CUATRO	139
Genealogía poética y condición de héroe romántico en Maqroll el gaviro	140
<i>Genealogía de Maqroll el gaviro en la poesía de Álvaro Mutis</i>	139
<i>Maqroll como héroe del “Romanticismo de la desilusión”</i>	158
<i>La Spätzeit y la condición de héroe de Maqroll</i>	169
CAPÍTULO CINCO	174
El poema “El húsar” (1953)	174
<i>Análisis</i>	180
<i>Alabanza y elogio</i>	181
<i>Violencia y destrucción</i>	183

<i>Erotismo y desvanecimiento</i>	187
<i>Cuerpo-ruina-reliquia</i>	190
<i>Memoria y olvido</i>	194
CAPÍTULO SEIS	199
Alar el Ilirio en el cuento “<i>La muerte del estratega</i>” (1985)	199
<i>Contexto histórico y personajes</i>	199
<i>Análisis</i>	204
<i>La lucha interior</i>	204
<i>Iconoclasta / Cristiano</i>	205
<i>Religioso / Laico</i>	207
<i>Griego / Bárbaro</i>	208
<i>Obediencia y deber moral</i>	209
<i>“Levaduras de destrucción”</i>	212
CAPÍTULO SIETE	219
Maqroll el gaviero en la novela <i>Amirbar</i> (1990)	219
<i>Análisis</i>	221
<i>Historia</i>	221
<i>Trama</i>	222
<i>Personajes</i>	226
<i>Contexto social y político</i>	238

<i>Intratextualidad</i>	241
<i>La mina como topos en la poesía de Mutis</i>	243
<i>El cuerpo - ruina</i>	248
<i>Las metáforas de la luz</i>	252
<i>La primera mina: signos de la destrucción</i>	256
<i>La segunda mina: la imposibilidad de la representación simbólica de lo real</i>	260
CONCLUSIÓN	272
BIBLIOGRAFÍA	295

ABSTRACT

This dissertation demonstrates how the *Weltanschauung* found in Álvaro Mutis's *oeuvre* is profoundly influenced by a late romantic conscience found in the Latin American posvanguardia generation (1920 – 1940). *Melancholy* –as late modern affective condition- and *fading of the subject* –as narrative and aesthetic imaginary- are two central figures in his fictional universe.

As a consequence of this, some of the heroes and topics in Mutis's *oeuvre* are in dialogue with the main topics of the first literary movement in Hispanic America, *Modernism*. Some of them are: a religious ambiance in their prose, hedonism, cosmopolitanism, decadentism, Latin American landscape as entropy and a fractured self.

There is a narrative logic in the literary corpus analyzed –which one can extend to Mutis's *oeuvre*. The hero, before starting his adventure, begins a psychological phenomenology called “fading of the subject”, which is a symbolic process that affects not only his stability as a hero but also the enterprise to which he is committed; all this thanks to his “melancholic condition”. This emotional process begins by revealing poetic images of internal destruction, amalgamation and death, which the hero transfers to the external world. In some of the texts analyzed this process concludes by producing death and devastation (*El Husar, La muerte del estratega*), in others there is an urgent need to a symbolic resignification (*Amirbar*) that allows the hero to survive and start a new adventure.

This “spiritual condition” is something *Maqroll* - Mutis' main character- knows well when someone asks him about his precarious physical condition, “The tropical fevers...I have them already!” (*Amirbar* 491)

RESUMEN

En esta investigación demostramos cómo la “visión del mundo” que encontramos en la obra del poeta y novelista colombiano Álvaro Mutis está enraizada en una “consciencia de época romántica” en la cual *la melancolía* –como condición afectiva existencial de la modernidad tardía– y el *fading* o desvanecimiento del yo –como imaginario estético-narrativo– ocupan un lugar central en la configuración de su universo de ficción. Como consecuencia lógica de ello, la obra y los héroes mutisianos están empapados de algunos de los principales temas del modernismo hispanoamericano, tales como la sacralización del mundo, el uso de imágenes religiosas en temas profanos, el hedonismo, el cosmopolitismo, la decadencia como consecuencia de la revolución positivista, el paisaje americano como entropía y la fractura del yo.

Hay una lógica narrativa presente en los tres textos analizados –que se extiende a la obra del autor colombiano– según la cual el héroe antes del inicio de su aventura comienza un proceso de desvanecimiento interior cuyo germen le viene dado por su “condición espiritual melancólica.” Dicho proceso comienza a mostrar signos emocionales que se transfieren a las condiciones físicas del ambiente y a algunos personajes del relato. El héroe, consciente de ello, no hace más que comprobar lo que de antemano ya sabía –y que ninguna razón lógica le impide detener; este *fading* del yo llega hasta el límite dando como resultado la muerte del héroe –es el caso del poema “El húsar” (1953) y el cuento “La muerte del estratega” (1985). En el caso de la novela *Amirbar* (1990) hay un proceso de resignificación simbólica que le permite al héroe sortear la aventura; el reconocimiento de esta “condición espiritual” es lo que le permite a Maqroll seguir existiendo en la saga y lo expresa magistralmente cuando le preguntan sobre los

padecimientos físicos y emocionales que últimamente le aquejan, su respuesta es lo que guía este trabajo “¿las fiebres?...ya las tengo!” (*Amirbar* 491).

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecerle de la manera más sincera a mi director de tesis Prof. Walter Moser por su acompañamiento, orientación y dedicación en esta investigación. Igualmente le agradezco a cada uno de los miembros de mi comité de tesis, los profesores Fernando de Diego y Joerg Esleben por sus comentarios y críticas, y por las horas compartidas en mi vida como estudiante en la Universidad de Ottawa.

Un agradecimiento muy especial a Álvaro Mutis y Carmen por haberme recibido en su residencia en la ciudad de México y por haberme enseñado los rincones de su biblioteca llenos de secretos y aromas del trópico.

Finalmente quiero agradecerle a la Universidad de Ottawa, al Departamento de Lenguas Modernas y Literaturas, al Instituto de Estudios Canadienses, al *National Arts Center of Canada* y al *Ontario Graduate Scholarship Program* por haberme apoyado financieramente en mis estudios de doctorado.

Esta tesis está dedicada a Maribel, por su apoyo incondicional en este proyecto de vida, a Elisa -vida mía- por su sonrisa cada mañana; y a mis padres Nelly y Víctor Manuel que desde siempre han apoyado este proyecto y lo han inspirado con su ejemplo.

A Libia Restrepo, *In memoriam*

INTRODUCCIÓN

DEL ROMANTICISMO A LA POSVANGUARDIA LATINOAMERICANA

“El arte vive de paradojas: cuando los románticos abogaron por un arte americano, proporcionaron cerrados discursos a la europea; cuando los modernistas asumieron con desparpajo democrático las máscaras europeas, dejaron que fluyera libremente la dicción americana, traduciendo en sus obras refinadas un imaginario americano”

(Ángel Rama. *Las Máscaras democráticas del modernismo* 169)

H.R. Jauss en su famoso texto *La historia de la literatura como provocación* (2000), plantea que el siglo XVIII trajo consigo un replanteamiento de la famosa *Querelle des anciens et modernes* que dinamizó el –hasta entonces– histórico concepto de

modernidad, en tanto ésta necesita visitar frecuentemente la antigüedad para redefinirse a sí misma; este replanteamiento es la puerta de entrada del romanticismo o “nueva modernidad.”

En este texto, Jauss traza la historia del concepto de modernidad, al interior de la cual nos interesan particularmente las características fundamentales de la estética romántica en tanto es definida como “consciencia de la modernidad.” Seguiremos la reflexión de Jauss con el fin de delimitar los componentes fundamentales del imaginario estético y cultural del romanticismo que nos ayudarán a entender el concepto de *Spätzeit* (o tiempo tardío) propuesto por Walter Moser (“Melancolie et Nostalgie” 1999); todo esto con el objetivo de dirigir nuestra reflexión hacia el problema fundamental de investigación que nos hemos propuesto en esta disertación: la melancolía y el *fading* del sujeto como dos ejes fundamentales sobre los cuales está construida la “visión del mundo” y los héroes en la obra del escritor colombiano Álvaro Mutis.

Jauss al referirse a los románticos, dice que es una “nueva generación que anuncia su autocomprensión histórica en el hecho de bautizar su modernidad con nombre propio, *Le Romantisme*, nombre que combina el presente con su origen autóctono, con la edad media cristiana, y, al mismo tiempo se aparta de la antigüedad clásica como un pasado ya no recuperable, visto desde la perspectiva histórica” (39). Para los románticos, la edad media era su propio pasado y la antigüedad, su pasado remoto; por esta razón Jauss habla de las dos *antiquités* de los románticos, las cuales comienzan a ser revaloradas.

Por una parte, la antigüedad clásica es vista como una época distante desde una perspectiva histórica y por ende imposible de recuperar. Sin embargo, desde una perspectiva estética, la antigüedad comienza a ser idealizada como imagen de época en

donde características como lo simple, lo *naïve* o lo arcaico resultan atractivas y dan lugar a una poesía primitiva. Igualmente, resulta atractiva la concepción heroica de la polis griega y la república romana, al igual que la “sentimental belleza de las ruinas” (40). Por otra parte, la Edad Media cristiana es recuperada en tanto “pasado nacional modélico” (41), la cual dará vida al Estado moderno. La literatura de esta época es redescubierta por el romanticismo francés, en particular por Sainte-Palaye, Chateaubriand y Madame de Staël, para quienes la poesía de la Edad Media,

es ahora bella no sólo porque el caballero cristiano satisface el más alto concepto de lo heroico y lo idealmente bello en contraste entre un estado de sociedad bárbaro y una religión perfecta, sino también porque la verdadera poesía exige “*cette vieillesse et cette incertitude de tradition que demandent les muses*” y que, por consiguiente, brota de la distancia histórica y de la sugestión de lejanía. (Jauss 42)

Chateaubriand habla entonces de lo romántico como “sentimiento estético de la naturaleza,” el cual sólo llegó a ser posible después de unir la poesía de la soledad del cristianismo con el encanto de la poesía medieval por un mundo hundido en la lejanía del tiempo que sólo puede captarse en las *reliquias* y en *las ruinas* (Jauss 46-7).

Por otro lado, Herder –siguiendo a Jauss en este recorrido– añade un nuevo elemento a este cuadro romántico: *la historia*. Ésta no es necesariamente el rescate de un pasado nacional y cristiano, sino un “cuadro de la naturaleza perdida de otro tiempo que se nos ha vuelto ajeno y, sin embargo, nos es familiar” (Jauss 48). Asistimos entonces a una nostalgia por un pasado irrecuperable y a la vez familiar, en donde a partir de objetos como la reliquia y la ruina podemos revivir lo que otrora fuera heroico y que ahora no es

más que un recuerdo. Para Goethe, será *el paisaje* lo que definirá lo romántico, “lo que se dice romántico de una región es un sosegado sentimiento de lo sublime bajo la forma del pasado o, lo que viene a ser lo mismo, de la soledad, de la ausencia, del aislamiento” (Goethe citado por Jauss 48).

Para los románticos entonces se trata de encontrar una relación recíproca entre la historia y el paisaje natural, en donde por un lado hay una búsqueda de una naturaleza perdida y por otro lado, hay un sentimiento de disconformidad con un presente precario. Es por esto que Jauss plantea que “el descontento con el propio presente es lo que constituye el denominador común de los románticos” (48). Este autor plantea que en el siglo XIX más que de modernidad se habla de “conciencia de la modernidad” ya que es la que se anuncia en la experiencia de rapidez con que lo romántico de hoy puede parecer de nuevo clásico en cuanto romántico de ayer (49). Para Stendhal, por ejemplo, “romántico ya no es ahora el encanto de aquello que trasciende lo actual y constituye, respecto a lo real y cotidiano, el polo de tensión de lo lejano y lo pretérito, sino lo actual, *lo bello precisamente ahora*, que debe perder su encanto directo al *convertirse en pasado* y que entonces sólo podrá seguir interesando desde el punto de vista histórico” (nuestro énfasis) (Jauss 51). En este nuevo concepto ya no hay un pasado que se opone al presente, de lo que se trata es de que el presente se vuelva historia, de cubrirlo con un manto de antigüedad.

En esta misma línea de análisis encontramos a Baudelaire para quien además de la relación entre lo actual y lo antiguo se encuentra “lo transitorio”: “la modernité c’est *le transitoire, le fugitif, le contingent*, la moitié de l’art dont l’autre moitié est l’éternel et l’immutable” (Jauss 53). Baudelaire no deja de percibir la tensión dinámica entre lo actual

y lo eterno, “cada *modernité* debe inevitablemente volver a convertirse en *antiquité*” (53). En esa tensión, el pasado no determina la forma del arte moderno; así como la configuración del arte no puede limitarse a lo momentáneo. Debe existir un balance entre lo pasajero y lo duradero. Es por esto que “la experiencia de la *modernité* incluye el aspecto de lo *eterno* como oponente suyo incluso a la conciencia histórica” (Jauss 54).

Habermas en su conferencia “*La modernité: un projet inachevé*” (1981), retoma algunas de las principales ideas de Jauss y habla igualmente de la modernidad como una “conciencia de época” en relación con la antigüedad (951). El filósofo alemán sitúa los comienzos de la modernidad en 1850 bajo la mirada de Baudelaire y del arte de vanguardia; sin embargo, señala que cuando hablamos de “moderno” nos referimos tanto a Carlo Magno en el siglo VIII como a la época de las luces en el siglo XVIII. Es decir, se habla de modernidad “cada vez que una relación nueva con la antigüedad se renovaba y hacía nacer en Europa una conciencia de una época nueva” (951). En este sentido, el autor plantea que han existido diferentes “épocas modernas” en las cuales cada una guarda una relación particular con la antigüedad; tales épocas podríamos entenderlas como diferentes fases o etapas de la modernidad.

Es a través del círculo dadaísta del Café Voltaire que las ideas de Baudelaire y Poe toman una nueva dimensión para establecer una modernidad estética, la cual tiene como núcleo central una “conciencia trasformada del presente” (952) que deberá desembocar en un culto de lo novedoso, en tanto “novedoso pasado.” Esto lleva a la toma de conciencia de una sociedad en donde lo transitorio y lo efímero forman parte de una “nostalgia de una verdadera presencia,” que en palabras de Octavio Paz –citado por Habermas– es el “verdadero tema oculto de los mejores poetas de la modernidad” (953).

Dicha nostalgia guarda una estrecha relación con una *pérdida de continuidad histórica*, lo que en palabras de Adorno es “un signo de dislocación, un sello de autenticidad de lo moderno” a partir del cual “la modernidad es un mito vuelto contra sí mismo” (953).

Será el pensador alemán Walter Benjamín quien introduzca la relación entre historia y modernidad; pues para él, el “historiador debe captar la constelación en la cual su época está relacionada con una época anterior.” De esta manera, funda el concepto de lo “a-presente,” bajo el cual se ingresa al terreno de lo mesiánico (954). En el campo del arte, esto nos reenvía a una *post vanguardia* en donde se produce el fracaso de la revolución surrealista al intentar pasar directamente a una post modernidad sin haber entendido completamente el sentido de la modernidad y la diferencia con el modernismo y las vanguardias. Si bien en Baudelaire encontramos una cierta *promesse de bonheur*, según Habermas “la utopía de la reconciliación se ha tornado ya en un cuadro crítico de un mundo social irreconciliable” (961). Las esferas del arte y la vida se separan cada vez más y el artista queda sumido en una incomunicación con el mundo de la vida.

Con la irrupción de las primeras vanguardias europeas a principios del s. XX hace su aparición la obsesión por lo novedoso y el rechazo a toda forma de pasado, para Jauss, en su ensayo “El proceso literario de la modernidad desde Rousseau hasta Adorno” (1995), es claro que cada vez que nace una nueva vanguardia ya está sellada su muerte cuando es alcanzada por otra más nueva, más radical y más futurista. Para este autor, los vanguardistas sienten un desprecio por las tradiciones religiosas, culturales y políticas, por lo que su tarea será trazar los lineamientos de una nueva forma de acceder a la experiencia estética.

Esta experiencia consiste en proponer un programa que le permita al hombre alcanzar la realidad sensible a través de lo actual, una “acción directa” que en palabras de Bretón debe “realizar lo real.” Para Jauss hay un síntoma que muestra que este cambio ya se produjo: el poema-conversación de Apollinaire, cuyo ejemplo es el poema “Zone” aparecido en el libro *Alcools* (1912), en el cual se “dice adiós con un gesto patético al viejo mundo del pasado occidental para ensalzar la belleza inesperada de la gran ciudad y del arte industrial” (Citado por Jauss *Proceso* 88-9).

El poema-conversación de Apollinaire descubre “la pluralidad de voces de un sujeto extraño a sí mismo” (Jauss *Proceso* 90), representado bien sea bajo la figura de un individuo o bajo la figura de la masa colectiva. La realidad que construye el sujeto la toma por fragmentos de conversaciones en el café o de vivencias en la ciudad anónima; dicha realidad le da al sujeto acceso a una alteridad radical que le permite identificarse con el otro que es él mismo. En el campo de otras manifestaciones artísticas y siguiendo el mismo principio, nos recuerda Jauss, se dieron el *ready made* con Duchamp y los primeros *collages* de Picasso. Se trata de la representación de la realidad cotidiana a través del arte. Los objetos de uso diario como el urinal o la rueda de una bicicleta, al estar enmarcados en la producción artística, se convierten en objetos de arte y el sujeto con esto adquiere una consciencia de una realidad alienada.

Según este autor, esto conduce a tres consecuencias: la primera es que pone en cuestión las fronteras de lo que es arte y lo que no lo es; la segunda tiene que ver con lo irrepetible y único del momento elegido para la contemplación estética; y la tercera tiene que ver con la posición del espectador frente a la obra de arte, en tanto éste debe

completar el significado de la misma desde sus coordenadas subjetivas, así la obra será diferente para cada espectador.

La segunda oleada vanguardista –en donde encontramos el surrealismo, dadaísmo francés, productivismo soviético, el futurismo y la *posvanguardia latinoamericana*– aportó menos a la experiencia estética en la modernidad en tanto muchas de sus propuestas ya habían sido anunciadas décadas antes por otros movimientos artísticos. Muchas de las reflexiones de Apollinaire y Mariné están basadas en algunos escritos de Georges Sorel en los cuales habla de una “revolución futura” que debe surgir del proletariado como portavoz de un ser ideal lejano a la corrupción industrial. Los surrealistas recurren a lo inconsciente para hablar de la “imaginación auténtica, separada de la realidad burguesa normal” (Jauss *Proceso* 92).

Jauss muestra cómo estos movimientos apologéticos terminaban muchas veces sumidos en su propio veneno en tanto sus tesis tomaban rumbos contrarios a su punto de partida original; por ejemplo las ideas marxistas de Sorel fueron retomadas por los fascistas italianos haciendo de Mussolini el “heraldo de la gran destrucción” (Jauss *Proceso* 92).

Para Jauss, el ambiente raído de vanguardias y postvanguardias, de sobremodernidades y ultramodernidades, no hace más que oscurecer el panorama complejo del mundo del arte y de la política. Esto tiene como consecuencia que el sujeto contemporáneo se encuentre sumido en una confusión tal que lo hace más proclive a caer en los brazos de los discursos catastróficos donde el fin de todas las cosas está referido a un origen mítico.

El análisis de Jauss nos muestra un panorama mucho más amplio sobre los discursos y prácticas estéticas posteriores a la llamada “modernidad clásica.” Es claro que para él ha habido una ruptura, al igual que para Habermas, pero mientras el primero la intenta descifrar, trazar su origen y posible destino, el segundo lamenta que los filósofos contemporáneos hayan descuidado este legado y se hayan dedicado a extraviarse por caminos sin mucha luz.

Jauss sitúa el origen de la primera vanguardia en la misma modernidad, en tanto señala una continuidad ideológica entre varios pensadores, como son Sorel y Apollinaire, Rousseau y Adorno, entre otros. Para este autor sí hubo un cambio de paradigma entre la modernidad y las vanguardias, así las segundas se nutren de la primera, y esto nos parece muy significativo, pues de alguna manera reconoce que el movimiento literario que se produjo después de la primera guerra mundial tuvo un impacto muy importante en la mirada del mundo posterior a la guerra y en la relación entre la ciencia y las artes.

Con las primeras vanguardias literarias hay un cambio radical de mentalidad en las nuevas generaciones de artistas, ya no hay una confianza ni en el futuro, ni en el pasado, a diferencia de los primeros modernos en el siglo XVIII. Para los vanguardistas, el arte tiene un carácter de inmediatez, de atemporalidad, lo cual permite la inclusión del sujeto en la experiencia artística. Ya no se trata del clasicismo alemán o del impresionismo francés, ni del “arte por el arte” simbolista; se trata ahora más bien de incorporar los objetos del mundo real al interior de la experiencia subjetiva. Por eso, la nacionalidad del artista o la fecha de la obra de arte ya no tiene tanta importancia.

A partir de la irrupción de las nuevas tendencias como el *objet trouvé* y el *ready made*, el arte deviene universal y particular al mismo tiempo, pues se trata de una apropiación del mundo real por parte de quien participa en la obra como espectador.

Otro aspecto importante que merece destacarse en el análisis de Jauss es el estado actual de las vanguardias. Para él hay una clara diferencia entre las primeras vanguardias y las siguientes. En las primeras vanguardias se habla de la ruptura con la tradición y de la desconfianza en el futuro, al igual que se resalta la inmediatez de la obra de arte, tal como lo veíamos más arriba. En las siguientes vanguardias es claro que hay un movimiento de desintegración justo en el momento de su nacimiento. El hecho de que el maestro sea sobrepasado rápidamente por sus alumnos y que posteriormente el movimiento artístico sea una huella del pasado, da cuenta bien sea de lo frágil de la vanguardia o del cumplimiento de su objetivo primordial, la no perdurabilidad.

Lo interesante de este nuevo movimiento es lo que produce en la escena de las artes y de la política: desorientación. Tal como lo señala Jauss al final de su artículo,

El quid pro quo entre progreso y reacción, que hoy continúa, produce el efecto de hacer extremadamente difícil orientarse en el arte contemporáneo como en la política, paralizando la producción misma, pues el que se atiene a intenciones radicales tiene que sentirse como un provinciano, mientras que el conformista ya no se sienta avergonzado en la glorieta del jardín, sino que a bordo de un avión a reacción se dirige a lo pluscuamperfecto. (Jauss *Proceso* 92)

Esto nos muestra la difícil tarea de la estética en el mundo contemporáneo, pues al no postularse como un ente educativo –bien a pesar del proyecto romántico de Schiller en

Sobre la educación estética de la humanidad (1794)¹ – ni tampoco como una institución reaccionaria, no le queda más remedio que estar al margen de lo que pasa, ser un espectador de su propio teatro. La tarea de las artes ahora no es uniforme, no hay un solo programa que seguir, cada uno busca su pequeña historia para poder entender su pequeña parcela. El discurso de la postmodernidad trajo como consecuencia la desaparición de los grandes objetos de estudio, de los grandes relatos, de la cultura. Ahora se trata más bien de entender las pequeñas historias, los intercambios entre las comunidades, los relatos que hacen que cada individuo sea un universo.

La apuesta de Jauss es doble, por un lado nos recuerda que el origen de las vanguardias se encuentra en los “clásicos de la modernidad” y por lo tanto hay una deuda con ellos; por el otro lado nos señala que si bien esta nueva época tiene características diferentes a las de sus predecesoras no hay que dejarla por fuera del discurso filosófico contemporáneo, pues ya está en medio de la experiencia del hombre actual, ya se instaló como parte de su cotidianidad y de ahí no se puede mover. Si bien hay un peligro de extrapolación de su discurso, como lo señalaba con el uso del marxismo de Sorel por parte de los fascistas italianos, hay una potencialidad estética que debe explorarse.

Una manera de volver a pensar la modernidad y sus efectos en la época actual es a partir de una reflexión en donde se involucre el campo de la estética en una fase tardía de la misma, la *Spätzeit*. Más que un concepto historiográfico definido, que podría ser traducido como “época tardía” o “tiempo posterior,” es para Walter Moser en su ensayo “Mélancolie et Nostalgie: Affects de la Spätzeit” (1999) un *campo semántico* que surge

¹ En Schiller, F. *Escritos breves sobre estética* (2004)

de la reflexión de teóricos como Alois Riegl, Walter Benjamin, Harold Bloom, entre otros, que “es necesario tratar en sus diferentes niveles de funcionamiento discursivo: a la vez como figura, como algo que designa un gusto estético, como algo que reenvía a un tipo cultural, como algo que indica una condición histórica o aún como algo que capta una sensibilidad subjetiva” (84)². Dicho *campo semántico* tiene cinco características fundamentales: la pérdida de energía, la decadencia, la saturación cultural, la producción secundaria y la posterioridad. Para Moser no se trata de situar la modernidad como un proyecto inacabado, tal como lo plantea Habermas sino de analizar la *Spätzeit* como una “crisis no recuperable de la modernidad utópica” (84).

La primera característica de la *Spätzeit* es la *pérdida de energía* en el campo de la experiencia estética, y ésta la entiende Moser como la consecuencia de un modelo entrópico en donde “el hombre ha llegado tarde . . . éste se encuentra en un mundo reducido y rodeado de seres que han sido disminuidos con relación a un estado anterior. Estos seres viven [con] una conciencia de pérdida irreparable, [tienen] una nostalgia con relación a un pasado heroico y pueden, en algunos casos, desarrollar estrategias para que el sistema al que pertenecen dure” (84). Se trata para este autor de un *topos* que se puede encontrar tanto en el campo de las ciencias naturales como en otras esferas de la experiencia humana como la literatura, en el cual lo relevante es el estado de desgaste, de agotamiento, de deterioro de un mundo anterior que ahora es añorado con una nostalgia existencial.

² Hemos traducido los textos de Walter Moser al español para este trabajo de investigación y de otros autores de los cuales haremos la correspondiente anotación. Donde ha sido necesario, por cuestiones de estilo y precisión semántica, no hemos hecho la correspondiente traducción.

A partir de los conceptos de decadencia y caducidad que trata W. Benjamin en *El origen del drama alemán* (1923), Moser sitúa *la decadencia* como segunda característica de la *Spätzeit*. Ésta representa un estado posterior a un pasado glorioso del cual sólo quedan las ruinas como testimonio. Estas ruinas simbolizan “al hombre que tiene como destino caer bajo la ley de la naturaleza” (85). Esta segunda característica no sólo introduce el hecho de que el hombre ha llegado tarde, sino que encuentra en el mundo que habita la huella de una grandiosidad pasada sobre la que, o bien podría crear su lugar en el mundo, o bien sucumbir ante la magnitud de tal empresa. Un ejemplo de esta característica es la obra pictórica de J.H. Füssli *L’artiste ému par la grandeur des ruines antiques* (1779), en la cual vemos a un artista llorando desesperado ante una escultura colosal de la que sólo quedan los fragmentos. Ante la magnitud de las civilizaciones antiguas, el artista no sabe muy bien que hacer, si imitar su ejemplo o crear un nuevo referente estético que sobrepase sus antecesores, de los cuales tome algunos elementos.

La tercera característica es *la saturación cultural* producida precisamente por el hecho de que el hombre llega tarde –*Spät*– al tiempo –*Zeit*– que le ha correspondido vivir. Ante un pasado glorioso que ha dejado esparcidas sus huellas, el artista tiene dos actitudes posibles: una actitud positiva que le permite crear sobre lo que otros han hecho o una actitud negativa que lo paraliza ante la abundancia de materiales. Es desde este punto desde donde las vanguardias crean “algo nuevo.”

La cuarta característica es la *producción secundaria* ya que es una consecuencia de la actitud positiva frente a esta saturación cultural en la cual habita el hombre; frente a

ella el artista opta, en este caso, por la reutilización de materiales que ya han sido usados en su forma original. Moser nombra estos procesos de producción como “reciclaje cultural, cultura citacional, fagocitaje, canibalismo cultural o cultura del pastiche” (86). Todas éstas son manifestaciones estéticas de la renovación de materiales que han sido utilizados de primera mano en un nuevo contexto cultural.

Finalmente encontramos *la posterioridad*, la cual está relacionada con el concepto freudiano de *Nachträglichkeit* –o *après-coup* en Lacan– entendido éste como la experiencia por parte del sujeto de una segunda escena en la cual un contenido de una primera escena ya vivida se vuelve traumático *a posteriori*. En el caso de la *Spätzeit* se trata de la experiencia subjetiva de saber que se está al final de un período, en “donde los recursos y los héroes están agotados, en donde la fuerza vital ha disminuido, en donde todo ha sucumbido, y justo antes del final decisivo se anuncia un nuevo ciclo” (87), un nuevo comienzo que marca una lógica propia de cada época; sin caer en un modelo de circularidad histórica asistimos –según Moser– a una consciencia de época en la cual el sujeto siente que ha llegado tarde, siente que es, siguiendo a H. Bloom, un “latecomer”.

Este campo semántico de la *spätzeit* no sólo tiene unos componentes estéticos específicos –que deben interactuar entre sí para poder entender la operacionalización de éste– sino que también tiene lo que Moser llama unos “afectos de la *Spätzeit*: la nostalgia y la melancolía.” Se trata del resultado de la actitud negativa frente a la pérdida de un objeto imaginario cargado de valores positivos al cual el sujeto no tuvo acceso: un tiempo mejor, un equilibrio entre el hombre y la naturaleza, un sentimiento de plenitud inicial, etc. En el caso de la nostalgia, el sujeto cree poder recuperar este objeto y lo evoca, bien

sea en su forma simbólica o imaginaria. Para ello invierte una cantidad de energía libidinal en su intento por recuperarlo, resultando en muchos casos en la desazón frente a lo imposible de su tarea. En el caso de la melancolía, en cambio, el sujeto sabe que este objeto está perdido para siempre y por lo tanto no invierte libidinalmente en su búsqueda, pero sí en la adquisición de una consciencia que le permita “elaborar una representación estética de esta situación” (89).

Este campo semántico está presente en la producción literaria y artística de lo que teóricos como Octavio Paz y Roberto González Retamar han llamado la *posvanguardia latinoamericana*. En este movimiento encontramos una herencia del modernismo hispanoamericano, dentro del cual está el autor colombiano Álvaro Mutis. Siguiendo entonces a autores como Jauss, Habermas y Paz la modernidad literaria más que un período histórico lo entendemos como una “consciencia de época,” esta vez tardía – *Spätzeit* (Moser)– que está de nuevo en el campo de la reflexión y producción cultural de la generación de la posvanguardia, la cual comienza su producción literaria más importante alrededor de 1940. Esta generación incorpora entre sus temas las angustias y temores del hombre ante un mundo cada vez más tecnificado en el que su lugar está cada vez más relegado por la ciencia y la tecnología.

Modernismo, vanguardia, posvanguardia

El modernismo hispanoamericano será para críticos como Octavio Paz en *Los hijos del limo* (1987), una “literatura de fundación” en América Latina y la entrada de las letras hispánicas en la modernidad literaria. Movimiento literario de importantísimas

consecuencias en hispanoamerica que en sólo cuarenta años (1880 -1920) marcó para siempre la relación entre las literaturas europeas y la literatura hispanoamericana (incluyendo por supuesto la peninsular). Álvaro Mutis no es un poeta modernista –ya que no pertenece a esta generación– pero se nutre de esta experiencia estética y vital, y su obra –al igual que su concepción del mundo– estará atravesada por esta impronta.

Rafael Gutiérrez Girardot en su ensayo *Modernismo, supuestos históricos y culturales* (2004), plantea que los grandes temas del modernismo fueron: la secularización de la vida , el lugar del poeta en la sociedad burguesa moderna, y las utopías. Para este autor la secularización es el primero de los conceptos sobre el cual habría que pensar el modernismo, y para esto trae a colación el concepto “desmiraculización del mundo” de Ernst Troeltsch, que entiende como “un proceso por el cual partes de la sociedad y trozos de la cultura se liberan del dominio de las instituciones y símbolos religiosos” (35). Para el artista, la llamada “muerte de Dios” proclamada por Nietzsche –que en realidad es la ausencia de Dios– fue un acontecimiento con tintes apocalípticos que provocó todo un proceso de racionalización de casi un siglo en Europa pero que en Hispanoamérica –incluyendo España– se manifestó como una profunda crisis de fe, una ruptura del Yo cuya consecuencia fue la duda religiosa, el vacío existencial que se transmuta en la búsqueda de un ideal, de un mundo en donde bajo el reinado de un nuevo cristo-soldado-liberador, como en Martí, se puedan encontrar los valores de la fe perdida en objetos de culto como la patria, la nación, el hombre nuevo, es decir, el mundo de la utopía.

José Martí, en el prólogo al poema “Niágara” (1882) de Juan Antonio Pérez Bonalde, escribió:

Nadie tiene hoy su fe segura. Los mismos que lo creen, se engañan. Los mismos que escriben fe se muerden, acosados de hermosas fieras interiores, los puños con que escriben . . . Un inmenso hombre pálido, de rostro enjuto, ojos llorosos y boca seca, vestido de negro anda con pasos graves, sin reposar ni dormir, por toda la tierra –y se ha sentado en todos los hogares, y ha puesto su mano trémula en todas las cabeceras. ¡Qué golpeo (sic) en el cerebro!, ¡Qué susto en el pecho!, ¡Qué demandar lo que no viene!, ¡Qué no saber lo que se desea! . . . no hay caminos constantes, vislúmbrense apenas los altares nuevos, grandes y abiertos como los bosques. (Citado por Gutiérrez Girardot 75-6)

Los primeros modernistas como Darío y Martí fueron revolucionarios en tanto vieron en esta crisis de fe la posibilidad de fundar una nueva estética, cuyo lenguaje inspirado en el simbolismo francés y refinado en la más alta estilística giraba entorno a un *pathos* común: la sacralización de símbolos como la patria, la nación, el pueblo, lo propiamente (latino)americano. “El hombre pálido de rostro enjuto, ojos llorosos y boca seca” del cual habla el poeta cubano es el hombre contemporáneo que no encuentra en la antigua fe católica una respuesta frente a sus nuevas preguntas –ahora modernas. El modernismo intenta llenar el vacío de la fe perdida usando un lenguaje antiguo, con tintes apocalípticos en muchos casos, cuyo objeto es ahora el mundo moderno. Gutiérrez Girardot dice que “la secularización del siglo XIX fue no solo una *mundialización de la vida*, una *desmiracularización del mundo* sino a su vez una *sacralización del mundo*” (79-80). Algunos textos anteriores al modernismo –pertenecientes al romanticismo latinoamericano– señalaban ya la necesidad de un proyecto de modernidad e identidad

como *El matadero* (1839) de Esteban Echeverría, y las novelas *Facundo* (1854) de Sarmiento o *Cecilia Valdés* (1879) de Cirilo Villaverde. Pero serán los modernistas quienes le darán un nuevo aire de fines de siglo a este proyecto panamericano. Se buscará una expresión americana a partir del criollismo en textos como *Versos sencillos* (1891) de José Martí, *Cantos de vida y esperanza* (1905) de Rubén Darío, o novelas como *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó, que vendrían cargados de una prosa adornada con un mensaje claro de renovación cultural y social que sienta las bases de una literatura de fundación del continente latinoamericano.

A pesar del esfuerzo por descristianizar las instituciones sociales, el lenguaje poético de muchos artistas de finales del s. XIX tanto en la Europa continental como en Hispanoamérica seguía teniendo un tinte religioso. Autores como Baudelaire, Huysmanns, Barrés, Darío o Machado utilizaron en algunos de sus poemas imágenes religiosas para crear un lenguaje profano. Un ejemplo es el poema “Soledades” (XXXVII) de Antonio Machado en donde hay un diálogo entre la noche y el amado que recuerda el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, “¡Oh, dime, noche amiga, amada vieja, que me traes el retablo de mis sueños siempre desierto y desolado, / Me respondió la noche: jamás me revelaste tu secreto. Yo nunca supe, amado, si eras tú ese fantasma de tu sueño . . . yo te busqué en tu sueño, y allí te vi vagando en un borroso laberinto de espejos” (Machado *Poesía* citado por Gutiérrez Girardot 85).

El poeta utiliza un lenguaje con evocación mística para expresar un tema profano, el vacío existencial frente a la inmensa nada; éste deviene una especie de nuevo sacerdote de una religión profana. “La nueva mitología fue la poesía, sustituto de la religión perdida, que al consagrarse como *religión del futuro* no solamente se imponía una tarea

redentora secular, sino que de antemano condenaba al artista a un fracaso” (Gutiérrez Girardot 86). El artista debió encontrar un lugar al interior de la sociedad burguesa que definiera lo que era la belleza, los símbolos de la nueva época. Esta era una tarea que estaba condenada al fracaso, en tanto la introspección del poeta no fue escuchada lo suficientemente como para quebrantar la revolución positivista que ya estaba en marcha y que ponía al mundo industrial en la cima de la modernidad.

El lugar del poeta modernista en la sociedad industrial fue entonces ambiguo en tanto no hubo un pleno reconocimiento de su valor y, en muchos casos, tuvo que tener una *naturaleza anfibia* que le garantizara la supervivencia, vida de burgués de día, ensueño de artista en su obra creativa nocturna. Oficios como la diplomacia, el comercio o el periodismo fueron ejercidos por los modernistas ya que de su producción poética no alcanzaron a vivir, al menos tal como lo esperaban. Martí, Nájera, Casal, Darío o Silva alternaban las misiones consulares con el periodismo, el comercio y su profesión de escritores. Esto se dio en parte gracias a que había dos condiciones ineluctables que imponía la vida del modernista: hedonismo y cosmopolitismo; el primero sustentado en la idea de la contemplación y reproducción de las formas bellas, y el segundo en la aspiración de universalidad de la tarea poética y el contacto de primera mano con la experiencia de la gran ciudad –París y Londres– las cuales eran los símbolos del *spleen* y dandismo que los modernistas quería experimentar.

En este sentido, la experiencia modernista produjo un nuevo tipo de intelectual que, o bien se encerró en su torre de marfil –de allí que algunos críticos de este período lo nombren como *torremarfilismo*–, o bien se preocupó por el cambio social a partir de la creación de una utopía. Según Gutiérrez Girardot, ambos caminos fracasaron en los

escritores hispanoamericanos. “Los escritores de lengua española de fin de siglo que llegaron tarde a esa "última cena" de la modernidad, tomaron consciencia de esta situación y se enfrentaron a ella” (90). De allí que había una clara consciencia de “*Spätzeit*” en autores que veían que el proyecto de modernización no solo había llegado tarde a Hispanoamérica sino que además había una distancia geográfica y cultural que había que sortear; algunos de ellos crearon su obra modernista y utópica dando a la luz mundos de ficción que les permitían escapar de la realidad circundante de sus pequeñas aldeas, otros simplemente no aguantaron enfrentar el mundo positivista y se quitaron la vida como en el caso de José Asunción Silva, o quisieron realizar en carne propia la utopía libertaria en su patria natal como el caso de Martí que muere en la batalla de independencia de Cuba de 1895.

Otro elemento importante de la experiencia modernista fue su fascinación con la *decadencia* –herencia directa del simbolismo francés, la cual fue para muchos la inevitable consecuencia de la revolución positivista comptiana, la entropía fue vista como un futuro plausible. Obras como *De sobremesa* (1896) de José Asunción Silva, o *Prosas profanas* (1896) de Rubén Darío, dan cuenta de ese mundo interior que privilegia la sensualidad del lenguaje y la experiencia bohemia, al mismo tiempo establecen un diálogo transatlántico directo con autores como Huysmans y su novela *À Rebours* (1884), *Les Fleurs du mal* (1857) o *Le Spleen de Paris, Petits poèmes en prose* (1869) de Charles Baudelaire por citar sólo los más importantes.

El fin del siglo XIX trajo consigo el anhelo de cambio y la utopía se instala como la punta de lanza de la prosa modernista. Desde la llegada de un nuevo cristo-soldado-futurista como Martí, hasta la búsqueda de una identidad americana en donde en lo

vernacular –sea esto lo indio, el pueblo, la patria o la identidad– se busque el eco de las voces calladas por el yugo de la conquista española y ahora del yugo de la colonización industrial. La utopía se fundó como la respuesta del modernismo americano a las exigencias de un presente cada vez más delesnable.

El paisaje castellano, la América de Manuel Ugarte y Darío o la de Martí, . . . la España interior de Ganivet . . . la “otra España” eran esbozos de regiones pacíficas, de mundos mejores, de lejanas unidades realizables solo bajo condición de que al mapa utópico se le dieran contenidos concretos y fines alcanzables. (Gutiérrez Girardot 155)

No fue así, y muchos de los sueños utópicos se convirtieron en la pesadilla de regímenes nacionalistas en donde la búsqueda de lo puramente nacional llevó al colapso de la fantasía poética transformada en programa político. Lo que sí dejó fue un gran campo de análisis literario en donde la fantasía ocupa el lugar preponderante, no extraño, en palabras de Gutiérrez Girardot, a la mentalidad hispana, “con el modernismo esta mentalidad se había abierto al mundo, había asimilado el pensamiento y la literatura europeas del s.XIX. Los países de lengua española ya no debían considerarse zonas marginales de la literatura mundial” (156).

El modernismo es entonces la puerta de entrada de la poesía hispanoamericana al conjunto de tendencias literarias que se venían dando en Europa –tales como el parnasianismo, el simbolismo, el realismo, el naturalismo, el impresionismo y, por supuesto el romanticismo del cual, según Max Henríquez Ureña, los modernistas “rechazaban sus excesos pero alababan la honda emoción lírica y sonoridad verbal” (12)– y de las cuales se alimentaron autores como Martí, Darío, Silva, Casal y Gutiérrez Nájera.

El modernismo entonces no fue un movimiento ni de imitación ni de “aculturación” – según el concepto de Ángel Rama; fue un movimiento de *fundación* de la literatura hispanoamericana y de inclusión de las letras hispánicas en el panorama literario universal que requirió un diálogo necesario con Europa, particularmente con Francia. De allí que a muchos modernistas se les critique por su estilo “afrancesado” e incluso que algunos de ellos hayan escrito algunos de sus poemas en francés como es el caso de Darío. Sin embargo, no sólo con poetas o tendencias de la poesía francesa hubo un incesante diálogo, también figuras como Edgar Allan Poe y Heinrich Heine fueron decisivas en la formación de una prosa modernista, particularmente a través de las traducciones de Juan Antonio Pérez Bonalde de *The Raven (El Cuervo)*, 1887 de Poe y del *Lyrishes Intermezzo (Intermezzo lírico)*, 1877 de Heine (Henríquez Ureña 30-31).

Vale la pena mencionar la presencia igualmente determinante de temas americanos desde la temprana producción de los primeros modernistas. Textos de Rubén Darío como *Del Trópico*, *Tutecotzimi*, *Caupolicán*, *Momtombo* son fundamentales en su primera producción poética. También el *Alma Americana* (1906) de Leopoldo Lugones y el *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó tendrán como tema central de la acción las tierras americanas (Henríquez Ureña 32-33). Sin embargo, los modernistas buscaban encontrar los temas que dieran curso libre a su expresión lírica y no se circunscribían necesariamente a un continente o una realidad cultural; la presencia del cosmopolitismo es decisiva en la prosa modernista y tendrá un impacto central en las generaciones posteriores.

A partir de Max Henríquez Ureña y su *Breve historia del modernismo* (1954) sabemos que Gutiérrez Najera escribió algunos de sus últimos poemas inspirados en

Grecia (*Odas Breves*, 1895) al igual que Casal (*Las oceánides*, *Mi Museo ideal*, 1893) y que en el *Ariel* (1900) de José Enrique Rodó hay una exaltación magistral de la civilización helénica. Igualmente la mitología nórdica está presente en el poemario *Castalia bárbara* (1897) de Ricardo Jaimes Freyre; las cortes francesas del siglo XVIII tan presentes en poetas franceses como Verlaine (*Fêtes galantes*, 1896) y Samain (*Au jardin de l'Infante*, 1893) o en los estudios de los hermanos Gouncourt sobre este siglo influyen decididamente en algunos de los grandes representantes del modernismo hispanamericano como el poema de Darío “Era un aire suave”(1896), el *Asunto Watteau* (1898) del peruano José Santos Chocano o el *Soneto Watteau*, (1899) de José Juan Tablada . Otras civilizaciones como China y Japón despiertan el interés de los modernistas como el cuento “La muerte de la emperatriz de la China” (1890) de Rubén Darío, los libros *Kakemoto* (1892) y *Sourimoto* (1893) de Julián del Casal y poemarios como *El florilegio* (1899) y *Li-Po* (1920) de José Juan Tablada; también el poema “Estampas japonesas” (aparecido en *Las horas doradas*, 1922) de Leopoldo Lugones son apenas algunos ejemplos del vivo interés de los poetas modernistas en buscar imágenes y temas en otras esferas culturales (Henríquez Ureña, 19-22).

Para Ángel Rama hay una tarea unificadora continental en la prosa modernista, que se alimenta de la lección extranjera en la cual,

el esfuerzo de interpretación de un texto que abarca Europa y América [Asia u Oceanía], no se orienta ya hacia los objetos concretos e individuales, sino hacia *los instrumentos* con que se fabrican los objetos culturales. En primer término quiere decir la lengua, la prosodia, el léxico que se han de aplicar, y en el nivel superior, estrictamente literario, la construcción de una lengua culta americana

que no perteneciera a otra región, sino que también expresara la totalidad convergente de los hablantes del continente. (Rama *Máscaras* 192) (énfasis nuestro)

Dichos instrumentos (la lengua, la producción literaria) son los que finalmente dan cuenta de un cambio de paradigma cultural a través de sus manifestaciones concretas (el arte, la literatura). De allí que a pesar de que los marcos de referencia iniciales del modernismo estuvieran transplantados de Europa, el producto final es profundamente americano. Es de esto de lo que habla Rama en la cita que da inicio a esta introducción; el “imaginario americano” fluye a través de la dicción propia del continente que da cuenta de una plasticidad cultural capaz de expresar en su propia lengua lo que antes no existía, esta tarea la tomó como frente de batalla la generación siguiente, la vanguardia.

Esta generación posterior al modernismo es la que se conoce como “La vanguardia” iniciada alrededor de los años veinte y activa hasta finales de los años cuarenta; y tiene dos figuras centrales en su acta de fundación, Vicente Huidobro y César Vallejo. Huidobro publica *Ecuatorial* y los *Poemas árticos* en 1918 y es considerado como el primer vanguardista; por su parte, Vallejo con sus *Heraldos negros* (1919) y especialmente el poemario *Trilce* (1922) es quizás el ejemplo más logrado de una poesía vanguardista experimental. Para el crítico uruguayo Ángel Rama, Huidobro y Vallejo representan dos polos de la vanguardia o lo que él define como “dos vanguardias: la cosmopolita y la transculturada” (*Tecnificación* 68); la primera tiene una relación más amplia con otras culturas y con centros urbanos en América Latina y Europa; y la segunda “está profundamente enraizada en la vida histórica del continente tratando de conseguir el máximo de preservación de sus valores en el proceso transformador”

(*Tecnificación* 68). Rama plantea que a partir de estos dos ejes podemos entender una tendencia estética imperante en las tres generaciones posteriores al interior de la vanguardia.

En la primera generación, el polo cosmopolita viene representado por Jorge Luis Borges (1899) y transculturado por Miguel Ángel Asturias (1899); en la siguiente, uno lo ocupa Julio Cortázar (1914) y el otro podría estar representado por Juan Rulfo (1918) como también por Arguedas (1913); en la tercera, el cosmopolitismo ha tenido su defensor en Carlos Fuentes (1929) y el polo transculturador es asumido por Gabriel García Márquez (1928). (Rama *Tecnificación* 69)

Lo interesante de este planteamiento es que tanto al interior del cosmopolitismo como del transculturalismo se encuentran posiciones ideológicas que aparentemente podrían estar opuestas en la búsqueda de una modernización en América Latina, desde los partidarios de la técnica y la industrialización (Huidobro) hasta los proponentes de una revolución nacional indígena (Mariátegui). Igualmente algunos de estos autores pueden tener parte de su obra con una clara temática cosmopolita como es el caso de Borges, Cortázar y Fuentes y en otro momento una clara aspiración transculturada. Según Rama es necesario entender que no hay una directa oposición entre una tendencia y la otra, de hecho hay autores que tratan de estar en ambas como es el caso de Mario Vargas Llosa en quien convive “el mayor esfuerzo de recuperación interna de la experiencia latinoamericana con el mayor esfuerzo de adaptación cosmopolita” (Rama *Tecnificación* 81). ¿Acaso la “recuperación interna latinoamericana” deja a un lado la experiencia

cosmopolita? Desde nuestro punto de vista ambas conviven en la dinámica producción estética de la vanguardia y la posvanguardia.

El punto central del proyecto vanguardista fue la necesidad de crear algo nuevo, algo que estuviera en contraposición con el modernismo -a pesar de la admiración de algunos vanguardistas como Huidobro por la obra de Darío; algo que lo superara; sin embargo tal como plantea Fernández Retamar, la vanguardia “quiso destruir muchas cosas, y lo único que logró destruir a cabalidad fue la vanguardia” (*Situación* 323). Esta es quizás una de las consecuencias de cualquier movimiento renovador, irse redefiniendo hasta lograr desaparecer mientras la sociedad es transformada. Al interior de la vanguardia se dieron variados e importantes movimientos de vastísimas repercusiones en la producción estética latinoamericana, entre ellos encontramos el *creacionismo* con Vicente Huidobro a la cabeza; el *ultraísmo* argentino con Jorge Luis Borges y Oliverio Girondo como figuras centrales; el *estridentismo* mexicano con Manuel Maples Arce y como ejes Germán List Arzubide y Salvador Gallardo. Las obras de Vallejo y Mariátegui en el Perú con una clara preocupación por lo indígena y lo mestizo fundan *el indigenismo*; en Puerto Rico se dieron el *diepalismo*, *el euforismo*, *el noísmo* y *el atalayismo* en las figuras de José I. de Diego Padrón, Luis Pales Matos, Vicente Pales Matos y Evaristo Ribera Chevremont; en Venezuela son centrales en el movimiento vanguardista las figuras de Arturo Uslar Pietri y Miguel Otero Silva; en Nicaragua, José Coronel Urtecho es una figura central en un movimiento que intenta superar la sombra omnipresente de Darío; en Cuba serán fundamentales las figuras de Nicolás Guillén y Fernando Ortiz en cuanto al rescate de la herencia cultural negra; el *modernismo brasileño* estará orientado por Mario de Andrade y Oswald de Andrade; en Colombia serán fundamentales las figuras de León

de Greiff, Luis Vidales, Luis Tejada y Jorge Zalamea fundadores del grupo *Los Nuevos*, Eduardo Carranza, Gerardo Valencia y Tomás Vargas Osorio fundadores del grupo *Piedra y Cielo*, Fernando Charry Lara y Rogelio Echavarría fundadores del grupo llamado *Cántico* y más conocido como *los cuadernícolas* por la forma rústica en que editaban sus libros y finalmente el grupo reunido alrededor de la importante revista *Mito* liderado por el poeta Jorge Gaitán Durán y otros grandes poetas y escritores colombianos como Fernando Álvarez, Garbíel García Márquez y Álvaro Mutis.³

Algunos de los fundadores y militantes de estos movimientos cambiaron posteriormente sus valoraciones estéticas y políticas como es el caso de Jorge Luis Borges que vivió en Europa desde 1914 hasta 1921, período en el que está muy presente la estética expresionista europea y la experiencia de la primera guerra mundial en su obra inicial y cuando regresa a Buenos Aires redescubre su ciudad natal en poemarios como *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929) en donde lo criollo en personajes como “el compadrito” o el gaucho toma un valor fundamental. También el caso de Vallejo es interesante ya que comienza una poesía de alta experimentación estética como es *Trilce* (1922) y al final de su vida su obra poética está cargada de ataques a toda expresión vanguardista en libros como *El Tungsteno* (1931) y *España aparta de mi este cáliz* (1939) (Schwartz 34-35).

La generación posterior a la vanguardia es nombrada por teóricos como Octavio Paz y Roberto Fernández Retamar como la “posvanguardia”, la cual surge alrededor de 1940 y en la cual “sus integrantes han sabido de la guerra en España, y van a

³ Para un estudio completo de los movimientos de vanguardia latinoamericanas ver el texto de Jorge Schwartz *Las vanguardias latinoamericanas* (Madrid: Cátedra, 1991), el cual paradójicamente no menciona en ningún momento el movimiento colombiano.

experimentar . . . la segunda guerra mundial. El mundo nuevo que la otra generación esperaba de un día para otro decidió posponer su llegada. La revolución dejó de ser vista para muchos como tal” (Fernández Retamar *Situación* 326). Es una generación desencantada, desesperanzada, que decide mirar no al futuro ni al hombre nuevo, sino al pasado utópico. Es “una rebelión silenciosa de hombres aislados . . . entre cosmopolitismo y americanismo . . . que cortó por lo sano: estamos condenados a ser americanos como nuestros padres y abuelos estaban condenados a buscar a América o a huir de ella. Nuestro salto ha sido hacia dentro de nosotros mismos” (Paz *Los hijos* 210). El punto de convergencia entre autores de esta generación tan dispares como Lezama Lima, Paz y Mutis es el horror hacia al proyecto de modernización, al mundo postindustrial, a la civilización de la posguerra; hay -de nuevo- una atracción por oriente y lo precolombino (en el caso de Paz), lo oriental y cosmopolita (en Mutis y Paz) y lo primitivo americano (Lezama Lima, Paz); es una generación que retoma algunos de los ideales de los románticos -y por ende de los modernistas: el rechazo de la idea de progreso, la vuelta hacia un pasado heroico, la revalorización de lo erótico en el lenguaje.

La posvanguardia tiene una conexión temática y espiritual con la propuesta romántica europea iniciada en el s.XVIII, parte de la cual había sido “(latino)americanizada” por los modernistas hispanoamericanos. Tal como dice Paz, “el modernismo fue nuestro verdadero romanticismo y, como en el caso del simbolismo francés, su versión no fue su repetición, sino una metáfora: *otro* romanticismo” (*Los Hijos* 128)⁴. Esta cita de Paz hay que tomarla con cuidado ya que no todos los temas, ni

⁴ Recordemos que la tradición romántica europea y modernista hispanoamericana fue rechazada de plano por los vanguardistas

todas las valoraciones estéticas románticas tuvieron un eco favorable entre los modernistas hispanoamericanos. Para Henríquez Ureña el modernismo fue, entre otras cosas “un movimiento de reacción contra los excesos del romanticismo, que ya había cumplido su misión e iba de pasada” (11); la generación de la *posvanguardia* vuelve sobre algunos de los temas y topos que los románticos europeos habían desarrollado y que los modernistas hispanoamericanos habían “americanizado”, de allí que el modernismo sea entendido por Paz como *otro* romanticismo, hay una vuelta a una sensibilidad estética más que a una preocupación por la forma como tal en donde la materia poética está anclada en el alma americana.

En *Los hijos del limo* (1972), Octavio Paz dice que después de 1945 la poesía hispanoamericana hay que dividirla en dos academias: la del “realismo socialista” y la de los “vanguardistas arrepentidos,” en las cuales encontramos entre otras las obras: *La fijeza* (1944) de José Lezama Lima; *Libertad bajo palabra* (1949) y *¿Águila o sol?* (1950) de Octavio Paz y *Costumbres errantes o la redondez de la tierra* (1951) de Enrique Molina, (Paz *Los hijos* 208). Sobre todo este último va a manejar topos similares a Mutis como la selva, la descomposición y el trópico americano. “El cáliz de madera y ocio ofrecido a los monos por un pequeño vapor en un río del trópico” (Cobo Borda *Historia de la poesía colombiana* 272) es una imagen conradiana insertada en la representación de la selva americana apropiada por Molina y Mutis. En esta misma generación se destacan igualmente Nicanor Parra, Alberto Girri, Jaime Sabines, Cintio Vitier y Roberto Juarroz, de los cuales dice el poeta mexicano, “estos nombres y estos libros no son toda la poesía hispanoamericana contemporánea: son su comienzo” (Paz, *Los hijos* 208).

Roberto Fernández Retamar dice que “la generación posvanguardista muestra, no sólo una nueva retórica (hecho impresindible), sino también una menor atención a la retórica en sí” (*Situación* 328); es decir que no hay una obsesión con la forma (rima, verso, metáfora), ni con la incorporación de temas criollos o “puramente latinoamericanos”, sino una mayor atención a la interioridad que pasa por una incorporación de lo americano desde una experiencia cosmopolita en temas y en vida, la vida verdaderamente vivida. Esta es la generación de Álvaro Mutis.

La hipótesis de trabajo que guía esta investigación es que la “visión del mundo” que encontramos en la obra del poeta y novelista colombiano Álvaro Mutis está enraizada en una “consciencia de época romántica” en la cual la melancolía, como condición afectiva existencial de la *spätzeit*, y el *fading* del yo, como fenomenología estético-narrativa, ocupan un lugar central en la configuración de su universo de ficción. Las figuras, los motivos, los topos literarios y los héroes mutisianos están contruidos alrededor de este imaginario estético, y participan a su vez en la creación de un universo en donde el héroe ha llegado tarde a un mundo vaciado de sentido y en el cual la utopía está vuelta sobre un pasado irrecuperable. Como consecuencia lógica de ello, la *Weltanschauung* que permea la obra y los héroes mutisianos está empapada de algunos de los principales temas del modernismo hispanoamericano tales como: la sacralización del mundo, el uso de imágenes religiosas en temas profanos, el hedonismo, el cosmopolitismo, la decadencia como consecuencia de la revolución positivista y el paisaje americano como entropía –“las tierras bajas,” “la selva”– y la fractura del yo. A

diferencia de modernistas como Martí, para Mutis no hay un futuro mejor, ni una revolución posible, el fracaso es el signo de toda empresa.

En este trabajo de investigación demostraremos cómo la melancolía –como condición existencial de la modernidad tardía– y el *fading* del yo son dos ejes centrales sobre los cuales está construida la caracterización de tres de los principales héroes mutisianos que analizaremos en el corpus de esta investigación: *El húsar* que aparece en el poema “El húsar” (1953), *Alar el Ilirio*, héroe del cuento “La muerte del estratega” (1961) y *Maqroll el gaviero*, héroe de la novela *Amirbar* (1990).

Esta disertación está dividida en siete capítulos. En el capítulo uno, haremos una introducción biográfica del autor para luego hacer un breve recorrido por la recepción crítica y los estudios que de la obra de Álvaro Mutis se han hecho hasta el año de esta investigación (2011). Situaremos también el aporte de esta investigación en el estudio de su obra.

En el segundo capítulo se articula el problema de la melancolía y el *fading* del yo en la tradición literaria occidental y en la teoría psicoanalítica. Inicialmente haremos un recorrido histórico por la evolución del concepto de melancolía que nos permitirá entender la relación de éste con temas tan fundamentales de la modernidad como la utopía y la nostalgia. En un segundo momento haremos un recorrido por la evolución del concepto de melancolía al interior del psicoanálisis y las diferentes conceptualizaciones teóricas que se le han dado desde el temprano texto de Sigmund Freud *Duelo y melancolía* (1915) hasta *Soleil Noir* (1987) de Julia Kristeva.

El tercer capítulo se ocupa de la elucidación del método psicoanalítico de interpretación de textos literarios que utilizaremos en el análisis de los textos mutisianos.

Veremos la evolución del método desde los primeros textos freudianos como *La Interpretación de los sueños* (1900) en donde se expone el método en su fase temprana hasta la evolución del mismo en el pensamiento freudiano en textos como *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen* (1906) y *Lo Ominoso* (1919); igualmente se verá su posterior aplicación en textos más contemporáneos como *El seminario de la carta robada* (1956) de Jacques Lacan, “Turning the screw of interpretation” (1982) de Shoshana Felman y *La relation critique* (2001) de Jean Starobinski.

En el capítulo cuarto analizaremos la genealogía poética del principal héroe mutisiano, *Maqroll el gaviero* y su estatuto de héroe romántico; allí veremos los diferentes momentos de presentación del personaje, la relación entre autor y héroe, y la figura de Maqroll desde las perspectivas conceptuales de Georg Lukacs, Frederick Garber y Walter Reed.

El capítulo cinco está dedicado al análisis del poema “El húsar” en donde Mutis prefigura a Maqroll y en el cual sitúa las más importantes características del “héroe del ocaso romántico”; para comenzar a entender el objeto, las imágenes y la fenomenología de la melancolía como *afecto* de la modernidad tardía presente en la obra de Mutis se analizarán los símbolos y las imágenes del sujeto melancólico y su relación con el *fading* del yo presentes en este temprano poema aparecido en *Los elementos del desastre* (1953).

En el sexto capítulo analizaremos la composición temática y la condición melancólica de *Alar el Ilirio*, héroe del cuento “La muerte del estratega” (1985); escrito durante la estancia de Mutis por quince meses en la prisión mexicana conocida como Palacio de Lecumberri. Allí narra la vida y hechos de Alar, estratega militar de la Emperatriz Irene en el Thema de Lycandos en Bizancio en el siglo VIII d.C.

El séptimo capítulo tiene como objetivo profundizar en el problema central de esta investigación en la novela *Amirbar* (1990) –quinta novela de la saga de Maqroll intitulada *Empresas y tribulaciones de Maqroll el gaviero* (2001); analizaremos aquí el problema de la melancolía y el *fading* del yo como componentes narrativos fundamentales en la configuración del héroe mutisiano por excelencia, *Maqroll el gaviero*. De igual manera nos proponemos analizar los elementos semánticos relacionados con la *Spätzeit* que encontramos al interior de esta novela.

Una de las conclusiones de esta investigación es que hay una lógica narrativa presente en los tres textos analizados –que se extiende a la obra del autor colombiano– según la cual el héroe antes del inicio de su aventura comienza un proceso de *desvanecimiento interior* cuyo germen le viene dado por su “condición espiritual melancólica.” Dicho proceso comienza a mostrar signos emocionales que se transfieren a las condiciones físicas del ambiente y a otros personajes del relato. El héroe, consciente de ello, no hace más que comprobar lo que de antemano ya sabía y que ninguna razón lógica le permite detener; este *fading* del yo llega hasta el límite dando como resultado la muerte del héroe (es el caso del poema como “el húsar” y del cuento como “La muerte del estratega”). En el caso de la novela *Amirbar* hay un proceso de resignificación simbólica que le permite al héroe sortear la aventura; el reconocimiento de esta “condición espiritual” es lo que le hace que Maqroll siga existiendo en la saga y lo expresa magistralmente cuando le preguntan sobre los padecimientos físicos y emocionales que últimamente le aquejan, su respuesta es lo que guía este trabajo de investigación “¿las fiebres?... ya las tengo!” (*Amirbar* 491).

CAPÍTULO UNO

ÁLVARO MUTIS: RECEPCIÓN CRÍTICA Y ESTUDIOS DE LA OBRA 1953 – 2011

*“Tendido en un jergón de la humilde
morada del escriba Fakhr-el-Din,
Luis de Francia, noveno de su nombre,
auscultaba la noche del delta.”*

Á. Mutis. “Nocturno en Al-Mansurâh”

Álvaro Mutis

Álvaro Mutis Jaramillo nace el 25 de agosto de 1923 en Bogotá (Colombia). A los tres años de edad se va a vivir a Bruselas con su padre, el diplomático Santiago Mutis Dávila, hasta que éste muere cuando el pequeño Álvaro tenía apenas 9 años de edad. Este suceso lo obliga a regresar a Colombia, a la finca Coello de su abuelo Jerónimo Jaramillo en el sur del país (Tolima) donde en compañía de su madre, Doña Carola Jaramillo, y sus

hermanos pasará su infancia y creará el universo poético que estará presente en toda su obra.

En la vida de Mutis hay dos líneas familiares que cruzan transversalmente su obra poética; los gaditanos y los antioqueños. Por un lado, encontramos la relación familiar directa con Don José Celestino Mutis, gran botánico y científico español que organiza la primera expedición botánica en el Nuevo Reino de Granada en el s. XVIII; hermanos suyos como Manuel y Sinforoso Mutis se establecen en La Nueva Granada y forjan las bases familiares de los Mutis en Colombia. La relación familiar con España y las lecturas de juventud hacen que Álvaro Mutis comience a forjar una particular visión de la historia y de la política que descansa en gran medida en su admiración por el *Ancien régime* y la España de Felipe II. El imaginario de tipo *spätzeit* de esta utopía puesta en el pasado comienza a perfilarse como uno de los ejes de batalla de Mutis a partir del cual no solo construirá su universo ficcional sino que además le servirá para hacerse unos cuantos enemigos entre los círculos sociales de su país natal.

De manera contestataria y provocadora, Mutis –en una entrevista con el crítico Gustavo Cobo Borda– destaca cómo su tío tatarabuelo don Sinforoso Mutis pide que se borre del Acta de Independencia de la Nueva Granada su nombre por considerar un grave error la separación de España: “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 a cambio, como herencia, un racionalismo y un jacobinismo trasnochados” (Cobo Borda *Lecturas convergentes* 329). La posición política y existencial del autor va a descansar en la idea de que en cierto momento de la historia

hubo un orden que permitía que la vida en sociedad transcurriera, éste se rompió y nunca podrá recuperarse. Este punto de quiebre él lo ubicará en la caída del imperio bizantino a manos de los turcos o en la pérdida de los territorios americanos por parte de España. Quizás una de las frases más conocidas del autor tanto por la crítica como por el público en general, y sobre la cual descansa la visión del mundo del autor, sea “soy gibelino monárquico y legitimista.” Dicha frase ayuda a nuestro propósito de sustentar la búsqueda en Mutis de un orden trascendente perdido para siempre. El autor la amplía cuando Cobo Borda le pregunta sobre su posición política en la misma entrevista,

Gibelino, en cuanto soy partidario del Imperio Romano Germánico en su lucha contra el papado y el poder temporal de la Iglesia, *Monárquico* porque yo no concibo que se pueda obedecer a ningún poder que no tenga un origen trascendente, y *Legitimista* porque si se es monárquico como yo lo soy hay que aceptar en su plenitud la noción y el concepto de monarquía. (329)

Su vida en Colombia la intercala entre las clases de la escuela primaria y secundaria en Bogotá y las vacaciones y el tiempo libre en la finca Coello; aquí Mutis encontrará esa otra rama familiar que será fundamental en su educación temprana, especialmente lo concerniente a la vida práctica y la ética familiar, la rama materna que viene de la región de Antioquia, en el centro del país⁵. Su madre Doña Carola Jaramillo

⁵ La Región de Antioquia en Colombia está ubicada en el centro del país y su desarrollo económico y social dependió a finales del s.XIX fundamentalmente de la minería; esto hizo en parte que las diferencias de clase y el desarrollo urbano haya sido muy diferente al que se dio en la capital de la república, en donde se concentra la burocracia y el gobierno central. A partir del establecimiento de una elite provinciana en Antioquia, producto del hallazgo de oro y otros minerales y de una férrea moral religiosa, se dio lo que se conoce en la historiografía colombiana como el período de la *colonización antioqueña*. Éste fundamentalmente consistió en la expansión territorial de la región hacia el sur del país, lo que trajo como

pertenecía a una familia tradicional antioqueña de la ciudad de Armenia, cuyo padre Jerónimo fuera uno de los fundadores de esta ciudad, producto de la colonización antioqueña. Los valores morales familiares tradicionales, la religiosidad y el deber del trabajo forman parte de la educación que recibe el joven Mutis en su adolescencia; todo esto sumado al descubrimiento del universo vegetal y poético de Coello. Mutis dice en una entrevista con Fernando Quiroz que allí “lograba mantenerme en un estado de absoluta fascinación” (20).

En Santa Fe de Bogotá estudia en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, en donde nunca se gradúa de bachiller ya que sus días transcurrirán entre el billar y la biblioteca del colegio que su maestro, el poeta Eduardo Carranza, le había hecho descubrir en sus clases de literatura. Esta relación con el gran poeta colombiano marcó definitivamente la relación de Mutis con la escritura ya que en medio de tantos libros, de sus lecturas de juventud, de la visita a los círculos literarios capitalinos reunidos en cafés y librerías en donde se respiraba un *aire modernista* decidió que lo que él tenía que ser era escritor. La relación con Carranza va a ser fundamental ya que no sólo lo introduce a poetas franceses como Rimbaud, Verlaine y Mallarmé sino que también le transmite un respeto por la obra poética, sobre esto le dice en una entrevista televisada a Margarita Vidal “todo poema que yo escribo tiene adentro esa devoción que me transmitió intacta Eduardo Carranza” (Á. Mutis “Escala Íntima” 1992).

Después de dejar definitivamente el colegio comienza a frecuentar grupos literarios como *Los Nuevos* o *Los Piedracielistas*, en donde se reunían poetas como

consecuencia la fundación de nuevas ciudades y pueblos en lo que hoy en día está compuesto por los departamentos de Caldas, cuya capital es Manizales, Risaralda, cuya capital es Pereira, Quindío, cuya capital es Armenia y el norte del Departamento del Valle, cuya capital es Santiago de Cali.

Aurelio Arturo, León de Greiff, Rafael Maya, Luis Vidales, Jorge Gaitán Durán, fundador de la Revista “Mito” junto a Pedro Gómez Valderrama, Hernando Valencia Goekel, Fernando Arbeláez y Rogelio Echavarría. Su primera colección de poemas es publicada en 1948 en un librito titulado *La Balanza* junto con el también poeta Carlos Patiño, el cual, según Mutis, ha sido el éxito editorial más importante de América Latina pues se agotó en menos de un día amén a los disturbios políticos conocidos como “El Bogotazo” que sucedieron después del asesinato del líder liberal Jorge Eliecer Gaitán el 9 de abril de 1948, gracias a que las librerías en donde reposaba la edición fueron incineradas por la turba capitalina.

Mutis nunca terminó el bachillerato por considerar que “perdía el tiempo en problemas que no le concernían” (Cobo Borda, *Lecturas* 221) y realizó varios trabajos tales como locutor de noticias en la Radio Nacional junto a Otto de Greiff, editor del *Magazín Cultural Vida* de la Compañía Nacional de Seguros; jefe de relaciones públicas de la compañía de aviación *Lansa* –en donde trabaja hasta 1951, cuando tres accidentes aéreos determinaron la venta de la compañía a Avianca S.A; y como jefe de relaciones públicas de las compañías Bavaria y Esso Mobil. En esta última organiza no sólo banquetes para conmemorar los aniversarios de las muertes de grandes figuras literarias como Proust y Mallarmé sino que apoya económicamente –con fondos de la empresa– a varios de sus amigos artistas como Fernando Botero y Gabriel García Márquez. Por esta razón, y en medio de la dictadura del General Rojas Pinilla, huye del país ya que pesa una orden de captura en su contra por “malversación de fondos” y se exilia en México en 1956, en donde ya había estado unos años antes. En la ciudad de México es generosamente recibido al interior de varios círculos intelectuales compuestos por

mexicanos y exiliados latinoamericanos y españoles, allí conoce a Octavio Paz, Luís Buñuel, Luis Cardoza y Aragón, Alejandro Rossi, Ramón Xirriá, José de la Colina, entre otros; grupo al que Luis Panadier llama “La Casa del Lago,” por participar algunos de ellos en las actividades culturales organizadas en la sede de la UNAM en los bosques de Chapultepec en la Ciudad de México llamada *Casa del Lago*.

En México trabaja en la compañía de publicidad de los hermanos Barbechano y después de un breve período de felicidad, la realidad le cobra sus cuentas. En 1958, es apresado por la orden de captura y extradición que pesa en su contra por sus “cuentas pendientes en Colombia” gracias a lo cual pasa quince meses en la prisión más tenebrosa del Distrito Federal, El palacio de Lecumberri. Ahí escribe *El diario de Lecumberri*, *El poema de lástima a la muerte de Marcel Proust* y los cuentos *La muerte del estratega*, *Sharaya* y *Antes de que cante el gallo*. Dirige *El cochambres*, una obra de teatro escrita por uno de los internos, sobre la vida en la calle de uno de los reos. En la cárcel conoce a fondo la realidad humana y el México profundo: “en la cárcel y en la guerra ya no se puede mentir, ya vivimos la verdad total, la realidad absoluta” (Á. Mutis “Palabra Mayor”).

Durante su estancia en la cárcel tuvo el apoyo permanente de sus amigos mexicanos y al salir de allí continúa su trabajo en la agencia de los Barbechano y posteriormente obtiene el puesto de gerente comercializador para América Latina de películas y series para televisión de la *Twentieth Century Fox* y *Columbia Pictures*, lo cual le permitirá viajar varios meses al año por América Latina, Norteamérica, África y Europa. Su obra poética y narrativa transcurre en paralelo con sus otras actividades profesionales; para 1986, año de publicación de su primera novela, *La nieve del*

almirante, ha publicado ya los libros de poesía *La balanza* (1948), *Los elementos del desastre* (1953), *Reseña de los hospitales de ultramar* (1959), *Los trabajos perdidos* (1965), las memorias de su experiencia en la cárcel *Diario de Lecumberri* (1960), la novela breve *La mansión de la Araucaima* (1973) –la cual era originalmente un guión cinematográfico para su amigo Luis Buñuel– y una primera edición de la *Summa de Maqroll* (1973), que reúne todos estos poemarios y su poesía hasta la fecha. También ha publicado los poemarios *Caravansary* (1981), *Los emisarios* (1984), *Crónica Regia* (1985) y *Un homenaje y siete nocturnos* (1986); que aparecen en la edición de *Summa* de 1992. En 1986 ha comenzado el ciclo sobre Maqroll el Gaviero reunido en siete novelas, *La nieve del almirante* (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1988), *La última escala del Tramp Steamer* (1988), *Un bel morir* (1989), *Amirbar* (1990), *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1990) y *Tríptico de mar y tierra* (1993) reunidas todas posteriormente en el libro *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (1995; 2001). En 1999 se publica su libro de ensayos sobre arte, cultura y literatura *De Lecturas y algo del mundo*.

En 1980 escribía Mutis sobre los premios literarios lo siguiente,
 Si la mezquindad del panorama literario es universal, hay que reconocer,
 con tristeza, que es en Francia donde esta crisis toma caracteres más
 alarmantes. Los múltiples premios –*Goncourt, Medicis, Renaudot,*
Femina, Academia, etc.– son ya prácticamente ilegibles. (Cobo Borda,
Lecturas 230)

A pesar de esa actitud crítica frente a los premios literarios, la obra de Mutis ha sido galardonada con los más importantes premios literarios en lengua española y francesa, entre los cuales se encuentran *El premio nacional de poesía* (Colombia, 1983),

El premio Xavier Urrutia (México, 1989), *El premio Medicis Étranger y Ordre des Arts et Lettres* (Francia, 1990), *El premio Príncipe de Asturias* (España, 1997), *El premio de poesía Reina Sofía* (1997), *El premio Cervantes* (España, 2001) y el *Neustadt Prize for Literature* (Estados Unidos, 2002).

Hay una faceta que en Mutis está muy presente en su escritura, la autocrítica; según testimonio suyo son varios los poemas que han ido a dar al cesto de la basura, e igualmente una novela sobre Bolívar, de la cual se salvó un fragmento que publicó bajo el título *El último rostro* en la colección de prosas, narraciones y ensayos intitulada *La muerte del estratega* (1985) que incluye el *Diario de Lecumberri*, *La mansión de la Araucaima*, *Cuatro relatos* (“La muerte del estratega,” “El último rostro,” “Antes de que cante el gallo” y “Sharaya”), *Algunos textos periodísticos* (“Intermedio en Querétano,” “Intermedio en Constantinopla,” “Intermedio en Schoenbrunn,” “Intermedio en Niza,” “Intermedio en el Atlántico sur,” “Intermedio en el Strand”), *Los textos de Alvar de Mattos* y *Dos conferencias* (“La desesperanza” y “¿Quién es Barnabooth?”).

Lecturas

Desde muy joven Álvaro Mutis fue un gran lector y de ello da cuenta su rica prosa en donde las referencias literarias son numerosas; las lecturas de infancia al lado de su padre –especialmente literatura francesa del s. XIX en donde autores como Honoré de Balzac y Émile Zola ocupaban un lugar fundamental– igualmente biografías sobre Napoleón, las monarquías francesas y españolas, la historia bizantina y la Europa renacentista, serán también claves para comprender su universo de ficción. Dentro de los grandes autores de viajes que le acompañaron desde muy joven en sus lecturas se

encuentran figuras como Julio Verne en *La vuelta al mundo en ochenta días*, H. Melville en *Moby Dick* –de donde toma la idea del gaviero como narrador– o J. Conrad, especialmente los libros *La locura de Almager*, *Lord Jim*, *Victoria*, *El corazón de las Tinieblas* y *Nostramo*. En palabras de la crítica literaria Consuelo Hernández, “en las novelas de Conrad como en las de Mutis se ve que la geografía es capaz de precipitar al hombre a situaciones límite” (Hernández *Estética del deterioro* 64), novelas donde el destino y el fracaso ocupan un lugar preponderante. Igualmente serán importantes autores como R.L. Stevenson en *La Isla del Tesoro* y *Los Cuentos de las Islas del Sur*, de quien destaca Mutis su pasión por la aventura y la caracterización de su personaje principal; al igual que Charles Dickens y su novela *David Copperfield*, en donde la memoria ocupará un lugar central, sobre esto Mutis dice,

Conrad, Dickens o Melville ponen a andar inmediatamente dentro de mí mecanismos que empiezan a generar personajes, situaciones que no es que yo trate de copiar de ellos, sino que son míos y pertenecen a mi experiencia personal, y que se han disparado con esta lectura. (García Aguilar, *Celebraciones y otros fantasmas* 24)

Algunos poetas franceses del s. XIX y comienzos del XX serán cruciales en su carrera poética, tales como *Illuminations* (1847) y *Une saison en Enfer* (1873), de A. Rimbaud como *Éloges* (1911) del poeta del caribe francés Saint John Perse, *Les Chants de Maldoror* (1869) de Lautremont, los *Petites poèmes en prose* (1869) de Ch. Baudelaire y de Pierre Reverdy *Le livre de mon bord* (1948)⁶. Serán igualmente importantes los poetas españoles de las generaciones del 98 y del 27, que descubre en las

⁶ Fechas de las ediciones originales, para este trabajo se usaron ediciones más recientes.

clases con Eduardo Carranza, tales como Antonio Machado, Gustavo Adolfo Bécquer, Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti y Luis Cernuda.

Entre los poetas hispanoamericanos anteriores a Mutis que marcan profundamente su poesía –no sólo por los temas sino porque escriben poesía en prosa como la suya– se encuentran Pablo Neruda, especialmente su *Residencia en la tierra* (1933); *Las Prosas profanas* (1896) de Rubén Darío; y *Platero y yo* (1917) de Juan Ramón Jiménez.

También serán importantes autores como el mexicano Octavio Paz, el español Ramón de Campoamor y el uruguayo Juan Carlos Onnetti (Castro García 29). De los colombianos será fundamental el legado de poetas como Luis Carlos López y León de Greiff, éste último ejercerá una gran influencia no sólo en la producción de una poesía en donde la prosa y el verso circulan libremente sino en la creación de personajes que actúan a veces como alteregos tales como *Sergio Stepanski*, *Ramón Antigua*, *Leo le Gris*, *Matías Aldecoa o*, *Gaspar von den Nacht*, en el caso de De Greiff; o *Maqroll el gaviero*, *El húsar o Alvar de Mattos*, en el caso de Mutis (Hernández *Estética* 47). La presencia del poeta colombiano Aurelio Arturo y su poema “Morada al sur” (1963) es igualmente relevante en la obra de Mutis en cuanto al tema de la nostalgia y la tierra de origen.

Al interior de la tradición poética colombiana Mutis es ubicado por algunos críticos en los llamados *cuadernícolas*, un grupo de jóvenes poetas que entre 1944 y 1945 publicaban sus textos en pequeños cuadernos de una muy barata edición. Sin embargo, la técnica poética y la valoración estética de algunos de los poetas de esta llamada generación no era igual y Mutis tampoco podría ubicarse en ella en estos términos. En lo que coinciden críticos como Gustavo Cobo Borda y Octavio Paz es que Mutis es reconocido como poeta al participar en la importante *Revista Mito* dirigida por Jorge

Gaitán Durán, en donde publica en 1959 apartes de su poemario “*Reseña de los hospitales de ultramar*”; en esta revista participaron poetas fundamentales en la obra de Mutis como Eduardo Carranza, León de Greiff y Aurelio Arturo, como se mencionó anteriormente. Sobre la publicación de “*La reseña*” decía Paz en el prólogo de la versión completa publicado en México en 1967,

por encima de las influencias y ecos, o mejor dicho por debajo de las aguasuntuosas y espesas de esa retórica que viene del mejor Neruda, no era difícil reconocer la voz de un verdadero poeta . . . un poeta de la estirpe más rara en español: *rico sin ostentación y sin despilfarro*. Necesidad de decirlo todo y conciencia de que no se dice nada. 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. Lujo, y, ya se sabe, “*orden y belleza*,” es decir, economía de la expresión.” (Paz, *Prólogo* 10)

Paz al reconocer en la obra de Mutis la retórica del Neruda de *Residencia en la tierra* da luces sobre los ecos modernistas al hablar de él como un poeta “rico sin ostentación y sin despilfarro,” en donde encontramos un “gusto del lujo y un gusto por lo esencial” y cuya obra puede girar sobre dos ejes “orden y belleza”. Sin embargo, no podemos calificar a Mutis de modernista en cuanto tal ya que el modernismo como movimiento literario ya había desaparecido a finales de los años veinte; tal como habíamos argumentado en la introducción a Mutis habría que ubicarlo en lo que críticos

como Octavio Paz, Ángel Rama y Roberto Fernández Retamar han llamado *la posvanguardia* .

Balance de la Crítica (1953 – 2011)

La recepción crítica que ha tenido la obra de Mutis ya ha sido analizada extensamente en varios lugares, especialmente por Consuelo Hernández en su estudio *Álvaro Mutis, una estética del deterioro (1995)* (Hernández, *Estética* 23-39). Sin embargo, vale la pena resaltar lo más importante de ésta con relación a la obra novelística, y ver qué ha pasado hasta ahora desde 1995, fecha de la publicación del trabajo de Hernández.

1953 – 1995

Tal como lo sugiere Hernández, la recepción crítica de la obra poética de Mutis hasta 1988 se componía básicamente de notas periodísticas, ensayos literarios y reseñas especializadas; las más importantes han sido compiladas en los textos de Santiago Mutis-Durán (ed.) *Álvaro Mutis: poesía y prosa* (1981) y *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero* (1988;1993). Dentro de la gama de críticos que aparecen en sendas antologías quisiéramos destacar dos grupos; en primer lugar encontramos al grupo de poetas y escritores que destacan a Mutis como uno de los grandes poetas hispanoamericanos, uno de los de “nuestra generación” como anotábamos más arriba, entre quienes se encuentran Guillermo Sucre, Octavio Paz, Hernando Téllez, Hernando Valencia Goelkel, Héctor Rojas, Aurelio Arturo, Enrique Molina, Gonzalo Rojas, José Manuel Arango y Elkin Restrepo. Un segundo grupo lo constituyen la crítica académica en donde se destacan los

trabajos de Louis Panabriere, Jotamario Arbeláez, Alfonso Fuenmayor, Fernando Herrera y François Maspero, en donde los aspectos de forma y estilo, las temáticas de la selva, la nostalgia y la tierra son los elementos más destacados.

Un segundo momento de la crítica es cuando comienza el ciclo narrativo de Maqroll y comienzan a producirse tesis de maestría y doctorado –especialmente en universidades norteamericanas– y números especiales de revistas literarias dedicados a la obra de Mutis; igualmente comienzan a aparecer entrevistas al autor que dan cuenta de un lado más personal y de su experiencia de vida.

Hay dos libros de entrevistas en los cuales se destacan aspectos biográficos del autor, estos son: *El reino que estaba para mí* (1993) de Fernando Quiroz y *Celebraciones y otros fantasmas* (1993) de Eduardo García Aguilar. En estos libros, Mutis habla de su vida personal y de su obra de una manera muy amplia, dando detalles de sus lecturas y de cómo estas influyeron en la creación de su obra literaria. En esta serie de entrevistas son igualmente importantes dos programas de televisión dedicados a Mutis por productoras colombianas. *Palabra mayor* con Margarita Vidal (1992) y *Escala íntima* (2001) dirigido por Rodrigo Castaño.

En 1993, el Instituto de Cooperación Iberoamericana realiza en Madrid *La Semana del Autor* dedicada a Álvaro Mutis, donde se dan encuentro algunos de los críticos más reconocidos de la obra de Mutis como Martha Canfield, Rafael Conte, Santiago Mutis-Durán, Mercedes Monmany, Dasso Saldívar, Consuelo Hernández, Luisa Castro, Juan Luis Panero, Louis Panabriere, entre otros, y el mismo autor; lo que da como resultado la publicación de las memorias del mismo. En este encuentro resaltan de una manera muy general los aspectos formales de su obra tanto poética como narrativa y se

indaga sobre cuatro grandes temas: de la poesía a la novela, las mujeres de Maqroll, el desarrollo del personaje Maqroll y una parte final sobre “El último rostro” con la proyección de la película hecha por Francisco Norden a partir del texto de Mutis.

Dentro de las disertaciones más destacadas antes de 1995 encontramos los trabajos de Consuelo Hernández y Oscar Castro-García. La tesis de maestría de Consuelo Hernández que llevó como título *El poema: Una fértil miseria* (1984), da cuenta del acento sobre el cual la autora hace su análisis. Éste constituye el primer trabajo universitario de investigación sobre la obra poética de Mutis y en él se exploran las imágenes poéticas del deterioro, la miseria y la muerte que más adelante desarrollará en su tesis doctoral *Álvaro Mutis: Una estética del deterioro* (1995). En 1993, Oscar Castro-García hace su tesis de maestría titulada, *Poética, noche y muerte en la poesía de Álvaro Mutis*, en la cual trata sobre la posibilidad de una poética en Mutis y hace un análisis de los aspectos formales y esenciales de su poesía.

1995-2011. Textos e Investigaciones

A partir de 1995 surge una nueva serie de trabajos de investigación sobre la obra de Álvaro Mutis, especialmente sobre su obra narrativa ya que el ciclo de Maqroll había comenzado con *La nieve del almirante* en 1986 y para 1995 ya había publicado su última novela, *Tríptico de mar y tierra*. En 1995, se publica por primera vez la saga completa bajo el título *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. Ricardo Gaviria publica *Contextos para Maqroll* (1997), una introducción a la obra narrativa de Mutis, donde dice que “el personaje Maqroll decide hacerse fuerte en la novela después de una existencia poética de más de tres décadas, [lo que] crea al autor problemas de género” (10). Como

sabemos Maqroll nace en la obra poética pero allí no se circunscribe a la tradicional rima y métrica poética, más bien la prosa ocupará un lugar central. Cuando el personaje mutisiano se convierte en el héroe de las novelas, los ecos de la poesía vuelven; por esto es que Gaviria plantea que hay un problema de género. Podríamos decir que más que un problema de género lo que presenta la obra de Mutis, como lo han referido otros críticos, es un estilo que no se ajusta al canon tradicional de rima y verso, algo propio de algunos de los poetas de la generación de Mutis; la poesía de Mutis está hecha como prosa poética o “poesía en extensión” en palabras de Cobo Borda.

Gaviria igualmente quiere situar en esta compilación algunos textos que ya habían aparecido en otras ediciones, particularmente en *Álvaro Mutis: poesía y prosa* (1982) y *Obra literaria* (2 Vols. 1985), ambas al cuidado de Santiago Mutis-Durán, y darlos a conocer a un público más amplio, como preámbulo a su obra novelística. En esta selección encontramos dos conferencias de Mutis: “¿Quién es Barnabooth?” “La desesperanza” y el texto “Monny de Bouilly: Acogida del capitán”. Posteriormente hay una selección de “Notas de Lectura” de Mutis sobre autores como Appollinaire, Proust, Pushkin, Enrique Molina y una serie de textos intitulados “Intermedios,” los “Textos de Alvar de Mattos” y textos dispersos sobre Maqroll el Gaviero.

En 1998, Belén del Rocío Moreno publica *Las cifras del azar. Una lectura psicoanalítica de la obra de Álvaro Mutis*. (1998), producto de su tesis de maestría en literatura en el Instituto Caro y Cuervo en Bogotá. Esta obra es, tal como el título lo sugiere, un estudio psicoanalítico de la obra de Mutis con relación a los temas del azar y el destino. Para su análisis, la autora divide el texto en cuatro grandes apartados: psicoanálisis y literatura, el azar, el destino y la desesperanza. Para del Rocío el azar y el

destino, como motivos literarios, están presentes en la gran mayoría de la obra de Mutis, desde *El último rostro* hasta el *Tríptico*; ambos aparecen como algo irrevocable, inevitable, como un *fatum*, con esto la autora hace referencia a la noción shakesperiana del destino y a la noción griega del Hado –o la moira– en donde hay un gran componente de inmutabilidad frente al curso de las cosas. Finalmente, la autora hace un interesante análisis sobre la irremediable necesidad de Maqroll de perderlo todo, comenzando por los astros que le guían. Para la autora se trata de un *des-astrado*⁷, un “abandonado por los astros,” quién igualmente pierde a todas sus mujeres (Amparo María, Ilona Grawoska, Flor Estévez) y a Jamil, hijo de su amigo Abdul en la novela *Tríptico de mar y tierra*.

Las cifras del azar es la única investigación extensa que hemos podido encontrar en donde se aplica el método psicoanalítico de interpretación de textos a la obra del autor colombiano, convirtiéndose en punto de partida para esta investigación; igualmente hay que decir que Marta Canfield en su artículo “*Un peregrino de los Dioses*” (1994) hace un análisis psicoanalítico desde una óptica jungiana.

El crítico colombiano Oscar Castro-García en *Sueños, erotismo y muerte en la narrativa de Álvaro Mutis* (1997) hace una importante investigación sobre estas tres figuras en la narrativa de Mutis, continuando el camino iniciado en 1983 con su tesis de maestría sobre la obra poética del autor colombiano. Este trabajo centra su análisis en la figura de Maqroll alrededor de estos tres temas en la obra narrativa compuesta por las siete novelas y algunas referencias a otros textos aparecidos anteriormente a estas como *La muerte del estratega*, *El último rostro*, *Antes de que cante el gallo* y *Sharaya*.

⁷ Juego de palabras que propone la autora con los significantes *astro*, *desastre*, *des-astrado*.

Las Disertaciones

Después de la publicación del ciclo completo sobre Maqroll en 1995 comienza a aparecer una serie de disertaciones doctorales que tratan especialmente el corpus de la saga y que básicamente se centran en la figura de Maqroll alrededor de temas como el exilio, la posmodernidad, el héroe, el mito y el alterego.

La primera de ellas es la tesis de doctorado de Consuelo Hernández, *Álvaro Mutis: una estética del deterioro* (1995) en donde la autora analiza la figura del deterioro en la obra poética y narrativa del autor colombiano. Se trata del primer trabajo de análisis sistemático de toda la producción literaria de Mutis hasta la fecha en la cual la autora propone una “lectura [en donde se] intenta demostrar [que] la puesta en acción de la *voluntad del poder* [está] trabajando aliadamente con la consciencia de las fuerzas del deterioro para construir un objeto estético, un signo lingüístico” (15). Hernández analiza los elementos asociados con el deterioro tales como “la usura del tiempo, los sedimentos subyacentes de la muerte, la destrucción causada por el uso y el desgaste, los personajes víctimas de las plagas, la sociedad en descomposición, los espacios desiertos, las vastas regiones sin nombre, las ciudades monótonas y la particular visión que tiene Álvaro Mutis del trópico” (15). La investigación está dividida en tres partes, en la primera intitulada “Recepción crítica y razón del extraviado” analiza la producción crítica hasta la fecha y la relación de la obra de Mutis con otras literaturas. En la segunda, “Irreductibilidad del decir poético,” hace un análisis de los recursos retóricos y expresivos de la poesía y la novela del autor colombiano que dan por sentadas las bases de lo que ella denomina una “estética del deterioro.” En la tercera estudia propiamente cómo las figuras del deterioro se revelan en la obra de Mutis y cuales son las imágenes que el poeta utiliza en los

diferentes aspectos de éste (individual, social y natural). Finalmente, la autora propone que la obra ofrece respuestas frente a la desolación del mundo contemporáneo que se traducen en lo que el mismo Mutis denomina como *la desesperanza*.

Como hemos reconocido previamente, este es el trabajo pionero que señala en la obra de Mutis uno de sus elementos nodales: el deterioro como constante en la revelación poética del autor colombiano. Constituye pues el primer gran esfuerzo de ordenación de la producción literaria de Mutis y es quizás el trabajo más sistemático en cuanto al uso de los recursos retóricos, formales y lingüísticos al interior de la obra.

La disertación escrita por Gina Ponce de León, *Utopía, mito y héroe contemporáneo en la obra novelística de Álvaro Mutis (1996)* indaga sobre el concepto de utopía, sobre el tipo de héroe que es Maqroll, sobre el mito del héroe y la relación entre el feminismo y el anarquismo en algunas de las novelas de Mutis. Los conceptos de utopía y mito los analiza desde las teorías de Ruth Levitas, Northop Frye, Mircea Eliade y Rollo May, y los aplica a las novelas *La mansión de la Araucaima*; *La nieve del almirante* y *Un bel morir*. La autora quiere demostrar cómo el concepto de utopía propuesto por Levitas ocupa un lugar central en la producción literaria de Mutis, ya que éste entiende por utopía “la expresión del deseo por una mejor forma de existencia o de vida” (44). Según Ponce, esto se da de alguna manera en *La mansión*, ya que propone que esta novela representa una “utopía fundamentada en el deseo . . . el deseo que Araucaima exista, lleva a la realización de la utopía que se compone de elementos específicos como son lo mítico y lo erótico” (49). Se trata entonces para esta autora de “una novela que recrea un cierto tipo de utopía ya que es una novela en donde se crea una comunidad regida por el placer momentáneo, sin límites, y también mítico ya que hay una repetición

de rituales por parte de algunos de los personajes” (52). Concluye que la utopía fracasa ya que son más relevantes lo que ella llama los “elementos contrarios” de la utopía que los “elementos efectivos.” Más que de “utopía” se trata de un imaginario en donde el placer, lo erótico y lo mítico se conjugan para formar un universo ficcional en “La mansión.”

En el capítulo dedicado a las novelas, *La nieve del almirante* y *Un bel morir* la autora analiza la figura del héroe a partir del concepto de “correlato estructural” del teórico Juan Villegas, quien lo define como el “descubrimiento por parte del protagonista de la falta de significado que representa para él el lugar de origen, razón por la cual decide emprender una búsqueda que da como resultado el regreso al mismo lugar de origen” (104). Villegas se inspira en las ideas de Joseph Campbell y la autora las aplica a las novelas de Mutis situando lo que ella llama “mitemas y etapas” al interior del relato. Las tres etapas son: la vida que se abandona, la iniciación y la vida del iniciado, y al interior de cada una habrá unos *mitemas* específicos: el llamado, el maestro, el umbral forman parte de la primera etapa; el viaje, el encuentro, la noche, la caída, los laberintos y la huida harán parte de la segunda, y finalmente el regreso, la huida mágica, la negativa del regreso, el umbral y los dos mundos pertenecen a la tercera etapa (Ponce 109).

La autora plantea que hay algunas características nuevas en la versión de héroe que Maqroll representa, entre ellas destaca el “no deseo de emprender un viaje de descubrimiento del mundo” o de crecimiento personal, “la creación de Maqroll de su propia realidad mediante la añoranza del pasado,” el “no regreso del héroe al mundo que ha abandonado,” “la no intención de cambiar el mundo y la no incorporación al mundo después del viaje”. Sin embargo, para ella Maqroll tiene una característica del héroe

mítico ya que “la imagen que queda de él al final de los acontecimientos es la de un hombre sin tiempo, sin edad y sin historia” (Ponce159).

En la parte final del trabajo, la autora analiza la figura de la mujer en dos novelas: *La última escala del Tram Steamer* e *Ilona llega con la lluvia*. Para la autora se trata de una doble representación de la mujer: la mujer tradicional representada por un “poder falocéntrico” y la “nueva mujer representante de un anarquismo utópico y feminista”. Esto a partir de las ideas de Marleen Barr, Nicholas Smith, Lyman Tower Sargent y Rollo May. Para Ponce de León, una de las mujeres que aparece en *La última escala* es la fiel representante de esta mujer tradicional y sumisa –quien no tiene nombre en la novela– y que la autora sitúa como una *generalización arquetípica*; en cambio, en la novela *Ilona* se trata de lo que Ponce llama “la nueva mujer, la mujer anarquista y feminista que puede soñar e imaginar su propio mundo” (217). Igualmente habla del intento del autor de *feminizar* la escritura ya que Mutis “poetiza el lenguaje” y “entra a invadir ambientes femeninos,” pues sus narradores “tienen presentimientos e intuyen una desgracia final en la relación con las mujeres” (234). Para ella, Mutis no logra asir el mundo femenino pero “es honesto al dejarlo a la incompreensión y al misterio” (236).

Su trabajo presenta aspectos interesantes con relación al tema de la utopía y algunas características del héroe moderno, sin embargo, temas como el anarquismo feminista y la escritura femenina de Mutis está cargado de una valoración negativa no sólo del autor sino del texto mismo. Se le exige demasiado al texto ficcional al intentar hablar de una escritura femenina en Mutis, y se cae igualmente en varias generalizaciones al intentar definir qué es una escritura femenina a partir de una posición ideológica. Se

trata desde nuestro punto de vista de un esfuerzo por parte de la autora de someter el texto literario a unos postulados ideológicos que al fin de cuentas el texto mismo resiste.

En la disertación *Ciclo narrativo sobre el gaviero: o el discurso posmoderno en la escritura de Álvaro Mutis* (1998) Oscar López Castaño analiza la recepción crítica que ha tenido la obra de Mutis en cuanto a las características discursivas y los aspectos temáticos que han hecho difícil una clasificación de la obra en paradigmas, movimientos o escuelas literarias. Establece un diálogo entre algunos teóricos de la modernidad / posmodernidad como Jürgen Habermas, Frederic Jameson, Walter Benjamin, Jean Francois Lyotard y Gianni Vattimo en relación a la condición literaria y la política de occidente en primer lugar, y de América Latina en segundo lugar. En esta discusión integra la obra de Álvaro Mutis al interior de ella; de esta última considera que “en el orden temático, muchos de los móviles de actuación del Gaviero surgen por su desencanto con un presente deleznable; en el orden discursivo, la narrativa que lo presenta está tejida con materiales posmodernos” (López Castaño 3). Las razones principales que llevan al autor a calificar de posmoderna la narrativa de Mutis son “la generación de un discurso estético propio, . . . la crítica rotunda al progreso producto de la razón ilustrada, . . . y la crítica al orden burgués” (109). Para sostener este argumento analiza seis de las siete novelas a partir de algunos conceptos de la posmodernidad en el siguiente orden: en *La nieve del almirante* analiza el concepto de desilusión frente al progreso, en *Un bel morir* analiza la deconstrucción del autor moderno, en *Amirbar* estudia el efecto que tienen las decisiones de los centros del poder sobre culturas locales, en *Abdul Bashur* se interesa por el uso de la experiencia social e histórica para diluir barreras entre lo histórico y lo ficcional, y finalmente, en *Ilona* destaca el lugar de la mujer en el discurso posmoderno.

Es un trabajo importante como punto de partida para la reflexión sobre la obra narrativa de Mutis al interior del discurso postmoderno, y da elementos claves para pensar el lugar de Maqroll como héroe o antihéroe moderno. En su análisis por momentos hace una furiosa defensa del texto literario en contra de teorías psicológicas como la que utiliza Martha Canfield al analizar al viaje de Maqroll desde una perspectiva jungiana, ya que “sopena de incurrir en obviedad, prefiero atenerme a la superficie significativa que expresa el ciclo de un viajero y no a las especulaciones escatológicas” (196). El autor privilegia el análisis de la obra narrativa de Mutis desde una lectura postmoderna o según él “más abierta en lo que respecta a la verosimilitud ficcional” (145).

En la disertación *Identidad y representación del personaje posmoderno: la saga de Maqroll* (1999) Doris Baron-Fritts explora igualmente la idea de Maqroll como un personaje posmoderno, desde la cual se exploran dos grandes campos temáticos: la construcción de la identidad y las formas de construcción del personaje desde una perspectiva posmoderna. La conclusión de la misma es que la noción de mito es subvertida en el proceso de definición de una identidad posmoderna, lo cual crea una épica literaria. Para Baron-Fritts, la característica principal de la identidad postmoderna de Maqroll el gaviero es que es un “*sujeto en progreso*” (64), entendido este, en palabras de Raymond Williams, como un sujeto que está “en transmutación constante y [que] por ello desafía la noción de representabilidad” (89). Es decir, que el personaje se va construyendo en la medida que avanza la narración, merced a los recursos del lenguaje que utiliza el autor que a su vez tiene una especie de consciencia de sí que le permite interrogar al autor y al mundo que le rodea, que la autora nombra como un proceso de

“reificación,” cuando Maqroll “pasa de ser sujeto de las acciones a ser sujeto activo del acto de creación” (90).

Este punto es muy interesante ya que involucra un interrogante sobre el proceso clásico de construcción de la subjetividad del héroe literario, lo cual sitúa a Maqroll como un “antihéroe posmoderno,” ya que éste transgrede las características meramente biográficas o de orden moral o social que lleven una especie de mensaje en la saga. Se trata mas bien, en palabras de Barón-Fritts, de características “que se relacionan más con [un] sentido de identidad que se debate entre la *artificialidad*, como construcción ficticia, y la *representatividad*, como reflejo de la cambiante realidad que le rodea” (221-222); para esta autora lo que el héroe mutisiano muestra es un proceso de construcción de una identidad inestable que traspasa los límites de la representación fija. Su trabajo es interesante en tanto habla de una identidad fluida, fragmentada, descentrada, autónoma, en proceso de transformación permanente por parte de Maqroll el gaviero.

María E. Olaya García en *Las formas del exilio en los trópicos: la voz de Maqroll el gaviero en la obra de Álvaro Mutis* (2000) explora la idea del exilio como algo “inherente a la cultura colombiana contemporánea.” Esta idea la analiza a partir de tres novelas de Mutis: *La nieve del almirante*, *Un bel morir* y *Amirbar*, y dos poemas: “Exilio” y “Nocturno.” Para esta autora “el constante desplazamiento propio del exilio en Maqroll es una necesidad y es el fundamento de una identidad forzada a reinventarse en el transcurso de la *errancia*” (2). El análisis del exilio y la construcción de la identidad lo fundamenta someramente en algunas de las ideas de Julia Kristeva en obras como *Strangers to ourselves*, *Bulgaria: my suffering*, *Black Sun: Depression and Melancholia* y *Powers of Horror*.

Aparte del contexto político de Colombia como centro del análisis de esta investigación y la relación con la obra de Mutis, la tesis principal que merece destacarse es que el desamparo es una forma del exilio tropical tanto a nivel individual (de Maqroll) como a nivel colectivo, “de las gentes de la tierra caliente,” y que la selva representa lo abyecto no sólo en la novela de Mutis, *La nieve*, sino en la tradición latinoamericana desde el descubrimiento de América. Finalmente, identifica en la obra de Mutis una propuesta ética que ella nombra “una economía de la solidaridad,” entendiendo por ésta “una respuesta de Maqroll frente a la desintegración nacional después de cien años de soledad y a una perversidad de estar-en-el-mundo que conduce a una ética de la extranjería” (22).

La autora rastrea la construcción del yo lírico de Maqroll en dos poemas iniciales “Exilio” y “Nocturno”; la relación entre las imágenes del poema como evocación de la materialidad y el aspecto somático del recuerdo en la voz poética. Para ella se trata de un *yo melancólico* que evoca un objeto imposible de alcanzar, y lo interpreta a partir de las ideas de Kristeva sobre la separación del yo materno basadas en los conceptos de *estadio del espejo* y *objeto del deseo* de Jacques Lacan. La autora recurre a la teorización psicoanalítica sobre la melancolía para afirmar que la situación “de exilio [en Maqroll] lo coloca (sic) en *un constante devenir sin objeto preciso*” (52; nuestro énfasis), que lleva al personaje a buscar la “quietud de la muerte.” Esta interpretación es cuestionable ya que Maqroll no tiene como meta el encuentro con la muerte y la ausencia del objeto no es más que la condición natural de la existencia del deseo. El tema de la melancolía en la obra de Mutis es introducido de manera tangencial y no desarrollado en profundidad; por esta razón creemos que es un trabajo pionero que nos sirve de base para nuestra investigación.

En la novela *Un bel morir* se analiza la figura de Maqroll en relación con lo que la autora llama una “subjetividad tropical,” entendida ésta como “un meridiano de la desesperanza” (75). Concepto introducido por Mutis en la conferencia *La desesperanza* en 1968, el cual se refiere a “un estado no de tristeza sino más bien de la inutilidad de toda empresa humana frente al progreso” (75). La autora hace una lectura comparada con las novelas *Victory* de J. Conrad, *La condition humaine* de A. Malraux, *El coronel no tiene quien le escriba* de G. García Márquez y el poema *Lisboa* de F. Pessoa. Igualmente hace un análisis de la extranjería de Maqroll como “espejo de la realidad nacional” a partir de dos instalaciones: *Camino* de Rolf Abderhaden y *Primera lección* de Bernardo Salcedo, en donde se hacen alusiones al desplazamiento forzado producto del conflicto interno colombiano y a la soberanía nacional representada en la pérdida paulatina de los símbolos del escudo nacional.

En el análisis de *La nieve* la autora hace una lectura comparada con varios textos de la literatura latinoamericana sobre la selva, o literatura de la selva, ellos son *La Vorágine* de J. Eustasio Rivera, *La carta de Pedro Vaz de Caminha a El-Rei D. Manuel sobre o achamento do Brasil* de Pedro Vaz de Caminha, *Cien años de soledad* de G. García Márquez y algunas referencias al *Ensaio sobre a musica brasileira* de Mario de Andrade. Se centra en el análisis de lo que J. Kristeva nombra como “lo abyecto” y la “alteridad radical” que para esta autora está representado en las imágenes de la selva y los indígenas. Para la autora, “Maqroll comienza a internarse en lo más movedizo de los fundamentos de la cultura y queda atrapado en la necesidad de volver a descubrir, de volver a nombrar las cosas” (141). Quiere decir con esto Olaya-García que Maqroll se encuentra en un estado pre-simbólico al enfrentarse con lo abyecto, y que en la selva se

da un encuentro con una alteridad imposible de representar. Si bien es un análisis interesante hay momentos en donde la autora hace interpretaciones que quedan sin respuesta tales como “internarse en esa selva implica revivir un presente monstruoso,” o “la mancha del origen latinoamericano . . .” (154).

Finalmente, analiza *Amirbar* a partir de las mismas categorías de Kristeva y en la conclusión plantea lo que podría ser la tesis central de su trabajo, según la cual en la narrativa de Mutis habría una propuesta ética en tanto hay una “economía de la solidaridad,” entendida ésta como una “solidaridad humana en el exilio que pone en tela de juicio un *hipercapitalismo* tropical” (288). A su vez tiene otras categorías para el exilio, que la autora nombra como “el exilio perverso,” bajo el cual están representados algunos de los otros personajes de las novelas. En resumen, su disertación tiene elementos interesantes en cuanto relaciona algunas obras de la literatura universal como las novelas de Conrad, Malraux y la poesía de Pessoa y la literatura latinoamericana de la selva con las novelas de Mutis a partir de una lectura comparada; trae igualmente a colación conceptos claves de Kristeva como lo extranjero, lo abyecto y la alteridad radical que enriquecen su análisis.

En *Álvaro Mutis et Maqroll el Gaviero* (2001) Michèle Lefort hace un trabajo de investigación importante sobre la relación entre Álvaro Mutis y su personaje Maqroll. Para esta autora existe una dialéctica entre Maqroll y la vida de Mutis; para ella, hay una extensión de Mutis a Maqroll. Sin ser necesariamente un estudio psicoanalítico toma muchos conceptos del psicoanálisis como *Je, Autre, autre* y otros conceptos fundamentales en este estudio. El trabajo está organizado en tres partes: “La nominación de Maqroll,” “la importancia del nombre de Maqroll” y “su relación con la espacialidad”

donde comienza a verse una dimensión mítica. Para esta autora, Maqroll revela el poeta y el hombre que es Álvaro Mutis.

Otros artículos y textos de la crítica

A raíz de los premios internacionales *Médicis Étranger* en 1986 por su novela *La nieve del almirante* en Francia, *Nonino* en Italia en 1990, en España los premios *Príncipe de Asturias* y *Reina Sofía* en 1997, *el Premio Cervantes* en el 2001 y en Estados Unidos el *Neustadt* en 2002, la obra de Mutis comienza a recibir un amplio tratamiento por parte de la crítica internacional.

En 1999 Michèle Lefort publica el primer volumen de la revista *Transversales* en donde reúne algunos artículos de la crítica francesa y colombiana sobre la obra de Mutis, de los cuales se destacan los textos de François Maspero, Pierre Lepape y Albert Bensoussan en donde se analizan aspectos de la biografía del autor, elementos de su universo literario y la intertextualidad en su obra, especialmente la concerniente a la tradición francesa; y en Italia Fabio Rodríguez Amaya publica *De Mutis a MUTIS* (2000), en el cual hace una extensa investigación narratológica sobre *La nieve del almirante*.

En el 2002, William Siemens publica *Las huellas de lo trascendental*, un estudio crítico sobre la obra de Mutis en donde analiza aspectos biográficos del autor y elementos de la postmodernidad en su obra como la relación con la religión, la desesperanza y lo trascendental. Para Siemens, lo trascendental en Mutis consiste en esa relación entre el hombre y lo divino tan presente en la obra del escritor colombiano. Esto le permite decir que “a pesar del pesimismo que caracteriza a la postura de Mutis, existe lo que podríamos llamar huellas de lo trascendental en las relaciones, en las experiencias, en las artes y aún

en ciertas localidades geográficas” (75). Para el autor norteamericano, la obra de Mutis está atravesada por esa condición metafísica de lo divino, que el autor encuentra muy presente en la civilización cristiana occidental; posteriormente analiza algunos poemas en donde aparece la figura de Maqroll, las primeras obras en prosa y el ciclo de las siete novelas. Es un texto introductorio sobre la vida y obra de Mutis, del cual destacamos la parte concerniente a la postmodernidad, tema que ya había sido tratado en dos disertaciones anteriormente comentadas.

En la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* (2002) se publica un *Dossier Mutis* con textos de William Ospina, Martha Canfield, Eduardo García Aguilar, Samuel Serrano e Inmaculada García. El texto de Ospina es un texto interesante en donde el autor analiza el valor de la obra de Mutis para la tradición poética colombiana y americana ecuatorial, y la relación entre el mundo poético de Mutis y el hombre que lo observa. Igualmente es interesante ver cómo un escritor como William Ospina, para quien hay una necesidad de crear una identidad americana propia en la poesía y en la literatura se refiere a esa celebración de Mutis tanto de la naturaleza tropical americana como de la monarquía española en los siguientes términos: “Mutis es el único caso que conozco que comienza descubriendo apasionadamente su continente y que después opta por celebrar el mundo remoto y crepuscular de esas fatigadas culturas [europeas]” (Ospina 12). Ospina critica esta postura reaccionaria de Mutis ya que para él –como para muchos intelectuales latinoamericanos– los lazos con España se remontan a la época de la conquista, y representan una especie de herida abierta; a Mutis en realidad esto no le importa mucho y por el contrario –como se ha visto– le interesa reestablecer esa conexión ancestral.

En esta misma colección, el texto de García-Aguilar “El gaviero loco de ultramar” es más biográfico que analítico, y el de Gaviria se centra en el análisis del húsar, éste lo retomaremos en nuestro análisis de este poema. El texto de Canfield es interesante en cuanto analiza la poética de Mutis y enfatiza la importancia del orden en la última obra poética, allí plantea la autora que “esta nueva visión de la existencia –ahora sí más religiosa y teleológica– [y] las ideas monárquicas de Mutis, que tanto han desconcertado a periodistas y lectores ingenuos, no tienen nada que ver con una posición retrógrada ante la historia” (Canfield “La poética de Álvaro Mutis” 41). Ambos textos los incorporaremos en nuestro estudio ya que tocan aspectos centrales de nuestra investigación.

La revista *Anthropos* dedica un número especial a Mutis en el año 2004, en el cual se dan cita algunos críticos de la obra del autor colombiano y se incluyen algunos de sus discursos en entregas de premios, entrevistas inéditas y análisis de elementos de su obra. Para nuestro propósito de investigación hay dos textos que resultan de interés, estos son “De Álvaro Mutis a Maqroll el Gaviero: el yo palimpsesto” de Michèle Lefort y de Gabrielle Bizzarri, “La ruina de la novela de aventuras en el ciclo de Maqroll el Gaviero”. Lefort vuelve en este artículo a lo que desarrolló en su disertación en el 2001, y es la idea de que Mutis crea a Maqroll como personaje de ficción, pero en un momento determinado autor y personaje son uno solo. Para esta autora Mutis, autor, crea a un “Otro” imaginario que “transforma en dinámica de vida aquello mismo que condenaba al hombre al inmovilismo” (Lefort “De Álvaro Mutis” 138).

Si bien la idea del doble es un argumento presente en la crítica sobre la obra de Mutis, la autora francesa insiste en que no hay una real diferencia entre autor y personaje,

para ella se trata casi de una autobiografía del autor la narración de las aventuras de Maqroll en sus novelas. “Mirarse a sí mismo como otro, contarse, inventarse por la escritura, y concretar de esa forma la edificación de un mito personal, he aquí lo que aportó Mutis al concebir ese disfraz onomástico” (Lefort “De Álvaro Mutis” 139).

En su artículo “La ruina en la novela de aventuras en el ciclo de Maqroll,” Gabrielle Bizzarri analiza cómo la saga mutisiana se inserta en la tradición literaria dentro del género de “novela de aventuras” de una manera dialógica; es decir, un diálogo con la tradición en donde Maqroll intenta “medir fuerzas con aquellos verdaderos héroes del desespero” (164). Para la autora, Maqroll se podría situar en las postrimerías de la modernidad ya que se trata de un personaje que representa la unicidad de la modernidad en donde se percibe el “ocaso de los verdaderos héroes del desespero y la furia, de aquellos hombres preocupados por su destino mortal” (165).

Mutis plantea en su obra de ficción un diálogo con la modernidad a través de su personaje. Para Bizzarri no se trata solamente de una remembranza de un pasado heroico sino del juego del artificio bajo el cual Maqroll se sabe ajeno al mundo de sus aventuras pero igual sabe que sus travesías dan cuenta del “mito del pasado”. Este es un artículo muy valioso para nuestra investigación ya que sitúa elementos que permiten pensar a Maqroll –y a otros personajes mutisianos como El húsar– al interior de un relato moderno en tanto el héroe tiene una idea de sí mismo y de su historia, una consciencia de sí.

La escritora mexicana Elena Poniatowska publica en 1998 *Cartas de Álvaro Mutis a Elena Poniatowska*, en donde presenta la experiencia del escritor colombiano en la cárcel de Lecumberri a partir de una serie de entrevistas que le hiciera ella durante su permanencia en prisión y de la correspondencia entre ambos durante los años de Mutis en

el “Palacio negro.” Se trata en principio de la correspondencia entre ambos escritores que da cuenta del ambiente cultural y político de México de mediados de los años 50, lamentablemente la publicación de esta correspondencia no fue bien recibida por Mutis quien juzga que se violó un pacto de intimidad con su antigua amiga.

El extenso estudio *Maqroll el Gaviero o las ganancias del perdedor. Ensayo sobre la obra narrativa de Álvaro Mutis* (2006), de la crítica Myrta Sesarrego, es quizás uno de los estudios más completos que sobre la obra narrativa de Mutis se haya escrito, especialmente sobre la novela *La nieve del almirante*. El plan de trabajo de la autora se centra en tres problemas: el viaje, el antihéroe y la fragmentalidad, centrados en la figura de Maqroll el Gaviero. La autora parte de una crítica textual detallada y se enfoca fundamentalmente en la narratología en donde toma en cuenta pocos elementos biográficos del autor pues para ella “más que la vida de Mutis lo que interesa es la vida de Maqroll en el texto mismo” (89).

Los autores en que apoya su trabajo son en primer lugar Bajtin y Todorov, que usa para hacer el análisis del género de las obras; y en segundo lugar utiliza el método propuesto por Carmen Bobes Naves en *Teoría general de la novela* (1993), desde el cual analiza extensamente: tiempo, espacio, funciones y personajes como unidades sintácticas. Igualmente recoge los aportes de Roland Bourneuf y Real Ouellet en *La novela* (1989), Jean Yves Tardié en *La novela de aventuras* (1997), de Michel Zérafra en *Novela y sociedad* (1973), de Fernando Savater *La tarea del héroe* (1992), de José Jiménez *El ángel caído* (1982) y de Claudio Magris *El anillo de Clarisse* (1993), entre otros.

En la primera parte del libro, la autora analiza cómo el viaje ha sido el tema fundamental en la narrativa desde *La Odisea* hasta *El Quijote*. Dice que “todo viaje

encierra un doble viaje: exterior e interior” y ejemplifica esto con el poema de Mutis *Los viajes*, analizando el lenguaje simbólico que éste utiliza en su poética para hablar de su “viaje interior”. En este punto, la autora destaca una de las tesis que va a desarrollar ampliamente en su estudio: la figura del antihéroe encarnada en Maqroll, y lo contrapone a Ulises, señalando a su vez algunas características del antihéroe como: contradictorio, incoherente, dividido, escindido, abandonado por los dioses.

La autora resalta cómo el tema del viaje está presente en la mitología y expone varias categorías que aquí solo enunciaremos: el viaje a los infiernos (Orfeo, Ulises, Eneas y Dante acompañado por Virgilio en *La divina comedia*), el viaje al centro de la tierra, el viaje nocturno por el mar, que para Jung es un viaje al inconsciente, el viaje como símbolo de la existencia humana: Cavafis, Ítaca, el viaje al pasado y el último viaje. Discute también muy brevemente el tema del viaje en los libros, que ya ha sido trabajado por otros autores como Buton, para quien ante todo el viaje es algo simbólico.

Igualmente analiza el concepto de “cronotopo” de Bajtin y el tema del viaje; destaca cómo en la tradición literaria hay una referencia constante a éste desde la epopeya clásica y la novela picaresca hasta la novela realista e histórica del s.XIX, teniendo en cuenta autores de la talla de Melville, Conrad, Stevenson y London. En el s.XX, destaca en Latinoamérica a Juan Rulfo, Carlos Fuentes y Álvaro Mutis; en Norteamérica están Steinbeck y Faulkner; y en Europa Sartre, Camus y D.H Lawrence. Como antecedentes de las novelas Maqrollianas puntualiza especialmente al Quijote y a las conocidas referencias en la literatura de viajes de Mutis descritas anteriormente.

Más adelante trata el tema de la “sombra” como algo que acompaña la narrativa de Mutis, ya que según la autora Mutis forma parte de una generación de autores en

donde las “parábolas de la sombra” ocupan un lugar fundamental. Para ella el autor colombiano estaría al lado de figuras como William Blake, Charles Baudelaire, el conde de Lautremont y Vladimir Holan. Para esta autora, en Maqroll encontramos una amplia “teoría de males” que estaría en esta misma dimensión ya que hay una “fascinación por la escatología que se va transformando en angustia, en remordimiento, en melancolía y en el dolor que experimenta y expresa Mutis a través de su personaje de ficción” (72).

Cuando se refiere a los géneros del autor colombiano dice que encontramos tanto una *prosa poética* como una *poesía narrativa*, una novela de aventuras y una novela poética, constituyendo así un género mixto más allá del propuesto por Todorov. Igualmente define qué es una novela de aventuras basándose en los presupuestos de Tardié y equipara a Maqroll con el Marlow de Conrad, como tantos otros críticos. Los elementos principales de las novelas de aventuras analizados por Tardié y retomados por Sesarrego son: la descripción de viajes por países exóticos y un pasado histórico remoto, el suspenso, la identificación con el héroe, el azar y el destino. Finalmente destaca el estilo en el cual están escritas las novelas de aventuras de cada uno de los grandes narradores. Al final plantea la hipótesis de que *La nieve del almirante* es una novela de aprendizaje y sitúa, evidentemente a Maqroll en esta saga.

En la segunda parte –que es casi la totalidad del libro– la autora hace una lectura extremadamente minuciosa de *La nieve*. Fundamentalmente se trata de un estudio narratológico de la novela en donde privilegia las funciones narrativas y la composición, el manejo e importancia de los personajes, el tratamiento del espacio y el tiempo en la novela. Diferencia muy detalladamente los elementos propuestos por los formalistas rusos: la historia o fábula, la narración, trama, relato o texto y finalmente el discurso o

enunciación. Sobre las características de la novela mutisiana la autora plantea - siguiendo a de Aguiar e Silva en *Teoría de la literatura*:

Novelistas como Álvaro Mutis tratan antes que nada de expresar la vida interior de sus personajes; se ocupan de los estados sutiles, evanescentes e inaprensibles de la memoria, intentando reflejar las pulsiones pasionales y los estados subjetivos de la conciencia; mientras, paralelamente, la trama se vuelve muchas veces caótica y confusa ante el intento de capturar con autenticidad la vida contemporánea y el destino humano que configuran hoy el mundo de lo absurdo, lo incongruente y lo fragmentario . . .

(Sesarrego 107-108)

Vemos pues que hay un empeño en Mutis, según la autora, de recrear estados interiores que de alguna manera se reflejan en el mundo exterior; el viaje lo entiende como “un proceso de degradación” (189), en donde hay unos “procesos de *mejoramiento*, y de *empeoramiento*,” donde el héroe debe cumplir una tarea ayudado por otros; para ella ambos procesos ocurren simultáneamente en *La nieve*.

Sesarrego hace un extenso análisis a partir de las ideas de Propp, quién, partiendo de los cuentos de hadas rusos, delimitó varias esferas de acción que corresponden a papeles o roles típicos de los personajes. De allí surgieron las teorizaciones de E. Souriau y A.J. Greimas, quienes propusieron el modelo actancial, el cual se trata de seis fuerzas o acciones fundamentales: el protagonista, el antagonista, el objeto (deseado o temido), el destinador, el destinatario y el adyuvante.

A pesar de mostrar en su análisis un marcado interés por los símbolos, los sueños y la mitología, la autora se pregunta si “¿no se comete una equivocación al reducir la

interpretación literaria al psicoanálisis? ¿Cómo puede descifrarse el sentido de un lenguaje literario, metafórico de por sí, con la ayuda del lenguaje psicoanalítico (sueños, mitos, arte..) también esencialmente metafórico de otra clase?” (222). Para Sesarrego, el psicoanálisis como método de interpretación literario se reduce al plano interpretativo de puros símbolos.

Hay un elemento que merece destacarse ya que toca un punto central de nuestra investigación, y es cuando la autora menciona un aspecto de la técnica narrativa de Mutis en sus novelas; dice ella que se trata de “un acercamiento delirante a los objetos [que] nos recuerda la técnica de la *cámara subjetiva y el primer plano cinematográfico,*” (276-7; nuestro énfasis). Para Sesarrego se trata de una fenomenología contraria a lo que nosotros proponemos en el tratamiento de la subjetividad en el texto literario, ella propone que la técnica narrativa de Mutis se centra más en el detalle del primer plano del sujeto que narra; nosotros en cambio decimos que un elemento central del tratamiento del sujeto narrativo está más bien del lado del *fading* o desvanecimiento de sujeto. Creemos que Mutis más que centrarse en los detalles del objeto en la narración lo que hace es que describe un efecto de desvanecimiento similar al efecto de la cámara cinematográfica llamado “*fade out,*” que básicamente se trata del efecto de disolución de una imagen a partir del desenfoque de la cámara. En el psicoanálisis, este es un concepto que tiene su origen en la obra de Jacques Lacan, quién lo define como “la suspensión del deseo, [y el] eclipse del sujeto en el significante de la demanda [del Otro]” (Lacan, *Observaciones* 636); quiere decir con esto Lacan que hay un momento de fusión entre el objeto y el sujeto, quedando este último merced de la demanda de un Otro que le opaca, es decir, un momento previo a la muerte.

Es interesante igualmente la mención que hace la autora del texto de Claude Edmonde Magny *L'âge du roman américain* (1948) en donde el autor toma en cuenta elementos visuales propios de la fotografía y el cine para el análisis de un tipo de novela norteamericana, el *road novel* tales como la vista panorámica, el *travelling*, la profundidad de campo, los juegos de luz, la distancia con relación al objeto y el cambio de plano para situar al personaje e integrarlo a su ambiente. En la tercera parte del texto, la autora realiza un estudio comparativo de las novelas *Ilona*, *Un bel morir*, *Tríptico*, *La última escala*, *Amirbar* y *Abdul Bashur*. Además de resumir la trama y la historia de las novelas, establece una serie de constantes formales que le permiten hacer un análisis formal de los textos. En la cuarta parte hace un extenso análisis del héroe desde las ideas de Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* y define algunas características para Maqroll, que delimitarán más bien la idea de un antihéroe, tales como el llamado de la aventura y el viaje interior, donde habría un abandono del mundo familiar para internarse en lo desconocido.

En el análisis de los mitos sitúa a Mutis al interior de una “tradición mítica” latinoamericana que parte de principios del siglo XX con Miguel Ángel Asturias, José María Arguedas, Guimarães Rosa y Rosario Castellanos, quienes extraen sus fabulaciones telúricas de los mitos indígenas. Posteriormente sitúa lo que ella llama “La nueva mitología [latino]americana,” entre quienes estarían García Márquez (*Los Buendía*), Rulfo (*Pedro Páramo*), Borges (*Laberintos*), Cortázar (*Maga y Oliveira*), Fuentes (*Artemio Cruz*), Onetti (*Junta Larsen*) y Mutis (*Maqroll*). La diferencia entre la primera generación de escritores y la segunda es que en la primera se toman los mitos de origen indoamericanos y en la segunda los autores son creadores de nuevos mitos

latinoamericanos –algunos con tintes cosmopolitas como Mutis, Borges y Cortázar– mitos fundacionales de una identidad inconclusa; para la autora las novelas de Mutis además de ser poéticas y de aventuras son también míticas pues “instaura con determinación al nuevo héroe maqrolliano en el panorama novelístico hispano de finales del siglo XX” (450). Para esta autora, Maqroll es más que todo un antihéroe, ya que según ella es más humano, más débil, al punto de dejarse llevar por ciertas convenciones tradicionales; dos ejemplos de este tipo de antihéroe los encontramos en las novelas *Madame Bovary* de Flaubert y en *Adolphe* de Benjamin Constant. Con Maqroll habrá diferencias fundamentales en cuanto a la acción del héroe y las empresas que emprende, esto lo veremos más adelante. Sin embargo,

Algo similar ocurre con la escritura poética de Mutis trasvasada a la novela: igual que Flaubert con lo mediocre, Mutis hace que lo marginal, lo monstruoso y miserable llegue a tener vida y belleza literaria al imbuirle cierta excepcionalidad: ambigüedad poética, símbolo y misterio. Las aventuras de Maqroll resultan así una experiencia privilegiada y única.
(470)

Contrario a lo que muchos plantean de la obra poética y narrativa de Mutis, la autora dice que dicha obra no es fatalista; se trata para ella, así como para Hernández, de una filosofía de vida en donde temas como la muerte, el suicidio, la vida y la inmortalidad están presentes, al igual que los amigos, el sexo y el gozo de vivir.

¿Qué es lo que hace fragmentarias las novelas de Mutis? ¿O de qué *fragmentalidad* habla la autora? Sesarrego habla de un “sentimiento de fragmentalidad” que nos envuelve ahora como hombres contemporáneos en las categorías de tiempo y

espacio. Dice la autora que algo así le acontece a Maqroll, de allí que siempre recurra a la memoria y a la nostalgia ante “la pérdida de densidad de lo real,” no hay en él una idea de futuro. Hay en Maqroll también una experiencia de soledad, incomunicación y falta de sentido, tal como el hombre actual. La manipulación del tiempo, la forma y el contenido de las novelas dan cuenta de este fenómeno, “hay una defensa de la subjetividad frente a la masificación, de allí que Maqroll tenga una particular visión del mundo que podríamos resumir en una conciencia de precariedad del mundo” (500). La tesis que da título al texto es que la ganancia del perdedor consiste en que “el vencido es el que ha llegado al final del juego, su víctima, mientras que el perdedor sigue jugando hasta perder su vida si es necesario, es el que apuesta todo al azar pero conserva la entereza del luchador” (513).

En resumen, el texto de Sesarrego es un texto muy valioso que aporta muchos elementos de análisis y pistas que nos permiten avanzar en la investigación. Junto con los textos *Álvaro Mutis: Una estética del deterioro* (1995) de Consuelo Hernández y *Sueños, erotismo y muerte en la narrativa de Álvaro Mutis* (1997) de Oscar Castro García, creemos que es uno de los trabajos más serios que se han hecho sobre la obra narrativa de Álvaro Mutis.

Finalmente, vale la pena mencionar un artículo que aporta algunos elementos nuevos sobre el viaje interior en la obra narrativa de Mutis. La profesora de la Universidad de Montreal, Amaryll Chanady publica en el 2002 el artículo “*La transformación de un tema*” en donde analiza el asunto del viaje interior en tres novelas latinoamericanas: *Sin rumbo* del argentino Eugenio Cambaceres, *Los pasos perdidos* del cubano Alejo Carpentier y *La nieve del almirante* del colombiano Álvaro Mutis.

Para esta autora, el tema de *viaje hacia el interior* en la novela de Mutis no tiene un carácter purificador ni se trata de una búsqueda identitaria, como lo es en las otras novelas analizadas; se trata más bien de una reflexión sobre la posmodernidad desde tres problemáticas: el origen, la pureza y los recuerdos. La búsqueda por el origen auténtico se desvanece por la presencia misma de los personajes de diversas latitudes geográficas en la novela, y la presencia misma de Maqroll como foráneo en su propia tierra. Así como en las novelas de Cambaceres y Carpentier los indígenas representan lo primitivo y de algún modo la pureza identitaria, en el caso de Mutis éstos no son más que bárbaros que además contaminan al hombre que viaja, como por ejemplo la experiencia de la fiebre del pozo en la novela *La nieve del almirante*.

Igualmente es importante señalar cómo la memoria no está necesariamente ligada a un espacio preciso sino a muchos lugares por donde Maqroll ha transitado, y ninguno de ellos aparentemente es más importante que el otro. Esto hace que, en palabras de Chanady, “Maqroll no es el inmigrante que se nutre de la memoria de su país de origen antes de asimilarse paulatinamente a su nueva patria, es el viajero eterno, cuya memoria le traen recuerdos del mundo entero” (71). La autora sitúa a Maqroll como una especie de agente viajero para quien la memoria se va construyendo en cada estación, un tipo de memoria en proceso, más que una memoria tipo archivo, la cual estaría estancada y sin posibilidad de recuperación.

Aporte de esta investigación en el estudio de la obra de Álvaro Mutis

Hemos visto la variedad de los temas abordados por la principal crítica literaria entorno a la obra tanto poética como narrativa de Álvaro Mutis hasta el 2011. En primer

lugar, quisiera situar los trabajos más cercanos a nuestra propia investigación en cuanto a los objetos de análisis y las metodologías utilizadas. El primer trabajo que marca un punto de partida en cuanto a la metodología de análisis utilizada para la interpretación de la narrativa de Mutis es el texto de Belén del Rocío Moreno, *Las cifras del azar, una lectura psicoanalítica de la obra de Álvaro Mutis* (1998), en donde la autora utiliza el método psicoanalítico propuesto por Jacques Lacan para la interpretación del texto literario. La autora analiza el problema del destino y el azar y establece puntos de conexión entre los significantes del texto. Este es un punto de partida para nuestra tarea investigativa en cuanto a la utilización de una metodología que ya ha sido puesta en funcionamiento en el análisis literario del texto mutisiano.

En segundo lugar, encontramos la disertación de Gina Ponce de León *Utopía, mito y héroe contemporáneo en la obra novelística de Álvaro Mutis* (1996) en donde se hace una descripción del héroe posmoderno y la utopía. Este trabajo lo tomaremos como un punto de partida en nuestra investigación y desde allí profundizaremos el problema de la melancolía y el *fading* subjetivo como fenomenología propia de la modernidad presente en la caracterización de los principales héroes mutisianos: el húsar, Alar y Maqroll. Sin embargo más que un problema de la *postmodernidad* se trata, desde nuestro punto de vista, de una problemática de la modernidad tardía o *Spätzeit* a la cual la investigación de Ponce se adhiere en algunas de sus afirmaciones en cuanto a características tales como la añoranza de un pasado, el no regreso al lugar de origen y la no intención de cambiar el mundo, tareas que Maqroll cumple como héroe.

En la disertación de Oscar López Castaño *Ciclo narrativo sobre el Gaviero o el discurso posmoderno en la escritura de Álvaro Mutis* (1998), se encuentra igualmente un

análisis del héroe identificado como postmoderno basado en el componente de “desilusión frente al progreso” que nuestra investigación profundizará desde la perspectiva de Lukacs y su concepto de “Romanticismo de la desilusión”. Igualmente para Doris Baron-Fritts en su disertación *Identidad y representación del personaje posmoderno* (1999), en la llamada postmodernidad el sujeto está “en progreso” y en lo que la autora llama un “proceso de reificación” en tanto Maqroll es un sujeto de creación de su propio universo. Más que un “sujeto en progreso” de lo que se trata en la fenomenología del “*fading*” es de un sujeto en vías de “desvanecimiento,” de *eclipsamiento* entre el yo y el objeto, identificaremos las diferencias entre uno y otro.

En la disertación de Olaya-García *Las formas del exilio en los trópicos* (2000), la autora explora el tema del exilio y la identidad y plantea que Maqroll tiene un “yo melancólico en tanto es un personaje que representa el exilio colombiano” (56). Para nuestra investigación es importante en tanto introduce el tema de la melancolía en la obra del autor colombiano, nos proponemos desarrollar y profundizar este concepto en el análisis de los héroes mutisianos. Igualmente sitúa algo que ella llama una “subjetividad tropical” en relación con “el meridiano de la desesperanza”, allí tendríamos también que situar nuestro análisis en tanto hay una conexión para nosotros entre las imágenes del trópico en la obra de Mutis y el *fading* subjetivo.

William Siemens en *Álvaro Mutis: las huellas de lo trascendental* (2002) y Martha Canfield en su artículo *La poética de Álvaro Mutis* (2002), son textos que sirven de base para esta reflexión en cuanto a la búsqueda de un orden en la obra de Mutis. Gabrielle Bizarri en su artículo “La ruina de la novela de aventuras en el ciclo de Maqroll” (2004) sitúa a Maqroll como un “héroe en las postrimerías de la modernidad,”

allí donde “hay un ocaso de los verdaderos héroes del desespero”. Esta autora toca igualmente un topos que trataremos al hablar de la *Spätzeit*: la ruina, y el asunto de la desesperanza cuando hablemos del romanticismo de la desilusión.

Finalmente del texto de Myrtha Sesarrego *Maqroll o Las ganancias del perdedor* (2006) destacamos el asunto de la “fragmentalidad” que destaca la autora como característica de la narrativa mutisiana, igualmente es interesante la afirmación de que “la novela *La nieve del almirante* es un ejemplo del *Bildungsroman* en tanto hay en el viaje allí representado un “proceso de degradación,” allí encontramos un punto de conexión con el problema de nuestra investigación. Aún cuando la autora menciona la técnica del primer plano cinematográfico como una técnica que utiliza Mutis en la descripción del espacio ficcional, nuestra investigación sostiene que se trata, más que de acercamiento o *zoom in*, de un *fade out* o desvanecimiento.

Hay entonces varios puntos de encuentro entre estos trabajos y la presente investigación que sirven para establecer unos vasos comunicantes en la investigación literaria. Sobre el aporte que hace este trabajo al estudio de la obra narrativa de Álvaro Mutis diríamos en primer lugar que la utilización del método psicoanalítico en la interpretación del texto mutisiano es un esfuerzo por redescubrir nuevas interpretaciones utilizando el método propuesto por teóricos como Freud, Lacan, Kristeva, Felman o Starobinski. Esto no sólo enriquece los estudios literarios sino también el psicoanálisis mismo en su intento por salir al encuentro de nuevos objetos de estudio. El segundo aporte es propiamente el problema de investigación que nos hemos propuesto resolver, la hipótesis de trabajo que guía esta investigación es que la “visión del mundo” que encontramos en la obra de Álvaro Mutis está enraizada en el campo semántico de la

spätzeit en el cual la negatividad, el fatalismo, la entropía y por ende el *fading* del sujeto ocupan un lugar central en la configuración de su universo poético y narrativo. Las figuras, los motivos, los *topos* literarios y los héroes mutisianos están contruidos alrededor de este imaginario estético, y participan a su vez en la creación de un universo ficcional en donde el héroe ha llegado tarde a un mundo vaciado de sentido y en el cual la utopía está vuelta sobre un pasado irrecuperable. La *Weltanschauung* mutisiana comparte igualmente algunas de las principales características del modernismo hispanoamericano como la sacralización del mundo, el uso de imágenes religiosas en temas profanos, la naturaleza anfibia del poeta como condición existencial que le permite acceder al hedonismo y al cosmopolitismo, la decadencia como consecuencia de la revolución positivista y el paisaje americano –la cordillera– como imagen utópica. A diferencia de modernistas como Martí para Mutis no hay un futuro mejor, ni una revolución posible.

En este trabajo de investigación demostraremos cómo la melancolía –como condición existencial de la modernidad tardía– y el *fading* del sujeto se constituyen en dos de los ejes centrales sobre los cuales está contruida la obra mutisiana y la caracterización de tres de sus principales héroes de estirpe romántica: Maqroll el gaviero, El húsar y Alar el Ilirio.

CAPÍTULO DOS

MELANCOLÍA Y *FADING* DEL YO

“Las cosas duermen de día.

De noche se disuelven y, a menudo, jamás regresan”

Á. Mutis. “Historia natural de las cosas”

En este capítulo abordaremos el problema central de esta investigación: la melancolía y el *fading* subjetivo. En la primera parte se hará un breve recorrido histórico del concepto de melancolía en la tradición literaria occidental –apoyado en los textos *Saturn and Melancholy* (1925/1964) de Klibansky, Panofsky y Saxl , *The origin of German Tragic Drama* (1925) de Walter Benjamin , y *Le Fin de l’Utopie et le retour de la mélancolie* (1991) de Wolf Lepenies– con el fin de señalar algunas de las razones por las cuales la melancolía más que ser una enfermedad psíquica es una condición espiritual moderna. En este capítulo será igualmente fundamental diferenciar los conceptos de nostalgia y melancolía, y analizar cuáles son los componentes semánticos de cada uno de

ellos; para establecer esta diferencia se tomará en cuenta particularmente el artículo de Jean Starobinski *The Idea of Nostalgia* (1966).

En la segunda parte se explorará el problema de la melancolía en el psicoanálisis, específicamente se profundizará sobre el problema del *fading* o eclipse del sujeto y el estatuto del objeto melancólico. Para este análisis sustentaremos nuestra argumentación a partir de los textos de S. Freud. *Duelo y melancolía* (1917), de J. Kristeva, *Soleil Noir* (1987), y de J. Lacan. *Subversión del sujeto y dialéctica del deseo* (1960), *Posición del inconsciente* (1960) y *Observaciones sobre el informe de Daniel Lagache* (1960).

La doble valoración de la melancolía en la tradición literaria occidental

Con la monumental obra *Saturn and Melancholy* (1964) de Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, publicada en 1964 en inglés pero esbozada en alemán por los dos últimos autores en 1923, en su ensayo sobre Durero titulado *Melencolia. I. Eine quellen-und typengeschichtliche Untersuchung*, se consolida un capítulo en la historia de unos de los grandes temas de la modernidad, el de la melancolía. Este ensayo es fundamental para Walter Benjamin y su estudio sobre *El origen del drama trágico alemán* (1925) en donde destaca no sólo el origen del concepto sino su recorrido histórico. El propósito de hacer este recorrido histórico-conceptual es en primer lugar destacar los ejes temáticos fundamentales que han permeado la discusión científico literaria sobre la melancolía; y en segundo lugar esto nos permitirá entender por qué la melancolía más que ser un padecimiento psíquico ligado a una condición espiritual es un *topos cultural* propio de la modernidad.

Hay dos obras capitales que contribuyeron al ennoblecimiento de la melancolía como concepto central en el humanismo renacentista, *De Vita Triplici* (1498) de Marsilio Ficino y el grabado de Albrecht Dürer *Melencolia I* (1517). Ambos recogen la tradición iniciada por Teofasto y Aristóteles –especialmente de este último en su *Problemata* (Cap. XXX 1) – a partir de la noción médica de valoración negativa de la melancolía ligada al problema platónico del frenesí o la manía. En el siglo IV a.c el discurso sobre la locura giraba entorno a la idea de que la bilis (*cholè*) negra (*melaina*) era la responsable de los estados de insanidad mental que atacaban no solo al común de los mortales sino a ciertos elegidos como los héroes, a tal punto que dicha patología llegó a ser conocida como “la enfermedad de los héroes” (Klibansky 16). La melancolía como concepto aparece por primera vez en el texto *Corpus Hippocraticum* en la parte dedicada al aire, las aguas y los lugares en un escrito titulado *Sobre la naturaleza del hombre* atribuido a Hipócrates (Lepenies 57). En el siglo II a.c Galeno pasa a constituir la teoría de los cuatro temperamentos para explicar cómo a partir del tipo a que cada persona pertenecía se establecía un patrón de conducta: *sanguíneo* (húmedo y caliente cuyo elemento es la sangre), *flemático* (húmedo y frío, cuyo elemento es el agua), *colérico* (seco y caliente cuyo elemento es la bilis amarilla) y *melancólico* (seco y frío cuyo elemento es la bilis negra). También se relacionaron las estaciones del año y las edades del hombre en esta categorización.

Desde su origen, y a lo largo de la historia por más de dos mil años, el estatuto de la melancolía va a tener una doble valoración; por un lado la que nace con los presocráticos y es reafirmada por Platón al dar características negativas al tipo melancólico tales como tendencia a la ebriedad, la incontrolabilidad, la irracionalidad, la

lujuria, la pereza y la irritabilidad. Esta posición es retomada por la Escuela médica de Salerno en la alta edad media, especialmente con la teoría de *Constantinus Africanus* para quién la melancolía es la “menos noble de las condiciones humanas” (Benjamin 145). El melancólico es categorizado como “*envious, mournful, greedy, avaricious, disloyal, timorous and sallow*” (Benjamin 145).

Aristóteles en cambio en su *Problemata* (XXX 1) sitúa al melancólico como alguien excepcional y comienza su argumento preguntándose: “¿Por qué todo aquel que ha llegado a ser un eminente filósofo, político o poeta es claramente un melancólico, y algunos de ellos en gran medida están afectados por la enfermedad causada por la bilis negra?” (Klibansky 18); y sitúa allí figuras históricas que han “padecido” esta enfermedad como Herácles, Ajax, Lisandro o los filósofos Empédocles, Platón y Sócrates. Concluye que más que una enfermedad de lo que se trata es de una “condición espiritual” propia de poetas y héroes; igualmente relaciona el consumo del vino con la posibilidad de generar “estados melancólicos”; mientras más oscuro sea el vino más intenso será su estado. Si sumamos a esto que alguien con un carácter melancólico –de acuerdo a la teoría de los cuatro temperamentos– consume vino oscuro éste se verá más exaltado y podrá ser más creativo en su arte, y sitúa como ejemplo a *Marcus de Syracusa*, quien era mejor poeta cuando estaba fuera de sí (Klibansky 24). A partir de esta revaloración por parte de Aristóteles el concepto de melancolía va a tener dos grandes connotaciones: una como enfermedad mental y otra como condición espiritual de ciertos hombres tocados por el intelecto y las artes.

De igual manera, la conceptualización de la melancolía en la alta edad media se vio influenciada por la astronomía de *Abû Ma Sar* la cual estaba basada en la antigua

cosmología helénica en donde se asociaba este estado con el planeta Saturno, reafirmando su doble naturaleza. Saturno se asocia con la doble figura mítica de *Kronos*, quien devora a sus hijos y su carácter se relaciona con características como la inercia, la locura, la pérdida de cualidades intelectuales, la pereza o el éxtasis maniaco. Estas características estaban asociadas al plomo por ser el metal más pesado y que reviste un carácter más mundano, de allí que se hable de un temperamento *saturnino*. Por otro lado *Kronos* tiene también una connotación positiva entre los neoplatónicos pues representa igualmente la razón y es opuesta a Zeus, representante del alma. Al ser el planeta más alto representó también la genialidad, el heroísmo, la contemplación, la meditación, la fiebre que desemboca en visiones apocalípticas y en profecías; este doble estatuto de la melancolía va a ser algo intrínseco hasta nuestros días.

Marsilius Ficino consagra una extensa monografía al ennoblecimiento de la melancolía, *De Vita Triplici* (1498) en donde habla de una “sublime melancolía,” basado en el texto de Aristóteles, y la diferencia de la llamada “melancolía ordinaria y perniciosa” (Citado por Benjamin 151). Sin embargo, será la poesía lírica del medioevo la que le dará un espectro más amplio a lo melancólico, ya que se transfiere a los objetos una cualidad hasta el momento de carácter subjetivo; a partir de esta ampliación del campo semántico la luz, el espacio, el paisaje, la música o el ambiente pasarán a ser parte del panteón de objetos con estatuto melancólico (Klibansky 217). Klibansky señala igualmente cómo en poemas como “*Espérance ou consolation des trois vertus*” (1428) de Alain Chartier hay “une dame Mérencolye” (221) quien personifica estados mentales como la tristeza, la desesperanza, la derrota o el desamparo. Para este autor sin embargo en este poema –y en otros muy anteriores como *Le Roman de la Rose*– hay una diferencia

fundamental entre tristeza y melancolía que si bien ayuda a enriquecer el campo semántico al cual pertenecen, al mismo tiempo ayuda a diferenciar lo que posteriormente será en la modernidad los conceptos de nostalgia y melancolía. La tristeza aparece como una “figura pálida, apagada, apática, salvaje y desesperada” (222), mientras que la melancolía es representada como un “fuego en el cual un gato podría quemar su cola, o [como] una mujer que medita tan profundamente y que se encierra tan profundamente en sus propios pensamientos que escasamente puede salir de allí” (222).

Por otro lado la valoración negativa de la melancolía está igualmente presente en la teología cristiana medieval, la cual relacionó el carácter del melancólico directamente con el cuarto de los siete pecados capitales: la pereza –*acedia*– para los padres de la Iglesia la lentitud en la rotación de Saturno y su tenue luz tenía una estrecha vinculación con el carácter mundano y la vida dedicada no al servicio de Dios sino a la desidia e inacción. Merced a esa tradición Dante lo sitúa en el quinto vínculo de los pecados capitales, ubicándolo en el infierno rodeado de hielo.

En la alta edad media el imaginario cultural ligado a la melancolía se enriqueció gracias especialmente al trabajo de artistas y poetas, entre ellos encontramos el grabado *Melencolia I* (1514) de Albrecht Dürer. En éste el grabadista de Nürenberg representa a la melancolía como una mujer sentada en actitud contemplativa, quien apoya su mejilla en la mano izquierda y sostiene con la otra mano un compás; a su alrededor hay una serie de objetos relacionados con la geometría tales como un libro de matemáticas, un cubo, una esfera perfecta, una piedra, una balanza, clavos, martillo, fuelles y sierras, que dan cuenta de una serie de oficios como arquitectos, ebanistas, alquimistas, magos o mineros, en donde la acción y la razón ocupan un mismo lugar. En este sentido, la idea antigua de la

meditación contemplativa como característica central del melancólico –producto a su vez de una vida monástica en el medioevo– queda reevaluada y la imaginería con la cual se representa el estado melancólico se vuelve más dinámica. Esta ha adquirido ahora un nuevo componente en donde la acción tiene lugar y los oficios que le acompañan están en directa relación con el signo del Saturno y con un tipo de oficio en donde hay que desentrañar de la tierra lo que esconde; no sorprende entonces que Maqroll el gaviro, como héroe edificado sobre el imaginario melancólico, tenga entre sus oficios el haber sido minero, gambusino o mago.

Un segundo símbolo en el grabado de Durero es un perro echado al lado de la mujer que, según Benjamin comparte varias características con el espíritu melancólico (152). En primer lugar hay una semejanza entre la rabia canina y el melancólico ya que ambos comparten un órgano común que determina –según la tradición antigua– el carácter: el hígado. Igualmente el carácter del can y el melancólico se asemejan en tanto que en ambos hay una lealtad y una tenacidad en la tarea de rastrear y seguir algo, algo que para Benjamin representa la faceta del investigador. El sueño ocupa igualmente un lugar importante ya que el perro en el grabado de Durero está medio dormido, lo cual señala una doble significación: por un lado los sueños malos –pesadillas– y por el otro lado los sueños proféticos, sobre esto dice Benjamin.

The introspection of the melancholy man is understood with reference to Saturn which at the highest planet and the one farthest from everyday life, the originator of all deep contemplation, calls the soul from externalities to the inner world, cause to rise even higher, finally endowing it with the utmost knowledge and with the gift of prophecy. (Benjamin 149)

Otro símbolo fundamental que aparece en el grabado de Durero es el mar como símbolo del viaje, se encuentra en el fondo y representa una de las características fundamentales del hombre melancólico: la inclinación por los largos viajes. Para el melancólico el viaje representa lo desconocido, lo exótico, la utopía; pero a su vez la nostalgia por la patria perdida, irrecuperable, tal como señala Benjamin “Out-of-the way details, such as the melancholic’s inclination for long journeys, crop up: hence the horizon of the sea of Dürer’s *Melencolia*; but also the fanatical exoticism of Lohenstein’s dramas, and the delight of the age in the description of journeys” (Benjamin 149). Esta relación entre el viaje y la melancolía va a ser fundamental en la tradición romántica del siglo XIX.

Finalmente es importante anotar que ya entrado el siglo XVII la melancolía recuperará su estatus noble al relacionarse con la figura del príncipe. La nobleza será una figura simbólica fundamental asociada a la melancolía y los símbolos de la nobleza serán los símbolos de la melancolía. El imaginario que rodea la idea de nobleza está cargado de una serie de objetos que dan sentido al drama de una clase social en decadencia; dichos objetos son objetos muertos frente a los cuales hay una lealtad, una contemplación que tiene como carácter último su redención, algo a lo que Benjamin llama como “a *irredeemability* of things, that recalcitrance, that heaviness of things, indeed of beings, which in the end allows a little ash to survive from the efforts of heroes and Saints” (156-57).

Hay entonces una referencia constante al mundo de las cosas, de los objetos muertos, del perecer y desvanecerse de ellos, la lealtad a ellos es mayor que la lealtad al hombre como tal y la poesía o el drama que exalte estos elementos sitúa los ejes de una

reflexión melancólica. Veremos en la conceptualización de la nostalgia cómo el estatuto del objeto es diferente y allí radica la gran diferencia entre estos dos afectos de la modernidad.

Vemos entonces cómo la melancolía pasa de ser una categoría meramente articulada a un estado de enfermedad mental, de estado mundano con una valoración negativa, a ser revalorizada como una condición espiritual presente no sólo en algunos elegidos sino también en el mundo. A partir de allí el concepto se nutrirá de todo un campo semántico enriquecido con la producción lírica y pictórica medieval para ingresar posteriormente al interior de una reflexión sobre la modernidad en donde la utopía y la melancolía serán los ejes centrales.

Melancolía y utopía

En su texto *Qu'est-ce qu'un intellectuel européen?* (1992) Wolf Lepenies relaciona el concepto de melancolía con el de pensamiento utópico. Para este autor los dos ejes temáticos que marcan la modernidad son la melancolía y la utopía; y ambos deben ser tratados de manera conjunta ya que el uno contiene una reflexión sobre el otro. La relación entre la melancolía y la utopía es un tema que ha sido tratado por diferentes autores desde diversas ópticas, lo que hace Lepenies es hacer un trazado histórico conceptual que nos ayuda a entender esta relación. Destaca obras como *Anatomy of Melancholy* (1621) de Robert Burton en donde se detalla la teoría de la melancolía a partir de la vida de intelectual y bibliotecario del mismo Burton; en esta obra la valoración de la melancolía es negativa y es necesario combatirla mediante la creación de una utopía en donde este mal –que ataca a gran parte de la naturaleza– no tenga cabida.

Burton encuentra que la naturaleza también tiene un estado melancólico y define algunos de sus símbolos: cipreses, perros o metales como el plomo. Su obra ingresa entonces a la tradición de los utopistas al lado de *Utopia (1516)* de Thomas More y *La Città del Sole (1602)* de Tomaso de Campanella.

La utopía que proponía Burton era monárquica y con pocas leyes, ya que las que había debían ser estrictamente obedecidas; si en algún momento alguna ley era desacatada el castigo debía ser severo según la ley del Talión, algunas de las prohibiciones estipulaban la prohibición de los matrimonios entre los enfermos hereditarios. Se debían crear colonias en donde habría un estricto control de la natalidad, un estricto aislamiento de los enfermos mentales y un control de las fiestas. En resumen lo que proponía el autor inglés era establecer un orden en donde no había lugar para la melancolía; Burton, a partir de su seudónimo literario *Demócrito junior*, crea una especie de antídoto contra cualquier estado melancólico.

Otros autores como Tirso de Molina en su obra *El melancólico (1611)*, basada en la vida de Felipe II, vuelven a la idea de la melancolía como una “condición noble” en la cual se encuentran elementos decadentes propios de las grandes dinastías. Esta idea continuará durante todo el siglo XVII alrededor de la figura del monarca, y como consecuencia de esto en la corte se desarrollará lo que llama Lepenies una “política del espíritu” en la cual “lo ceremonial tiene por función reemplazar la acción” (61). La pompa y las maneras cortesanas crearán toda una estética de la contemplación en donde los objetos que recrean esta condición formarán una especie de teatro de antigüedades, en el cual el libreto y los actores intentan preservar un universo simbólico cuyos dioses agonizan. Algunos de los más importantes exponentes de esta “política del espíritu”

fueron La Rochefoucauld y Saint-Simon, y los ecos de esta “condición moderna” nos llegan hasta hoy en gran medida en la figura del intelectual, tal es la tesis del sociólogo alemán.

Lo interesante del texto de Lepenies es que tradicionalmente el vector temporal de la modernidad está generalmente orientado hacia el futuro en tanto hay un “principio esperanza” –tal como fue definido por E. Bloch– propio de la utopía moderna. Sin embargo este autor sitúa la vertiente utópica de la modernidad en un horizonte vuelto hacia el pasado; en esta misma dirección está la propuesta de Walter Moser ya que para este autor “en el paradigma moderno la melancolía reenvía y conduce a la utopía. De la misma manera que la utopía presupone un estado de miseria y hundimiento y se alimenta de la negación de un presente imperfecto. Estas dos vertientes coexisten en la modernidad y son interdependientes, es su *interacción* lo que constituye la configuración global de la modernidad” (Moser “Mélancolie” 90). Resaltamos la relación de interacción en tanto la una no actúa sin la otra, y esto es lo que marca el componente espiritual de lo que Moser llamará *Spätzeit*.

Recordemos que el punto de encuentro entre el romanticismo europeo y el modernismo hispanoamericano –y con esto reafirmando la tesis de Paz de que el “modernismo fue nuestro romanticismo”– es su rechazo radical a la idea de progreso, y en cuanto tal su vuelta hacia el pasado, o mejor aún, hacia los vestigios del pasado representados en la ruina. Los postvanguardistas, a cuya generación pertenece Mutis, recrean, mediante su prosa lírica, la imagen mítica de un pasado glorioso cuyos vestigios sólo son perceptibles bajo los escombros del mundo contemporáneo; los “signos de esta abolida grandeza” lo encuentra el autor colombiano en las reliquias cristianas, en el

paisaje del trópico, en las difuntas monarquías de corte bizantino (Irene), ruso (Catarina), español (Felipe II) o francés (Napoleón), las cuales actúan como metáforas del objeto perdido en cuyo horizonte se instala una utopía vuelta hacia atrás. La melancolía como condición espiritual de la modernidad tardía no busca el reestablecimiento de este universo, sino que su puesta en funcionamiento contrarresta el caos y la barbarie del mundo contemporáneo.

Melancolía y nostalgia

Cuando hablamos de la melancolía se tiende a relacionar inmediatamente con la idea de nostalgia, ya que ambas presentan un elemento en común: la pérdida de un objeto. Sin embargo, hay dos aspectos importantes que las diferencian. En primer lugar está la cualidad del objeto; mientras en la melancolía el objeto está perdido para siempre y hay una conciencia de ello, en la nostalgia el objeto si bien está perdido se intenta recuperar al evocarlo o recrearlo. En segundo lugar, mientras la reflexión sobre la melancolía viene desde la antigüedad clásica, la nostalgia es un concepto mas bien reciente. En su artículo *The Idea of Nostalgia* (1966) Jean Starobinski presenta un interesante recorrido por el origen y la historia de este concepto.

Distinto a la melancolía el concepto de nostalgia fue inventado en 1688 por Johannes Hofer en su *Dissertatio medica de nostalgia* (citado por Starobinski 84) para describir una particular afección mental ligada a la separación del lugar de origen. A partir de allí el concepto de nostalgia comienza a ser operacionalizado en la ciencia médica para describir un tipo especial de padecimiento ligado al hecho de estar fuera del hogar (*Heimweh, homesickness*). Para la ciencia médica de la época quienes padecían

esta enfermedad eran las personas cuyos oficios los alejaban por períodos extensos de su *milieu*: soldados, marinos, mercenarios, campesinos en la ciudad. Dicho padecimiento podía ser mortal, de hecho la gente moría de nostalgia cuando el discurso médico oficializó la fatalidad de esta enfermedad.

“*Qui patriam quaerit, mortem invenit*”⁸ era una famosa consigna que circulaba entre soldados europeos a principios del s. XVIII, desde entonces la nostalgia comienza a tener variantes de acuerdo a las profesiones implicadas. La primera de ellas es la *calenture*, que padecían los marinos ingleses al estar expuestos a los climas tropicales. Otra variante se encontraba frecuentemente entre los soldados mercenarios suizos quienes en el extranjero, fuera de sus valles y montañas comenzaban a cantar melodías populares como la “*Ranz-des-vaches*,” que actuaba, de acuerdo a J. J. Rousseau en su *Diccionario de Música* como “signo memorativo”⁹ asociado a “una presencia parcial que hace que se experimente, con dolor y placer, la inminencia y [a la vez] la imposibilidad de una completa restauración de este universo que se asoma desde el olvido” (Starobinski 93). Este universo era el de la infancia pues tal como Kant lo formula en su *Antropología* “lo que una persona realmente quiere recuperar no es tanto el lugar en el cual pasó su infancia y juventud, sino más bien la infancia y la juventud en sí” (Citado por Starobinski 94).

Lo cierto es que la fenomenología de la nostalgia comienza a enriquecerse y los casos en donde se presenta más frecuentemente y de una manera más diversa es entre los ejércitos europeos e ingleses durante los s. XVIII y XIX, a tal punto que el discurso médico la incluye como una enfermedad grave y comienza a especular sobre las posibles

⁸ Citado por Starobinski a partir de Ramazzini, B. *De morbis artificum diatriba*. Mantua, 1700.

⁹ Rousseau, Jean Jacques. *Dictionary of Music* (1778) (Citado en Starobinski “The Idea of Nostalgia” 267)

causas psicosomáticas de ella. Para los seguidores de Pinel, Baron Larry y Percy la nostalgia era una enfermedad relacionada con “irritaciones cerebrales que causaba a su vez las más variadas lesiones orgánicas” (Starobinski 98). Para Auenbrugger dicho padecimiento se debía a la “concentración de ideas en aspiraciones inútiles, que adherían los pulmones completamente al tórax” (Citado por Starobinski 98), causando con esto la muerte de los que la padecían. En 1909 Karl Jaspers publica su tesis sobre *Nostalgia y criminología*¹⁰ que analiza factores como el aislamiento, la represión, el ambiente y otros factores psicológicos, en los casos de adolescentes aislados que habían cometido actos suicidas o actos que podían catalogarse como criminales. Para entonces el concepto como tal era de uso casi exclusivo de la psiquiatría hasta su transformación en un concepto más acorde con los nuevos descubrimientos bioquímicos que dan paso al establecimiento de una nueva nosología psiquiátrica: la depresión.

Entre la obra de Jaspers y las nuevas teorías bioquímicas de la depresión se encuentra una disciplina que originalmente hacía parte del discurso médico y que se independiza de éste para formar un nuevo campo de conocimiento, el psicoanálisis.

¹⁰ Citado por Starobinski p.101

Melancolía, psicoanálisis y creación literaria

“*Messenger de Thanatos, le mélancolique est le complice-témoin de la fragilité du signifiant, de la précarité du vivant*”

J. Kristeva. *Soleil Noir*

Duelo y melancolía

En 1915 Freud escribe su ensayo *Duelo y melancolía* y lo publica dos años más tarde tras varios borradores y discusiones científicas en la *Sociedad Psicoanalítica de Viena*. El tema de la melancolía ya había ocupado el interés de Freud pero hasta este momento no le había dado un tratamiento exhaustivo pues según él “la melancolía, cuya definición conceptual es fluctuante aún en la psiquiatría descriptiva, se presenta en múltiples formas clínicas cuya síntesis y unidad no parece certificada” (241). Se trataba, para el creador del psicoanálisis, de una de las patologías más complejas, ya que hasta ese momento no se había diferenciado mucho de lo que él llamará el duelo.

El duelo (*Trauer*) consistió para Freud en “la reacción frente a la pérdida de una persona amada o de una abstracción que haga sus veces, la patria, la libertad, un ideal, etc” (241); ¹¹ dicha persona amada ocupará el lugar del objeto perdido y el yo deberá hacer un trabajo de duelo (*Trauerarbeit*) para recuperar la investidura libidinal que se perdió y volver al estado de normalidad psíquica. ¹² En el duelo el objeto perdido está

¹¹ W. Benjamin habla de *Trauerspiel* en su texto sobre *El origen del drama trágico alemán* y Freud hablará de *Trauerarbeit* o trabajo del duelo en este texto de 1917.

¹² Al interior del psicoanálisis freudiano hay tres maneras de entender el funcionamiento del aparato psíquico: *dinámica* (en términos de fuerzas psíquicas), *económica* (en términos de montos de energía libidinal, según la cual el yo otorga un monto de energía libidinal (libido: energía sexual) al objeto, y esto lo llama Freud: *investidura de objeto*) y *tópica* (en términos de ubicación espacial de los diferentes sistemas psíquicos: conciente, preconciente e inconsciente en la primera tópica o ello, yo y superyó en la segunda tópica)

localizado y es reconocible por fuera del yo, todo lo que tenga que ver con este objeto amado en la forma de recuerdos, cartas, melodías, diarios, servirá para que el trabajo de duelo por parte del yo comience a “des-investir” libidinalmente dichos objetos parciales y sustituya el conjunto de ellos por un nuevo objeto de amor.

Un proceso psíquico más profundo y más abstracto se da en la melancolía, en esta igualmente se produce la pérdida de algo, pero este algo no se sabe muy bien qué es, para Freud se trata de “una pérdida de naturaleza más ideal,” en la cual dice “no atinamos a discernir con precisión lo que se perdió . . . esto nos llevaría a referir de algún modo la melancolía a una *pérdida de objeto sustraída de la conciencia*, a diferencia del duelo, en el cual no hay nada inconciente en lo que atañe a la pérdida” (243). Para Freud se trata de un sentimiento de vacío existencial que recae sobre el yo, del cual no se sabe muy bien su causa; el yo ocupará el lugar del objeto perdido y por esta razón el tratamiento que el melancólico dé a su yo es el mismo que le daría al objeto que ha perdido –si supiera cuál es– en la melancolía el yo ocupa el lugar del objeto, “el melancólico nos muestra algo que falta en el duelo: una extraordinaria rebaja en su sentimiento yoico (*eine außerordentliche Herabsetzung seines Ichgefühls*), un enorme empobrecimiento del yo (*eine großartige Ichverarmung*). En el duelo, el mundo se ha hecho pobre y vacío; en la melancolía esto le ocurre al yo mismo” (243)¹³. El yo melancólico está casi desprovisto de energía libidinal, de allí su empobrecimiento –*verarmung*– lo cual dará como consecuencia su casi desaparición y *eclipsamiento* bajo la sombra del objeto; dice Freud “La sombra del objeto cayó sobre el yo (*Der Schatten des Objekts fiel so auf das Ich*),

¹³ Freud, Sigmund. “Trauer und Melancholie” 1915. *Gesammelte Werke*. Zehnter Band 1913-1917. S. Fisher Verlag: Frankfurt am Main, 1991. 428-46. Print.

quién, en lo sucesivo, pudo ser juzgado por una instancia particular como un objeto, [pero] como un objeto abandonado (*welches nun von einer besonderen Instanz wie ein Objekt, wie das verlassene Objekt, beurteil werden konnte*)”¹⁴ (246). Esta teorización del ensombrecimiento del yo por parte del objeto será el germen de la teoría del *fading* del sujeto en Lacan al que nombra también como “eclipse del sujeto.” Es interesante anotar no sólo cómo hay un proceso de vaciamiento libidinal del yo, sino también cómo en este proceso de desaparición gradual de las fronteras entre el yo y el objeto se erige una instancia que juzga con particular severidad la actuación del yo, ésta la nombrará Freud posteriormente el “superyó”.

El objeto y la cosa freudiana (Das Ding)

El estatuto del objeto en la melancolía es diferente al objeto del duelo. Como se vio anteriormente, el objeto del duelo es reconocible en la medida que es algo más conciente y por ende ligado al recuerdo: un(a) amante, un hijo, la madre, la patria, la tierra que se perdió y quisiéramos recuperar. Dicho objeto se acerca más al concepto de nostalgia en tanto hay algo que se añora. El estatuto del objeto en la melancolía no es sólo más abstracto sino que también es totalmente inconciente pues se trata de lo que Freud nombró como *La cosa (Das Ding)*, definida como ese “objeto primordial que nunca se tuvo completamente y que está definitivamente perdido,” el cual además tiene una cercanía con lo que Freud en su texto *Más allá del principio del placer* (1920) nombra como “la pulsión de muerte.”

¹⁴ p. 453 en la edición alemana.

Es importante diferenciar la conceptualización entre *el objeto* y *la cosa* en tanto en el primero hablamos de algo que tiene una huella en la memoria, y en el segundo se trata de algo que, en palabras de J. Kristeva “aparece como indeterminado, inseparable de sí, inasible, hasta su determinación de cosa sexual” (*Soleil Noir* 22). Para esta autora, en el objeto es posible verificar la existencia del sujeto en tanto es un ente separado, en tanto en la cosa –*Das Ding*– el sujeto se pierde en el abismo de lo real.

Frente a este cuadro tan lúgubre, el melancólico parecería estar destinado a morir ya que hay una cercanía con la muerte por la condición misma del objeto, sin embargo el aparato psíquico tiene mecanismos de defensa contra este impulso inconsciente. El yo se encuentra dividido en dos: una parte que está identificada con el objeto, y otra que critica y censura dicho comportamiento, a esta parte del yo Freud dará posteriormente el nombre de *superyó* o conciencia moral.

“Spaltung” y “fading” del sujeto

Cuando Jacques Lacan habla de *fading* o “eclipse del sujeto” se refiere precisamente a la pérdida gradual de la frontera entre el *yo* y ese objeto perdido de antaño: *la cosa*. En la explicación sobre el deseo en su texto *Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano* (1960), Lacan señala que para entender la estructuración subjetiva es primordial entender cómo se forma el deseo y, por ende la fantasía –*fantasme*–, a través de dos momentos cruciales en la relación sujeto-objeto: “el momento de un *fading* o eclipse del sujeto, estrechamente ligado a la *Spaltung* o escisión que sufre [el sujeto] por su subordinación al significante” (795-96). Con lo cual entendemos que en el proceso de formación subjetiva hay dos momentos: un primer

momento en el cual no hay una frontera clara que separe el yo del objeto primordial – *fading*– y un segundo momento en el cual se dará la separación definitiva entre el yo y dicho objeto –*spaltung*– para permitir el advenimiento del sujeto y darle vía libre a la formación de la fantasía y el deseo.

En otro texto del mismo año *Observación sobre el informe de Daniel Lagache* (1960) Lacan señala que “ese *fading* [del sujeto] se produce en la *suspensión del deseo* por eclipsarse el sujeto en el significante de la demanda [del Otro] y en la *fijación del fantasma* por convertirse el sujeto mismo en el corte que hace brillar el objeto parcial con su indecible vacilación”. (636; nuestro énfasis).¹⁵ Aquí vemos nuevamente cómo Lacan habla de una *suspensión del deseo* y de una *fijación del fantasma* en tanto hay un *eclipsamiento*, una suerte de “desvanecimiento de las fronteras entre el yo (*Je*) y el objeto,” al sucumbir el primero en la demanda del gran Otro –el lenguaje– dando como resultado la preeminencia del objeto y la muerte del sujeto en su forma más radical.¹⁶

Para Lacan tanto el *fading*, en primer lugar, como el *spaltung*, en segundo lugar, hacen parte del proceso normal de estructuración subjetiva. Así lo señala en su texto *Posición del inconsciente* (1960) al hablar del efecto del lenguaje como causa introductoria del sujeto del inconsciente “ello habla del sujeto” hay “un efecto del lenguaje por nacer de esa *escisión original [spaltung]*, el sujeto traduce una sincronía significante en esa primordial pulsación temporal que es el *fading* constituyente de su identificación, es el primer movimiento. En el segundo, toda vez que el deseo ha hecho su lecho del corte significante en el que se efectúa la metonimia, la diacronía (llamada

¹⁵ *Fantasma*: en la traducción española es traducido a veces como fantasía o a veces como fantasma. Para fines didácticos conservaremos la primera versión, es decir, la traducción de *fantasme* por fantasía.

¹⁶ Lacan diferencia entre el *moi* y el *Je*, en tanto el primero es el registro imaginario del yo, y el segundo el sujeto en su estatuto simbólico.

“historia”) que se ha inscrito en el *fading* retorna a la especie de fijeza que Freud discierne en el anhelo inconsciente (última frase de la *Traumdeutung*)” (814-15).

Si bien el *fading* -o fusión del objeto y el sujeto- como proceso anterior a la escisión o *spaltung* hace parte del proceso de estructuración subjetiva y sitúa las coordenadas de la relación con el deseo, también puede señalar en la vida adulta un proceso de “regresión” y “fijación” a ese estado primordial en donde la distancia entre el sujeto y la cosa se desvanece, y da por sentado las bases de la condición psíquica melancólica como una *condición subjetiva*.

Melancolía y creación literaria

Una de las características psicológicas del melancólico es que en medio de las constantes autoimputaciones y racionamientos francos frente a la condición de sí mismo, de un corte extremadamente negativo, es como el místico o el poeta que ha adquirido una “súbita conciencia del estado de deterioro del mundo” a partir de la proyección de su yo en el mundo; una conciencia que está en sintonía con la valoración histórica de la melancolía. Sobre esto dice Freud, “el melancólico capta la verdad con más claridad que los otros” (244), pero inevitablemente su alma es “como una herida abierta, [que] atrae hacia sí desde todas partes energías de investidura . . . y vacía al yo hasta el empobrecimiento total (*und entleert das Ich bis zur völligen Verarmung*)” (250)¹⁷, lo cual puede conducir hasta la muerte. Por esta razón no solamente el yo sopesa la pérdida de algo que no se sabe muy bien que es, sino que a su vez se echa encima todos los males

¹⁷ Freud, Sigmund. “Trauer und Melancholie” 1915. *Gesammelte Werke*. Zehnter Band 1913-1917. S. Fisher Verlag: Frankfurt am Main, 1991 p.440. Print.

de la sociedad, del mundo y del futuro. Por esto, la melancolía más que ser un estado psíquico individual es también una condición existencial en donde el yo y el objeto están fusionados. A partir de esta configuración puede haber una estética en donde este “amalgamiento” tenga como resultado un objeto cultural. La poesía lírica del romanticismo o con características románticas cumple muy bien este propósito, pero no es la única y bien pueden haber otras representaciones de esta condición espiritual de héroes.

¿Si la creación literaria permite simbolizar tanto el sufrimiento como la alegría, acaso la melancolía no puede también simbolizarse? ¿Es posible aprehender algo de esta experiencia directa con *lo real* a través del significante? Para Kristeva,

La création littéraire est cette aventure du corps et de signes qui porte témoignage de l'affect: de la tristesse, comme marque de la séparation et comme amorce de la dimension du symbole; de la joie, comme marque du triomphe qui m'installe dans l'univers de l'artifice et du symbole que j'essaie de faire correspondre au mieux à mes expériences de la réalité . . . elle transpose l'affect dans les rythmes, les signes, les formes. (Kristeva *Soleil Noire* 32-3)

En la melancolía el creador literario tiene una tarea aún más árida con relación a la producción textual amén a su condición existencial, debe inventar un lenguaje nuevo que le de al sujeto creador la posibilidad de ponerle distancia a este vacío que lo atormenta, un lenguaje en donde *la cosa* pueda cernirse a la cadena significante. El melancólico tiene una “tarea imposible”: representar lo irrepresentable, buscar como Mallarmé “una palabra nueva, una palabra total en su lengua materna” (Kristeva *Soleil* 54) que capture lo que

antes no podía nombrar. En su texto, la autora franco búlgara sitúa algunos ejemplos de este ejercicio de representación simbólica a partir de un anudamiento del significante con *la cosa*. El primero de ellos es *Le Christ Mort* de Holbein le Jeune (1522) en donde el pintor alemán representa la muerte de Cristo según la tradición humanista y su estética del sufrimiento a través del cuerpo, de marcado acento gótico y dominicano, la cual nos acerca a nuestra propia muerte ya que nos presenta un ser de carne y hueso que transmite a través del lienzo un gran sufrimiento.

El segundo ejemplo es el poema de Gérard de Nerval *El desdichado* (1853) en el cual la autora analiza “la creación de una prosodia y una polifonía irresolubles en símbolos alrededor del *punto negro* o del “*sol negro*” de la melancolía en donde éstas actúan como una especie de antídoto contra la depresión (181). La búsqueda de un yo, la pérdida del sentido al interior del poema, la presencia de símbolos de la alquimia, el doble, las imágenes de la muerte, la ausencia de un nombre ordenador, la ausencia/presencia del objeto erótico, hacen que “el verbo sea vivido no tanto como una encarnación y euforia sino como una búsqueda de una pasión que permanece innombrable o secreta, y como una presencia de un sentido absoluto omnivalente, inaprensible y de abandono” (181). Desde esta misma perspectiva, Kristeva analiza también las obras de Dostoievski y Duras, en la primera ve una escritura de *sufrimiento y perdón* y en la segunda una puesta en marcha de la *enfermedad del dolor*.

En la obra poética de Álvaro Mutis esta tarea imposible de representar lo irrepresentable, la búsqueda de una palabra imposible que cierne lo real a través del símbolo está presente de manera permanente en su obra. Desde el poema “Una palabra” (1959), al poeta se le imponen ciertos significantes con los cuales intenta aprehender la

experiencia de lo real, trata en vano de anudar “la cosa” a través del significante. Ante la imposibilidad de la representación el poeta es simple testigo de esta improbable transmutación al símbolo, inaugurando con esto una poética en donde la imposibilidad del decir poético da entrada a un mundo en donde habita una “fértil miseria”

CAPÍTULO TRES

EL PSICOANÁLISIS COMO MÉTODO DE INTERPRETACIÓN LITERARIA

*Cuando de repente en
mitad de la vida llega una
palabra jamás antes pronunciada, . .
Una palabra y se inicia la danza de
una fértil miseria*

Á. Mutis. “Una palabra” (51-52)

El propósito de este capítulo es señalar cómo desde el origen del psicoanálisis, la creación literaria ha ocupado un lugar central dentro de su doctrina. La relación entre la literatura y el psicoanálisis ha sido no sólo la fuente para cruciales desarrollos teóricos inspirados en las figuras literarias de Edipo Rey, Antígona o Hamlet, sino que también se ha constituido en un paradigma del cual el psicoanálisis siempre deberá aprender; una especie de faro que hay que seguir para aprehender lo que se escapa en la experiencia

cotidiana de la palabra. Freud, desde el comienzo de su trabajo clínico supo que de los poetas había que aprender, al igual que Lacan, quien en sus años de enseñanza, insistió en la importancia de la labor poética para la comprensión del inconsciente.

En este capítulo nos proponemos dilucidar el método psicoanalítico de interpretación de textos literarios para lo cual lo hemos dividido en tres partes. En la primera analizamos la relación que Freud tuvo con la literatura para el establecimiento de la doctrina de base del psicoanálisis, como también los principales textos que se ocupan de la relación entre la doctrina psicoanalítica y la literatura, y del método de interpretación de textos literarios. En la segunda hacemos un recorrido por algunos de los principales textos de Jacques Lacan en donde éste se ocupa de la literatura y del lugar de la misma en su teorización sobre el sujeto del inconsciente explorando en detalle el método psicoanalítico de interpretación de textos y sus diferencias con el psicoanálisis aplicado; señalaremos igualmente algunas conceptualizaciones sobre este método por parte de Julia Kristeva, Shoshana Felman y Gerard Wacjman. En la tercera parte daremos cuenta del método empleado por Jean Starobinski en *La relation critique* (2001) en donde se propone un tipo de *lectura detallada*, en una línea que continúa la tradición comenzada por Freud, según la cual, el texto contiene todos los materiales necesarios para su interpretación, sin dejar de lado la relación de éste con el autor y el intérprete.

Sigmund Freud: del sueño al texto literario

El texto que inaugura el psicoanálisis como nueva disciplina científica es sin lugar a dudas *La Interpretación de los sueños* (1900), a pesar de que ya en el *Proyecto de psicología* (1895) y en los *Estudios sobre la histeria* (1893-95) Freud había teorizado los

fundamentos del aparato psíquico y la cura psicoanalítica. Será la *Traumdeutung*¹⁸ la que le dará entrada oficial al psicoanálisis al campo de las ciencias. Este texto contiene los planteamientos fundamentales de una doctrina que será revolucionaria en el siglo XX ya que sitúa una dimensión de lo psíquico que hasta finales del siglo XIX estaba ubicada en otras esferas del saber (religión, arte, mitología). La nueva doctrina del psicoanálisis se ubicará finalmente en el campo de la psicología y tendrá al interior de ella un lugar privilegiado durante la primera mitad del siglo XX.

Desde sus trabajos con Joseph Breuer en *Estudios sobre la histeria* (1893-95) y sus cartas tempranas a su amigo Wilhem Fliess en Berlín (especialmente la carta no. 52), Freud intuía que había algo más allá del registro biológico que le permitía suponer la existencia de un sistema *metapsicológico* que hasta ahora había estado sólo al alcance de poetas y de creadores de mitos: el sistema del funcionamiento de lo inconsciente y sus repercusiones en la vida anímica consciente individual y colectiva. La vía que daba acceso a éste eran los sueños, ya que en ellos se revelaba esa “otra escena” que había permanecido velada al hombre de ciencia.¹⁹ El propósito del texto inaugural del psicoanálisis era no solo develar la estructura del inconsciente sino también construir el aparato teórico a partir del cual el inconsciente estuviera en el centro de esta nueva reflexión sobre el hombre. Desde el comienzo Freud se da cuenta no sólo que en los sueños se representa la vida anímica inconsciente sino que también había otras formas de manifestación de esta vida en otros registros simbólicos como la creación poética.

¹⁸ Título en alemán original de la *Interpretación de los sueños*.

¹⁹ Freud nombrará al sistema inconsciente en muchas ocasiones como la “otra escena” (*der andere Schauplatz*) haciendo referencia al carácter de representación (*Schauspiel* pero también *Vorstellung* en tanto habrá en el sistema inconsciente representaciones cosa y representaciones palabras) que tiene para el sujeto que accede por primera vez a dichos contenidos. Con esto Freud nunca dudó del carácter ficcional que tiene el inconsciente y su relación con la verdad de quien sobrelleva ese peso.

En el capítulo V, sección D (parte β) de la *Interpretación de los sueños* (1900) (258-279) aparece una de las primeras referencias de Freud sobre la relación entre la literatura y la naciente doctrina del psicoanálisis. En “Los sueños de personas queridas” Freud retoma las obras *Edipo Rey* de Sófocles y *Hamlet* de W. Shakespeare para señalar que en estos materiales literarios hay elementos estructurales que hablan de la realidad psíquica que está teorizando, “el rey Edipo que dio muerte a su padre Layo y desposó a su madre Yocasta, no es sino el cumplimiento de deseo de nuestra infancia” (271). Para el inventor del psicoanálisis, la tragedia griega no hace más que articular un material reprimido que ha sido puesto a disposición del público gracias a las virtudes de Sófocles, “al paso que el poeta en aquella investigación va trayendo a la luz la culpa de Edipo, nos va forzando a conocer nuestra propia interioridad, donde aquellos impulsos, aunque sofocados, siguen existiendo” (271). Uno de los argumentos centrales en la investigación psicoanalítica a partir de textos literarios –sea esta tragedia, poesía o novela– es que éstos dan cuenta de una verdad sobre la realidad psíquica individual o colectiva. La tarea del psicoanalista consistirá en buscar lo que para el poeta es algo obvio.²⁰ Uno de los ejemplos clásicos es la lectura de “Edipo,” a partir de la cual Freud nombrará uno de los complejos centrales de su teoría sobre la sexualidad infantil y dará inicio a la aventura del psicoanálisis.

Hamlet constituye otra gran obra en donde, para Freud, subyacen contenidos del más alto valor para su disciplina, aún tratándose de dos períodos históricos diferentes de producción de la obra, y que señalan elementos que serán fundamentales para su concepción de lo anímico. Si Edipo daba cuenta de lo nefasto que puede ser el

²⁰ O quizás no lo sabe conscientemente, no lo ha hecho consciente y a través de su acto creador accede a él.

cumplimiento del deseo de una fantasía infantil, Hamlet, por el contrario, señala las consecuencias inhibitorias que en la vida consciente de un hombre tiene el no cumplimiento de un deseo que permanece velado.

Sobre esto Freud, siguiendo a Goethe, dice: “Hamlet representa el tipo de hombre cuya virtud espontánea para la acción ha sido paralizada por el desarrollo excesivo de la actividad de pensamiento” (273). Si bien Freud parte de este postulado, le interesa más la causa de esta parálisis, trata de demostrar que a pesar de que Hamlet es un hombre de acción hay una particular tarea que le es imposible cumplir por el carácter de la misma, ya que le es imposible vengar la muerte de su padre pues “lo detiene la sospecha de que él mismo no es mejor que el pecador a quién debería castigar” (274). En este caso no asistimos a las consecuencias en la vida anímica de una acción resultante de la no represión (el caso de Edipo), sino a las consecuencias que tienen los contenidos reprimidos sobre la vida consciente y lo ajenos que son estos para el hombre: Hamlet no puede entender por qué no es capaz de vengar a su padre y por qué recae en él la culpa de su muerte. El gran efecto que la obra de Shakespeare produce en el espectador tiene que ver con la potencia de lo reprimido y con la culpa como uno de los fundamentos de la cultura cristiana occidental.

Otro elemento novedoso en la teorización freudiana es la identificación entre el lector/espectador y el héroe de una obra literaria, bien sea una novela, cuento o una pieza de teatro. Sobre este problema Freud escribe dos breves textos: *Personajes psicopáticos en el escenario* (1905) que será publicado póstumamente en 1942 y *El creador literario y el fantaseo* (1908). La tesis fundamental de ambos es que hay un efecto de identificación entre el lector/espectador y el héroe, ya que este último le posibilita realizar lo que el

primero no puede hacer en su pequeño mundo burgués, sin embargo, no se trata sólo de la identificación entre uno y el otro sino de la identificación del lector/espectador con el conflicto mismo, es por esto que Freud dice que “la tarea del autor sería ponernos en el lugar de la enfermedad misma, y el mejor modo de conseguirlo es que sigamos su curso junto con el que enferma” (281). Gracias al mecanismo psíquico de la *identificación* entre lector y personaje el héroe cumple la tarea de darle vía de entrada al mundo interior del lector. Dicha tarea es llevada a cabo por el espectador/lector y las conexiones psíquicas que allí surjan difieren de un sujeto a otro, si bien parten de un tema universal como la culpa por la muerte del padre, el contenido particular lo dará cada quien.²¹

El análisis más completo de un texto literario lo hace Freud en *El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen* (1906), dedicado al análisis de la novela corta *Gradiva* (1903) del autor austríaco Wilhelm Jensen. Antes de comenzar su análisis, Freud vuelve sobre algo que ya había mencionado en la *Interpretación de los sueños* (1900): la calidad del material con el que trabajan los poetas. Para el padre del psicoanálisis la fuente de donde provienen estos materiales no está aún al alcance de la investigación psicoanalítica y duda que ésta sea revelada en algún momento, igualmente señala la gran capacidad creativa de quienes trabajan con la palabra como objeto estético,

Los poetas son unos aliados valiosísimos y su testimonio ha de estimarse en mucho, pues suelen saber de una multitud de cosas entre cielo y tierra con cuya existencia ni sueña nuestra sabiduría académica. Y en la ciencia

²¹ Hablar de temas universales es quizás un poco vago, más bien podríamos decir que hay materiales en el texto literario que pueden ser interpretados de manera colectiva. Por ejemplo la culpa es un contenido que puede encontrarse en la tradición judeocristiana, mas no en otras realidades culturales.

del alma se han adelantado grandemente a nosotros, hombres vulgares, pues se nutren de *fuentes* que todavía no hemos abierto para la ciencia. (8)

Gradiva es la historia del joven arqueólogo Norbert Hanold, quien se apasiona con un bajorrelieve que encuentra en Roma y del cual adquiere una réplica en yeso que cuelga en su estudio en Viena. En el bajorrelieve está representada una muchacha que va caminando, y quien recoge su vestido para atravesar una calle. A Hanold le llama la atención la forma en que están representados los pies de la joven, uno de los cuales está en el suelo mientras que el otro está en el aire a punto de dar un paso, como si se tratara de una especie de “levitación entre la vida y la muerte.” Sobre este bajorrelieve Norbert Hanold construye una fantasía cuyo origen se encuentra en un sueño: se trata de una noble joven pompeyana llamada Gradiva quién pereció con la erupción del Vesubio. En el sueño, Norbert está en Pompeya antes de la tragedia y encuentra a la joven, se le acerca y quiere advertirle del destino que le espera. Mientras ella se encuentra recostada junto al templo de Apolo, Norbert se va acercando y en la medida de su proximidad el rostro de la noble pompeyana va adquiriendo el color del mármol, hasta que finalmente desaparece en medio de las cenizas del volcán.

A partir de este vívido sueño, el joven protagonista se decide a encontrar a la doncella entre sus contemporáneas y se impone la tarea de que es en Pompeya en donde deberá hacerlo, no sin antes advertir el canto de un canario y ver a una mujer muy parecida a través de su ventana en una calle de Viena. Aunque le parece descabellada la idea de que sea en Viena donde la hallará emprende un viaje a Italia con la idea de que allí encontrará a la que en sueños ha desaparecido. En Pompeya recorre templos y camina entre las calles. Perdido entre las ruinas del templo de Apolo encuentra a su

“Gradiva,” y le propone reunirse cada día al medio día en este mismo lugar. A medida que va encontrando ciertas claves va descubriendo la verdadera identidad de la enigmática mujer: la criatura de su fantasía es la hija de un famoso profesor de zoología, quien es además su vecina y contemporánea, y quien se llama Zoe.

Lo que interesa a Freud en esta novela es hacer un análisis de algunos de los materiales que el texto provee para demostrar su teoría del sueño. Antes de comenzar el análisis Freud sitúa su posición frente al texto y su autor diciendo: “Como Norbert Hanold es una criatura de su autor, acaso nos gustaría preguntar tímidamente a éste si su fantasía estuvo comandada por otros poderes que los de su propio albedrío” (13). Para Freud está claro que se trata de una interpretación de los motivos del héroe y lo que éstos señalan en la búsqueda de la enigmática muchacha. No se trata de interrogar el psiquismo de su autor sino de “analizar los materiales textuales y ver qué aportan a la teoría del psicoanálisis.”²² Sobre esto Freud es muy cuidadoso al decir, “hemos intentado prevenirnos de semejante interpretación tendenciosa reproduciendo el relato casi con las palabras de su autor, haciendo que él mismo nos proporcione texto y comentario” (37).

El primero de los materiales del texto que toma el autor viene para su análisis es el origen del nombre de la muchacha “*Gradiva*”. Después de adquirir el bajorrelieve, Norbert Hanold le confiere un nombre a la muchacha allí representada, “Gradiva, la que avanza” ya que encuentra la representación muy actual, como si el artista hubiera “fijado su visión del natural” (10). Es el texto de la obra literaria el que da la clave de interpretación y Freud alude a la fuente misma en su análisis; en una discusión entre Zoe

²² Aunque habrá otros textos en donde Freud ponga el acento igualmente en algunos pasajes de la vida del autor (*Un recuerdo infantil en Leonardo Da Vinci, Dostoievsky y el parricidio, El premio Goethe*, entre otros) el texto literario será el objeto de investigación que privilegia.

y Norbert, después de que Zoe le señalara las causas del delirio, súbitamente Norbert recuerda el origen del nombre de su heroína: “No, [dice Norbert] me refería a tu apellido . . . porque *Bertgang* tiene el mismo significado que *Gradiva* y designa la del andar resplandeciente” (31). Para Freud la clave del conflicto del héroe está en la profunda represión que ejerció un temprano contenido de carácter sexual por parte de Norbert sobre Zoe cuando aún eran niños, el cual aparece muchos años después bajo la forma de un sueño en un primer momento y de un delirio posteriormente, en el cual la identidad de la muchacha aparece velada.

Otro elemento importante sobre la teoría de la represión y que Freud encuentra ejemplificada en la obra de Jensen es la concepción de la causalidad psíquica y el azar. Norbert Hanold huye de aquello que le parece más angustiante: encontrar el objeto de su fantasía delirante en su propia ciudad; pero será precisamente en el lugar donde menos lo espera (Pompeya) en donde encuentra dicho objeto cercano y familiar.²³ “Ese azar refleja la fatalidad que ha ordenado reencontrarse, justamente por medio del instrumento de la huida de aquello de lo que se huye” (36).

Igualmente Freud destaca en su análisis el lugar simbólico que para la heroína ocupa Norbert: una figura sustituta del padre. Al analizar la figura de un pájaro que pertenece a la “arqueología de la zoología,” el *arqueoptérix* (28), Zoe encuentra lo que Freud llama “la representación intermedia o de compromiso, donde se encuentran dos pensamientos: el referido a la insensatez de su amado, y el análogo, relativo al padre” (28-9). Para ella este animal prehistórico reúne el rencor que ella siente por ambos ya que

²³ Hanold no espera encontrar a la hija de su vecino allí, él espera encontrar la Gradiva de sus sueños, que para él pertenece a otra realidad, la de su propia realidad psíquica. Un análisis sobre lo aterrador en lo más familiar lo veremos en el análisis que Freud hace del cuento de E.T. Hoffman “El hombre de arena” en donde desarrolla el concepto de “Lo Ominoso” (“Das Unheimliche” 1919)

su amor hacia ella ha sido reorientado hacia sendas disciplinas científicas: la arqueología y la zoología.

Una de las características de la interpretación psicoanalítica del material que proveen los textos literarios es precisamente la materialidad de lo que están hechos, es decir, las palabras con las cuales está compuesto el relato; vimos cómo en el nombre de la muchacha se encontraba la clave de interpretación del delirio y los sueños de Norbert Hanold, y la significación que encierra la figura mítica de este pájaro prehistórico. Hay otra serie de palabras que le dará una clave a Freud para la interpretación de lo que Hanold tiene al frente y simplemente por el proceso de la represión no lo ve: Zoe está hospedada en un albergue en Pompeya llamado “*L’Albergo del sole*” y Norbert recuerda, mientras está en Pompeya en la búsqueda de su “Gradiva,” que una de las frases que aparece en su sueño es “En algún lugar del sol está Gradiva” (68); sobre esto se pregunta Freud: “¿Pero no puede querer decir también “en el sol,” en el albergue del sol?” (68). Para darle validez a su interpretación dice, “no me atrevería a presentar esta pequeña pieza del trabajo interpretativo si el poeta mismo no me prestara aquí su poderoso auxilio” (68). Y allí sitúa el juego de palabras entre Zoe y Norbert sobre el lugar donde éste último compró un pendiente de metal que pertenecía supuestamente a una mujer pompeyana muerta en la tragedia, la cual Norbert infiere que es Gradiva. “Lo has encontrado en el sol” le pregunta Zoe, frente a lo cual el no comprende y ella le replica, “en el albergue del sol –*L’Albergo del Sole*– donde me hospedo con mi padre” (68). Para Freud la muchacha ocupa la posición del analista en tanto le va dando las claves a Norbert en su relato para que él mismo vaya descifrando las claves de su propio fantasma neurótico.

El juego de palabras, el doble sentido, la metáfora, la metonimia, bajo las cuales puede aparecer una palabra o una frase en el texto serán los materiales textuales de los cuales se sirva el investigador para llevar a cabo la verificación de sus hipótesis. Freud siempre está atento a los límites de la interpretación. “Mas como no podemos examinar a Hanold, tendremos que darnos por satisfechos con la referencia a su impresiones y sólo con la máxima prudencia estaremos autorizados a sustituir sus ocurrencias por las nuestras” (61). Hay una posición no sólo de respeto frente al texto –y al autor– sino de reconocimiento de los límites entre lo que sería una cura psicoanalítica: “no podemos examinar a Hanold,” y una aplicación del método psicoanalítico: “sustitución – interpretación de sus ocurrencias por las nuestras”²⁴. Igualmente Freud reconoce la innecesaria tarea de interpretación en el acto de creación poética, el poeta no necesita –y aún rechaza– el acto interpretativo. Son más bien los críticos quienes se apropian de su obra y en ella encuentran leyes o postulados de sus respectivas disciplinas,

El poeta no necesita saber nada de tales reglas y propósitos [funcionamiento del inconsciente], de suerte que pueda desmentirlos de buena fe, y que por otra parte no hemos hallado en su creación nada que no estuviera contenida en ella . . . el poeta dirige su atención a lo inconsciente dentro de su propia alma, espía sus posibilidades de desarrollo y les permite la expresión artística en vez de sofocarlas mediante una crítica consciente...Nosotros desarrollamos estas leyes por medio del análisis de las creaciones de él (76)

²⁴ Dicha diferencia parece no ser muy evidente en algunos de los autores postfreudianos para quienes no sólo un análisis de la biografía del autor es fundamental y muchas veces sustituye el material textual (i.e M. Bonaparte) u otros para los cuales hay un “inconsciente en el texto” (i.e B. Noël).

En este sentido, Freud no niega que haya una relación directa entre obra y creador, introduce además el lugar del lector/espectador como elemento fundamental en la comprensión de la obra desde un punto de vista psicoanalítico, tal como se veía anteriormente. Muy marginalmente aludirá a contenidos biográficos del autor en el análisis del texto literario, se verá enseguida el uso que hace de ellos en otros análisis.

Quizás el texto en donde Freud incorpora de una manera más explícita en su análisis materiales que provienen de la vida del autor es el ensayo *Dostoievski y el parricidio* (1928). Este texto le fue encargado a Freud por los editores Fülöp-Miller y Eckstein para la edición alemana de la obra del creador ruso en 1925. Dicha tarea la sintió como un trabajo “circunstancial” que debía hacer y quizás por eso el texto –tal como lo menciona James Strachey en el prólogo de la edición inglesa– resulte un poco desordenado, pero del mayor interés ya que profundiza la teorización sobre el lugar del padre en el psiquismo infantil y colectivo. La tesis central de Freud en su ensayo es que “el parricidio es el crimen fundamental de la humanidad” y por lo tanto es el tema central para él de tres obras cruciales de la literatura universal: Edipo Rey, Hamlet y los hermanos Karamazov.

En la obra del autor ruso se encuentra una referencia directa a este crimen primordial y Freud lo relaciona con la propia vida del autor. En el análisis se sirve de algunos datos biográficos del autor: asesinato del padre cuando Fedor tenía ocho años (lo que desencadena una serie de ataques epilépticos desde la infancia temprana), reclusión en Siberia, sumisión total frente a la figura del Zar y manía por el juego. Estos elementos biográficos le permiten a Freud sustentar la hipótesis central de su análisis: “puede decirse que Dostoievski nunca se liberó de la hipoteca que el propósito del parricidio hizo

contraer a su conciencia moral. Determinó también su conducta en los otros dos campos en que es decisiva la relación con el padre: hacia la autoridad política y hacia la fe en Dios” (184). La correspondencia entre la vida y la obra de Fedor Dostoievski le sirve a Freud para ahondar la teoría del asesinato del padre como componente fundamental del complejo de Edipo y del origen de las religiones que ya había ilustrado en *Totem y Tabú* (1913).

Para el autor vienés resulta clara la conexión entre la obra y el hombre, y se sirve de ella para ahondar algunas de sus conceptualizaciones teóricas. No se trata propiamente de la aplicación del método psicoanalítico al texto ya que los materiales del texto provienen de la biografía del autor que se ha nombrado como psicobiográfico.

En el texto *El motivo de la elección del cofre* (1913), Freud analiza el tema del azar y la muerte en dos escenas del *El mercader de Venecia* y del *Rey Lear* de William Shakespeare. En el *mercader de Venecia*, aparece el tema del azar bajo el motivo de la elección de un cofre por parte de tres príncipes extranjeros. Cada uno de los príncipes deberá elegir un cofre y quien escoja el que contiene el retrato de la doncella Porcia tendrá el derecho a ser su esposo como condición impuesta por el padre. Este derecho lo gana uno de los príncipes, Bassanio, al elegir el tercer cofre, el de plomo. Sobre el simbolismo del plomo y de la elección del tercero(a) Freud hace un análisis en algunos mitos en donde el plomo representa lo astral. Sin embargo, va más allá de la interpretación mitológica y plantea la tesis según la cual lo que encierra esta escena es un viejo tema en la producción mitológica y literaria: la elección por parte del hombre entre tres representaciones de la mujer: la madre biológica, la esposa-amante (como objeto sustituto de la madre) y la parca-madre tierra (la muerte). La elección de la tercera como

un prueba del azar no es más que la confirmación del destino que le depara al hombre, volver al seno materno.

Para sustentar aún más esta hipótesis, Freud alude a la escena del *Rey Lear* en donde el viejo Rey debe elegir entre cuál de sus tres hijas debe repartir su reino. Éste elegirá a quién alabe más su grandeza como padre. Cordelia, la tercera de sus hijas, se rehúsa a hacerlo y por este motivo es expulsada del reino; al final de la obra el rey Lear aparece en escena con Cordelia muerta entre sus brazos. Para Freud es Cordelia la que representa la muerte, quien lleva a su padre al destino final; frente a la impotencia de elegir entre la madre y la mujer joven –representadas en sus otras dos hijas– el último recurso que le queda a Lear es elegir la Muerte.

Lo interesante de este texto es que nuevamente Freud insiste en lo que para él es lo fundamental de la labor poética: poner al alcance del hombre común contenidos inconscientes que de otro modo tendrían el carácter de siniestros, tal como lo demuestra en su texto *Lo ominoso* (1919). *La libre elección* y el *azar* frente a lo inevitable es uno de los grandes temas que esconde la producción poética, y Shakespeare, maestro de lo trágico, lo transmite de manera ejemplar. Por esto Freud señala que “el poeta nos acerca el motivo antiguo haciendo que la elección entre tres hermanas la consume un anciano moribundo” (317). Para Freud, el Rey Lear es la representación del hombre viejo que no puede elegir más que la tercera de las representaciones de la mujer, la muerte frente a las otras dos: la madre nutricia y la esposa.

En su texto *Lo ominoso* (1919) Freud sostiene que “lo ominoso es aquella variedad de lo terrorífico que se remonta a lo consabido de antiguo, a lo familiar desde

hace algún tiempo” (220)²⁵. Comienza su análisis por el análisis filológico de la palabra *Das Unheimliche* la cual contiene precisamente el nudo de su tesis: en lo más siniestro se encuentran huellas de lo más familiar dado que en lo más íntimo es en donde más fuertemente actúa la represión, en este caso representada por la partícula “*Un*” de la palabra alemana *Un-heimliche* (244)²⁶. Cuando se alude a la materialidad de las palabras se está queriendo poner el acento en su carácter significante –el aspecto fonético. Esta materialidad sólo actúa en la lengua original en tanto ella contiene el núcleo central de lo que el autor está intentando demostrar y que en cualquier traducción se pierde, de allí que parte del decir poético al ser traducido permanece oculto al no ser posible traducir la sonoridad del original. Un elemento novedoso que introduce Freud al trabajar con el aspecto material de la palabra es cuando sitúa a la represión como parte del nudo que hay que descomponer a la hora de la interpretación textual. Un ejemplo de ello es el análisis que hace del nombre de Dios para el pueblo hebreo en su texto *El valor de la secuencia de vocales* (1911). En este texto analiza cómo la secuencia vocálica en ciertas palabras esconde el verdadero sentido de lo reprimido y sitúa al sueño como referencia. El ejemplo más importante lo da a partir del nombre del Dios de los antiguos hebreos; para éstos era prohibido pronunciar el nombre de Dios, hasta tal punto que hasta hoy en el nombre que se le da al Dios judío se desconoce la pronunciación de las cuatro letras que lo componen (*YHVH*), las cuales son sustituidas por otras de la palabra no prohibida

²⁵ *Das Unheimliche*, también se ha traducido como *lo siniestro*, *the uncanny*, *l'inquiétante étrangeté*.

²⁶ *Un-heimliche*, lo no hogareño.

“Adonai”(Señor).²⁷ Es decir, hay algo que la palabra no puede representar, que escapa a todo intento de simbolización y que Lacan nombrará como *lo real*.

En el texto *Lo ominoso* (1919) Freud analiza la figura del padre y la figura del doble en el cuento “El hombre de arena” de E. T. A. Hoffmann. El tema del relato está basado en el cuento tradicional del Hombre de arena –*Der Sandmann*– común en la tradición germánica, según la cual un hombre viejo y malo vendría donde los niños que no se acostaran temprano, les echaría arena en los ojos, los cuales saltarían ensangrentados de sus órbitas. En el texto de Hoffman, el protagonista es el estudiante Nathaniel quien no puede olvidar el evento traumático de la muerte de su padre. Su madre le relata el famoso cuento tradicional antes de dormir; un día Nathaniel decide averiguar quién es este personaje y lo asocia con la figura del abogado Coppelius inicialmente y del optómetra Giuseppe Coppola en la segunda parte del relato cuando es un poco mayor. A Freud le interesa particularmente la angustia que despierta esta figura en Nathaniel y el simbolismo asociado a ella en la doctrina psicoanalítica: la angustia de castración. La tesis de fondo es que “el hombre de arena representa al padre temido, de quien se espera la castración” (232).

Los materiales fundamentales del texto de los cuales se sirve Freud para su análisis son: el nombre propio de “Coppelius,” quien aparece en la primera parte del cuento como el Dr. Coppelius y más adelante como Giuseppe “Coppola,” algunas de las expresiones que utiliza tanto el primero como el segundo –que al final son el mismo personaje– al dirigirse al protagonista de la historia tales como “Ojo, ven aquí,” “Eh, barómetros no, vendo bellos ojos” (228), y expresiones delirantes por parte de Nathaniel

²⁷ En el antiguo testamento se le da el nombre de *YHAVÉ* al Dios de Israel.

que esconden el verdadero motivo de su angustia como “Uy, uy, círculo de fuego, círculo de fuego, gira, gira, lindo, lindo . . .” “Muñequita de madera, gira” (229), refiriéndose a la creación ambivalente y siniestra (orgánica / mecánica) del optómetro de la muñeca animada llamada Olimpia. Estos materiales Freud los utiliza para interpretar el motivo de la angustia del protagonista (angustia de castración) y para ahondar su teoría sobre este problema.

Otro punto importante en el texto freudiano es la diferencia entre la aparición de lo ominoso en la vida real y la ficción literaria. Se trata para Freud de una diferencia fundamental ya que mientras un contenido pueda resultar siniestro en la vida diaria, en la ficción puede ser totalmente normal y hasta merecería ser más explorado. Para el inventor del psicoanálisis “lo ominoso en la ficción merece ser considerado aparte. Ante todo, es mucho más rico que lo ominoso del vivenciar: lo abarca en su totalidad y comprende por añadidura otras cosas que se presentan bajo las condiciones del vivenciar” (248). Sin embargo, cuando lo ominoso en la ficción se transpone a la realidad, el efecto es mucho más devastador, ya que el carácter simbólico se pierde y se instaura un orden diferente, en donde “un símbolo asume la plena operación y el significado de lo simbolizado” (244). Esto ya se había mencionado anteriormente cuando hay nombres como el del dios hebreo que no se pueden pronunciar. De igual manera sucede cuando un símbolo deviene real: no hay mediación entre la palabra y la cosa y el efecto que se produce en el sujeto es devastador, ominoso. De allí entonces la fascinación por los cuentos de horror y los mitos en donde lo siniestro tiene ese velo de la ficción y actúa como una vía de escape a lo más reprimido de la vida privada y colectiva. Pero cuando el cuento de horror o el mito se convierte en realidad, se asiste aterrorizado a una pesadilla en lo real.

En este primer apartado se ha querido resaltar la importancia de la creación literaria para el padre del psicoanálisis y el valor que ésta tiene dentro de la teoría psicoanalítica. Hemos visto cómo Freud se interesa inicialmente por el contenido de los sueños y a partir de allí establece las bases en su doctrina en la *Traumdeutung*; posteriormente ahonda en el problema de la creación literaria y de allí resumiremos tres elementos que son fundamentales: en primer lugar destacamos la diferencia que hace Freud entre el texto literario y la biografía del autor en su tarea interpretativa, pues si bien no se trata de dos entidades separadas sí cuida de no precipitarse en la interpretación del texto a partir de contenidos exclusivos de la vida del autor. En segundo lugar, encontramos que es el texto el que provee los materiales para la interpretación, y son precisamente esos materiales los que hay que descomponer, conectar, rastrear e interpretar. Finalmente, Freud señala que hay un límite en la tarea interpretativa en tanto hay un núcleo del trabajo creativo que tiene un carácter de opacidad, de residuo último, bien sea del texto o de la imagen, que no puede descomponerse mediante la interpretación; un resto que tiene que ver más con lo real que con lo simbólico del lenguaje, esto lo veremos en la teorización que hace G. Wacjman en su texto sobre un tipo de obra de arte al final del siglo veinte.

Jacques Lacan: el método psicoanalítico de interpretación de textos literarios

Para dar cuenta del método empleado por Jacques Lacan en el análisis de textos literarios, llamado método psicoanalítico, haremos un breve recorrido por algunos de los principales textos en donde el psicoanalista francés emplea este método y la manera cómo los incorpora en su reflexión sobre el sujeto del inconsciente.

Lacan se interesó tempranamente en su enseñanza por la relación entre el texto escrito y el sujeto del inconsciente y tal interés lo mantuvo a lo largo de sus seminarios, al punto de consagrar uno de los últimos, *Le Sinthome* (1975-6) enteramente al escritor irlandés James Joyce.²⁸ Una de las tesis fundamentales de Lacan es que la relación entre el sujeto y el objeto del deseo pasa por lo escrito, por el ejercicio de la escritura. La tarea del crítico que utilice el psicoanálisis como método de análisis literario será proponer una interpretación del texto a partir de un núcleo central que hay que descomponer para construir una “gramática del deseo.” Para Lacan este núcleo central o significante primordial que subyace en el texto, y que hay que descomponer, lo nombra como *point de capiton*; en este sentido esta teorización se sitúa en la misma perspectiva que la teoría del *trazo*²⁹ de Jacques Derrida o la idea de un *significante tutor* en el texto de Roland Barthes.³⁰ Estos autores proponen la existencia de un componente central en el texto a partir del cual el texto se organiza y adquiere una nueva lógica a la luz de la interpretación. Igualmente dichos enfoques teóricos privilegian el registro escrito sobre lo puramente oral, pudiendo de esta manera nombrarse como *grafocentristas* en tanto hay un acento puesto en el registro escrito y los efectos de éste sobre el sujeto.

En el seminario *Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse* (1955), Lacan analiza la comedia *Amphitryon* adaptada por Molière en 1668 –basada a su vez en el texto original de Sófocles y posteriormente adaptada por Plautus– para introducir su tesis sobre el doble estatuto del yo: simbólico e imaginario. Ese año

²⁸ Juego de palabras entre la forma antigua del francés “*seint*” –santo- y “*homme*”-hombre-, y de las palabras inglesas “*sin*” –pecado- y “*home*” –casa- (Soler, 9).

²⁹ Derrida define el trazo como “l’origine absolue du sens général...est la différence qui ouvre l’apparaître et la signification” (Derrida, 95).

³⁰ Según Barthes “el *significante tutor* será dividido en una serie de cortos fragmentos contiguos que llamaremos *lexias* puesto que son unidades de lectura” R. Barthes, *S/Z*. México: Siglo XXI, 2006. p.9

académico (1955-6) el seminario de Lacan estará dedicado al estudio del yo y su relación con la técnica del psicoanálisis. En la lección del 8 de junio se sirve de un texto literario para demostrar su tesis según la cual uno de los peligros para la técnica del psicoanálisis es confundir el carácter imaginario del yo con su carácter simbólico. En un fragmento de *Amphitryon* de Molière en donde *Sosie* habla consigo mismo como en una especie de diálogo entre el yo imaginario y el yo simbólico, Lacan analiza estas dos cualidades de yo:

- . . . Qui va là?

-Moi.

-Qui, moi?

-Moi, courage, Sosie.

-Quel est ton sort? Dis-moi.

-D'être homme, et de parler.

-Est-tu maître ou valet?

-Comme il me prend envie.

-Où s'adressent tes pas?

-Où j'ai dessein d'aller . . . (Lacan *Le moi* 365)

Para Lacan se trata de dos diferentes cualidades del yo: una imaginaria y una simbólica, las cuales hay que diferenciar. *Qui, moi?*, indica la existencia de esta dualidad del yo en la pieza. En primer lugar se trata del yo imaginario, que responde a una imagen especular del otro: *Est-tu maître ou valet?* nos indica que hay una primera alienación (*maître ou valet*) en tanto *Sosie* ocupa un lugar en la estructura social, siendo ésta una

primera característica del nivel imaginario del yo³¹. *Sosie*, quien es un criado –*valet*– apela a su vez al orden simbólico al evocar en el juego de pregunta-respuesta la condición del ser hablante: “-*Quelle est ton sort? Dis-moi. -D’être homme, et de parler.*” Se tienen entonces dos características del yo ejemplificadas en el personaje de *Sosie*, por un lado el yo imaginario en tanto *Sosie* pertenece a una escala social en donde hay una división del trabajo y unos roles específicos, en su caso ser un criado –alienación como característica primaria del yo. Y el carácter simbólico del yo al aludir a su condición de hombre hablante, es decir, un rasgo que es común a quién este inscrito en el orden simbólico, el orden del lenguaje.

En donde es más evidente esta alienación, que consiste fundamentalmente en confundir el carácter del yo con el lugar dado a la persona en el ámbito social, es cuando *Amphytrion* cree que es suficiente ser un general victorioso para comprender algo de su deseo. Sobre lo anterior Lacan plantea “Ce monsieur fondamentalement aliéné qui ne rencontre jamais l’objet de ses désirs, a à s’apercevoir pourquoi il tient fondamentalement à ce moi, et comment ce moi est son *aliénation fondamentale*” (371; nuestro énfasis). Alienación en tanto el personaje confunde su rol social con el imaginario de su yo a partir del cual no encuentra el objeto de su deseo.

El hecho de analizar esta característica teórica del yo en una drama encuentra justificación cuando Lacan dice, “étudions, selon une tradition qui est celle de la pratique

³¹ Lacan habla de una alienación imaginaria del yo cuando se confunde el lugar dado al individuo en la estructura social con el lugar del yo en la estructura subjetiva. Es el caso por ejemplo, de alguien que confunde su rango militar con su rol en la vida civil, un general al interior del ejército no puede actuar de la misma manera en la vida privada. En el caso de *Amphytrion* vemos esto cuando éste confunde su subjetividad –su deseo– con su rango de general dado por una estructura social. El carácter imaginario del yo –la alienación– puede verse como la envoltura que contiene al sujeto –lo simbólico– (cf. Lacan, Jacques *El estadio del espejo como formador de la función del yo*)

que nous critiquons, les personnages du drame comme autant d'incarnations des personnages intérieures" (365). Se trata entonces de poner a prueba los conceptos a partir de una tradición que no es ajena al psicoanálisis.

Lacan en la clase del 6 de junio de 1956 en su seminario sobre *Las Psicosis* (1956) analiza la tragedia de Jean Racine *Athalie* (1691). El argumento fundamental en este texto es que "el *significante* no sólo da la envoltura, *el recipiente de la significación*, [sino que también] la polariza, la estructura, la instala en la existencia. Sin un conocimiento exacto del orden del *significante* es imposible comprender cualquier cosa de la experiencia psicoanalítica" (114). Para Lacan se trata de entender primero el funcionamiento del *significante* para luego ver las posibles significaciones del texto literario, es decir, el orden del *significante* en la secuencia sintagmática. Lo primero que le interesa señalar a Lacan es cómo la correspondencia entre significado y *significante* es algo que para Saussure fue problemático, "le seul fait que son expérience reste ouverte [la del *significante*], c'est-à-dire laisse problématique la locution, la phrase entière, nous montre bien à la fois et le sens de la méthode et ses limites"³² Lacan introduce la idea que hay una discontinuidad entre el significado y el *significante* tomando una frase del texto de Racine en donde *Abner*, oficial de la reina *Athalie* le dice a *Joad*, el Gran sacerdote: "Oui, je viens dans son temple adorer l'Eternel" (463-64). Lo que hace Lacan es descomponer la frase y mostrar cómo ésta puede llevar al equívoco,

Le « oui », est quelque chose de bien particulier, et du fait qu'il vient de quelque chose qui veut dire « comme c'est bien ça », le « oui » est en

³² v.f: *Versión Française*

général confirmation, pour le moins une concession, le plus souvent un « oui, mais » est bien dans le style. (464)

Si se toma sólo el *Oui* habría muchas posibles significaciones de esta palabra ya que el sí en francés tiene una ambigüedad, tal como lo explica el autor.³³ Sin embargo, el sentido de la frase viene después determinada, en *après-coup*. El sacerdote podría interpretarla de una manera según su experiencia, pues éste teme por la vida de su hijo quien sería el sucesor del trono, por esto no se puede aislar este “sí” del conjunto de la frase. Posteriormente hay otros significantes que Lacan enfatiza como: *eterno, temblar, temer, celo* ¿Qué los encadena? Tres de estos significantes (eterno, celo, temblar) son utilizados por *Abner* y *Joad* en la pieza teatral desde lugares diferentes; *Abner* los utiliza desde el plano imaginario de los sentimientos frente a *Athalie* (temor, temblor y celo), y *Joad* los introduce en el plano simbólico pues habla del *temor (crainte)* de Dios, del *temblor* frente a su poder y del *celo* unido a la ley divina.

Quizás uno de los puntos más importantes del texto de Lacan sobre el método, es lo que él llama el lugar del significante primordial o *point de capiton* en el texto literario, el papel que este cumple y lo definitivo que es para la labor interpretativa, en el caso específico de la tragedia de Racine este será el significante temor (*crainte*) de Dios,

Mais nous n'avons aucune raison de nous en priver par ce quelque chose qui est le véritable point central autour de quoi doit s'exercer toute analyse concrète du discours. Je l'appellerai un *point de capiton* Et le mot *crainte* est ce signifiant, avec toutes ces *connotations transsignificatives*,

³³ Tal como dice Lacan el sí puede ser en general una confirmación de algo, un sí pero..., una concesión. El tono también dará un acento a la frase que hace que el “sí” sea categórico o implícito.

qui est le quelque chose autour de quoi tout s'irradie, tout s'organise, à la façon si vous voulez de toutes ces petites lignes de force qui sont formées à la surface d'une trame par *le point de capiton*; ce sont là les points de convergence qui permettent de situer à la fois rétroactivement et prospectivement tout ce qui se passe dans ce sens dans ce discours. (*Les Psychoses* 472)

La interpretación psicoanalítica adquiere una nueva dimensión a partir de la puesta en marcha de este significante central alrededor del cual el intérprete re-organiza el texto y la teoría psicoanalítica se nutre de esta operación discursiva presente en la tragedia de Racine. Lacan como intérprete aísla este significante con un propósito determinado: construir la teoría sobre la psicosis; éste es el tema del seminario del 56, y si hay un punto central en su articulación teórica sobre la psicosis es que ésta se produce debido a la ausencia de un significante primordial, llamado por el autor francés el significante del nombre-del-Padre. Es por esto que la interpretación de Lacan gira entorno al significante “*crainte*” que para Lacan contiene una serie de “*connotations transsignificatives*” a partir de las cuales el texto adquiere una nueva “significación.” Hablamos entonces de la significación en tanto la labor del intérprete afecta el uso que se haga del texto literario, como por ejemplo en este caso la teorización de Lacan sobre la ausencia del significante del nombre-del-Padre como desencadenante de la estructuración subjetiva de las psicosis, se construye a partir de la labor interpretativa específica de un solo autor, Jacques Lacan.

El primer texto de la colección de ensayos y conferencias de Lacan titulado *Escritos* (1966) es el *Seminario sobre La carta robada* (1956) dedicado al cuento homónimo de Edgar Allan Poe. En este seminario, Lacan enfatiza la función del

significante en el relato a partir de cuatro elementos: la repetición, la materialidad, la ausencia y el desplazamiento.

El primer elemento que destaca Lacan en su análisis es lo que él llama “la repetición”; tomando como punto de partida el concepto freudiano de “compulsión a la repetición” elaborado por Freud en *Más allá del principio del placer* (1920) y señalado igualmente en el análisis de *El Motivo de la elección del cofre* (1913). La tarea de Lacan en el análisis del texto de Poe, sostiene Shoshana Felman, es “señalar que la conspiración, [que] la secuencia de eventos, es contingente, y está sobredeterminada por un *principio de repetición* que gobierna e inadvertidamente estructura su impacto dramático e irónico” (40). Lo que está repetido en el cuento de Poe, continua Felman, “son las tres posiciones funcionales en la estructura, que determinan tres puntos de vista diferentes, tres tipos de relación y actos de mirar de la carta robada” (40-1).

Lacan sitúa inicialmente dos escenas en las cuales la carta aparece como protagonista, la primera escena o “escena primitiva” se desarrolla en el despacho de la Reina en donde, en presencia del Rey, una carta que pone en peligro la estabilidad del poder de la soberana es reemplazada por otra gracias a una astuta maniobra de uno de los ministros allí presentes. La segunda corresponde a la visita del jefe de policía, Dupin, a la casa del ministro, en la cual, en una maniobra detectivesca, sustrae la carta de la posesión del funcionario real. Se tienen entonces dos escenas en donde hay, según el análisis lacaniano, “tres tiempos, que ordenan tres miradas, soportadas por tres sujetos, encarnadas cada vez por personas diferentes” (9). En este análisis es fundamental el recorrido del significante –la carta robada– y cómo este sitúa una repetición en el texto a partir de las posiciones que ocupan los sujetos en el mismo.

Un segundo punto importante en este texto es el concepto de “materialidad” del significante. La sonoridad de las palabras –los significantes– contenidas en el objeto carta son imposibles de destruir, el mensaje circula a pesar de que la carta como objeto material no aparece; es decir que hay una materialidad real del significante en el relato que hace actuar a los sujetos allí implicados. El significante en cuanto tal no desaparece, se desplaza, actúa sobre lo real a partir de la imposibilidad de su desaparición. Esto lleva a situar el tercer elemento que es la “ausencia” del significante, ya que es por su ausencia como el significante actúa; la carta como objeto material no aparece nunca en el relato, lo que importa no es tanto el mensaje sino la ausencia del mismo. Según este análisis la carta ausente es el verdadero protagonista del relato, que se vuelve enigmática y ordenadora de la trama. Lacan no solamente señala la repetición como modo de funcionamiento de la estructura narrativa sino también la manera cómo la carta ocupa el lugar del vacío que organiza dicha estructura. “La carta ocupa entonces el lugar del vacío que organiza la estructura y del significante localizado” (501).

El cuarto elemento en este análisis es el “desplazamiento” del significante como la clave misma de la operación simbólica que se encuentra en la etimología del título original del cuento de Poe: *The Purloined Letter*. El autor juega con la etimología de la palabra anglo-francesa *Pur-loin* compuesta del prefijo inglés *pur* encontrado en palabras como “*purpose* (propósito), *purchase* (provisión), *purport* (mira) y del antiguo francés *loin* [que deriva en *longer* (tomar, seguir)], *loigner* (a lo largo de)” (23); lo cual lo lleva a decir que “lo que nos ocupa es [que] la carta . . . tiene un *trayecto* que le es propio, hemos entonces aprendido que el significante no se mantiene sino por su desplazamiento” (23).

Lo anterior le sirve a Lacan para teorizar la determinación subjetiva por medio del desplazamiento del significante. Según esta teorización, para que el significante actúe debe estar en constante desplazamiento, de allí que la metonimia sea una de las características de funcionamiento de la cadena significante junto a la metáfora.³⁴

En 1958 Lacan escribe *Juventud de A. Gide o la letra y el deseo* (1958) sobre el libro del psiquiatra Jean Delay *La juventud de Gide* (1956-57), a propósito de los años de juventud del poeta francés André Gide. En este texto aparecen tres elementos fundamentales para el análisis textual: la definición del método psicoanalítico que sirve para interpretar el texto literario; la teorización sobre el estatuto de “verdad subjetiva” que subyace en la ficción, y finalmente la relación entre el autor Gide y el destinatario de su correspondencia íntima.

Lacan define lo que será el *método psicoanalítico* para el análisis de un texto literario, diferenciándolo de lo que él llama el psicoanálisis aplicado, el psicoanálisis sólo se aplica, en sentido propio, como tratamiento y, por lo tanto, a un sujeto que habla y oye. Fuera de este caso sólo se puede tratar de *método psicoanalítico*, ese método que procede al *desciframiento*³⁵ de los significantes sin consideraciones por ninguna presupuesta forma de existencia del significado. (727; nuestro énfasis)

³⁴ Freud ya había introducido en su *Traumdeutung* dos de las características de funcionamiento de las representaciones inconscientes: condensación y desplazamiento, que Lacan nombra en su respectivo orden como metáfora y metonimia.

³⁵ Lacan utiliza la palabra *déchiffrage* para definir la labor de análisis e interpretación del texto. Si bien descifrar e interpretar no son lo mismo Lacan utiliza la palabra *descifrar* en tanto para él hay una especie de *código velado* en el texto que el intérprete debe descubrir o develar. Recordemos también la insistencia sobre el grafo como residuo del significante en donde se pone en juego la estructura de verdad subjetiva en la ficción literaria. Por momentos la tarea de interpretación a partir de este método podría parecer como si se tratara de una labor metafísica o de revelación de una cierta “verdad universal”, sin embargo se trata de develar una verdad perteneciente al sujeto del inconsciente.

Hemos visto la operacionalización del significante dentro del texto literario y la subsecuente interpretación del crítico amén al entendimiento de su funcionamiento y sus principios. Por esta razón, en este tipo de análisis, el crítico no se interesa tanto por los significados en el texto sino más bien por el funcionamiento de los significantes y la relación de ellos con la estructura del sujeto como objeto último de una lectura psicoanalítica. El segundo elemento importante –y a la vez problemático– es lo que Lacan nombra como “*la verdad de la ficción*” (733), que plantea en varias ocasiones –y aquí de una manera aún más contundente– cuando se refiere a la operación poética definida como “una operación que se revela en una estructura de ficción” y que contiene una “verdad” del sujeto del inconsciente. En la labor de interpretación del texto ficcional el crítico supone una verdad constitutiva del sujeto del inconsciente presente en el texto; frente a lo cual hay que distinguir dos cosas: el saber del autor y el saber del texto. En el primero se trata del saber propio del autor del texto que está referido a su experiencia subjetiva (biografía, educación, concepción del mundo); y en el segundo se trata de cómo el texto articula un saber que está relacionado no sólo con el autor sino que está en directa relación con las condiciones y los modos de producción del texto, la recepción por parte del lector/intérprete y el saber sobre el sujeto del inconsciente.

Jacques Derrida en *Le facteur de la vérité* (1987) se pregunta lo siguiente sobre la labor interpretativa del psicoanálisis –y específicamente sobre la interpretación de Lacan al texto de Poe,

¿What happens in the psychoanalytic *deciphering* of a text when the latter, the deciphered itself, already explicates itself? . . . When it says more

about itself than does the deciphering? And especially when the deciphered text inscribes in itself additionally the scene of the deciphering. (414)

Para Derrida, en el método planteado por Lacan en el análisis del texto de Poe –y de Freud en su análisis del cuento de Andersen *The Emperor's New Clothes*– se privilegia la teoría sobre el texto a analizar, para este autor el análisis opaca el texto y pone en primer plano la conceptualización que el crítico espera encontrar. Esta crítica es válida en tanto el texto pase a un segundo plano en la labor de interpretación y se ponga más de lo que Starobinski llama “el delirio de la interpretación” por parte del crítico. Es evidente que en muchos casos el crítico pone más de sí que lo que el texto pueda ofrecer, lo que valdría la pena preguntarse es ¿no es acaso la lectura e interpretación de un texto el producto de una experiencia y de una serie de lecturas previas al texto? Barthes dice sobre esto, “ese "yo" que se aproxima al texto es ya una pluralidad de otros textos, de códigos infinitos o más exactamente perdidos. *Objetividad y subjetividad* son ciertamente fuerzas que pueden apoderarse del texto, pero *son fuerzas que no tienen afinidad con él*” (S/Z 6)

Otro momento importante en el texto sobre Gide es cuando Lacan sitúa la *lettre* (carta) en el lugar del deseo de A. Gide.³⁶ Jean Delay en su texto biográfico utiliza extensamente los diarios íntimos inéditos de Gide para documentar su investigación, y sobre este aspecto Lacan analiza la función del destinatario de estos cuadernos más que el contenido de los mismos, “no es su contenido, sino su *destinación* donde hay que buscar la diferencia en los papeles íntimos” (724). ¿A quién se dirige Gide en estos papeles? ¿Quién es el destinatario de los mismos? Así como en *La carta robada* de Poe importaba lo que la carta ponía a operar en cada uno de los sujetos allí implicados en cuanto a la

³⁶ *Lettre* en francés tiene las dos acepciones: carta y letra.

repetición, ausencia, desplazamiento del significante, en el diario íntimo de Gide lo que importa para Lacan, más que el soliloquio de Gide con dios, son los efectos de esa palabra en su búsqueda por un deseo puro, en “la bella alma Gide” (724).

Gide sabía que Delay escribiría sobre él, lo cual hace que el poeta sitúe al médico-biógrafo en el lugar del gran Otro, el lugar de Dios en el delirio de André Gide. Tal como en el texto sobre Gradiva en donde Freud señala cómo Zoe se ubica en el lugar del psicoanalista para que Norbert Hanold elabore su represión, Lacan señala en el libro de Delay su lugar en relación al deseo de Gide, el lugar del Otro a quien se dirige el mensaje de sus cartas.

Otros textos en donde Lacan analiza la relación entre lo escrito y el sujeto del inconsciente y cuyo análisis excede el propósito de este capítulo son “Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein” (1965); “El Balcon de J. Genet” (Clase del 12 de marzo de 1958) aparecido en *Le Seminaire V Les formations de l'inconscient*; “Hamlet” (Clases del 4 y 11 de marzo de 1959) en *El Seminario VI El deseo y su interpretación*; “Antígona” (Clases del 25 de mayo, 1 de junio y 8 de junio de 1960) en *El Seminario VII La ética del psicoanálisis*; “La trilogía de Claudel” (Clases del 3, 10, 17 y 24 de mayo de 1961) en *El Seminario VIII La Transferencia* y el breve texto “Litturaterre” (1971).

Shoshana Felman pone en funcionamiento el método psicoanalítico en su interpretación de la novela corta de Henry James *The Turn of the Screw* (1898); así como Lacan, reconoce también que al interior de la novela hay una puesta en juego de la lógica del inconsciente al destacar los cuatro elementos fundamentales del análisis textual del significante: *repetición, materialidad, ausencia y desplazamiento*. Felman dice que en el

texto de James “ It is thus *death* itself which moves the *narrative chains* forward, which inaugurates in the manuscript’s *displacements* and the process of *substitution* of the narrators” (Felman, “Turning ” 128). Igualmente, hay para esta autora repeticiones o series en la novela que dan cuenta de la lógica de funcionamiento del inconsciente: series de voces narrativas, series de cartas unidas por un vacío en su contenido que tiene una función precisa en el texto: a partir de su “ausencia” organizar la trama del relato, “the whole story springs from the impossibility, as well as from the necessity, of writing a letter *about what was missing* in the initial, original letter” (Felman, “Turning” 144).

De igual manera hay otros significantes sobre los cuales gira la interpretación propuesta por Felman, los cuales organizan el relato y le dan una *connotación transignificativa* –para usar los términos de Lacan. Uno de ellos es la palabra “grasp,” la cual tiene una doble función en el texto; por un lado tiene la connotación abstracta de *comprensión* o *entendimiento* cuando Mrs. Grose, hablando del pequeño Miles dice “My *grasp* of how he received this” (162); por el otro tiene la connotación física de “abrazo” que termina con la vida de Miles por parte igualmente de la guardiana “The *grasp* with which I recovered him might have been that of catching him in his fall . . . ” (162). Para Felman, el uso de este significante en sus dos connotaciones “reveal their fundamental interaction and their complicity” y se pregunta “What is the relation and the interaction between the act of understanding and the act of clasping in one’s arms, to the point of suffocating?” (163).

Para esta autora, la relación entre el psicoanálisis y la literatura debe partir de la exigencia del texto de “hablar un lenguaje claro” que pueda ser transmisible, en donde la inexistencia de un discurso amo reserve los mejores frutos de la interpretación; sin

embargo, es conciente que siempre habrá un resto que escapará a cualquier intento de interpretación, el cual, por su parte constituye la esencia misma de la literatura,

Literature (the very literality of letters) is nothing other than the Master's death . . . *literality** as that which is essentially impermeable to analysis and to interpretation, that which necessarily remains unaccounted for, that which, with respect to what interpretation does account for, constitutes no less than *all the rest*.³⁷ (Felman, "Turning" 207)

El lugar del lector es fundamental en esta tarea de interpretación ya que en el texto hay una estructura subyacente a partir de la cual el lector propone una interpretación con la que intenta llevar a la superficie dicha estructura; la labor interpretativa es un laberinto de múltiples entradas. El lector es lo que Roland Barthes llama un "productor del texto," para él "lo que está en juego en el trabajo literario (en la literatura como trabajo) es hacer del lector ya no un consumidor, sino un *productor del texto*" (S/Z 2); ya que "la escritura no es la comunicación de un mensaje que parta del autor y vaya al lector; es específicamente la *voz misma de la lectura*: en el texto sólo habla el lector" (S/Z 127). La "voz de la lectura" es el encuentro de la voz del autor y la del lector, cuyo resultado deriva en una serie de nuevas significaciones que le dan al texto una dinámica que permite conectarlo con el tiempo y lugar en que fue producido y que ahora es leído, esto es lo que Gadamer llama "*Gespräch*" -diálogo o conversación- en tanto autor y lector se encuentran en esa especie de "diálogo" en donde el tiempo y la interpretación que se da en ese momento hacen que ésta última sea casi infinita ya que cada vez habrá nuevos

³⁷ Subrayado en el texto original.

sentidos que se produzcan a partir de este encuentro. Igualmente para Barthes “interpretar un texto no es darle un sentido . . . sino por el contrario apreciar el plural de que está hecho . . . el texto no es una estructura de significados, es una *galaxia de significantes*; no tiene comienzo; es reversible; se accede a él a través de múltiples entradas sin que ninguna de ellas pueda ser declarada con toda seguridad la principal” (S/Z 3). Para el semiólogo francés el texto hay que “descomponerlo” para ver de que está hecho, ver cuáles son sus tejidos, se trata de “esparcir el texto en vez de recogerlo.” En esta tarea es fundamental localizar el “significante tutor,” el cual está dividido en una serie de “unidades de lectura” –que Barthes llama “*lexias*”– que el intérprete debe aislar de manera arbitraria en su tarea de desmembramiento del texto. La tarea del crítico es entonces “descifrar,” “desanudar” esa red significante en donde está implicado el sujeto y el orden simbólico.

Es necesario advertir que esta división será a todas luces arbitraria; no implicará ninguna responsabilidad metodológica, puesto que recaerá sobre el significante, mientras que el análisis propuesto recae únicamente sobre el significado. La *lexia* comprenderá unas veces unas pocas palabras y otras algunas frases, será cuestión de comodidad: bastará con que sea el mejor espacio posible donde se puedan observar los sentidos; su dimensión, determinada empíricamente a ojo, dependerá de la densidad de las connotaciones, que es variable según los momentos de texto . . . la *lexia* no es más que la envoltura de un volumen semántico, la cresta del texto plural, dispuesto como un banquete de sentidos posibles (aunque regulados, atestiguados por una lectura sistemática) bajo el flujo del

discurso: la *lexia* y sus unidades formarán de esta manera una especie de cubo multifacético, cubierto con la palabra, el grupo de palabras, la frase, el párrafo; dicho de otro modo, el lenguaje, que es su excipiente “natural”(9-10).

Barthes tiene una concepción dialéctica de la escritura, por un lado encontramos en un texto la red lingüística compuesta por las leyes objetivas del significante (condensación, desplazamiento, ausencia); y por el otro encontramos el sujeto con su biografía anudada por el trabajo de la escritura en el texto. El esfuerzo teórico de Barthes se concentra en teorizar la relación dinámica que se establece entre los componentes del discurso en el texto y la operación simbólica del sujeto del inconsciente; la cual se pone en juego mediante la inserción del deseo en la cadena significativa a través del “proceso de la escritura”. Para Barthes “la objetivación del deseo por la escritura exige del sujeto [que él nombra cómo metalengua] . . . el doble movimiento de adhesión y distancia, en el cual reprime su deseo de significante por la sanción de un código (lingüístico, semiótico) dictado por una ética (¿utópica?): insertar en la sociedad una práctica que ella censura, comunicarle lo que no puede oír” (Kristeva, “Cómo hablar” 80).

El sujeto literario propuesto por Barthes es un sujeto “antipsicológico” en donde hay una libertad frente al significante y a lo real, en donde hay un “exceso del yo,” y su “otro” es lo que Barthes nombró como “escritura” (Kristeva, “Cómo hablar” 84). Hay sin embargo un campo literario más opaco en la operación del significante y es lo que Maurice Blanchot llamó “un lenguaje ininteligible,” el trabajo del lenguaje de la poesía. Un trabajo en donde “toda definición está absorbida en el inconsciente . . . en donde toda sustancia (lingüística y subjetiva) es fluida e incandescente . . . en donde el sujeto no está

"vacío" bajo la apariencia de un sentido múltiple, sino que es un "excedente de sujeto" (Kristeva, "Cómo hablar" 97). El lenguaje poético opera en el registro del lenguaje y pone a su vez en funcionamiento un componente que opaca el sentido; a pesar de rodearse con el manto simbólico del lenguaje, el trabajo de la poesía nombra lo innombrable a partir de la ausencia; el vacío organiza el universo poético para darle forma universal; teóricos como Freud, Lacan, Barthes o Kristeva han intentado teorizar esto innombrable: Das Ding, el objeto "a", lo real, sucumbiendo siempre frente a esta imposibilidad. Para los poetas se trata de buscarlo en el ejercicio mismo de la poesía. En el análisis del texto mutisiano veremos cómo opera este objeto que no se puede nombrar y que el poeta mismo sabe de su impotencia frente a su irrepresentabilidad,

busquemos las palabras más antiguas, las más frescas y pulidas formas del lenguaje, con ellas debe decirse el último acto. Con ellas diremos adiós a un mundo que se hunde en el caos definitivo y extraño del futuro (Á. Mutis, "Programa para una poesía" 30).

Gerard Wacjman en su artículo "L'art, la psychanalyse et le siècle" (2000) destaca igualmente como la imposibilidad de la representación es una de las características fundamentales de un tipo de objeto de arte de finales del siglo s.XX; la pintura abstracta suprematista de Kasimir Malevitch *Carré noir sur fond blanc* (1918) es un ejemplo de ello. Wacjman plantea que el artista ruso rechaza la imagen y en contrapartida propone una "experiencia de la ausencia del objeto," el objeto es esta ausencia, real, opaca que nos señala la imposibilidad de la representación. También señala cómo la lógica del no todo, del resto, es también una constante en la representación plástica de finales del siglo XX, para él la figura de la ruina vuelve a operar al interior del campo estético contemporáneo.

La ruina no sólo representa una realidad nefasta del siglo XX como consecuencia de las dos guerras mundiales, sino que Wacjman la define como “l’objet-en-tant-qui’il-parle, l’objet devenu bavard..., réduit à l’état de trace, de signe” (30).³⁸ Destaca la ruina en tanto “representación estética construida,” ya que es un objeto en donde el trazo –en sentido derridiano– da cuenta de algo que no es posible nombrar ya que pertenece al registro de lo real. Sobre esta característica Wacjman pone como ejemplo el film de Claude Lanzmann *Shoah* (1985), ya que para él, “Shoah est désormais le nom impérissable de l’innommable que forme l’entraille de ce siècle” (33). *Shoah* es la palabra hebrea que utiliza Lanzmann para hacer una representación estética –en 35mm y en más de 9 horas de documental– de uno de los eventos más catastrófico del siglo XX: el deliberado asesinato masivo de civiles judíos, homosexuales, enfermos mentales, gitanos y otros prisioneros de guerra por parte de los nazis durante la segunda guerra mundial. Lanzmann intenta darle un lugar simbólico a aquello que no fue nombrado apropiadamente desde el comienzo, un real que se resiste a ser simbolizado, aún por aquellos que sobrevivieron, y lo logra al darle el nombre de *Shoah*.

Esta palabra *Shoah* en tanto signo, después del trabajo de Lanzmann, es utilizada por todo aquel que quiera referirse a este evento, aún si no ha visto el documental ¿Qué es posible ver en el film? Ni los muertos apilados, ni los nazis juzgados. Se asiste al testimonio, al vacío, al espacio mudo que habla más que otros intentos cinematográficos como *Schindler’s List* (1993) de Spielberg y aún el material documental de George Stevens cuando ingresa a Auschwitz con su cámara de reportero junto con las tropas

³⁸ Vemos que el estatuto del trazo no es sólo de la teoría de Derrida sino también que el psicoanálisis propone una conceptualización de éste.

norteamericanas. El film de Lanzmann tiene dos características que destaca Wajcman: muestra una “verdad histórica” y ocupa un lugar de “transmisión,” cumpliendo a su vez un papel fundamental en tanto sigue la idea de Benjamin sobre la obra de arte, al decir que ésta “no es un reflejo de su tiempo, ella instauro un tiempo, una nueva representación de algo que antes no existía” (33). El artista da acceso a algo que no podía verse anteriormente, que quizás no existía, a ese real irrepresentable, innombrable, que de algún modo logra evocar con su obra, y que constituye un aporte fundamental al campo de la estética contemporánea.³⁹

Jean Starobinski: El trabajo del texto

En *La relation critique* (2001) Jean Starobinski propone un tipo de análisis en donde “el detalle de la escritura” es la pieza fundamental de la interpretación literaria. El texto contiene todos los materiales necesarios para su explotación, es sólo cuestión de saber re-leerlos para sacar el mayor provecho de ellos; la lectura minuciosa se hace bien sea de un breve pasaje literario, de una pintura, de un poema o de un texto que contenga algo esencial no sólo de la obra sino también del autor y su tiempo. Del fragmento, que es una especie de nudo, se extraen elementos que aparentemente podrían pasar desapercibidos y se propone una interpretación.

³⁹ En el 2001 hubo una importante exhibición en París sobre una serie de fotografías de los campos de concentración nazis tomadas por los mismos prisioneros de guerra conocidos como “Sonderkommandos” en donde se mostraba su trabajo obligado de remover los cadáveres de su propios compañeros de las cámaras de gas y su posterior incineración. En el catálogo de esta exhibición aparecen los artículos de Gérard Wajcman “L’art, la psychanalyse et le siècle” y del crítico de arte Georges Didi-Huberman “Images in spite of all. Four photographs from Auschwitz” a partir de los cuales se desata una de las más intensas polémicas sobre la imagen fotográfica como testimonio de guerra. Mientras Wajcman defiende la imposibilidad de la representación de la barbarie Nazi, Didi-Huberman, por el contrario, plantea que es necesario imaginar lo que pasó en Auschwitz a partir de esas fotos porque no es posible representarse lo irrepresentable sin imaginarlo. Susan Crane (2008) en su reseña sobre el texto de Didi-Huberman da un balance del debate y algunas de sus implicaciones éticas.

Para dar cuenta de su método, Starobinski analiza un pasaje de *Confessions* de Rousseau titulado “*Le dîner de Turin*,” en el que sitúa dos niveles de análisis: “macro o estructural y micro o detallado”(98). En el primero el crítico intenta definir elementos generales del texto como estilo, estructura interna del relato, personajes y funciones de los mismos, el tiempo o los tiempos de la historia, el espacio o escenas en las cuales se desarrolla el texto, la relación del texto con la obra del autor y la relación de la obra general con el autor.

El segundo nivel de análisis es más detallado, pues se buscan elementos del texto que den cuenta de una relación interna, de una lógica que nos muestre una microestructura en donde entran a jugar un papel esencial elementos tales como el uso de ciertas palabras, la repetición, los símbolos, la gramática; es lo que Starobinski llama como el “trabajo del texto” en donde se exploran nuevos sentidos y se toman en consideración elementos de carácter psicoanalíticos como el deseo, el objeto, el sujeto, la relación con la ley, etc. A estos dos tipos de análisis habría que sumarle un tercero más de contexto para que no sólo el texto nos muestre una dinámica interna sino para que veamos una relación con el contexto histórico, político y social que lo vio nacer, para Starobinski “la interpretación debe hacer hablar aquello que no se escucha más” (127).

La lectura propuesta por Starobinski entonces es un tipo de lectura analítica que busca varios elementos, entre ellos una lectura más estilística del texto en forma de escenas, la determinación de vectores significativos, la precisión técnica de la interpretación, una lectura atenta y al mismo tiempo espontánea en donde no exista necesariamente una hipótesis causal predeterminada. Un tipo de lectura en donde la elección del objeto a interpretar tenga un sentido preexistente y en donde se pase de una

presignificación a una significación más elaborada del análisis. Finalmente un tipo de análisis en donde el punto de partida se postule como un punto de reencuentro, es decir, el objeto debe ser explícito y coherente antes del análisis para que el resultado sea a su vez no contradictorio y riguroso.

El método de interpretación literaria propuesto por Starobinski está en la misma dirección de algunos de los planteamientos teórico metodológicos que hemos explorado hasta ahora en tanto hay un reconocimiento del deseo como estructurante del sujeto/autor del texto, un privilegio del texto y su lógica interna en tanto objeto de análisis, una condensación de significación en un fragmento del texto que le hable al intérprete de una serie de repeticiones al interior del mismo, y finalmente un contexto en donde se pongan en interacción elementos biográficos, sociales e históricos que rodean tanto la producción como la recepción del texto.

La propuesta metodológica adoptada en esta disertación está orientada hacia un análisis semiótico en donde las diferentes entradas a partir de las cuales sea posible analizar el texto tengan lugar; un tipo de análisis cuya interpretación involucre un “nudo tejido desde diferentes costados a la vez: lenguaje, sujeto-productor, historia, sujeto de la metalengua. Distintos caminos de acceso para las ciencias constituidas o en vías de constitución (lingüística, psicoanálisis, sociología, historia); entradas no sólo *inseparables* unas de otras, sino cuya combinatoria específica es la condición de posibilidad de conocimiento” (Kristeva, “*Como hablar*” 80)

CAPÍTULO CUATRO

GENEALOGÍA POÉTICA Y LA CONDICIÓN DE HÉROE ROMÁNTICO DE MAQROLL EL GAVIERO

De las lecturas de juventud y de su experiencia en lo que él llama “la tierra caliente,” Álvaro Mutis crea un universo poético que lo diferencia no sólo de sus contemporáneos latinoamericanos sino que lo ubica en un lugar de referencia obligada dentro del ámbito de las letras hispanas de mediados del siglo veinte. En este capítulo se analizará la genealogía poética de Maqroll el Gaviero –personaje central de la saga intitulada *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (1995); veremos cómo surge Maqroll desde los primeros poemas de Mutis y cómo poco a poco irá siendo un personaje cada vez más autónomo y con más carácter. Analizaremos tres momentos o modos de aparición del personaje en la obra en los cuales la relación autor, narrador y personaje varía de manera significativa. Mutis habla de las tres muertes en Maqroll, nosotros

utilizaremos esta metáfora para hablar de las tres formas de presentación de este personaje central en la obra del autor colombiano.

En un segundo momento, analizaremos la condición de héroe moderno de Maqroll a partir de los conceptos de “Romanticismo de la desilusión” de Georg Lukacs y *Spätzeit* de Walter Moser. En el primero encontramos un tipo de héroe en donde hay una tendencia a la meditación, a la no necesaria acción frente a las tareas del mundo exterior; contrario al héroe del idealismo abstracto en donde éste se impone la tarea de luchar por un ideal; señalaremos por qué Maqroll pertenece a esta primera categoría. Igualmente analizaremos por qué la obra de Álvaro Mutis puede pensarse desde la perspectiva de la *Spätzeit* y por qué los afectos ligados a esta condición moderna –la nostalgia y la melancolía– son los ejes centrales del problema del desvanecimiento subjetivo o *fading* del yo, presente en la obra del poeta colombiano.

Genealogía de Maqroll el gaviero en la poesía de Álvaro Mutis

Existe consenso al situar a Álvaro Mutis como un poeta que rompe con viejos esquemas de ritmo y métrica para adentrarse en lo que Fernando Cortez en una entrevista realizada al autor colombiano nombra como un “lenguaje novedoso, de una gran capacidad verbal y una inventiva metafórica” (“Son muchos los mundos perdidos” 115). Esto quizás se entiende mejor cuando el propio Mutis define su poesía en esta misma entrevista como “una poesía que se refiere directamente a cierto ambiente, el de la “tierra caliente,” del café, del trapiche, del mundo del trópico, del deshacerse, del podrirse, del corromperse, del continuo uso que produce el trópico” (Cortéz 15).

Desde uno de sus primeros poemas titulado “La Creciente” (1947), el cual aparece en la antología *Summa de Maqroll el Gaviero* (2001),⁴⁰ Mutis deja entrever los elementos de una poética inaugural en donde la naturaleza está en un estado de plenitud, en donde los elementos juegan con los límites de la vida y la muerte, en donde no hay un registro del hombre. En este poema las imágenes que se evocan vienen del cauce bravío de un río después de uno de los grandes aguaceros tan corrientes en la región del Tolima, tierra en donde estaba ubicada la hacienda “Coello” propiedad de su abuelo materno, al sur de Colombia, y en donde el joven Mutis pasará grandes períodos de su infancia y adolescencia. Este poema contiene núcleos semánticos a partir de los cuales el autor condensa imágenes de esa tierra caliente, las cuales fundarán posteriormente una poética propia que nos recuerda la de algunos cronistas de Indias como es el caso de Fray Gaspar de Carvajal en su *Relación sobre el descubrimiento del río Amazonas (1542)*, para quienes la selva, el río y los elementos de la naturaleza americana escapaban a su control y los acercaba a la muerte, eran extranjeros en un medio inhóspito para quienes iban por primera vez a esas tierras,

Jueves 2 de Febrero de 1542 (Día de Nuestra Señora la Candelaria)

Pero también fue por causa de que venía el río muy recio y con grande avenida; y aquí estuvimos en punto de nos perder, porque al entrar, que entraba este río en el que nosotros navegábamos, peleaba la una contra la otra y traía mucha madera de un cabo a otro, que era trabajo navegar por él, porque hacía muchos remolinos y nos traían a un cabo y a otro; pero

⁴⁰ De la cual se citarán todos los poemas en adelante, siendo ésta la edición de 2002 del FCE (México).

con harto trabajo salimos deste peligro sin poder tomar el pueblo . . . (Carvajal 50)

La violencia de la naturaleza y las imágenes de la selva se tornan en la poesía de Mutis en un tema recurrente, cargado de los ecos de los primeros europeos en tierras americanas y resignificado en una experiencia espiritual en donde el poeta es testigo de un espectáculo anacrónico, “Sobre el lomo de las pardas aguas bajan naranjas maduras/ terneros con la boca bestialmente abierta/ techos pajizos, loros que chillan sacudidos bruscamente por los remolinos. . .” (“La Creciente” 21)

En este estado de cosas el narrador es meramente un observador del estado de la naturaleza, da cuenta de un fenómeno que está por completo ajeno a su voluntad; él es un simple testigo que conecta la fuerza del cauce del río con su propia subjetividad a través de la remembranza de un cierto pasado,

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 . . . (21)

El espacio natural del poema es lo que nombra el autor como “la tierra caliente,” allí asistimos a un ritual natural de presencias evocadas por el río que activan los recuerdos de la vida del sujeto que narra; hay un espacio ceremonial que le permite a la voz lírica situarse en relación con ese espacio de la memoria.

Sin ser el propósito de esta investigación los elementos formales de la poesía de Álvaro Mutis, vale la pena mencionar que la poesía de Mutis es una mezcla de verso,

versículo y prosa, y aún en muchos casos encontramos verdaderas propuestas narrativas como el cuento *La muerte del estratega* (1985) que analizaremos más adelante. Poemas como “Los elementos del desastre” o “El húsar” aparecidos en el poemario *Los elementos del desastre* (1953) o “En los esteros” publicados en *Caravansary* (1981), presentan una estructura de relato y al mismo tiempo un rico manejo del lenguaje con variados recursos poéticos. Algunos de sus extensos poemas tienen estructura de narraciones y presentan a la vez superposición de imágenes, una permanente aparición de elementos sintácticos, semánticos y lexicales y una no espera anticipada de un final cronológico de los acontecimientos narrados. Recordemos que para Octavio Paz, en el prólogo al poemario de Mutis *Los hospitales de ultramar* (1959), el colombiano es “un poeta de la estirpe más rara en español: rico sin ostentación y sin despilfarro” (Paz, “Prólogo a los hospitales de ultramar” 10).

Igualmente cabe hacer hincapié en que la lectura de la obra novelística de Álvaro Mutis conocida como la saga de Maqroll el Gaviero y compuesta por siete novelas *La nieve del almirante* (1986), *Ilona viene con la lluvia* (1988), *La última escala del Tramp Steamer* (1988), *Un bel morir* (1989), *Amirbar* (1990), *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1990) y *Tríptico de mar y tierra* (1993); tiene una cierta exigencia en el lector ya que hay una permanente intratextualidad tanto en su obra poética como en su narrativa. Por un lado –y tal como lo ha señalado la crítica colombiana Consuelo Hernández– el origen de las novelas se encuentra en los poemas, incluso algunos aparecen en la misma novela o le dan pistas al lector sobre el mismo. Hernández sitúa el origen de cada una de las novelas de Mutis en varios de sus poemas,

En “El viaje” se anuncia tanto *La nieve del almirante* como el río de *La última escala del Tramp Steamer*. También en “Caravansary” se anuncia *La nieve del almirante* con el poema narrativo del mismo nombre. El poema “Un bel morir” anticipa la novela del mismo nombre y partes de *La nieve*. En “La carreta,” “El miedo” y “Cocora” identifica presagios de lo que sucede después en la mina de *Amirbar*, lugar que menciona también en *Ilona llega con la lluvia*. (*Estética del deterioro* 168)

En segundo lugar, en las novelas de Mutis hay un recurso permanente a textos que generalmente acompañan a Maqroll como lecturas en sus viajes, algunos de estos intertextos están explícitamente insertados de manera diegética en el relato a manera de actas, relaciones y comentarios de lectura. Estos recursos textuales conducen al autor a un estilo más elaborado en su producción narrativa tardía -como es el caso de las novelas; no es posible entonces desligar la obra poética de la obra en prosa y narrativa.

Así como cada novela tiene un origen en algunos de sus poemas, la figura de Maqroll aparece desde muy temprano en su obra poética. Las lecturas de juventud tienen un gran efecto en la creación de este personaje, tal como lo anunciara el autor en entrevista televisiva con Margarita Vidal en el programa cultural *Palabra Mayor*, “Maqroll viene, para ser honesto, de Melville, el otro escritor que me ha influido muchísimo y que quiero inmensamente. El hombre que narra *Moby Dick* es un gaviero” (Mutis *Palabra mayor*). Muchos críticos comparan la figura de Maqroll en *La nieve del almirante* con el Marlow de J. Conrad en *El corazón en las tinieblas*, quizás porque ambos comparten no sólo topos como la selva, el viaje y el río, sino porque algunas de las características psicológicas de sus respectivos héroes son similares. En el relato de viaje

quien narra da cuenta no sólo de un paisaje exterior sino también de una geografía interior, una exploración del yo en medio de una serie de pruebas exteriores en donde se adquiere un conocimiento de sí y donde el objeto del viaje, más que la empresa propuesta, es esa búsqueda interior.

Si bien el propio Mutis sitúa el origen de Maqroll en su poema “La creciente” aparecido en el poemario *La Balanza* (1948), amén al espacio ceremonial y las imágenes de la tierra caliente, habría que situar tres momentos o formas de presentación del héroe en la obra poética de Mutis en donde se percibe un cambio en la relación entre autor, narrador y personaje. Sobre esto Mutis dice “hay tres muertes de Maqroll, en mi trabajo de poeta fue mi alterego, en las novelas ya tiene algo de Álvaro Mutis, pero mucho más de Maqroll mismo” (*Palabra mayor*); vamos entonces a diferenciar esos tres momentos de aparición del héroe mutisiano.

Un primer momento se da cuando narrador y autor son uno sólo, esto lo vemos en algunos de los primeros poemas como “La creciente” donde el sujeto, la voz lírica, es la voz del autor del poema: “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 . . .” (22) Igualmente en los poemas “Un bel morir” y “Amirbar” narrador y autor son uno sólo, hay una sola voz lírica en el poema, Mutis / Maqroll, recurso propio del género lírico. Es importante anotar que esta clasificación en “momentos” tiene como función metodológica situar tres formas de abordar la relación entre autor y personaje.

En “Un bel morir,” el autor sitúa el ambiente del poema en la selva en donde “un misionero bendice la familia del cacique” (86). En este espacio ceremonial el autor enumera los elementos poéticos que se desarrollan en la acción del poema: aguas, lodo,

raíces, frutos, joyas, animales. En un segundo momento, el narrador los conecta con la hora de su muerte y la remembranza de una vida anterior al lado de una mujer, “para entonces quedará bien poco de nuestra historia,” para finalizar con la enumeración nuevamente de elementos que fusionarán el ambiente selvático y la unión con la mujer ya que al final “todo irá desvaneciéndose en el olvido” (86). La voz del narrador en primera persona da cuenta de un proceso de mutación interior en donde los recuerdos y los elementos de la naturaleza cumplen una función purificadora. Igualmente es interesante anotar que en este poema aparecen varios de las imágenes y temas que darán vida a la primera y probablemente más elaborada de las novelas de Mutis, *La nieve del almirante* (1986): la selva, los indígenas, la muerte, la nostalgia por mejores momentos vividos al lado de una mujer y finalmente el olvido que todo destruye.

El poema “Amirbar” (1992) está dedicado a los asuntos de la vida de Marino de Maqroll; nuevamente en este poema la voz del narrador y autor es la misma, y, sin nombrar a Maqroll es posible saber que se trata de él. Este poema, así como “La oración de Maqroll” tiene un carácter invocatorio de una presencia divina; hay un “tú” al que el “yo” de narrador le dirige una serie de plegarias destinadas a aplacar la furia que ha despertado en otra de sus empresas destinadas al fracaso: la búsqueda de oro en una mina en las cordilleras andinas, “Amirbar, aquí me tienes escarbando las entrañas de la tierra como quien busca el espejo de las transformaciones . . .” (269) Se destacan igualmente en este poema otros elementos en donde es indudable la presencia del gaviero, no sólo por su oficio, “por el gaviero que fui, casi niño, mirando hacia las islas que nunca aparecían . . .” (270), sino por el contenido semántico del mismo relacionado con la vida de mar: golfos,

guardacostas, capitanes de navío, cardúmenes, travesías, rumbos, corales, peces, olas, amarras, obenques, casco, óxido, gaviotas, puertos, popa, bares de puerto.

Un segundo momento es cuando el narrador habla de un tipo de personaje que prefigura a Maqroll en tanto referente de la batalla ontológica entre el deber ser y el ser, y que da cuenta de una de las características del héroe del “romanticismo de la desilusión” descrito por Lukacs en *Teoría de la novela* (1974). En su libro de poesía *Los elementos del desastre* (1953), aparece una figura que evoca una presencia nueva en el universo poético de Mutis, cargada a su vez de un halo de antigüedad y nostalgia. El poema le da voz a un húsar, antiguo guerrero napoleónico que ha venido a morir en el trópico donde se narran “sus luchas, sus amores, sus duelos antiguos, sus inefables ojos, el golpe certero de sus guantes, son el motivo de este poema . . .” (56)

Se trata entonces de un soldado napoleónico que ha viajado al trópico a morir sin dejar ni un instante su atuendo de soldado imperial. En este poema, la caracterización psicológica de Maqroll como personaje de la obra de Mutis refleja una geografía interior propia del héroe romántico proyectada sobre el paisaje exterior del trópico: la muerte, la soledad, la memoria, la pruebas, el destino; y otras más cercanas a su condición de lo que el autor llama “deseperanzado”: el deterioro, el martirio, la disolución del ser, el desgaste, el erotismo, el instante último. Están presentes también allí algunos de los topos propios del trópico que el autor explora en la saga novelesca como el mar, las minas, los páramos y la selva.

“El húsar” (1953) es un poema posterior a “El viaje” y “Oración de Maqroll,” ambos del 48, y hay en él características del personaje y del ambiente que en los poemas anteriores aún no se habían afinado. En este se perfila una psicología del personaje más

clara, más determinada, con más claves de interpretación. En otros poemas como “Funeral en Viana” aparecido en *Los emisarios* (1984), cuyo tema es la muerte y entierro del Duque de Valentinois, aparece un tipo de héroe en donde se da esa batalla ontológica entre el ser y el deber ser, y en donde el ambiente físico en el cual transcurre el poema señala una presencia de otro orden, un orden divino que será central en la poética de Mutis.

Hoy entierran en la Iglesia de Santa María de Viana a César, Duque de
Valentinois

.....

En el estrecho ámbito de la iglesia, de altas naves de un gótico tardío,
se amontonan prelados y hombres de armas.

Un olor a cirio, a rancio sudor, a correaes y arreos de milicia, flota denso
en la lluviosa madrugada . . . (182)

En estos poemas Mutis introduce los elementos y la caracterización de su héroe novelesco. Las imágenes de ritual y espacio ceremonial que suscita el poema en el lector se encontrarán en otros poemas en donde Maqroll será el protagonista, por ejemplo en “El cañón del Aracuriare” que aparece en *Los emisarios* (1984). Allí Maqroll se dispone a entregar unos instrumentos y balanzas para la medición del mercurio a unos gambusinos que trabajaban en una mina de oro, al pie de un gran río. Al encontrar las tumbas de estos foráneos aventureros decide ingresar a la mina y allí tiene una especie de experiencia mística de desdoblamiento, una experiencia que ilustra nuevamente ese doble estado ontológico que habita en el mismo Maqroll, todo esto situado en un “espacio ceremonial,” que es el espacio de la mina,

El ámbito del sitio, con su resonancia de basílica y el manto ocre de las aguas desplazándose en lentitud hipnótica, se confundieron en su memoria con el avance interior que lo llevó a ese tercer impasible vigía de su existencia del que no partió sentencia alguna, ni alabanza ni rechazo, y que se limitó a observarlo con una fijeza de otro mundo . . . (207)

El tercer momento es cuando Maqroll aparece con nombre propio o en un oficio que permite intuir su presencia. En el poemario *La balanza* (1948) encontramos dos poemas en donde se habla de algunos de sus oficios y de uno de sus *leitmotiv*, el viaje. El primero intitulado “El viaje” que describe en primera persona dos oficios ejercidos en la vida del narrador: conductor de tren y recolector de impuestos; el segundo, “La oración de Maqroll,” es en donde por primera vez el autor nombra a Maqroll, dándole así el ingreso simbólico a su universo poético.

En “El viaje,” Mutis recrea el recorrido de un tren de montaña, en donde el conductor describe los diferentes viajeros en cada uno de los vagones. Al final del viaje el conductor abandona su oficio y se fuga con una joven viuda que venía en el tren, para establecerse posteriormente como recolector de impuestos a la orilla de un gran río. Comienza el poema diciendo “no sé si en otro lugar he hablado del tren del que fui conductor . . .” (26); al final de poema narra en que termina esta aventura y su nueva vida más sedentaria.

El autor utiliza frecuentemente una técnica narrativa que el crítico Castro-García llama “por cuadros” ya que el autor divide el texto en una especie de compartimentos físicos al interior de vehículos de locomoción (vagones en un tren, tabloneros y ruedas de carretas, camerinos, cabinas o salas de máquinas en barcos . . .) en donde cada

compartimento tiene un mundo contenido en sí mismo, el cual perfectamente podría separarse del poema entero. Dichos fragmentos funcionan para el lector como unidades independientes que están conectados en el poema por un objeto que sirve para la locomoción. En el poema “La carreta” (1959), el poeta sitúa en cada lado de una vieja carreta una serie de cuadros grabados que representan diversas escenas que tienen como centro narrativo a una mujer que actúa como protagonista de una serie de improbables historias. Igualmente, cada uno de los cuadros en el poema “El viaje” corresponde a uno de los vagones del tren, en los que se describen los personajes y el ambiente (Castro García, *Sueños* 98),

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 casados o se tratara de alocados muchachos que habían huido de sus hogares . . . (26-7)

Un elemento que aparece en este poema y que de alguna manera parecería contradecir el carácter de Maqroll es el sedentarismo del personaje al final del mismo; sin embargo, esta característica también se encuentra en otros de sus poemas como “Amirbar” (1992), “Cocora” (1981) y “La nieve del almirante” (1981). Si bien en “El viaje” se establece con una mujer a orillas del río como recolector de impuestos, su verdadera vocación es la errancia, como se insinúa en el poema “Programa para una poesía” (1952) en la parte intitulada igualmente “Los viajes”. En este poema encontramos

precisamente lo que podríamos llamar una poética en Mutis; es decir, los temas, las obsesiones, las imágenes recurrentes en su poesía:

Es menester lanzarnos al descubrimiento de nuevas ciudades. Generosas razas nos esperan. Los pigmeos meticulosos. Los grasientos y lampiños indios de la selva, asexuados y blandos como las serpientes de los pantanos. Los habitantes de las más altas mesetas del mundo asombrados ante el temblor de la nieve. Los débiles habitantes de las heladas extensiones. Los conductores de rebaños. Los que viven en mitad del mar hace siglos y que nadie los conoce porque viajan en dirección contraria a la nuestra. De ellos depende la última gota de esplendor . . . (32)

Los hombres y lugares por conocer que anuncia el poeta determinarán el tipo de narración donde posteriormente el autor sitúa a Maqroll en otros poemas –y más específicamente en la saga– viajero errante en busca de la alteridad más radical, en busca de su propio lugar en el mundo. Como si se tratara de un concierto que hay que componer, el poeta emprende la tarea de buscar un lenguaje para este poema: “busquemos las palabras más antiguas, las más fuertes y pulidas del lenguaje, con ellas debe decirse el último acto . . .” (30). Allí el autor no sólo da cuenta de algunos de los elementos fundamentales de su poética, sino que sitúa algunas de las imágenes que permearán su obra: la muerte, el odio, el hombre, las bestias, los viajes y el deseo. Cada uno de estos hace parte de una parte del “programa.”

Desde el poema “Oración de Maqroll” (1948), el personaje toma como nombre propio Maqroll, haciendo su entrada al universo simbólico de la palabra escrita desde el

primer poemario de Mutis, una especie de bautizo de fuego que le permitirá tomar vida y permanecer hasta la última de las novelas de la saga escrita en 1993. En la “oración” Maqroll invoca, con un tono solemne y aforístico, a un dios antiguo bajo la forma imperativa, en la forma narrativa de versículos que evocan una religión profana “. . . Señor, seca los pozos que hay en mitad del mar donde los peces copulan sin lograr reproducirse . . . / Lava los patios de los cuarteles y vigila los negros pecados del centinela . . . ” (45). En estas invocaciones clama, en medio de un ambiente ritual, que le sea restituido al mundo un carácter antaño perdido, un orden natural “¿Por qué impides a la selva entrar en los parques y devorar los caminos de arena transitados por los incestuosos . . . ” (45); de esta manera Mutis introducirá un elemento que estará presente en toda su obra: el espacio ceremonial. En este poema-oración la voz lírica se escucha mas fuerte en tanto se reconoce un yo del poeta, allí se le pide a un tú, “Señor,” que cumpla lo que este “yo” suplicante le pide en un tono por momentos surrealista “Ilumina el dormitorio del payaso ¡Oh Señor! ” (45)

Los otros poemas en donde aparece la figura más claramente identificable de Maqroll, bien sea por su oficio o porque el autor lo nombra como tal, son “La nieve del almirante” (*Caravansary* 1981), “Cocora” (*Caravansary* 1981), “Los esteros” (*Caravansary* 1981), en donde el autor narra una de las muertes de Maqroll, y “Hastío de los peces” (*Los elementos del desastre* 1953). Igualmente Mutis dedicará todo un poemario a las experiencias de muerte y enfermedad de su personaje en *Reseña de los hospitales de ultramar* (1959).

En “La nieve del almirante” (1981) –que dará origen posteriormente a la novela– el narrador habla de otro de los oficios en la vida del Gaviero: tendero de bar, al lado de

una mujer, que por las claves que se da en el poema intuimos es Flor Estévez, una de las mujeres en la vida de Maqroll que aparece en la novela que lleva el mismo título de este poema. En la tienda que lleva por nombre “La nieve del almirante” se dan cita los conductores de camiones que hacen una parada obligada en el alto de un páramo. En este poema el narrador describe a Maqroll de una manera detallada,

Al tendero se le conocía como el Gaviero y se ignoraba 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 supuraba continuamente una llaga fétida e irisada, de la que nunca hacía caso (158)

Con esta descripción le da al lector una pista más clara sobre la identidad de este personaje enigmático. No sólo describe su aspecto físico sino que también menciona algunos de los aforismos que éste consignaba en la parte trasera de la tienda en sus ratos libres, y que dan cuenta de una cosmovisión única en este personaje sin patria “sigue los navíos, . . . no te detengas . . . niega toda orilla . . .” (159). En la medida que el autor nos va dando claves sobre la identidad y los oficios del Gaviero se van abriendo más interrogantes sobre su vida pasada, ¿cuál es el origen de la herida que tiene en la pierna?, ¿por qué no se le cura?, ¿qué simboliza?, ¿cuál es la relación entre este hombre y la mujer que le ayuda en la tienda? Esta presencia permanente de Maqroll en la poesía de Mutis hará que en un momento determinado Maqroll tome vida propia y se lance a los caminos de la aventura en la saga novelesca.

En el poema “Cocora” (1981), el narrador pasa un tiempo en una mina abandonada, tal como lo hiciera en el “El cañon del Aracuriare” a donde siente que no

pertenece y comienza a reflexionar sobre su vida en el mar y su vida al interior de la mina, “y yo que soy hombre de mar, para quien los puertos apenas fueron transitorio pretexto de amores efimeros y riñas de burdel . . .” (163) Describe con mínimo detalle cada rincón de la mina: los socavones, las herramientas abandonadas por los gambusinos, la vegetación, los pájaros, los murciélagos, el río que pasa por debajo, las galerías abandonadas. En un momento determinado escucha el eco de voces de mujeres, al parecer rezando por la partida de un ser querido; esto en medio de la fiebre causada por la malaria que lo tiene al borde del delirio. De un momento a otro se da cuenta que estas voces le susurran “un acto infame que nada tenía de fúnebre” (164), y las maldice invocando al príncipe de Viana, de quién ya había aparecido el relato de su funeral en el poema “Funeral en Viana.”

Al final del poema el personaje encuentra, en uno de los socavones de la mina, un objeto que le hace perder la razón, una máquina abandonada que no logra identificar muy bien, y que describe de la siguiente manera,

Cuando mis manos se cansaron, semana tras semana de recorrer las complejas conexiones, los rígidos piñones, las heladas esferas, huí un día, despavorido al sorprenderme implorándole a la indefinible presencia que me develara su secreto, su razón última y cierta (165)

En este poema Mutis introduce otro de los elementos que será fundamentales en toda su poesía e igualmente en su narrativa: el uso de las cosas, el continuo desgaste, la relación del hombre con los objetos en la medida en que estos se deterioran.⁴¹ Sin

⁴¹ Para profundizar esta temática consultar el texto de Hernández, Consuelo. Álvaro Mutis. *Una estética del deterioro*. Monteavila, Caracas: 1995

embargo, esta máquina abandonada tiene, además de los elementos mencionados, un carácter más enigmático aún, pues no sólo habla del tiempo transcurrido sino también del delirio, el borde de la locura que se asoma y amenaza con desestabilizar al narrador, y frente a esto huye, ya que se trata de un encuentro con algo que no tiene simbolización; la palabra poética no logra capturar algo de la imagen, esta imposibilidad está relacionada con lo que Lacan nombra como “lo real.”

En el poema “En los esteros” (1981), en donde se narra una de las muertes de Maqroll, éste baja por el río en un planchón que antaño sirvió para distribuir gasolina en las “tierras altas”. En este planchón está acompañado de cuatro viajeros, dos de ellos mueren al intoxicarse con una rata de agua que comieron después de varios días sin alimento. El tercer ocupante es una mujer que había subido al planchón después de una riña de burdel de la cual se encontraba bastante malherida. Poco después de que el motor del planchón se detuviera definitivamente, y sin haber intercambiado ninguna palabra entre ambos viajeros, el narrador introduce las imágenes de la selva que le sirve como espacio ceremonial a su muerte y a la de su compañera de viaje; esto antes de enunciar en dieciséis cuadros –como una especie de flash back– momentos anteriores de su vida que sirven de antesala a su “último viaje”,

Dejábase llevar por el río, sin ocuparse mucho de evitar los remolinos y bancos de arena, más frecuentes a medida que se acercaban a los esteros

.....

Días después la lancha del resguardo encontró el planchón varado entre los manglares. La mujer, deformada por una hinchazón descomunal, despendía un

hedor insoportable y tan extenso como una ciénaga sin límites. El Gaviero yacía encogido al pie del timón, el cuerpo enjuto, reseco como un montón de raíces castigadas por el sol. Sus ojos, muy abiertos, quedaron fijos en esa nada, inmediata y anónima, en donde hallan los muertos el sosiego que les fuera negado durante su errancia cuando vivos. (172-74)

Con la muerte de Maqroll, Álvaro Mutis insinúa un posible fin de su personaje; sin embargo, sabe que sin él no hay ni poesía ni novela posible. Por esta razón después del poema “En los esteros” que aparece en *Caravansary* (1981), vendrán cinco poemarios más y la saga de Maqroll. Es interesante observar en este poema la manera en la cual es descrito el cadáver tanto de Maqroll como de la mujer que lo acompaña, mientras Maqroll muere con “el cuerpo enjuto, reseco como un montón de raíces castigadas por el sol,” el cadáver de la mujer está “deformado por una hinchazón descomunal” cargado de un “hedor insoportable y tan grande como la ciénaga sin límites” (172). Es como si se tratara de la muerte de un monje zen que muere fundido, *desvanecido*, en la materia de la selva; y por otro lado de la muerte de una penitente mujer adúltera que ni en el último viaje encuentra una improbable paz después de una trajinada vida terrenal. Sus cuerpos son una metáfora de la vida que han llevado cada unos de estos “condenados.”

Finalmente en el poema “Hastío de los peces,” aparecido en *Los elementos del desastre* (1953), Maqroll habla de otro de sus oficios: celador de trasatlánticos, “tantos que olvidé los rasgos sobresalientes de las bestias que luego me acompañaron en el peregrinaje por las tierras altas, donde moran los conciliadores de los cuarenta elementos”

(43). Elementos de un bestiario poético que darán a este marino sin tierra un lugar desde el cual navegar.

Ahora bien, el nombre de Maqroll como tal es enigmático y también entre la crítica hay diferentes opiniones. Para Hernández se trata de un juego de palabras entre las letras del nombre del autor y del personaje, [A][L]V[A][R][O] [M]UTIS:

[M][A]Q[R][O][L][L]. El propio Mutis en cambio, en entrevista televisiva con Margarita Vidal –entre otras entrevistas– dice que es una creación que se le ocurrió sin pretender darle ninguna nacionalidad, sin querer sonar escocés MacRoll se decidió en darle a la Q una sonoridad de J árabe, ya que “es medio mediterráneo, medio caribe, no tiene papeles, ni identidad, sabemos que anda con pasaporte chipriota de origen dudoso” (Mutis *Palabra mayor*). Sobre el tipo de literatura y el origen del nombre de su personaje Mutis responde igualmente en la misma entrevista diciendo,

La pérdida de estos dos reinos, estos dos mundos [Europa y la hacienda Coello] me llevaron a escribir una poesía muy desesperanzada, muy amarga, muy pesimista . . . entonces pensé en crear un personaje que si estuviera autorizado para hablar con tanta amargura, con tanta desesperanza y así nació Maqroll. (Mutis *Palabra mayor*)

No hay que olvidar entonces que nuestra hipótesis es que el origen poético de Maqroll el Gaviero descansa en la pérdida de un tipo de objeto que llamaremos melancólico, el cual está cargado de un valor simbólico potente que ha hecho que la obra de Mutis traspase las fronteras de idioma y de lugar.

Maqroll el gavierno como héroe del “Romanticismo de la desilusión”

Georg Lukacs en su *Teoría de la novela* (1920) desarrolla un análisis sobre la evolución del género novelístico desde la tragedia griega hasta la novela moderna, concentrándose especialmente en la figura del héroe. Para este autor, en la novela romántica del siglo XIX hay una inadaptación entre el héroe y el mundo, ya que “el alma es más amplia y más vasta que todos los destinos que la vida pueda ofrecerle” (104). El alma del héroe de este género literario –que llamará “romanticismo de la desilusión”– se diferenciará de lo que él llama el “idealismo abstracto”. En el primero, Lukacs encuentra una realidad psíquica mucho más elaborada, una entidad espiritual que encuentra reposo en sí misma; en tanto que en el segundo, el conflicto entre el mundo interior y la realidad exterior se traduce en una acción específica, en un intento del héroe por cambiar el mundo. En el héroe del romanticismo de la desilusión encontramos una tendencia a la pasividad, a la meditación, a la no necesaria acción frente a los constantes retos que le son impuestos desde el mundo exterior. El héroe del idealismo abstracto, en cambio, se impone la tarea existencial de luchar por un ideal como la justicia o una serie de valores que permitan un mundo mejor. En la tragedia clásica no hay una diferenciación entre el héroe y la comunidad –representado en el coro– pues encontramos allí una unidad trascendental mediada por la divinidad; esta relación comienza a ser problemática cuando el héroe quiere ser cada vez menos hombre y más Dios, lo que lleva a Lukacs a decir que “el estado del héroe se ha vuelto de tal modo polémico y problemático; [que] no constituye ya la forma natural de la existencia en la esfera de las esencias, sino un esfuerzo para elevarse por encima de lo que es puramente humano, masa o instintos” (Lukacs 40-1). El análisis del héroe en la tragedia lleva a este autor a problematizar el

carácter del mismo y a definir lo que sería una nueva forma narrativa, la épica. El héroe épico es más humano, más contradictorio que el sujeto trágico, ya que es un ser que tiene como característica fundamental el lirismo, entendido este como “el sentido último al que debe estar llamado el objeto con relación al mundo que describe” (47). Según este autor “para que ese lirismo se engrandezca, es necesario que el acontecimiento en su objetivación épica se erija en portador y símbolo de un sentimiento infinito, que el héroe sea un alma y la acción de la nostalgia de esa alma” (48). En este sentido el héroe épico está llamado a cumplir un destino que afecta a toda la comunidad, si bien hay una diferenciación entre la tragedia y la épica en ambas aún existe una interacción entre la comunidad y la individualidad del héroe.

En la novela romántica del siglo XIX el héroe siempre estará en la búsqueda de un objeto que no alcanza –y que no pretende alcanzar tampoco– en tanto hay una fractura entre el mundo exterior y la vida interior, algo que Lukacs llama un “proceso de *degradación* progresiva del héroe” (161). Asistimos al tránsito entre un tipo de consciencia más simple –presente en el mundo– a una consciencia más auténtica representada en la figura del héroe en donde se encuentran los valores de lo absoluto; este proceso de búsqueda está caracterizado por un conocimiento de sí que cuestiona la relación entre el ser y el deber-ser:

El estado del alma romántica de la desilusión sostiene y alimenta esa especie de lirismo, una *exigencia excesiva* y sobredeterminada de lo que *debería ser* por relación a la vida y una *clarividencia desesperada* en cuanto a la vanidad de esa nostalgia, una *utopía* que tiene mala consciencia y que está segura de antemano de su *derrota*. (108)

Para Lukacs el “romanticismo de la desilusión” es posterior no sólo al idealismo abstracto sino también a lo que él llama el “utopismo apriorístico” en el cual la subjetividad del héroe emerge de un ideal de transformación del mundo; frente al cual finalmente sucumbe por la vasta tarea a la que éste es enfrentado ya que la heroicidad en este género está compuesta de elementos como el sacrificio y la muerte. En el romanticismo de la desilusión en cambio asistimos a una “interioridad que, realizándose en sí misma como creación literaria, exige al mundo exterior que se ofrezca a ella como materia adecuada a su autoestructuración” (109).

Este autor señala cómo la lucha entre el mundo y el deber ser al que se ve avocado el héroe transforma la vida de éste en pura poesía, el alma romántica deviene escéptica, desengañada y cruel tanto frente a sí misma como frente a la realidad exterior. El valor del tiempo estará referido a lo acabado, a los vestigios de un pasado mejor; de este modo figuras como la ruina y el naufragio contienen todo el valor simbólico de una época dorada inalcanzable. El poeta percibe los brillos lejanos y lúgubres de un objeto que está a punto de perecer, el instante último antes de la batalla final que tiene que luchar. No quiere recrearlo –ya que no es un utopista– sólo intenta aprehender lo que aún es posible rescatar. De allí que “*el fracaso* se vuelve el origen del valor, la consciencia y lo vivido de lo que la vida ha rehusado, la fuente misma de donde parece brotar la plenitud de la vida” (Lukacs 117). La obra poética girará entonces alrededor del *brillo opaco* de ese objeto perdido para siempre, la búsqueda –perdida de antemano– se emprende ante la

inminencia de la destrucción, el mundo deviene un lugar de contemplación y la acción del héroe está limitada a la mera supervivencia.⁴²

En la tradición rusa del siglo XIX hay una novela fundamental que permite entender esta caracterización del héroe moderno, *Oblomov* (1859) de Gontcharov. En ésta el personaje se resiste a emprender una vida social, cargada de responsabilidades y prefiere permanecer encerrado en su apartamento con Zakhar, un criado que le ha cuidado desde la niñez. Oblomov prefiere resguardarse en los recuerdos de la niñez ya que los sueños le permiten recrear constantemente vivencias anteriores, especialmente las referidas a su madre. Por otro lado, su amigo de infancia, Andrei Stoltz⁴³, intenta sacarlo de este estado de somnolencia y desmemoria en el que se encuentra su amigo y decide emprender una especie de educación en el mundo de la acción, le encarga esta tarea a Olga, una cantante de ópera de quien Andrei está enamorado y con quien éste terminará casándose.

Oblomov es para Lukacs un modelo del héroe del romanticismo de la desilusión pues éste sabe que el viaje que emprende con Stoltz y Olga está destinado al fracaso. En él se da la lucha entre el deber ser y el ser. El deber-ser representado por la vida de acción que su amigo encarna, y el ser que le permite tener una clarividencia frente al nefasto destino de la empresa que apenas comienza en la segunda parte de la novela y que termina, como bien lo prevee Oblomov con la separación de Olga y su propia muerte.

A partir de esta caracterización del héroe del romanticismo de la desilusión analizaremos entonces algunas características de Maqroll, veremos cómo hay un proceso

⁴² Este oxímoron nos sirve para ilustrar el tipo de objeto del cual se trata en este tipo de poesía, el objeto melancólico que Kristeva ha desarrollado en su texto sobre la melancolía (Cf. *Soleil Noir. Dépression et mélancolie*, Gallimard, 1987).

⁴³ Que quiere decir orgulloso y que tiene un pasado alemán.

de degradación progresiva del héroe caracterizado inicialmente por una fractura ontológica entre el yo interior y el mundo; el personaje mutisiano está en un proceso de permanente búsqueda interior y se caracteriza por una actitud meditativa frente a la realidad que le rodea. Sin ser un personaje particularmente pasivo, Maqroll sabe que está llamado para cumplir un deber personal: vivir su vida como realización de la poesía de la desesperanza. Esto lo encontramos en un fragmento de su poema “Nocturno” (1965) cuando la voz lírica dice “La noche que respira nuestro pausado aliento de vencidos nos preserva y protege *para más altos destinos*” (80)⁴⁴.

El héroe mutisiano permanentemente emprende aventuras que le permiten sobrellevar su vida errante, lo característico de dichas empresas es que él sabe de antemano que están destinadas al fracaso. Recordemos que este elemento existencial actúa para el héroe romántico como fuente de plenitud de lo vivido, como razón última ante la desordenada marea del mundo. No le interesa mucho el beneficio último material que dichas empresas tengan, para él se trata de un proceso de búsqueda espiritual en donde la disyuntiva entre el deber ser y el ser siempre está en primer plano, de allí que la exigencia espiritual excesiva de la que habla Lukacs sea también un punto de permanente presencia en la obra del autor colombiano.

Maqroll en la novela *La nieve del almirante* (1986) explica esta disyuntiva antes de comenzar su travesía por el río Xurandó, “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 ira a parar todo” (27).

⁴⁴ Subrayado en el texto original.

Él sabe muy bien a qué atenerse frente al mundo y a los hombres, es absolutamente escéptico frente a las acciones de sus semejantes y sabe que los mejores tiempos yacen enterrados en un pasado remoto –en este sentido es un utopista. Maqroll es un lector de ese pasado y lo vive como quien lleva un doble viaje: el viaje de la aventura y el viaje en la historia; igualmente lo ve reflejado en los signos efímeros que le señalan una realidad que se niega a desaparecer y que su alma romántica captura en medio de sus travesías por el mundo. En el poema “Una calle de Córdoba” (1984), el poeta encuentra en la arquitectura de esta ciudad andaluza “los borrosos signos de una abolida grandeza” (194); éste sabe que del mundo como tal no hay nada que cambiar, que el equilibrio se sostiene por la grandeza pasada de la cual él es un testigo privilegiado y que al serlo encuentra en esta ciudad –y gracias a este momento de revelación poética– un lugar en el mundo. “Seré, hasta el último día, otro hombre o, mejor, el mismo pero rescatado y dueño, desde hoy, de un lugar sobre la tierra” (96).

Es importante también señalar cómo el héroe mutisiano no se conforma con asistir mudo al desarrollo de acontecimientos que van a cambiar su destino o el de un pueblo; elige estar presente, se trata de una batalla entre el deber ser y el ser que se inclina, la mayoría de las veces, por un secreto ideal más de carácter personal en donde el héroe encuentra un antiguo equilibrio. No acepta morir sin antes haber peleado en la batalla, de allí que algunos de los héroes mutisianos sean soldados jenízaros o húsares napoleónicos, símbolos de una gloria y heroísmo pasados. Al final del cuento *La muerte del estratega* (1985), Alar el ilirio –héroe del relato y estratega de la emperatriz Irene a finales del siglo VIII en Bizancio– encuentra la muerte en la batalla en la que sabía de antemano que moriría, “un último flechazo lo clavó en la tierra atravesándole el corazón. Para entonces,

ya era presa de esa desordenada alegría, tan esquiva, de quien se sabe dueño de ilusorio vacío de la muerte” (159).

Esta lucha entre la acción y la contemplación está presente en toda la obra de Mutis; Maqroll pertenece a la estirpe de héroes románticos que, como Oblomov de Gontcharov o Adolphe de Constant, privilegian la vida interior sobre el mundo de la acción, y en donde hay un punto de “clarividencia desesperada” cuando las cartas del destino ya han sido jugadas. Cuando Maqroll comienza sus empresas lo hace como un hombre de acción, se embarca en ellas y en un momento determinado del relato sabe que todo lo que hace es en vano, algo que no obedece más que a un impulso súbito en la búsqueda de un objeto inalcanzable: una mina en la cordillera, unos aserraderos en la selva, un barco imposible, todas empresas destinadas al fracaso. Esto lo encontramos en varios de sus poemas. Por ejemplo en *La muerte del estratega*, Alar el ilirio, héroe del poema, debe abandonar por órdenes de sus superiores a la que fuera su amante. El narrador describe así este momento “sus íntimos amigos no se extrañaron de la tranquilidad del Ilirio . . . sabían que un fatalismo lúcido de raíces muy hondas le hacía parecer indiferente en los momentos más críticos” (153). También encontramos una referencia a esta característica en la conferencia intitulada *La desesperanza (1965)* en la cual Álvaro Mutis habla de las condiciones de lo que él llama “los desesperanzados”: la lucidez es la primera de ellas “a mayor lucidez mayor desesperanza” (173). Para Mutis, el héroe está signado por la irremediable condición del que se sabe caminando hacia una fosa sin fondo, un mundo en donde no puede hacer nada para enfrentar nuevos valores que han venido a reemplazar elementos fundamentales como la convivencia y el respeto.

La yuxtaposición entre el deber ser y el ser se evidencia de varias maneras en la obra. La primera de ellas es cuando el recurso de la narración en primera persona le permite al narrador plantear el problema del doble, como en el poema “El cañón del aracuriare” (1984). En este poema Maqroll sufre una especie de desdoblamiento místico después de estar varios días encerrado en una mina. Entre la vigilia y el sueño asiste a una experiencia del doble que le permite hacer un examen de su vida. Maqroll, sumido en el entresueño ve tres personajes, uno que corresponde a la representación de una vida pasada, otro que representa el tiempo presente y que despide al que representa el pasado, y un tercer personaje que observa sin dar ningún juicio sobre la vida que lleva Maqroll. Es decir que hay un antes y un después a partir de esta experiencia de “consciencia de sí,” un remedio frente a la disyunción entre lo que “es” Maqroll y lo que “debe ser” dado gracias a la presencia de este “tercer impasible vigía” que le proporciona una “serena y lenificante aceptación que hacía tantos años buscaba” (176-77).

Otra manera de observarse esto es cuando aparece un personaje que ocupa el lugar del deber ser, como por ejemplo el recurso narrativo de creación de personajes históricos; un ejemplo de ello es el del personaje César, Duque de Valentinois, cuya muerte y entierro ocupa el tema del poema “Funeral en Viana” (1984), que comienza con la frase, “Hoy entierran en la Iglesia de Santa María de Viana a César, Duque de Valentinois . . . (182)” después de la cual el poeta describe de manera sucinta el ambiente sacro en el cual se desarrolla, en estricto orden castrense, el entierro de quien fuera un representante del “deber ser”. Al final del poema se narran algunas de las virtudes que dan cuenta de esta cualidad moral, “Juan de Albret y su séquito asisten al descenso a tierra sagrada de quien en vida fuera soldado excepcional, señor prudente y justo en sus estados . . . ” (157).

Igualmente en el poema “El húsar” (1953) asistimos a la presencia de estas dos características románticas en un mismo personaje. Siendo el húsar del poema un soldado napoleónico que va a morir al trópico no abandona en ningún momento su “pardo morrión y espada” que le otorgan por un lado ese carácter militar que da cuenta de un deber ser; y por otro lado deja entrever entre “las materias que lo llevaron a olvidarse de los hombres” su verdadero ser, el poema finaliza con la enumeración de los elementos que lo vencieron definitivamente “entre la gruesa marea de poderes ajenos a su estirpe maravillosa y enérgica” (60).

Hay otras características del héroe romántico que se ajustan al héroe mutisiano que analizaremos a continuación. Para Walter Reed en *Meditations on the hero* (1974) hay una cercanía ontológica entre el héroe y la naturaleza ya que el héroe romántico está ligado a un territorio que para este autor está compuesto por la naturaleza y la historia, “nature and history in fact often act together as ground for the heroic self” (14). Cuando los rastros de la historia se entreen en forma de ruinas en medio de una composición natural asistimos a lo que este autor nombra como un “*paysage historicisé*, as a way of revealing the force of time within a natural landscape” (15). También un elemento fundamental en el héroe romántico que encontramos en Maqroll es el rito de paso, la prueba simbólica que debe atravesar para seguir su proceso de transformación interior.

En más de una ocasión el gaviero es confrontado con elementos de la naturaleza que actúan como topos para el cumplimiento de este ritual de transformación tales como la selva, la mina o el hospital. Es en éstos donde debe pasar una serie de pruebas –que muchas veces lo dejan al borde de la muerte– para seguir su aventura tal como en su búsqueda de unos viejos aserraderos en *La nieve del almirante*. Maqroll sube una familia

de indígenas al planchón donde viaja en compañía de un práctico y un mecánico. Una noche se acuesta con la india y fruto de ello sufre lo que se conoce como la “fiebre del pozo,” que es un estado de calentura febril acompañado de estados de demencia temporal y que muchas veces termina con la muerte. Él lo sabe y aún así decide tener una relación sexual con la mujer, la cual refiere en la entrada del diario del 30 de mayo, “es por esto que hasta la relación con la india, y en caso de que fuera cierta su secuela letal de la que conseguí librarme, las veo hoy como *pruebas* por las que me hacía falta pasar para vencer los poderes de este devorante e insaciable universo vegetal” (61 *La nieve del almirante*; nuestro énfasis). Podemos decir que Maqroll es un héroe en permanente construcción –o destrucción– alguien en mutación constante por su naturaleza poética desesperanzada, un héroe romántico cuya identidad, en palabras de Reed, “is never completely fixed but is in a process of evolution or devolution” (10).

Frederick Garber en su ensayo “*Self, society, value and the romantic hero*” (1969) sitúa tres características cruciales del héroe romántico: el retroceso de la energía vital, la ambivalencia entre el ser y la sociedad, y lo que él llama una “aristocracia espiritual.” En primer lugar resalta el retroceso de energía vital en el héroe romántico en donde la relación con la enfermedad o en última instancia el suicidio ocupan un plano principal, no es que el héroe carezca de energía vital sino que la relación con la vida se ve interrogada por su posición existencial, el yo ocupa el lugar del objeto melancólico y se asiste a un proceso de degradación que puede terminar con la propia muerte. En palabras de Garber “in any case, the sickness unto death for the romantics comes when the direction of energy is *reversed* and the world impinges upon the *self*. The self is then proven to be by no means beyond the reach of hostility, since it can disintegrate into madness” (214).

Esta característica está muy presente en la poesía de Mutis, particularmente en el poemario *Reseña de los hospitales de Ultramar* (1959), y en algunas de sus novelas en donde generalmente un personaje como el capitán del barco terminan suicidándose⁴⁵. En el primero de los poemas de la *Reseña* titulado “Pregón de los hospitales” una voz canta lo que será el territorio de los hospitales tropicales en donde las heridas, la descomposición de la carne, las llagas abiertas, la putrefacción y la muerte son metáforas de la lucha espiritual del poeta y de la cualidad del objeto de su poesía: “¡Abran bien los ojos y miren cómo la pulida uña del síntoma marca a cada uno con su signo de especial desesperanza!” (113).

La segunda característica es la ambivalencia entre el ser y la sociedad, comentada sobre las experiencias del doble de Maqroll en poemas como “El cañón del Aracuriare” en cuanto a la oposición existencial entre el ser y el deber ser. Finalmente Garber plantea que el héroe romántico posee una “aristocracia espiritual,” que entiende como “a form of distinction, a *sine qua non* of their status, the primary determinant of their whole mode of being” (221). Eso le hace de alguna manera ser consciente de que su lugar está en otra parte, que pertenece a una clase aparte del conjunto de los hombres con quienes convive diariamente en una especie de aislamiento social; un tipo de héroe que siente que su aura espiritual no se desarrollará plenamente en el mundo que le ha tocado vivir. Maqroll forma parte de esta legión de iluminados infernales. En la novela *La última escala del Tramp Steamer*, el narrador en uno de sus encuentros míticos con el *Tramp Steamer* que

⁴⁵ Las novelas en donde hay un capitán de barco que se suicida son *Ilona viene con la lluvia*, *La nieve del almirante* y *La última escala del Tramp Steamer*.

le viene siguiendo desde Finlandia dice “Nuestro modesto infierno en vida no da ya para ser materia de la más alta poesía” (351).

La Spätzeit y la condición de héroe de Maqroll

En este apartado nos interesa igualmente analizar el caso de Maqroll el Gaviero desde la perspectiva del campo semántico de la *Spätzeit* propuesto por Walter Moser y discutido en el capítulo uno. Recordemos que ésta tiene cinco características. La primera está referida a la pérdida de energía, la cual hace parte del carácter central del gaviero; ésta se manifiesta tanto en la representación simbólica de la naturaleza como en el estado espiritual del héroe, tal como lo encontramos en el diario que lleva Maqroll en la novela *La nieve del almirante*. En la entrada del 21 de junio Maqroll dice:

El paisaje parece estar en armonía con mi estado de ánimo: una vegetación *casi enana*, de un verde intenso y ese olor a polen concentrado que parece pegarse a la piel; la luz tamizada a través de una *tenue* niebla que nos hace confundir las distancias y el volumen de los objetos (82-3;nuestro énfasis)

Esta descripción de la selva en medio de la búsqueda de unos aserraderos instala un punto de encuentro entre la naturaleza y la vida espiritual del héroe, y da cuenta además de un proceso de agotamiento y concentración de los recursos tanto naturales como espirituales, lo cual hace que la realidad no pueda ser capturada adecuadamente. La niebla actúa como un filtro que no le permite al sujeto conocer realmente el objeto. El sujeto no alcanza a contemplar el objeto real ya que está en un proceso de

desvanecimiento *-fading-* se contenta con un universo parcial, reducido a una expresión menor. Aquí no asistimos a una nostalgia de un objeto perdido sino a la certeza de que el sujeto no puede acceder al objeto, se trata entonces de una posición melancólica que Mutis nombra como “desesperanzada”⁴⁶. Cuando la “niebla se fue y el ámbito adquirió por momentos una transparencia como si el mundo estuviera recién inaugurado” el héroe puede contemplar los aserraderos que venía buscando desde el comienzo del viaje.

Igualmente esta pérdida de energía la encontramos en la novela *La última escala del Tramp Steamer* (1988) cuando el narrador principal de esta misma novela contempla la ciudad de Pedro el Grande, en donde,

una inmensa bandera roja, ondeando sobre la fachada del almirantazgo, me regresaba a un presente cuya *desleída necesidad* resultaba impensable en ese instante y en ese escenario sobrecogedor por la perfección de sus proporciones y la translúcida presencia de un *aire de otro mundo*. (339; nuestro énfasis)

El poeta queda estupefacto y sin posibilidad de actuar frente a la grandeza de la ciudad de los zares, de allí que el presente le parezca necio y sin mucho sentido; este “aire de otro mundo” evidentemente atrapa el alma del poeta y lo paraliza “quedé embebido en la contemplación de un milagro que estaba seguro de que no se repetiría en mi vida” (339).

⁴⁶ En su conferencia “La desesperanza” (1968) aparecida en la colección de narraciones, prosas y ensayos titulada *La muerte del estratega*. México: FCE, 2004. pp.171-84.

La decadencia es la segunda característica de este campo semántico; algunos elementos narrativos que dan cuenta de ello los encontramos en algunos pasajes de la novela *La última escala del Tramp Steamer* (1988). Por ejemplo, cuando en medio del estado de plenitud espiritual que le da al narrador la imagen de San Petesburgo o “La Venecia del norte” contemplada desde un punto distante, de repente cruza un viejo barco carguero que rompe la imagen utópica y devuelve al narrador al presente de manera abrupta:

[El carguero] entró de repente en el campo de mi vista, con lentitud de saurio malherido . . . había en ese *vagabundo despojo del mar*, una especie de testimonio de nuestro destino sobre la tierra, un *pulvis eris* que resultaba más elocuente y cierto en esta aguas de pulido metal . . .” (340; nuestro énfasis)

El barco actúa como metáfora de la ruina, propia de la decadencia, no habla de un pasado glorioso sino que interpela al autor-narrador recordándole el fin de toda empresa humana, *pulvis eris*. Está allí como testigo de un tiempo inmemorial, utópico e irrecuperable.

La saturación cultural –como tercera característica de la Spätzeit– la encontramos en la nostalgia por un pasado grandioso y definitivamente perdido de manera elocuente en el poema “Una calle de Córdoba” (1984); allí el poeta frente a la majestuosidad de la ciudad andaluza tiene una epifanía al encontrar los signos que le permiten encontrar un lugar en el mundo, un lugar en “la España de Abu-I-Hassan Al-Husri, el Ciego, la del

bachiller Sansón Carrasco/. . . la del príncipe Don Felipe, primogénito de César/. . . allí estaba el lugar, el único e insustituible lugar en donde todo se cumpliría para mí” (195). El poeta enumera un pasado glorioso de “abolida grandeza” que encuentra mientras recorre una calle de esta ciudad española, un tiempo que guarda una secreta relación con el presente en tanto la ruina (el portón con su escudo de piedra), el templo (la mezquita de Mihrab) y el ritual actúan como elementos que le permiten establecer una conexión con su vida actual. No son sólo personajes históricos de un pasado muerto, sino que –como en el caso de la Infanta Catalina Micaela de este mismo poema– se trata de objetos de un deseo imposible.

La cuarta característica es la producción secundaria, uno de cuyos ejemplos lo encontramos al comienzo de la novela *La nieve del almirante*; el autor-narrador encuentra en un libro antiguo de historia que ha comprado en una librería de viejo en Barcelona, *Enquête du Prévôt de Paris sur l'assassinat de Louis Duc D'Orleans (1865)*, un diario de viaje escrito en un “cúmulo de hojas . . . con aspecto de facturas comerciales” (16) perteneciente a su amigo Maqroll. En este caso el narrador utiliza la historia del asesinato del Duque de Orleans para contar la historia de su amigo el gaviero, héroe en la novela. En esta habrá constantes referencias entre la lectura que hace Maqroll del asesinato del Duque de Orleans y lo que le pasa a él en su aventura por el río, igualmente el gaviero escribe su diario sobre papeles usados para otro fin, bien distinto al literario, es una especie de pastiche o reciclaje cultural que nos habla de cómo el uso de un objeto –la historia del Duque / los papeles comerciales– puede ser reutilizado y sobre él escribirse la historia de la aventura de Maqroll por el río.

La posteridad como última característica de la *Spätzeit* anuncia el final de un ciclo, el haber llegado tarde. Al final de su travesía por el río Xurandó en esta misma novela, Maqroll advierte que la búsqueda de los aserraderos es una empresa condenada al fracaso, ya que a pesar de verlos en la distancia y de intentar ingresar en ellos se da cuenta de que es una tarea imposible; sabe entonces que ha llegado tarde a lo que debería ser el objeto de su empresa en este viaje por el río.

Intuí que jamás tendría la menor oportunidad de tratar con quienes habitaban este edificio inconcebible . . . aquí, pues, de nuevo, el Gaviero viene a recalar en uno más de sus insólitos e infructuosos asombros. No hay remedio, así será siempre. (88)

CAPÍTULO CINCO

EL POEMA “EL HÚSAR” (1953)

Para intentar entender el objeto, las imágenes y la fenomenología de la melancolía como *afecto*⁴⁷ de la modernidad tardía presente en la obra de Mutis se analizarán los símbolos e imágenes del sujeto melancólico y su relación con el *fading* del yo presentes en el poema “El húsar” aparecido en el poemario *Los elementos del desastre* (1953).

En el capítulo dedicado a la genealogía de Maqroll se ha establecido una relación directa entre la figura del húsar y Maqroll el Gaviero en tanto el primero reviste una serie de características físicas y psicológicas del segundo. Igualmente la manera como algunas de las imágenes del poema son recurrentes cuando Maqroll emprende sus aventuras en la saga que comienza con *La nieve del almirante*. Es necesario entonces el análisis del poema *El húsar* a partir del método propuesto por Jean Starobinski en su texto *La Relation Critique* y del método psicoanalítico propuesto por Jacques Lacan analizado en el capítulo sobre el psicoanálisis como método de interpretación literaria. Ambos

⁴⁷ Definido por W. Moser.

enfoques metodológicos son complementarios y hacen parte de lo que se conoce en crítica literaria como un *close reading* o lectura detallada.

El punto central de este análisis es el estatuto del objeto melancólico en el poema *El húsar*, igualmente analizaremos el estilo del poema, los personajes y su función, el tiempo de la historia y cómo éste hace parte de las imágenes que el poeta quiere explorar en su texto. En este análisis se hará una lectura de la estructura interna del texto que permitirá establecer series o repeticiones de significantes, imágenes, sentidos y símbolos; luego veremos cómo el objeto melancólico aparece presente en el texto, veremos cuáles son sus formas de presentación, las imágenes a las cuales recurre el poeta y la lógica interna en donde se ponen a prueba los conceptos de deseo y *fading* del yo.

El húsar es uno de los textos en donde el autor desarrolla lo que él mismo llama “un muestrario muy completo de mis demonios, de mis preocupaciones, de las imágenes que me visitan en forma recurrente, . . . una especie de muestrario muy completo de mi mundo” (Á. Mutis, “Autobiografía literaria” 54). La extensión del texto permite seguir con detalle las imágenes, los símbolos y los significantes, el afecto melancólico y el objeto de la condición melancólica moderna.

La figura de los húsares es emblemática para Mutis no sólo por la connotación histórica y simbólica que tiene en una tradición militar europea que data desde el siglo XV sino también por lo que de su psicología particular destaca el autor colombiano para la composición del personaje. A Mutis le interesa fundamentalmente el carácter aventurero y al mismo tiempo leal de estos soldados mercenarios que lo arriesgaban todo para el cumplimiento de una misión; el húsar del poema ha viajado al trópico después de una vida llena de peligros, es allí en donde se le reconoce y al mismo tiempo muere.

Hemos dicho ya en otro apartado que Mutis hereda un estilo de poesía en prosa que se inicia con *Les Petits poèmes en prose* de Charles Baudelaire, quien junto con la corriente simbolista le sirven para abandonar la forma del verso como “expresión decisiva de la poesía y de vehículo para la expresión del hondo lirismo de complejidad temática, adecuada al mundo moderno” (López Estrada 87)⁴⁸. Dicha corriente en hispanoamérica estará representada por Rubén Darío y sus *Prosas profanas* publicadas en *El país del sol* (1893), Juan Ramón Jiménez y su *Platero y yo* (1917), Pablo Neruda y su *Residencia en la tierra* (1935), y en Colombia la obra poética de León de Greiff y Luis Carlos López; asimismo en el caribe francés tiene una especial importancia la obra de Saint John Perse.

Los poemas en prosa, según Cohen en *Structure du langage poétique*, forman parte de una de las tres clases de poemas que él mismo define, “fonosemánticos o integrales, en donde se ha trabajado tanto la rima como el lenguaje; fónicos en los que sólo se puede apreciar la rima o el metro y que generalmente no constituyen una obra de arte, y por último los *poemas en prosa o semánticos* que se basan más en el lenguaje que en sus recursos sonoros” (115).⁴⁹ El poema *El húsar* forma parte de esta última categoría ya que es un poema narrativo en prosa que contiene ritmo, lenguaje poético e imágenes. Contiene también materiales poéticos del mundo heroico propios de la tragedia griega como la consciencia del destino y de una épica cristiana revestida de símbolos como la cruz y el martirio del cuerpo, éste último es materia de transformación metafísica.

En términos formales destacamos que el uso del vocativo es la forma más presente en el poema “¡Oh la gracia fresca de sus espuelas de plata!”; al igual que el uso del

⁴⁸ Citado por Oscar Castro García, *Poética, noche y muerte en la poesía de Álvaro Mutis*, M.A Thesis, UNAM (México: N.P, 1993). p.147.

⁴⁹ Citado por Consuelo Hernández, *Álvaro Mutis: Una estética del deterioro* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1995). p.115.

imperativo que aparece en la última parte en la forma impersonal y en la primera persona del plural “¡Cese ya el elogio!”⁵⁰ El autor utiliza recursos en prosa y en verso libre combinados con el uso de versículos, lo que le da al poema un ritmo particular. En cuanto al ritmo del poema los elementos de forma contribuyen a darle una unidad al texto, la división del texto en cinco partes numeradas con números romanos y la última parte titulada *Las batallas* –y dividida a su vez en cuatro partes en donde utiliza el autor números cardinales– le da al poema una unidad temática uniforme. Las primeras cuatro partes aparecen como estrofas extensas, escritas en forma de versículos, la última parte con sus cuatro subdivisiones narra el final del texto y del personaje. No se trata entonces propiamente de una narración por haber en el texto elementos de tipo poético que dan un ritmo en donde prevalecen los elementos semánticos por encima de los formales, algo propio de la poesía de Mutis tal como lo señala Castro García (*Sueños* 218).

Diferentes interpretaciones podrían tomar varios de los elementos constitutivos del poema como la insistente presencia de la muerte, el heroísmo, la anacrónica historia napoleónica en el trópico o el efecto del trópico sobre los seres; en nuestro análisis privilegiaremos la melancolía como condición fundante de la figura del húsar.

Una de las particularidades de la poesía de Álvaro Mutis, y más adelante de su novelística, es el permanente uso de personajes históricos o momentos de la historia en sus poemas y narraciones, bien porque éstos ocupan un lugar central como es el caso del poemario *Crónica regia y alabanza del reino* (1985), en donde la figura de Felipe II, la infanta Catalina Micaela, hija del monarca español o el Escorial son el centro de atención

⁵⁰ “El vocativo es el caso creador por excelencia, es el caso mediante el cual una presencia real es reconocida, una presencia que quizás sea creada por el acto mismo de denominarla” Leo Spitzer, «Los romances españoles: el romance de Abenamar,» William Foster, *Spanish literature: form origins to 1700* (NYC: Garland, 2001) 121-37.

del poeta; o bien como telón de fondo que acompaña la narración principal sobre el héroe y sus hazañas como en la novela *La nieve del almirante*, en donde Maqroll lee un libro de P. Raymond *Enquête du Prévot du Paris sur l'assassinat du Louis Duc d'Orléans le 23 Novembre 1407* (editado por la Bibliothèque de l'École de Chartres en 1865) mientras recorre las aguas del río Xurandó en busca de unos aserraderos.

Para comenzar a definir el eje sobre el cual va a girar la atención del poeta en la composición del personaje el autor da por título al poema el nombre del soldado al cual se referirá en el transcurso del texto. En la primera parte del poema presenta las características física y psicológicas del personaje y una serie de imágenes que introducirán un conjunto de elementos propios de la obra del autor. En primer lugar, el narrador presenta a este soldado como un jinete conocido en algunas ciudades de las “tierras bajas” en donde lo llaman “arcángel de los trenes, sostenedor de los escaños de los parques, furia de los sauces” (55). En una referencia a los húsares polacos alados, el poeta introduce la figura apocalíptica del arcángel para comenzar a revestir al personaje de un carácter sagrado y bélico a su vez, ya que una de las connotaciones de la figura del arcángel en la tradición católica medieval es la guerrera. Igualmente el poeta usa elementos de la teoría de los temperamentos como la furia para dar cuenta del carácter del héroe representada como elemento propio de la naturaleza, “furia de los sauces.”

En los párrafos siguientes de la primera parte el narrador presenta algunos de los elementos físicos y ornamentales –algunos en franco deterioro– que lo hacen un húsar anacrónico,

Rompe la niebla de su poder –la espesa bruma de su fama de hombre rabioso y rico en deseos– el filo de su sable *comido de orín y soledad, de su sable sin brillo y humillado* en los zaguanes.

Los dorados adornos de su *dolmán* rojo cadmio alegran el polvo del camino por donde transitan carretas y mulos hechizados.

¡Oh! la gracia fresca de sus *espuelas de plata* que rasgan la piel centenaria del caballo

.....

Fina sonrisa del húsar que oculta la luna con su *pardo morrión* y se baña la cara en las acequias

.....

Fe en su andar cadencioso y grave, en el ritmo de sus poderosas piernas forradas en un paño azul marino.

Sus luchas, sus amores, sus duelos antiguos, sus inefables ojos, el golpe certero de sus enormes guantes, son el motivo de este poema (55-6; énfasis nuestro)

Una de las características semánticas en la obra del autor colombiano es la permanente presencia del deterioro y el desgaste de los objetos en imágenes poéticas. En este poema los elementos otrora usados para la gala militar y el ennoblecimiento de esta legión guerrera son presentados ahora en medio de un proceso de desleimiento y abandono expuestos a la inclemencia de la naturaleza. El narrador muestra que este guerrero, no obstante el proceso de oxidación de su indumentaria, tiene una gracia que lo hace soldado atemporal revestido de un cierto erotismo que conserva a pesar del proceso

de desvanecimiento a los cuales están avocados los elementos que lo hacen un húsar; igualmente se le presenta al lector al héroe como “un hombre rabioso y rico en deseos.” El poeta presenta al personaje en esta primera parte del poema en una especie de contrapunteo entre un proceso de deterioro de ciertos elementos –*el filo de su sable comido de orín y soledad*– y la investidura libidinal del héroe –*hombre rabioso y rico en deseos*; vida y muerte, o al menos la antesala de ella, serán las imágenes que más abundan en la descripción inicial del personaje.

Otros personajes que tienen en el poema un carácter secundario son *la lavandera* a quién el húsar “amó después de un largo silencio,” mercaderes enloquecidos por “una mujer desnuda,” “mujeres que orinaron en el caparazón de un enorme cangrejo,” unos muchachos del pueblo que “crucificaron [al cangrejo] en la puerta de una taberna.” Es interesante destacar cómo ninguno de ellos tiene nombre, sólo su oficio destaca el poeta: mercaderes, lavandera, o la acción sobre el crustáceo –le orinaron, lo crucificaron. Esto le da al poema un carácter casi épico en tanto en éste se relata el fin de la historia de un húsar en las “tierras bajas,” un héroe que ha tenido su gloria en otro momento de la historia y que llega a ese lugar para morir, no sin antes traer consigo la devastación y la plaga; es él el único protagonista de la narración y es a él a quien dirige el poeta toda su atención.

ANÁLISIS

La estructura semántica sobre la cual reposa la materia de la que está hecha el poema está sostenida sobre una doble tensión que le da a éste el ritmo y el colorido propios de una épica. Los polos de dicha tensión giran entorno a dos ejes antagónicos: los

elementos vitales del héroe como el erotismo, el poder, la gloria, la nobleza y la fuerza; y el lento *proceso de desvanecimiento* que conducirá a la muerte del húsar representado en elementos como la miseria, la humillación, el desleimiento y la putrefacción del cuerpo, la memoria y el olvido, la huída, la violencia y finalmente la muerte. Esta estructura se desliza a lo largo del poema en un contrapunteo en donde dichos elementos componen lo que será la imagen poética del soldado en tierras tropicales.

Alabanza y elogio

El poema está dividido en cuatro partes en verso en donde el poeta usa la forma de versículos y una quinta, a su vez dividida en cuatro secciones, narrada en prosa. La primera parte del poema es una alabanza y elogio del héroe, en donde el narrador enumera algunas de sus características psicológicas: “hombre rabioso y rico en deseos . . . / fina sonrisa . . . / memoria del húsar trenzada en calurosos mediodías . . . / gloria del húsar disuelta en alcoholes . . . / la espesa bruma de su fama . . . ”; y características físicas propias de su oficio e indumentaria, en donde elementos contrapuestos como la fuerza y el deterioro ocupan un mismo lugar, “la trama de celestes venas que se evidencia en sus manos . . . / sus poderosas piernas forradas en paño azul marino . . . / un sable comido de orín y soledad, sin brillo y humillado en los zaguanes . . . ” Imágenes de un hombre de acción, un guerrero atemporal, un soldado que ha luchado en otros continentes y del cual se sabe en las tierras bajas a donde ha venido a perecer: “En las ciudades se conoce su nombre . . . ,” así comienza el poema.

La doble condición de héroe melancólico comienza a verse en este soldado imperial. Por un lado encontramos al hombre de acción con características como la sabiduría, el erotismo, la gloria, las proezas y la fuerza; y por el otro está al hombre contemplativo que asiste al gradual deterioro de la vida. El poeta muestra cómo la materia sucumbe ante lo irremediable del paso de tiempo. En la medida en la que avanza el poema algunos de los objetos que acompañan al húsar van perdiendo su valor original – *sable sin brillo*– para representar un proceso de transformación interior, un viaje sin regreso en donde el héroe comienza su peregrinación hacia la muerte. Hay una especie de *fidelidad canina* frente a estos artefactos revestidos con un aire de nobleza y propios de su oficio en donde la descomposición y el deterioro han venido a ocupar su lugar.⁵¹

Otra imagen importante en esta primera parte del poema es la imagen del río que acompaña al poeta desde su primer poema titulado “La creciente” (1948), en el cual dice Mutis se encuentra la esencia de toda su poesía. El río aparece aquí como el lugar en donde la madre del soldado ha llorado “noches de abandono,” como el elemento que conecta al poeta con su esencia, con la tierra y con la madre. José Manuel Arango dice que el río en la poesía de Álvaro Mutis es una “imagen matriz” que conecta al poeta con su niñez (32).⁵² Valdría la pena recordar la vital relación que el autor ha tenido con la finca materna llamada *Coello*, al sur de su país natal, atravesada por dos grandes ríos – uno de ellos el río Coello– y en donde Mutis pasaba temporadas en su infancia cada vez más largas después de la muerte de su padre. Una vuelta al pasado le permite introducir elementos de su propia historia y anudarlos a la materia del poema, “sus luchas, sus

⁵¹ Recordemos el perro como símbolo de la melancolía en el grabado de Durero, y la fidelidad como su don máspreciado.

⁵² Arango, José Manuel “Álvaro Mutis: Del tiempo y del río” Mutis-Durán, Santiago *Tras las rutas de Maqroll* Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993 p.31-5.

amores, sus duelos antiguos, sus inefables ojos y el golpe certero de sus guantes son el motivo de este poema,” las del héroe y las del poeta.

Es innegable la cantidad de materiales autobiográficos que contiene el poema entre los cuales podríamos distinguir los elementos relacionados con las vivencias personales del poeta, y el contexto en el cual fueron vividas como los paisajes y lugares de la infancia y adolescencia. Dichos elementos le dan al poema un carácter íntimo de acuerdo a los elementos propios que componen el espacio de la tierra caliente en los cuales se desarrolla el poema: el río, el polvo de la plaza, el mercado, las ciudades, los parques, el camino polvoriento, los prostíbulos, el mar, las cañadas, la feria, todos elementos que el poeta recrea en éste y en otros de sus poemas y novelas, en donde el clima de cordillera propio de los Andes hace parte integral del texto.⁵³

Violencia y destrucción

En la segunda parte del poema el hombre pasa a ser leyenda en la que el destino – *fatum*– y la violencia ocupan un lugar central. El húsar escribe con su sable en el suelo polvoroso de la plaza pública la frase que lo llevaría de la vida a la gloria, “En la muerte descansaré como en el trono de un monarca milenario,” intentando vanamente que su vida se convierta en mito ya que el olvido y la muerte arrastrarán su presencia etérea. No hace una llamada a la muerte, reconoce que en ella se llega a un fin que espera paciente, “solitario, esperaba el paso de los años que derrumbarían su fe,” *fatum* que sabe él acontece en el trópico no sin antes hacer un viaje por el deseo al lado de una mujer sin

⁵³ Novelas como *Amirbar* y *Un bel morir* transcurren enteramente en la cordillera andina; *La nieve de almirante* es originalmente un poema cuyo título proviene de una tienda de montaña en donde camioneros y campesinos paran a tomar agua de panela y tinto caliente.

nombre. Recordemos que el desesperanzado es alguien que para Mutis tiene una estrecha y peculiar relación con la muerte. “El desesperanzado no rechaza la muerte; antes bien detecta sus primeros signos y los va ordenando dentro de una particular secuencia que conviene a una determinada armonía que él conoce desde siempre y que sólo a él le es dado percibir y recrear continuamente” (“La desesperanza” 174).

Como una antesala a la devastación que vendrá, el poeta invoca una serie de elementos que preparan la llegada del arcángel de la destrucción. La naturaleza refleja su furia en la inclemencia de la lluvia que obliga a las bestias a buscar refugio en “bosques de *amargas hojas*”; amargas como el destino que les depara por no haber escuchado el lamento milenario de este héroe sin fama ni gloria. El hombre en el poema está supeditado a una presencia superior, a una fuerza que se manifiesta en primera instancia en los seres inanimados –*las bestias y los minerales*– y luego en los seres acosados por el pecado.

La presencia de elementos sacros en lugares profanos en el poema –y en la obra del autor– es permanente.⁵⁴ En esta parte el poeta señala cómo en la ciudad después de conocerse la noticia del viaje del húsar, se le encienden velas de sebo a los santos en los burdeles “entre el *humo fétido* que invadía los aposentos interiores.” El proceso de descomposición y ruptura espiritual que presenta el poema no sólo es exterior y físico sino también moral e interior. Para el poeta, el fuego de las velas cumple un papel purificador que prepara la venida de un ser milenario, un soldado de Dios sin casta ni sangre noble.

⁵⁴ Recordemos como termina la famosa Oración de Maqroll: “¡Oh señor! recibe las preces de este avizor suplicante y concédele la gracia de morir envuelto en el polvo de las ciudades / recostado en la graderías de una casa infame e iluminado por todas las estrellas del firmamento” (“Oración de Maqroll el gaviero” 47).

La violencia toma su lugar central cuando el húsar debe librar una última batalla cuyo enemigo es la vida misma y la silueta del guerrero se “ilumina con la hoguera que consume su historia.” En la poesía de Mutis la preparación para la muerte como un “*memento mori*” de carácter barroco es un elemento central que hace parte de su inventario de imágenes poéticas, poemas como “La muerte de Matías Aldecoa,” “Funeral en Viana,” “Moirologhia,” “Apuntes para un funeral” y algunos de su “Nocturnos,” señalan ese estado de paciente espera, esa prueba última para la cual el poeta-narrador se ha preparado desde el nacimiento. En la entrevista realizada por Fernando Cros el poeta dice: “Me asombra mucho que la gente no vea lo más obvio, que nos estamos muriendo. La muerte no es una cosa que viene; la muerte está dentro de ti” (119). El héroe sabe que la muerte le espera y se prepara para ello, espera en vano el paso de la leyenda al mito – “*su espera* en el mar, la profecía de su *prestigio* y el fin de su generoso destino”– para lo que el autor despliega una serie de imágenes en donde el olvido y el constante uso de las cosas le señalan al lector cómo el húsar ha comenzado un viaje sin regreso hacia la nada “los rebaños *borraron* las letras con sus pezuñas, . . . la arena salinosa oxidó sus espuelas.”

El objeto del poema no es sólo el húsar como héroe de la melancolía sino también el lento proceso de desvanecimiento reflejado en los procesos de oxidación, descomposición y olvido que finalmente lo llevarán a la muerte. La materia poética está compuesta por los elementos que actúan en este proceso. El genio de Mutis es ponerlos al alcance del lector y hacerlo partícipe de este ritual de gradual desaparición.

Es importante señalar cómo hay otro elemento barroco al interior del poema del tipo “*vanitas vanitatum*” cuando hay una certeza del héroe en cuanto a lo vano de toda

empresa humana mientras espera que su fe se derrumbe en cualquier momento.

Anuncia lo único que lo salva de la muerte: el erotismo, que explorará en la siguiente parte del poema. Algunas de las características que señalará en su célebre conferencia “La desesperanza” en 1965 son: la lucidez, la espera paciente frente a la muerte, *la breve alegría de los sentidos* y el trópico como experiencia interior.⁵⁵

Como una forma de darle al texto un carácter más sacro –o si se quiere, metafísico– el narrador señala que “no hay *fábula* en esto que se narra . . . la fábula vino después con su pasión de batalla y el brillo de su sable” (56). El poeta sabe que esta *balada de Maqroll* es el comienzo de su saga –aquí vestido de húsar– y por esto quiere desde ahora que el lector no se distraiga en los relatos de las aventuras del héroe sino que su atención se fije en el proceso interior que debe atravesar el héroe para llegar a ser lo que posteriormente será, Maqroll el gaviero. Este poema es del año 1953 cuando Mutis publica *Los elementos del desastre*, Maqroll está en su prehistoria, no es todavía el héroe de aventuras pero está prefigurado en el húsar y otros héroes como Alar el Ilirio en *La muerte del estratega*, quizás por esto la riqueza de este poema reside en que no hay una fidelidad al personaje y que puede morir en cualquier momento. Se trata más bien de una puesta a prueba de la materia poética del autor quien a partir de este año comienza su exilio mexicano y propiamente su obra poética más adulta. El poeta encarna la difícil tarea de comenzar a construir una poética, una voz propia en el largo aliento del exilio que le permita habitar un universo de lenguaje en donde encuentre los materiales necesarios para que su obra y su vida sean duraderas.

⁵⁵ “La desesperanza” Conferencia pronunciada en La casa del lago de la Universidad Autónoma de México. Ciudad de México, 1965. En: Mutis, A. *La Muerte del estratega*. FCE, México, 2004. pp.171-84.

Erotismo y desvanecimiento

La tercera parte del poema es un viaje por el deseo y al mismo tiempo un paso más en este proceso de desleimiento en medio de un ambiente propicio: el trópico con su vegetación *enana y tupida*.⁵⁶ El poeta presenta con una imagen lo que será el encuentro del húsar con una mujer, el lugar donde se amaron estaba bajo “la verde y nutrida cúpula de un cafeto,” lugar donde el lector asiste a una explosión sensorial, lo que hace del poema no solamente un ejercicio de contemplación semántico sino también una experiencia de los sentidos, en “el húmedo piso acolchado de insectos supo de las delicias de un amor brindado por una mujer de las tierras bajas” (57).

La cuota de erotismo que inaugura esta parte del texto –el abrazo cálido con la anónima lavandera– que si bien el húsar quisiera conservar para lo que él llama las “horas de prueba,” lo rechaza amén a su lucidez, muestra más que una nostalgia por el objeto perdido, una certeza de lo que vendrá después. En este sentido, el objeto no es evocado como un intento de recuperación de un pasado o de un momento de gloria o placer, al contrario, el objeto melancólico está perdido para siempre y no hay ni intención ni esperanza de recuperación, hay una certeza de su irremediable pérdida. Tal como dice el poeta José Manuel Arango sobre la desesperanza en Mutis “es lucidez pero pacto con la vida” (33).

⁵⁶ Tal como lo veíamos en la introducción la pérdida de energía representada en un tipo de naturaleza enana hace parte de lo que W.Moser llama una “época tardía” o *Spätzeit*, la cual es un “campo semántico” propio de la época actual que recordemos tiene cinco características fundamentales: la pérdida de energía, la decadencia, la saturación cultural, la producción secundaria y la posterioridad. Sin embargo cabe destacar que hay de nuevo una doble característica de la naturaleza en tanto ésta ocupa el lugar de un objeto melancólico: por un lado tiene una vegetación enana, digamos que cabría en el campo semántico de la pérdida de energía, pero por el otro lado es tupida, es decir está llena de energía, su fuerza reviste en la concentración de vida en un pequeño espacio biológico.

En la segunda mitad hay un movimiento en el ritmo del poema que nos conduce al desenlace esperado de la muerte del héroe, el cual está cargado de una violencia inmensa narrada en un estilo surrealista en donde el uso de símbolos cristianos ocupa un lugar fundamental. Después de rechazar el recuerdo de la mujer que amó y sentado a la espera de nada, habrá un evento que dará lugar a la transformación de este héroe de sombra y olvido en una especie de mártir, ya que entran en juego elementos simbólicos como la crucifixión de un enorme crustáceo que ha salido a “predicar una doctrina de piedad hacia las mujeres que orinaron en su caparazón dorado.” El poeta insiste en que su héroe no caiga en el mismo universo que el resto de los mortales –ya que es un héroe– y le da una connotación que va del heroísmo al martirio al incluir elementos simbólicos con una obvia connotación cristiana como la plegaria, la cruz, la humillación, el castigo, la corona de hierro. “Los muchachos del pueblo lo crucificaron por la tarde en la puerta de atrás de una taberna,” tal como el cristo, el héroe muere crucificado en una tarde y la consecuencia de esta acción es “un castigo que no se hizo esperar.” Después de dar muerte al héroe-dios –representado metafóricamente en la figura del cangrejo– sobreviene un castigo que de manera ejemplar le da al héroe su inmortalidad y asegura su efectividad en el registro simbólico.⁵⁷

En este ritual de transformación va quedando un *detritus* que nos indica el tratamiento que hace el poeta frente a lo real de la muerte; el proceso del desvanecimiento comienza con la desintegración de la materialidad de su cuerpo y prosigue con la evanescencia de su nombre y su recuerdo “el húsar *se confundió con el nombre* de los

⁵⁷ Es evidente que en este fragmento hay un uso de la metáfora por parte del autor al representar al soldado en la figura del cangrejo. Se podría establecer un símil ya que ambos tienen armadura, su naturaleza hace que pertenezcan tanto al mar o al río como a la tierra y su condición es la *errancia*.

pueblos, los árboles y las canciones que habían alabado el sacrificio” (57; énfasis nuestro). No se trata más de una presencia real –el héroe-soldado– sino de un referente simbólico que opera por su ausencia, como la figura de Dios en la religión cristiana –el héroe-dios. El húsar no tuvo nunca un nombre, su ser le daba un nombre, es decir, era un húsar, nada más. Ahora él *es* el nombre de las ciudades, se le canta, se le alaba a un ser sin nombre siendo este elemento uno de los más importantes a destacar en este ejercicio de análisis; el poeta muestra cómo ni la nominación, ni la escritura, logran contener la materia poética, y cómo ésta subyace en un registro que está más allá de lo simbólico, el registro de lo real.

Finaliza el segmento con una alabanza a este ser que ha muerto como un mártir: “¡Cantemos *la corona de hierro* que oprime sus sienes y el unguento que corre por sus caderas para siempre inmóviles!!!” (58; énfasis nuestro). Quien ha sido sacrificado ha sido él, como el cristo ha sido crucificado y es alabado con una corona de hierro y un unguento que señala el cadáver que ahora es. De héroe se transforma en *detritus*, el proceso de desmaterialización de su cuerpo desemboca en una presencia etérea, innombrable, un alma cristiana, un héroe-mártir. Para llegar allí ha pasado por el lento proceso de desvanecimiento del yo.

Recordemos que el proceso de *fading* o eclipse del sujeto es la pérdida gradual de la frontera entre el *yo* y ese objeto perdido de antaño: *la cosa –Das Ding–* y que en dicho proceso el sujeto es testigo de esta fusión entre el objeto y el yo. Igualmente es necesario recordar que la experiencia de la melancolía impone al creador una tarea aún más árida, ya que debe inventar un lenguaje nuevo, una palabra nueva, un significante que le de la posibilidad de ponerle distancia a este vacío que lo atormenta, un lenguaje en donde lo

real de la cosa pueda cernirse a la cadena significante para que de tal manera no acabe con él.

Cuerpo-ruina-reliquia

En la cuarta parte del poema dos series de significantes señalan nuevamente esta dialéctica del poema entre la vida y la muerte. Por un lado encontramos una que da cuenta de este proceso de evanescencia en el cual el sujeto se va disolviendo cada vez más hasta desaparecer, y por el otro hay otra serie relacionada con la vida y el erotismo, todo enmarcado en un esfuerzo vano de contención de la materia poética en la insuficiencia de las palabras.

Para dar cuenta de la primera secuencia de significantes, el poeta utiliza una serie de imágenes referentes al cuerpo en donde la ruina ocupa un lugar hegemónico, se trata de la presencia de un pasado remoto del cual no quedan más que los restos.⁵⁸ Comienza el narrador con una imagen de devastación: “Vino *la plaga*,” y prosigue enumerando una serie de objetos que aluden a este proceso de descomposición, de desaparición, un proceso que ha comenzado y que ya no tiene ninguna posibilidad de detención. Primero el poeta señala los efectos del tiempo y la naturaleza en los objetos que otrora fueron del húsar para mostrar cómo el tiempo y el olvido van de la mano: “su *morrión comido* por las hormigas/, . . . el vitral que relata sus amores . . . *se oscurece cada día* por el humo de las lámparas . . . ” (58); todos intentos vanos por preservar ese resto que queda.

⁵⁸ Vale la pena anotar que en español cuando el cadáver de una persona es incinerado se le da el nombre de “los restos” del difunto en una clara connotación a lo que se resiste a desaparecer, el resto que queda que inexorablemente se incorporará al ciclo de la naturaleza.

Uno de los símbolos de la *husaria* –*el morrión*– es devorado por la naturaleza americana, la de la tierra caliente. La idea de la corruptibilidad de los materiales pertenecientes a otras latitudes en tierras tropicales, es una imagen recurrente no sólo en la obra de Mutis sino en toda la novelística de la selva de finales del siglo XIX y comienzos del XX. El olvido al que es relegado el húsar es presentado bajo el manto de una imagen que *se oscurece cada día*, una imagen ensombrecida, *eclipsada*, “el vitral que relata sus amores” situado dentro de una capilla, iluminado con lámparas de aceite. El relato es como una gesta cristiana en donde el santo guerrero recorre comarcas llevando un cierto mensaje de amor y guerra, paulatinamente es olvidado por el paso del tiempo hasta que su nombre se confunde con “el nombre de los pueblos”.

El paso de la vida a la muerte es anunciado magistralmente por el poeta cuando dice, “el dolor de sus heridas abiertas al sol de la tarde, *sin pestilencia* pero con la notoria máscara de un *espontáneo desleimiento*.” No sólo ha desaparecido el hombre de acción sino que los restos de su cadáver también se funden con la materia, la fusión entre el sujeto y la cosa –*el das Ding* primordial es cada vez más evidente; el regreso a la tierra, al río, en donde *la madre del soldado lloraba su ausencia*, precipita su desaparición. Cabe destacarse cómo el cuerpo del soldado que debería comenzar su carrera hacia la descomposición no lo hace y por el contrario inaugura un nuevo ciclo, el de la trascendencia a un nivel superior, del cadáver común el poeta nos presenta una imagen más elaborada, la imagen del *cuerpo-ruina* del héroe.

No se trata de un cuerpo común, es un cuerpo sacro, un cadáver sagrado que a pesar de su evidente *desleimiento*, es ajeno al proceso de putrefacción, de

descomposición, un cuerpo *sin pestilencia*.⁵⁹ En este sentido, la imagen del héroe-santo-mártir vuelve a escena ya que el poeta presenta un cuerpo que no pasa por la fase natural de la descomposición –u oxidación como ocurre con algunos de los objetos materiales del héroe– y que para preservarse como símbolo recurre a una tradición oral que registra el poeta en el texto. Se trata de un *cuerpo simbólico*, el cuerpo como ruina-reliquia que contiene todas las significaciones. El poeta sabe que el encierro de la imagen poética en la palabra oscurece la fuerza de la primera y decide entonces liberar la potencia de la imagen poética a un registro que posibilita la polivalencia del sentido, la oralidad, al decir “no queda en las palabras todo el ebrio tumbo de su vida, el paso sonoro de su mejores días que motivaron el canto . . . ” (59)

De la narración escrita a la oralidad del canto es la carta que decide jugarse el poeta para que la presencia del húsar permanezca ligada a la historia oral de los pueblos, para que pase de ser un soldado anacrónico a convertirse en un símbolo universal, un héroe-santo al cual se le debe cumplir una rigurosa peregrinación profana, en los burdeles se le enciende “vela de sebo”. La representación del soldado-héroe se transforma en un registro simbólico en donde la materialidad del cuerpo desaparece para dar lugar a la inmortalidad simbólica del héroe-santo. Ante la imposibilidad de cernir lo real por medio de la palabra escrita, el poeta opta por darle un estatuto superior, el del símbolo; la transformación del cuerpo en símbolo sitúa el fracaso de la representación poética como uno de los objetos de la poesía de Mutis. Sin embargo, no podemos decir que hay un

⁵⁹ Esta imagen del cuerpo-ruina-reliquia ajeno a los procesos de la descomposición del común de los mortales también la encontramos en el poema “En los esteros” en donde Maqroll muere “encogido al pie del timón, *el cuerpo enjuto, reseco* como un montón de raíces castigadas por el sol . . . con los ojos muy abiertos . . . fijos en esa nada . . . en donde hallan los muertos ese *sosiego* que les fuera negado durante su errancia cuando vivos” (*Summa* 174).

fracaso total de la representación poética ya que el poeta logra transmitir algo de esta irrepresentabilidad en su forma escrita, el verdadero fracaso de la poesía es el silencio del poeta como es el caso de Rimbaud.

La otra serie de significantes está referida a la vida y por ende al erotismo, imágenes que enfatizan los amores y las cualidades físicas y espirituales del personaje, “ojos rapaces y pálida garganta, / el poderío de su brazo y su sombra de bronce, / su figura ejemplar, / sus armas eficaces y hermosas”; imágenes todas que dan cuenta del lado guerrero y humano del héroe. La fuerza y la vida van de la mano para afianzar la saga que comienza, pero, como decíamos anteriormente, sin ninguna pretensión por parte del poeta de que esta narración se convierta en un relato de aventuras. Igualmente la relación con las mujeres ocupa también un lugar importante aquí al tratarse de la vida misma, pues tal como en la tercera parte en donde el narrador presenta una anónima lavandera, en ésta le presenta al lector una mujer que lo arriesgó todo por seguir a este guerrero; una mujer “que dejó su casa a cambio de dormir con su sable bajo la almohada y besar su terso vientre de soldado.” De nuevo el poeta presenta la mujer anónima, aquella que lo arriesga todo, que se embarca en aventuras sin conocer el desenlace.

Esta mujer paga con la pérdida del ser amado el amor entregado en una serie de imágenes que evocan vitalidad, abundancia y al mismo tiempo tristeza “como el grito de una sirena que anuncia a los barcos un *cardumen de peces escarlata*, así *el lamento* de la que más lo amara.” (58; énfasis nuestro) Ante la abrumadora presencia del botín de pesca y la alegría desmedida que esto pudiera suscitar entre los pescadores, el poeta presenta al mismo tiempo una imagen teñida de tristeza y pena ante la pérdida del que fuera el ser amado.

Memoria y olvido

En la quinta y última parte del poema intitulada *Las batallas*, se pasa del vocativo al imperativo al introducir el narrador un “*Cese ya el elogio* y el recuento de sus virtudes y el canto de sus hechos . . .” (59; énfasis nuestro). El narrador hace revista de los últimos días del húsar y la forma como aconteció su muerte tanto real como simbólica. Esta parte está dividida en cuatro párrafos: la última batalla, la huida a las tierras bajas, los aspectos referidos a sus últimos días –en una clara referencia a Maqroll en tanto presenta al húsar en la mesa de un bar que intuimos es *La nieve del almirante*– y la serie de elementos frente a los cuales el húsar perdió su última batalla, la vida misma.

Antes de huir a las tierras bajas –a donde fuera a morir– el húsar, sentado en su “oscuro caballo” pronuncia “las palabras más obscenas y antiguas.” Lo primero que hay que decir de esta estrofa es que todavía el personaje es un húsar, ya que le rodean elementos que le dan una identidad estable como el caballo y el atuendo militar. El poeta quiere reconstruir los recuerdos del soldado antes de su muerte física, utiliza el recurso de la palabra antes de su muerte, una palabra antigua que da cuenta de su carácter melancólico que trae a cuenta lo que ya no existe, aquello que aún tiene un poder evocatorio para él, lo que nos habla de su origen noble y ajeno a las tierras en donde morirá.

De nuevo hay una insistencia por parte del poeta en narrar la forma gradual de la muerte del héroe y el énfasis en la inutilidad de cualquier recuerdo. En un esfuerzo de eliminación del significante para despojarlo de cualquier carga simbólica restante el narrador dice que hay que “*dissolver* su recuerdo como la tinta del pulpo en el vasto

océano tranquilo,” (59) insistiendo en ese proceso de desvanecimiento, de desleimiento, de fusión entre el sujeto y la cosa real, de *fading*.

Se narra cómo su aspecto físico y psicológico se va transformando en lo que podríamos llamar un *ángel de la destrucción*, una especie de coronel Kurtz en el *film Apocalypse now* (1972)⁶⁰ en donde el narrador despliega una serie de imágenes en las cuales se va dando un proceso lento y certero de una muerte real y simbólica en medio de la vegetación tropical; el trópico cumple aquí su papel de experiencia interior, de un viaje sin regreso en donde el héroe tiene que pasar una serie de pruebas para nunca regresar, “*Huyó a la molicie de las tierras bajas . . . , se dejó crecer la barba y padeció fuertes calambres . . . , la revuelta cabeza de cabellos sucios de barro y sangre . . .*” (59; énfasis nuestro).

El viaje como huida nos señala otro símbolo del afecto melancólico moderno que estará presente en casi toda la poesía y la narrativa de Mutis: el viaje sin regreso ni gloria, el viaje final hacia la muerte no sin antes sufrir un proceso de transformación interior. El húsar se va despojando paulatinamente de su investidura simbólica, y su transformación física y espiritual nos da cuenta de una liberación, del triunfo del fracaso sobre sus éxitos lejanos, del triunfo del olvido sobre el recuerdo.

En la tercera estrofa el narrador presenta quién será el personaje que de ahora en adelante le acompañe en algunos de sus poemas y novelas, Maqroll. Sin nombrarlo, el poeta presenta aquí al Maqroll de su poema *La nieve del almirante* de 1981. En *El húsar* de 1953 se asiste a la transformación física y espiritual del soldado al héroe, a la gradual desaparición del personaje y a la entrada en escena de Maqroll como la continuación

⁶⁰ Basado a su vez en la novela de J. Conrad. *El corazón de las tinieblas* (1910), tan cara a Mutis.

lógica del húsar. Aquí se le ve en un bar de montaña con el “rostro ebrio y descompuesto” reflejado en una mesa de cinc en donde termina la noche en el “regazo de una paciente y olvidada mujerzuela,” (60) cuando todos los elementos que lo vieron nacer como héroe lo sepultarán.

Finalmente el narrador enumera los elementos que llevan al húsar a perecer definitivamente: “humedad de las minas, viento de los páramos, sequedad de la madera, sombra gris de la piedra . . .” (60), elementos todos que son parte esencial de la naturaleza de las tierras bajas. *El húsar* se funde con ellos como uno más y de esta manera ya el soldado no es el héroe que era. Primero se da su muerte simbólica al despojarlo de los símbolos que representaba, se da entonces un agotamiento de la cadena significativa que da paso a lo real de la muerte, al sucumbir el resto que queda ante la marea de elementos “ajenos a su estirpe maravillosa y enérgica.” Su muerte no es más que la incorporación a la materia poética de Álvaro Mutis, materia compuesta por los recuerdos de las tierras en donde pasó su infancia, Bélgica y Colombia. El húsar representa el encuentro de estas dos regiones imaginarias transferidas en la caracterización de sus personajes, el húsar es el primero de ellos.

El poema *El húsar* representa el primer gran esfuerzo de Álvaro Mutis de plasmar en un héroe las características de lo que él llama su cosmovisión. Se ha visto como algunas de las características de la melancolía como afecto de la modernidad se cumplen en él, representando un tipo de héroe en donde no hay ni gloria ni un proceso de maduración, logra el poeta mostrarnos cómo el soldado-héroe se transforma en un héroe-dios, un cristo profano que sufre un proceso progresivo de *fading* hasta convertirse en un puro registro simbólico. Se ha convertido en un símbolo que poco a poco va perdiendo su

investidura significativa para darle paso a lo real de la muerte, un *ángel de la destrucción* que sabe de su final, tal como Kurtz en el film *Apocalypse now* antes de su muerte sabe que ya no es el héroe de antaño. Estas son algunas de las últimas palabras que enuncia Marlon Brando citando el famoso poema de T.S. Eliot “The hollow men” (1925),

We are the hollow men

we are the stuffed men

leaning together

headpiece filled with straw/ Alas!

Our dried voices, when we whisper together are quiet and meaningless/

as wind in dry glass/ or rats’ feet over broken glass/ in our dry cellar.

Shaped without form, shade without color/

Paralysed force gesture without motion . . . (Eliot)



T. Géricault, *Riding Husar*, (1814), oil on canvas, 349 x 266 cm, Louvre Museum, Paris.

CAPÍTULO SEIS

ALAR EL ILIRIO EN EL CUENTO “LA MUERTE DEL ESTRATEGA” (1985)

Contexto histórico y personajes

Álvaro Mutis tuvo desde temprano una fascinación con los hechos históricos y una especial devoción por épocas en donde lo monárquico y lo religioso ocupaban un lugar central. En entrevista con Ignacio Solares Mutis dice “ya adulto empecé a interesarme en lo que de religioso pudieran tener figuras como Carlos V o Felipe II, o situaciones como la batalla de Lepanto o la caída de Constantinopla en manos de los infieles –que me parece una catástrofe terrible, irreparable para el mundo. Creo que en esa preocupación hay una *constante religiosa*, una especie de nostalgia de un catolicismo aventurero y místico a la vez, de cruzada y sacrificio. Pero siempre como nostalgia” (573).

La aventura, la mística y lo heroico son características que estarán presentes en gran parte de su obra poética y en los más importantes personajes de su obra narrativa

como Alar el Ilirio, el húsar o Maqroll el Gaviero. Poemarios como *Caravansary* (1981), *Los emisarios* (1984), *Crónica regia* (1985) y *Un homenaje y siete nocturnos* (1986) aluden a épocas, personajes y ambientes en donde el poder, la religión y lo militar ocupan un lugar fundamental. Sin embargo, el texto en donde Mutis explora, de una manera más consistente, su devoción por una época histórica en particular es quizás el cuento “La muerte del estratega” (1985) en donde narra “algunos hechos de la vida y muerte de Alar el Ilirio, estratega de la Emperatriz Irene en el Thema de Lycandos” (127), que tuvieron lugar en el siglo VIII d.c del Imperio Bizantino⁶¹. Ésta época constituye para Mutis “el momento en donde se pudo haber hecho algo por la cultura universal” (Solares 575); diez siglos que van del año 330 d.C. cuando Constantino funda la segunda capital del Imperio Romano, *Constantinopla o Constantinopolis*, ahora llamada Istanbul en la actual Turquía, hasta el año de la caída del Imperio a manos de los turcos en 1453.

El texto de Mutis está ubicado en medio de los avatares de finales del siglo VIII d.C. cuando León IV, hijo del gran general iconoclasta Constantino V, desposa a la bella ateniense Irene el primero de noviembre del año 768, inaugurando con esta alianza la nueva pareja real que sucederá en el trono a los *Basilei* durante los años 775 y 802 d.C. Por varias razones la vida de Irene será una de las más interesantes en la vida del Imperio y en el uso que de ella hace Mutis en su texto. En primer lugar es la única mujer que ocupa el trono sola –no siendo así la única emperatriz–, desde el cual gobierna por más de veinte años como “Gran Basilissa y Autócrator de los Romanos” (Mutis, “Muerte” 143) tras la súbita y sospechosa muerte de su esposo. Segundo, porque termina con la famosa

⁶¹ Para las citas del cuento utilizaremos la siguiente edición: Mutis, Álvaro. *La Muerte del estratega y tres conversaciones con Julián Mesa*. Ed. Julián Meza. México: FCE, 2007.

“controversia iconoclasta” comenzada por su suegro y reestablece las relaciones con la Iglesia ortodoxa, lo cual le generó no pocos enemigos entre la corte y el ejército leales a Constantino V, incluyendo su propio hijo Constantino VI; éste era el heredero legítimo del trono y fue despojado brutalmente por su madre, quién, después de organizar una serie de intrigas en su contra, ordena sacarle los ojos y le obliga a terminar sus días recluido en el palacio imperial en medio del olvido. Como muchos acontecimientos de la vida bizantina la vida de Irene termina también de manera dramática en el año 803, recluida en la Isla de Lesbos, olvidada y traicionada por sus más cercanos colaboradores, entre ellos el patriarca y *Gran Logoteta* Nicéforo, quien la sucederá como monarca.

Según Samuel Serrano para la composición del personaje central del cuento Mutis se inspira en la gesta bizantina que narra la vida del héroe *Digenis Akritis* cuya vida la encontramos principalmente en dos manuscritos del s.XII conocidos en la literatura medieval como *Grottaferrata* y *Escorial* (“Héroe”).⁶² A pesar de haber varias similitudes entre *Digenis* y *Alar* como por ejemplo que ambos son héroes militares estacionados en pasos de frontera, las características del héroe en el poema épico no coinciden mucho con las de *Alar*, comenzando por el origen árabe de *Digenis* cuyo padre es un Emir y cuya vida ocupa la primera parte del texto. Igualmente la vida del héroe *Digenis* contempla los tradicionales ritos de paso como la caza, su matrimonio con una princesa y finalmente su tranquila muerte en su palacio al lado del Eufrates, por estas razones no coincidimos con Serrano cuando ubica el origen del cuento de Mutis en este texto épico.

⁶² Para profundizar más en el manuscrito y las diferentes versiones se puede consultar el texto de Elizabeth Jeffreys, *Digenis Akritis. The Grottaferrata and Escorial versions*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

Alar tiene una temprana educación en Atenas en donde estudia con los neoplatónicos y gracias a la mediación de su padre –un alto cortesano, obtiene un puesto en el ejército imperial. Comienza su carrera militar como *Turmarca* en el puerto de Pélagos, posteriormente es ascendido a general de cuerpo del ejército en Kypros, y ocupa luego el cargo de *Hypatoi* en Siracusa; finalmente le es asignado el alto rango de *Strategos* en el *Thema* de Lycandos, frontera con Siria. El ejército era parte fundamental del éxito prolongado de la vida del Imperio, ya que éste no sólo se encargaba de las labores de defensa del Estado sino también era la base de la administración pública, sobre el cual reposaba la figura del Emperador como máximo comandante en jefe del mismo. La lealtad al *Basileus* era absoluta y en muchas ocasiones el mismo monarca dirigía los escuadrones de batalla en los campos de guerra, fue el caso de Justiniano, Constantino V o los Emperadores Comneni.

La composición de ejército era una mezcla de una elite de oficiales y una gran masa de soldados mercenarios reclutados en las diversas provincias, con las cuales el Imperio tenía alguna relación, o deseaba tenerla. En las tropas del ejército entre los siglos VI y XI d.C. se encontraban Hunos, Vándalos, Godos, Lombardos, Eslavos, Moros, Persas, Armenios, Árabes de Siria convertidos, *Kazhares*, Rusos, Ibéricos, Georgianos, Vikingos escandinavos y Normandos, lo que da una muestra del mosaico cultural tan complejo que existía y el nivel de disciplina y motivación que se requería para la vida en campaña. Entre la guardia del Ilirio encontramos “unos caballeros macedónicos, mercenarios búlgaros y su guardia personal de *fieles kazhares*” (140; nuestro énfasis).

Por encima de los soldados estaban los oficiales entre quienes se encontraban los generales, los *Turmarcas* o generales de división o de una determinada provincia, los

Strategus o estrategas militares de los diferentes *Themas* o territorios del Imperio, los *Hypatoï* o cónsules que representaban al *Autócrator* en los asuntos diplomáticos del Imperio y los metropolitanos, que era una tipo de *Strategus* muy influyente en las decisiones de la corte, en la época de Irene y León VI uno de ellos era Miguel Lakanodracó (o *Lakandianos*) quien fuera un antiguo general de Constantino V y que tuvo una difícil relación con la Emperatriz ateniense. Alar, como veíamos, ocupa varios de estos rangos oficiales –*turmarca, hypatoï*– antes de ser ascendido a *strategus*.

La iglesia ortodoxa, con el reestablecimiento de la alianza sagrada en el reinado de Irene, ocupa de nuevo un lugar fundamental en la vida cultural y política del Imperio. Los antiguos monasterios son reabiertos y las catedrales e iglesias vuelven a ocupar una plaza importante en la vida pública de la ciudad, entre ellas se destacan la catedral de Santa Sofía y la Iglesia de los Santos Apóstoles en donde reposan los restos de diez generaciones de Emperadores. Quizás uno de los eventos más significativos de la vida religiosa de la época, y con mayores consecuencias políticas para el Imperio durante el siglo VIII, fue el “séptimo concilio ecuménico” (o segundo Concilio de Niza) celebrado en Niza en el año 787, en el cual se revoca por completo la llamada *controversia iconoclástica* en el cual se reestablece la influencia política de la Iglesia ortodoxa bajo el papado de Adriano. El cuento de Mutis comienza con la celebración de dicho concilio en el cual se pretende establecer la canonización de un grupo de cristianos muertos en una emboscada, entre los cuales se hallaba Alar; quien preside el concilio es el entonces Patriarca de Laconia, *Nicéforo* –sucesor de Irene– que se opone a la canonización del *strategos* por considerar la vida de éste alejada de cualquier signo de piedad cristiana, que por lo demás no merece un lugar en el nicho sagrado al lado de verdaderos mártires.

Dicha decisión igualmente estuvo motivada por la cercana relación de Alar con la emperatriz Irene.

Otras figuras pertenecientes o relacionadas con la iglesia eran los *higoumenos* o maestros espirituales, los *sebastos*, raíz latina que quiere decir maestro, de la cual se derivan nombres como *protosebastos* o *sebastrocatrore*, y por supuesto los monjes. Andrónico, hermano de Alar y destinatario de su correspondencia, comienza su carrera pública como funcionarios del Imperio y es promovido al cargo de *Protosebasta* y Gran maestro de Escuelas. Igualmente su gran amigo Andrés es un *higoumeno* y “conocedor avisado de las religiones orientales” (“Muerte” 133).

ANÁLISIS

La lucha interior

Mutis escribe la primera versión de “La muerte del estratega” durante los quince meses de reclusión en la cárcel mexicana de Lecumberri o Palacio Negro entre los años 1958 y 1959, casi tres años después de vivir en el exilio en la ciudad de México.⁶³ Además de este texto, escribe el poema “Poema de lástima a la muerte de Marcel Proust” (1958) y un diario con sus experiencias en la cárcel titulado “El diario de Lecumberri” (1959); trabajos que, según Mutis “no hubiera realizado sin esta experiencia, pero que preferiría no haberlos escrito” (Á. Mutis, *Obra poética* 564-565). Esto da cuenta de un estado de “lucha interior” que se verá reflejado en el texto y en la particular elección del momento histórico del que trata.

⁶³ El palacio negro o cárcel de Lecumberri funcionó como penitenciaría entre los años 1900 a 1976 y albergó entre otros presos famosos a Pancho Villa, David Alfaro Siqueiros, Heberto Castillo –asesino de Trotsky– José Revueltas y William Borroughs. Desde 1982 se encuentra allí el Archivo Nacional Mexicano.

Dicho estado anímico lo veremos reflejado en el cuento en las oposiciones *Iconoclasta/ Cristiano, Religioso/ Laico y Griego/ Bárbaro*; cada una de las cuales subyace en esta encrucijada espiritual en la vida de Alar. La primera oposición está implícita en el cuento y le da una especie de tensión constante al relato en tanto transcurre en el tiempo de la “lucha de las imágenes,” lo cual sirve como telón de fondo del texto.

Iconoclasta/ Cristiano

Al comienzo, el narrador presenta a Ilirio como un “hijo de un alto funcionario del Imperio, que gozó del favor del *Basileus* en tiempos de la lucha de las imágenes.”⁶⁴ Inicialmente Irene continuó la política iconoclasta de su predecesor Constantino V, a partir de la cual se derramó mucha sangre en el Imperio, pero en un momento determinado del relato la *Basilissa* cae en una “intransigencia religiosa anti-iconoclasta,” que hace que la tensión en el cuento aumente, especialmente por la fricción que se da entre una postura radical como la de la emperatriz y una más serena como la de Alar.

Después de dar un breve contexto histórico sobre la educación temprana de *Alar* en Atenas, el narrador señala la preocupación del padre y su asombro “ante la forma descuidada y ligera como se refería a los asuntos de la Iglesia,” ya que al comienzo del reinado de Irene “se vivían los momentos de la más cruenta persecución iconoclasta en la cual gente con mejor ascendiente con el *Autócrator* había perdido los ojos y, a menudo la vida, por una frase ligera” (“Muerte” 128). Esta postura crítica frente a los asuntos de la Iglesia y la búsqueda de un ideal ético va a perdurar en la vida de Alar, lo cual expresa

⁶⁴ Recordemos que fue una lucha liderada por Constantino V y los primeros años del reinado de Irene.

un conflicto entre su educación temprana en la escuela trágica ateniense –en donde el hombre está en el centro de una reflexión moral– y su lugar al interior del Imperio como soldado de Dios.

Sobre esta batalla interior que Alar siente desarrollar en su vida, y sobre la radical ambigüedad en el gobierno de Irene le dice éste en una de sus cartas a su hermano Andrónico lo siguiente,

Cuanta gente murió entretanto por pensar como ella piensa hoy . . . el hombre, en su miserable confusión, levanta con la mente complicadas arquitecturas y cree que aplicándolas con rigor conseguirá poner orden al tumultuoso y caótico latido de su sangre. (145)

Esta primera contradicción marca el ingreso de Alar a un mundo gobernado por los hombres, en donde las leyes no corresponden a lo que él piensa es el deber moral y lo expresa maravillosamente en otra de sus cartas a su amigo Andrés diciendo, “ellos [los griegos] hallaron el camino, al crear los dioses a su imagen y semejanza dieron trascendencia a esa armonía interior.” (136) Esta postura permeará todo el texto en tanto *Alar* intenta diferenciarse de quien fuera su benefactora y soberana, ateniense también, pero educada en el más ferviente cristianismo clásico. La vida del Ilirio permanecerá ligada al imperio hasta el final de sus días, y llevará esa doble condición: por un lado admirador del espíritu humanista liberal griego; y por otro, ferviente observador de las leyes dictadas por el *Autocrátor*. Esta especie de vida paralela la encontramos no sólo en Alar sino en otros personajes de Mutis, especialmente en Maqroll el gaviero. De un lado se encuentra una vida sumergida en ideales en donde el hombre es el dueño de su destino y en donde no obedece más que a la ley que le dicta su consciencia, y por otro lado, una

vida que transcurre simplemente transitando lo que sus variados oficios les imponen como deber, un deber moral que requiere un tipo de hombres de acción envueltos a la vez en un aire de desesperanza.

Religioso/Laico

Esta segunda oposición tiene que ver también con esa doble encrucijada que representa para un soldado del imperio Bizantino renunciar –así sea de manera tácita– a cualquier tipo de culto o misticismo religioso. Alar no es un hombre religioso y eso lo sabe Leo IV; lo sospecha Irene en la ceremonia de investidura en donde le es otorgado el más alto cargo del Imperio, el de *Strategos*. Después de la imposición del *Águila de los Stratigoi*, Alar y el emperador León –antiguo amigo del Ilirio– comienzan una discusión sobre “algunos textos hallados por los monjes de la isla de Prinkipo atribuibles a Lucrecio” (139). Irene interrumpe el diálogo en varias ocasiones y confronta al Ilirio sobre si es más importante el “pagano Lucrecio” o “el santo sacrificio que por la salvación de su alma celebraba el patriarca” en dicha ceremonia. La respuesta del Ilirio sobre la semejanza entre el texto de Lucrecio y “ciertos pasajes de nuestras sagradas escrituras” da cuenta de su hábil conocimiento de los asuntos del Imperio y de una postura frente a la vida que llamará en algún momento el narrador un *fatalismo lúcido*, el cual se reservará de expresar sólo en presencia de sus más cercanos amigos. Es posible ver, cuando expresa en otra de las cartas al *Higoumeno*, refiriéndose a la futilidad de cualquier religión dice, “el cristo nos ha sacrificado en su cruz, Buda nos ha sacrificado en su renunciación, Mahoma nos ha sacrificado en su furia . . . hemos comenzado a

morir” (137). Se trata de un desencanto frente a cualquier forma de religiosidad, especialmente frente al uso que de lo sacro hacen los hombres para su propio beneficio.

Griego/ Bárbaro

La tercera oposición es aún más contundente en tanto Alar opone lo griego a lo que él –y algunos de sus contemporáneos– llaman *Bárbaro*; lo cual es bastante problemático en el texto ya que dentro de esta categoría se encuentran, en palabras del estratega “latinos, germanos o árabes, vengan de Kiev, de Lutencia, de Bagdad o de Roma, [quienes] terminarán por borrar nuestro nombre y nuestra raza” (147). Asunto problemático en tanto hay un ideal de civilización que es el griego, el “Hellas inmortal” que define lo que es Alar, “soy griego o romano de oriente,” tal como dice en otra de sus cartas. Para él se trata entonces de aferrarse a algo que ya no existe o está en vías de desaparición, un ideal cuyo efecto se respira en la época del cuento y que Alar intenta rescatar con su postura radical y desencantada.

Hay un momento en donde el esplendor de Bizancio desaparece para el Ilirio pues lo opaca la marea de intrigas y conspiraciones que giran alrededor del Imperio. Para él, este punto de frágil equilibrio se rompe cuando la ambición del poder ensombrece el carácter humanista de la revolución bizantina. Frente a esto él encuentra que es el vestigio de lo que fue la cultura clásica griega lo que le permite sobrellevar los días que le quedan como estrategia del Imperio; y que mejor símbolo del estado espiritual y material de esta cultura clásica que la máscara mortuoria cretense –regalo de Andrónico– que le acompaña en su tienda de campaña en la frontera con Siria.

Dicha máscara en un símbolo que representa no sólo el máximo estado de esplendor de la cultura clásica griega en Creta, sino que al mismo tiempo simboliza el viaje sin retorno al lugar en donde reposa la base de la cultura, en este caso el viaje será al país del Hades. La máscara entonces cumple una doble función como símbolo: inmortalizar el estado último del rostro para el que fuera hecho mediante la captura en yeso de la expresión espiritual del difunto en su lecho de muerte, y representar el esplendor y caída de una de las culturas más importantes del mundo antiguo.

Obediencia y deber moral

“La muerte del estratega” es un relato sobre la vida de un soldado del Imperio Bizantino, por lo tanto hay dos aspectos que no pudieran estar por fuera de este análisis: la obediencia hacia el *Isapóstol* y el deber moral que su vida castrense le impone; lo que en últimas refiere a la relación con la ley y el orden en la vida del *Estratega*. Sobre este punto no hay ninguna ambigüedad ni duda por parte de Alar; desde la muerte temprana de su padre se muestra como heredero de una férrea disciplina tanto en su vida privada como pública.⁶⁵ Sobre su vida privada en varios puntos del texto el narrador menciona que al estratega “no se le conocían . . . los amoríos y escándalos tan comunes entre los altos oficiales del Imperio” (130), “ni aventuras escandalosas, ni era afecto a las ruidosas bacanales tan gratas a los demás estrategas” (142-43). Desde el comienzo el narrador se cuida de presentar al héroe como alguien que conoce sus límites y que sabe que cualquier trasgresión a ellos es contraria de lo que se espera de él –o de lo que su padre hubiera

⁶⁵ Recordemos que el padre de Mutis muere igualmente de forma inesperada en el cenit de su carrera política como ministro consejero del embajador colombiano en Bélgica en los años 30. El padre de Alar muere igualmente “en la plenitud de su prestigio político” (“Muerte” 130).

deseado— esto enmarca la relación que el Ilirio tiene con la ley. Hemos dicho en varias ocasiones que uno de los puntos más importantes en la obra de Álvaro Mutis es la búsqueda de un orden que permita la convivencia, enmarcada ésta en el contexto histórico del relato. En el caso de Alar, este orden está incuestionablemente representado por la figura de la *Basilissa*.

Algunas acciones del estratega resultan, por momentos, confusas para la emperatriz y en más de una ocasión Alar es llamado a dar explicaciones sobre su conducta. En cierta ocasión le fue encomendada la misión —como *Hypatoï* del Imperio— de concertar el matrimonio de Constantino V, heredero legítimo del trono, con una joven princesa de Sicilia. Ante la demora de la misión, el estratega es llamado ante la corte a dar las explicaciones correspondientes sobre su retraso, “Ignoras que eres un *Hypatoï* del Autócrator? . . . ¿Crees que puedes disponer de tu tiempo . . . mientras estás al servicio del *Isapóstol*, hijo del Cristo?”(132) le increpa Irene. Un llamado al orden le recuerda a Alar que su vida y acciones dependen de la *Gran Basilissa* y que no puede andar dando tumbos entre puertos y tabernas, en busca de “las huellas del divino Ulises”; tal como le responde el ilirio a la emperatriz, para posteriormente darle las explicaciones reales de su demora, las cuales resultan convincentes para ella al desenmascararle un plan en contra de su hijo por parte de los monarcas sicilianos.

En este sentido, no es que Alar no tuviera claro cuál era su deber, lo que hace es que mientras lleva a cabo la misión que le fue encomendada, de paso indaga por temas más cercanos a su inquieto espíritu. Su misión llega a buen término, en la medida de su tiempo, tal como se lo expresa a la soberana, “mi regreso estuvo, es cierto, entorpecido,

por algunas demoras en las cuales mi voluntad pudo menos que el deseo de presentarme ante ti” (132).

Donde tampoco se cuestiona su lealtad y obediencia es en su oficio de militar; como General de división despierta entre las tropas el más alto respeto. Cuando el fragor de la batalla está en el más alto punto y ante la inminente derrota, los hombres buscan su mirada impasible para ver cómo combate “con una *amarga sonrisa* en los labios.” (129; nuestro énfasis). Su voz y su porte transmiten la serena postura que encontramos en quienes lo han visto todo, en aquellos seres que en medio de su lucidez han percibido su propia muerte y saben que no hay que apurarla, que ella llegará en el momento preciso, esto lo sabe el ilirio y simplemente cumple con su deber mientras es llamado a rendir cuentas ante el universo de sus dioses.

La figura de Irene resulta enigmática para Alar pues representa tanto la ley del padre, que él cumple a cabalidad, como la figura de una madre castrante, ya que ésta no sólo ha arrancado los ojos a su propio hijo por sospechas iconoclastas sino que precipita el final de la vida del ilirio al negarle lo que para él representa una *breve alegría* cuando éste encuentra el amor en Ana la cretense.⁶⁶

La relación entre Alar y la emperatriz pasa por diversas etapas, en un primer momento hay una franca admiración mutua en tanto ambos han tenido una educación clásica en Atenas y por lo tanto hay intereses comunes. Para Alar, Irene es la “astuta ateniense” y para ella, el ilirio despierta una gran admiración y simpatía ya que se siente

⁶⁶ Recordemos el análisis que Freud propone en el texto *Lo ominoso* (1919) sobre el cuento tradicional *El hombre de arena*, en el cual Freud analiza la angustia de castración por parte del protagonista del relato, el estudiante Nathaniel, representada simbólicamente en la posibilidad de perder los ojos a manos del abogado Copellius (o de la figura sustituta, el Dr. Copolla, optómetra de la familia), quienes encarnan la temida figura del hombre de arena, que es en última instancia la representación simbólica del padre ausente.

“halagada por el sincero entusiasmo y la aguda erudición del General en los asuntos helénicos” (129-30). Esta mutua relación de confianza parecía determinada a nunca decaer y hasta en momentos de agudas crisis políticas los Basileus “sabían que las armas del Imperio quedaban en manos fieles y que jamás se tornarían contra ellos” (138). Sin embargo, al final de la vida de Alar, la admiración por Irene comienza su camino auestas y en el momento en el cual le es solicitado, por órdenes de la *Despoina*, el retorno de Ana a palacio, Alar en vano intenta buscar a “la escondida ateniense” en la *Basilissa* y envía con un resignado pesar a la joven que para él se ha convertido en “todo lo que me ata al mundo” (151).

Posterior a este amargo momento, que conmueve a quienes le acompañaban en ese instante, Alar se embarca en su última campaña como *strategoí* del Imperio. En carta dirigida a la emperatriz dice “si la *Despoina* insiste en ordenar su regreso a Constantinopla no moveré un dedo para impedirlo. Pero allí habrá terminado para mí todo interés en seguir sirviendo a quien tan torpemente me lastima” (152). Irene entonces se ha convertido en esa madre castrante que impide que el ilirio alcance un estado de plenitud, una madre que impide el acceso al goce tanto simbólicamente –la castración simbólica al arrancarle los ojos a su primogénito– como en real –la muerte física de Alar en batalla.

“Levaduras de destrucción”

Tal como se ha visto antes la condición desesperanzada del héroe es central en la obra de Mutis y la refleja magistralmente en este cuento cuando el estratega en una carta a su amigo Andrés le dice “es poco lo que podemos hacer, cuando ya oscuras *levaduras de*

destrucción han penetrado en nosotros . . . ya nada somos, nada podemos, *nadie puede poder . . .*” (137; nuestro énfasis).

La imagen poética de la destrucción y la del destino del hombre es la que más llama la atención en este llamado; en medio de la crisis de las imágenes el ilirio intuye que esto es sólo el inicio del fin de una era, la situación espiritual del Imperio –y por lo tanto del poeta– se condensan en esta sentencia, “ya oscuras *levaduras de destrucción* han penetrado en nosotros.” Del fin sólo conocemos el germen, su proceso de incubación, que sólo el espíritu iluminado del poeta alcanza a percibir en el aire de los tiempos.⁶⁷

Igualmente resalta la posición de desamparo en la cual Alar hace un llamado con un interesante juego de palabras en el cual el autor sitúa el sin sentido producto del desespero en el cual se encuentra su héroe y que de alguna manera el lenguaje no alcanza a cernir, “nadie puede poder”; sujeto, verbo y predicado no alcanzan a dar un sentido a lo que el poeta quiere expresar, quizás sea eso lo que el poeta quiere subrayar, a falta de sentido con este llamado desesperado se quiere alcanzar uno; por negación se afirma lo que subyace bajo el texto: no hay salida, nadie tiene una respuesta, estamos condenados a la derrota.

Esta crisis espiritual toma cuerpo en la configuración de un tipo de objeto, que hemos llamado melancólico, y de diferentes elementos que aparecen en el texto mutisiano a través de una serie de imágenes poéticas referidas a él, que en última instancia conformarán un *afecto melancólico*. La primera imagen del objeto melancólico que encontramos en el cuento es *la ruina*, ésta aparece de forma repetitiva y nos da cuenta de

⁶⁷ No olvidemos que la situación del autor del cuento hace también que su propia vida esté en ese momento hecha trizas, este sentimiento de impotencia y nulidad lo transmite magistralmente en el cuento a través de su héroe.

la insistencia del poeta en el rescate de un pasado glorioso del cual sólo nos queda la experiencia de la contemplación, su esplendor es sólo visible a través de los restos que quedan. Uno de los primeros indicios que nos da el narrador del cuento sobre el carácter del ilirio es que “le gustaba frecuentar los lugares en donde *las ruinas* atestiguaran el vano intento del hombre por perpetuar sus hechos. De ahí su preferencia por Atenas, su gusto por Chipre . . . ,” (131) lugares cargados de un alto valor simbólico para Alar.

La ruina como metáfora del objeto melancólico contiene a la vez dos de las principales características de éste: fragmentalidad y sombra. En primer lugar la ruina es testigo mudo del esplendor de una época, es una pieza material cargada de una significación no sólo subjetiva sino también colectiva ya que reposa en la memoria cultural de un pueblo en tanto es reconocida por una comunidad. Igualmente es el espejo roto de un momento de máximo esplendor; esto a su vez nos señala la imposibilidad de su recuperación, así como lo vano de cualquier intento de restauración, lo cual sólo daría una imagen falsa del objeto original. En segundo lugar encontramos que su interés reviste igualmente en que en tanto fragmento del objeto original es posible vislumbrar su *sombra*, a partir de una parte es posible recrear la totalidad del objeto, re-crearla más no recuperarla. La reliquia como un tipo de ruina aparece varias veces en el texto, sin embargo hay una diferencia fundamental entre la ruina y la reliquia, y Alar nos la señala cuando el narrador, hablando de los oficios del ilirio dice, “más de una vez prefirió rescatar el torso de una Venus mutilada o la cabeza de una medusa, a las *reliquias* de un santo patriarca de la Iglesia de Oriente” (142). Dicha diferencia radica en que en la ruina hay un vestigio del objeto melancólico en tanto que en la reliquia el tipo de objeto está

más del lado de lo místico, el objeto melancólico no invoca una creencia metafísica, la reliquia sí.

Un segundo elemento que nos permite pensar en la melancolía como centro ordenador en la configuración del héroe en el cuento, es la presencia simultánea de dos características en el personaje: serenidad y acción; *vita activa, vita contemplativa*, como ideal que viene desde la antigüedad. Por un lado encontramos a un individuo meditativo que le gusta ocupar su tiempo en la lectura de poetas como Virgilio, Horacio y Catulo a donde quiera que fuera; alguien que, en palabras del narrador, tiene “cierta tendencia hacia la reflexión y al ensueño, nacida de un temprano escepticismo hacia las pasiones y esfuerzos de las gentes” (131); alguien frente a quien sus íntimos “se acostumbraron a sus largos silencios y la *severa melancolía* que en las tardes se refleja en su rostro” (141). Por otro lado encontramos a un hombre de acción, un soldado que cumple su función de estratega a pesar de saber la futilidad de su misión, ya que conoce que “de antemano que no es mucho lo que se puede hacer, pero que el no hacerlo sería peor que morir,” (147) alguien que “mata sin piedad en la batalla, pero sin furia” (146-7).

Una doble condición presente en el héroe melancólico –analizada anteriormente en el poema *El húsar*– muestra cómo tradicionalmente se ha asociado la melancolía con la inacción, producto de una meditación profunda sobre la condición del ser. En *Alar* no sólo este elemento está presente –en tanto en sus cartas hay una constante reflexión sobre el poder, el destino, la religión o el amor– sino que igualmente dicho ejercicio no le impide cumplir la tarea que ha elegido, ser estratega del Imperio. En este sentido en su vida hay dos vías paralelas y a la vez complementarias de su *condición melancólica*: una acorde con sus lecturas y meditaciones en la cual la tragedia es la que dará el compás al

paso breve de su existencia, otra como hombre de acción, cumplidor de su deber como soldado de dios y fiel servidor del *Isapóstol*.

Posteriormente dos elementos que van de la mano le dan la razón última a Alar para terminar su corta existencia: *el amor y la muerte*. Ya el autor del cuento había anunciado en su famosa conferencia en *La casa del lago* cómo “el desesperado es, a fin de cuentas, alguien que ha logrado *digerir serenamente* su propia muerte.”⁶⁸ En este relato la preparación para la muerte comienza antes del encuentro con *Ana Alesi*, cuando la reconoce en su tienda ya Alar sabe cómo terminarán sus días. En cuanto llega la caravana que traía a la muchacha y su comitiva, estos se presentan en la tienda de campaña en donde está el estratega, el ilirio al verla re-descubre “cierta secreta armonía, *de sabor muy antiguo*, algo que estaba también en la máscara cretense.” (149; nuestro énfasis) Vemos aquí cómo el objeto simplemente adquiere una nueva envoltura, se metaforiza en la joven ateniense, Alar lo re-conoce ya que sabe de su existencia al contemplar cada noche la máscara fúnebre regalo de su hermano, lo que hace simplemente es renombrar este objeto: *Ana, la cretense*, con esto la máscara cretense – símbolo mudo del pasado helénico– y la muchacha –encarnación de éste– se unen en uno sólo para representar el objeto del deseo. Alar sabe cómo terminarán sus días, ya que gracias a ese “fatalismo lúcido” intuye que Ana no es más que una representación del objeto melancólico –en el cual se funden erotismo y muerte–; la pérdida física de ella por mandato de la emperatriz al reclamarla desde Constantinopla como garantía de un

⁶⁸ Nos referimos a la conferencia que Mutis dió en La Casa del Lago de la UNAM que llevaba por título *La Desesperanza*. México, 1965.

empréstito con la familia Alesi sólo alimenta más el fuego que desde años ardía en silencio, el encuentro con el objeto en la muerte gloriosa del héroe.

La última misión del ilirio consiste en contrarrestar la incursión de Ahmid Kabil en la frontera con Siria, en donde están estacionadas las tropas del estratega. Reúne a sus comandantes y les dice “una cosa quiero que sepan con certeza: los que vayan conmigo para terminar con Kabil no tienen ninguna posibilidad de regresar vivos” (154). Fatalismo lúcido en tanto sabe que no hay ninguna opción de empuñar la espada después de esta última batalla, clarividencia desesperada –para emplear otra categoría del desesperanzado– en tanto sabe que éste es el paso necesario para alcanzar una verdadera condición de héroe, la inmortalidad y eventual canonización de los otros mártires muertos en la batalla. Esto es lo que menos le preocupa ya que no busca su salvación sino una muerte gloriosa y feliz, el inicio de su viaje al Hades se da cuando después de recibir varios flechazos en el pecho y en la garganta; el Ilirio “comenzó a perder sangre rápidamente, y envolviéndose en su capa se dejó caer al suelo con una *vaga sonrisa* en el rostro” (157; nuestro énfasis). Una sonrisa que nos señala el estado de serenidad en el cual comienza a recibir el abrazo cálido de *la cretense*, representado en la capa que lo envuelve, a la que se aferra cada vez más fuerte, ya cada nueva flecha enemiga le va quitando las pocas luces que le quedan en su pupila dilatada. Alar con el último flechazo y antes del último suspiro, encuentra “esa desordenada alegría, tan esquiva, de quien se sabe dueño del ilusorio vacío de la muerte,” (159) allí alcanza la inmortalidad.

Mutis le da este título a su cuento porque lo que quiere narrar es cómo el estratega encuentra la muerte, la parte final del texto es un verdadero poema con características épicas en donde la vida del héroe termina de manera gloriosa y en donde encuentra el

amor que tanto anhela en vida. Al mismo tiempo es una especie de tratado de ética en tanto hay una visión del mundo muy particular, anclada en una visión romántica de la historia y el destino de los hombres Mutis presenta su visión del mundo, su manera reaccionaria de vivir y escribir a través de uno de sus más queridos personajes. *La muerte del estratega* es entonces más que un cuento un largo poema en donde el autor de la *Summa* perfila una vez más el que será su héroe por excelencia, Maqroll el gaviero.

CAPÍTULO SIETE

MAQROLL EL GAVIERO EN LA NOVELA *AMIRBAR* (1990)

Este capítulo tiene como objetivo profundizar el problema central de esta investigación en la novela *Amirbar* (1990) –quinta novela de la saga de Maqroll intitulada *Empresas y tribulaciones de Maqroll el gaviero* (1995). Analizaremos aquí el problema de la melancolía y el desvanecimiento del yo como componentes narrativos fundamentales en la configuración de Maqroll el gaviero, héroe de estirpe romántica en esta novela. De igual manera, nos proponemos analizar los elementos semánticos relacionados con la *Spätzeit* que encontramos al interior de esta obra.

En primer lugar haremos un análisis de los elementos formales de la novela y daremos cuenta de la historia, es decir de los elementos de ficción que siguen un orden causal y cronológico; luego expondremos la trama o el “enunciado narrativo en la estructuración estilística que le da el narrador” (Sesarrego 106). Posteriormente analizaremos los personajes –protagonista, personajes secundarios e incidentales– el

contexto político y social en el cual se inscribe la novela, la estructura narrativa y el lugar del narrador. Igualmente, nos interesa señalar el papel que cumple la intratextualidad entre esta novela y la obra poética y narrativa del autor.

En segundo lugar, haremos un análisis genealógico del tema central de la novela en la poesía del autor colombiano: la experiencia de Maqroll al interior de una mina; el cual por su parte constituye un topos en la obra de Mutis que explora en su poesía y al que vuelve en esta novela. Rastreamos este topos narrativo en poemas como “La muerte de Matías Aldecoa” (1965), “La cascada” (1959), “Moirologhia” (1959), “Cocora” (1981) y el “El cañón del Aracuriare” (1984); esto nos ayudará a entender mejor los componentes semánticos del relato y cómo la problemática del *fading* del sujeto y la melancolía se viene articulando en la obra temprana de Mutis hasta construirse en uno de los ejes centrales de la misma.

En tercer lugar, haremos un análisis en profundidad de los elementos estructurales del relato con relación al problema central de esta investigación, en donde utilizaremos las herramientas metodológicas propuestas para esta investigación. Analizaremos los elementos de contenido que nos permitirán proponer una interpretación de la novela; veremos la fenomenología de la melancolía y el *fading* en sus diferentes manifestaciones con relación al héroe y a los componentes semánticos esenciales ligados a su representación narrativa al interior del campo semántico de la *Spätzeit*. Dividiremos nuestro análisis en la historia de las dos minas y veremos cómo a medida que avanza la narración y Maqroll se adentra en la segunda mina –que lleva por nombre *Amirbar* y que da nombre a la novela– el proceso de desvanecimiento se va haciendo más radical hasta la casi desaparición del personaje. Veremos en detalle los temas, topos y signos de este

proceso en el cual la imposibilidad de la representación simbólica va ocupando un lugar cada vez más predominante hasta finalmente ceder lugar a una nueva simbolización que le permite al autor resignificar el lugar del héroe en su mundo novelístico.

Finalmente, señalaremos cómo hay una lógica narrativa que se cumple en este relato y otros del autor colombiano –una firma de autor en palabras de Starobinski– según la cual, el héroe antes del inicio de su aventura comienza un proceso de desvanecimiento interior cuyo germen le viene dado por su condición espiritual melancólica. Dicho proceso comienza a dar signos emocionales que se transfieren posteriormente a las condiciones físicas del ambiente y a otros personajes del relato. El héroe, consciente de ello, no hace más que comprobar lo que de antemano ya sabía y que ninguna razón lógica le impide detener; dicho proceso llega hasta el límite poniendo en riesgo la existencia misma del personaje. Al final –y cuando ya casi todo está perdido– hay un proceso de resignificación simbólica que le permite al héroe sortear la aventura en la cual se halla para así continuar una existencia literaria en la saga.

ANÁLISIS

Historia

Maqroll el gaviero, personaje central de la trama, está en California en un hotelucho recuperándose de unas fiebres de malaria después de un viaje por el sureste asiático. En medio de la desesperación, Maqroll le pide ayuda al narrador-testigo de sus aventuras –y de esta historia– que lo asista económica y emocionalmente para poder así continuar su itinerario. El narrador testigo –que tiene muchos rasgos del autor Álvaro Mutis– lo ayuda y lo interna en un hospital donde le tratan las fiebres hasta estabilizarlo.

Posteriormente lo traslada a la casa del hermano del narrador para terminar su recuperación; allí Maqroll les cuenta la historia de la mina Amirbar. Ésta básicamente consiste en el viaje y en la explotación de una mina de oro abandonada en un país suramericano de la cual logra extraer algo del mineral. Esto le trae más problemas que beneficios en un país sitiado por la violencia, por lo que termina huyendo del sitio con las manos vacías y de nuevo subido en un barco de carga en busca de nuevas aventuras.

Después de terminada la narración de la historia de la mina y de su recuperación, Maqroll se dispone a seguir su viaje al Perú para emprender la explotación de una cantera y la consecuente exportación de piedras para la industria de la construcción en los Estados Unidos. El narrador vuelve a tener noticias suyas años después cuando hospedado en un hotel en Amberes le entregan nuevas cartas del gaviero en donde relata su viaje al Perú y otros continentes desde la última vez que se vieron, en estas cartas Maqroll se describe como un hombre viejo, cansado de trasegar por el mundo y próximo a morir.

Trama

Maqroll se encuentra en un hotel de mala muerte en San Francisco, California, como estación de paso entre Vancouver y unas canteras para la explotación y subsecuente exportación de piedra en el Perú, a donde piensa dirigirse después de recuperarse de unas fiebres de malaria que contrajo en Rangoon mientras hacía negocios con madera de teca. El narrador principal de la historia, que es el amigo y destinatario de los diarios y misivas de Maqroll, lo encuentra en estado febril en ese hotelucho gracias a que éste le ha enviado una carta al hotel donde se encontraba en viaje de negocios. Maqroll está hospedado allí porque su amigo Yosip y su mujer son quienes administran el hotel y le han permitido

quedarse más de lo debido; sin embargo, tiene una cuenta enorme que su amigo se presta a pagar antes de que el dueño le expulse, y un estado de salud tan precario que su amigo lo termina llevando a un hospital en donde le tratan sus padecimientos.

Después de una recuperación que le permite darse de alta en el hospital, Maqroll – gracias a la insistencia de su amigo– es trasladado a la casa del hermano del narrador en donde terminará su recuperación y de paso narrará en un *flash back* la experiencia en la mina Amirbar y la razones que lo llevaron a esta empresa. La historia de la búsqueda y explotación de la mina de oro comienza con el viaje de Maqroll a San Miguel, un pueblo cafetero ubicado en las estribaciones del “macizo central de las tres cadenas de montañas en la que los Andes van a morir frente al mar Caribe” (419).⁶⁹ Maqroll se instala en San Miguel, en una habitación ubicada en el piso superior de una cantina en donde tiene contacto de primera mano con los habitantes del lugar y de paso se entera de la posibilidad real de la explotación del oro y de las consecuencias que ello trae en la vida del pueblo y de los que llegan allí con esta intención. En la cantina conoce a Dora Estela o “La Regidora,” quien trabaja como camarera y con la cual establece una amistad que se mezcla con el erotismo; ésta lo pone en contacto con su hermano Eulogio, quien conoce y ha ayudado a otros como él en la búsqueda y explotación del material aurífero. Con él parte hacia la búsqueda de la primera mina llamada “La Zumbadora” por el ruido que el viento hace al penetrar en sus grutas. Después de varios días allí no encuentran rastros considerables de oro y más bien asisten consternados al espectáculo macabro del descubrimiento –gracias al derrumbamiento parcial de una de las paredes de la mina– de

⁶⁹ La edición de la novela *Amirbar* que usaremos de aquí en adelante para las referencias es la contenida en Mutis, Álvaro. *Empresas y tribulaciones de Maqroll el gaviero*. Editorial Alfaguara: Bogotá, 2007.

los restos mortales de anteriores gambusinos ejecutados por los militares en una de las “tantas guerras civiles que son endémicas de la región” (419).

Posterior a esta primera experiencia traumática de búsqueda de oro, se dispone el gaviero –junto con su compañero de empresa y ahora amigo Eulogio– a explorar otra mina abandonada, sin nombre y sobre la cual no pesa en apariencia ninguna maldición como la primera, salvo que su dueña era una “mujer muy bella que nunca se casó y vivía fuera del país . . . [y a quien] le gustaban las mujeres” (445). El autor introducirá una serie de episodios que él mismo nombra de orden “contranatural” en la historia de la segunda mina dando con ello una idea de una concepción del mundo particular.

En esta mina tienen más suerte que en la anterior y descubren una rica veta de mineral que les permite explotar cantidades considerables de oro que son vendidas posteriormente en la capital por Eulogio, ya que el posible descubrimiento por parte de los militares de la presencia de Maqroll como extraño a esas tierras ponía en peligro su vida y a la empresa comercial en la cual estaban embarcados. El autor hará constantes diferenciaciones entre “las gentes de estas tierras” y el carácter extranjero de Maqroll, cuya presencia es sentida como una amenaza en la región.

Antes del hallazgo del oro, a Maqroll le suben unas extrañas fiebres que presagian el desenlace trágico de la aventura en la mina y le es dictado, por una voz arcaica e inconsciente, el nombre de la mina: *Amirbar*. Dicho nombre es inferido por Maqroll a partir del sonido que hace el viento al pasar por las estrechas grutas de la mina y del recuerdo del significado de la palabra de origen georgiano *Al Emir Bahr*, el cual es el nombre dado a los generales en la flota naval georgiana, que se traduce como jefe del mar y del cual viene la palabra *almirante*.

Después de un período de estabilidad y rutina comienzan a aparecer los signos que anuncian un cambio dramático en el tranquilo panorama de la vida gambusina. Eulogio es apresado y torturado por los militares al descubrir que trabaja con un extranjero y que explota una mina abandonada con considerables recursos auríferos. Maqroll por su parte, recibe la visita y compañía de Antonia, extraño personaje que dice ser amiga de Flor Estévez –su antiguo amor de cordillera– y quien es recomendada por Dora Estela para que le acompañe en la soledad diaria y sustituya a Eulogio en la labor de explotación de la mina. Maqroll se muestra escéptico al principio pero termina aceptando la oferta de esta mujer de aspecto oriental “envuelta en un halo de distancia, de ligero exotismo . . . llegaba uno a sorprenderse de que hablara español con soltura y naturalidad” (462).

Las cosas con Antonia terminan de la peor manera y antes del trágico desenlace, Maqroll se adentra en un viaje con tintes místicos-apocalípticos que le conducen casi hacia la destrucción; Antonia y él además de trabajar en la mina se vuelven amantes y lo que era una relación laboral se convierte en un infierno pasional en donde se confunden el goce sexual, el delirio, los sueños, la explotación del oro y la muerte. Antonia, aunque está enamorada de Maqroll, sabe que con éste no tendrá el futuro que ella quisiera: una vida sedentaria regida por los dictámenes de una vida de familia. A pesar de que ella ya sabía que esto nunca sucedería, aún así decide correr el riesgo. Pero al verse como perdedora en una relación sin porvenir decide eliminar al objeto de su deseo imposible incinerándolo. Maqroll al verse envuelto en la llamarada de fuego –producto de la gasolina que le roció Antonia mientras dormía– alcanza a saltar al río en donde logra contener el fuego abrazador y dejar en el convencimiento de su muerte a la que hasta

ahora era su amante ocasional. Antonia termina encerrada en un manicomio y Maqroll huye de los militares que le persiguen por supuestas complicidades con guerrilleros.

La historia finaliza con el escape de Maqroll del país en el *Luther*, un barco carguero de bandera danesa cuyo capitán Nils Olrik resulta ser amigo de Maqroll; con éste termina trabajando en el transporte de diversos materiales hasta que el cansancio y la vejez comienzan a mostrar los signos del inevitable destino sobre la tierra. Al final del relato, el narrador recibe una carta de Maqroll mientras está en viaje de negocios en Bruselas en donde le dice “Bueno, ya tendrá nuevas de mí si los dioses me conceden licencia. Si salgo de este lugar y de sus astilleros fantasmales, le haré saber mi paradero. Entretanto, reciba un saludo afectuoso de su viejo amigo, Maqroll el gaviero” (502).

Como dato importante es necesario agregar que Maqroll –en ésta como en otras novelas– está acompañado por la lectura de textos de historia –en general del s.XVIII referidos al *Ancien régime* francés; en este caso lee *Les Guerres de Vendée* de Émile Gabory y algunos libros técnicos de mineralogía como *Géologie Moderne* de Poivre D’Antheil, *Minéralogie Apliquée*, de Benoit-Testut y *L’Or, le cuivre, l’Argent, le Manganèse*, de Lorenzo Spataro. En estas lecturas encuentra una especie de remanso espiritual frente al caótico presente que le tocó vivir.

Personajes

Maqroll el gaviero es el personaje principal o protagonista del relato sobre el cual está construida la historia; a veces actúa como narrador secundario cuando está contando sus aventuras a un narrador principal, y al hermano de éste y su esposa en su casa de San Francisco, California. Pero el narrador principal –o narrador testigo– es quien cuenta las

aventuras de Maqroll, es quien recibe sus cartas y quien a su vez tiene rasgos del autor Álvaro Mutis ya que están en casa de Leopoldo, hermano del autor quien efectivamente vivió en San Francisco hasta su muerte.

Maqroll es el protagonista de la saga completa y –como hemos visto en el capítulo cuatro– aparece temprano en la poesía de Mutis hasta convertirse en el personaje maduro de la novela. Antes de esta novela, Maqroll ya ha aparecido en tres novelas anteriores como protagonista, éstas son *La nieve del almirante* (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1988) y *Un bel morir* (1989). En *La última escala del Tram Steamer* (1989), el protagonista es Álvaro Mutis. En dichas novelas, el autor ha descrito físicamente a Maqroll; sin embargo, es en el poema “La nieve del almirante” (1981) en donde hay una descripción minuciosa de Maqroll, de sus días como tendero en la tienda de camino administrada por Flor Estévez,

Al tendero se le conocía como el gaviero y se ignoraba 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 . . . (158)

Sobre la caracterización de Maqroll, el autor proporciona varias descripciones en la novela que le dan una imagen más completa al lector del tipo de personaje que éste es. Antes de comenzar la narración sobre la aventura en la mina y cuando aún se recuperaba de la malaria en casa de Leopoldo, la esposa de éste interroga a Maqroll sobre el tipo de empresa comercial que se dispone a emprender y la aparente contradicción con su espíritu de marinero, “cómo era posible que a un hombre de mar como él pudiera interesarle una

empresa tan de tierra adentro como lo eran las canteras” (416). La respuesta a dicha pregunta, la cual confirma su enajenación con relación a los asuntos en tierra, es lo que dispara el recuerdo de la aventura en la mina Amirbar y a partir de allí se inicia el relato.

El carácter nómada y marginal de quien está en búsqueda constante de aventuras es dado desde temprano en la narración, pero cuando la empresa de la mina comienza a tomar un giro que podría interpretarse como dentro de la normalidad o sedentarismo, Maqroll se apresura a aclarar su posición respecto a esto, “Algo me decía que no todo podría continuar dentro de esa normalidad tan parecida a lo que siempre he rechazado como una de las más notorias antesalas de la muerte” (467). Éste se define a sí mismo como alguien que posee una “vocación de vagabundo” cuyo destino está dado por esa “condición errante.” En la plegaria del marino, la cual encontramos al final de la novela después de que Antonia va a la capital a vender el oro que tiene como objetivo aplacar la furia de los dioses por su ausencia en el mar porque ya presiente el desenlace de su aventura, Maqroll nos da un cuadro detallado de su vida de marino, “Amirbar, aquí me tienes escarbando las entrañas de la tierra como quien busca el espejo de las transformaciones . . . por el gaviero que fui, casi niño, mirando las islas que nunca aparecían . . .” (471). En dicha plegaria habla de “navíos,” “grúas,” “nudos,” “puertos,” “cardúmenes,” “alcaravanes,” “corales,” “obenques,” “códigos”; elementos que componen la vida y ser del marino y que nos dan una imagen del mundo por completo ajeno al que se encuentra Maqroll en esta aventura, el mundo de la minería y los conflictos sociales y políticos que lo rodean. También nos enteramos de su verdadera profesión cuando Doña Claudia le pregunta si sabe la historia de la segunda mina, ante

esto él responde impávido “Mi vida ha estado llena de esos trances . . . soy marino de profesión . . .” (448).

En una novela anterior –*Ilona viene con la lluvia*– y otras posteriores a *Amirbar* – *Abdul Bashur, soñador de navíos*– el autor describe a sus infaltables compañeros de viaje, Abdul Bashur e Ilona Grawoska, a quienes evoca en esta novela de manera sucinta como iniciadores de su aventura en la minería, “la primera vez que oí hablar de minas fue a través de mi amigo Abdul Bashur, que los dioses tengan en su vera . . . nuestra amiga Ilona servía de intermediaria [en un negocio de contrabando de alfombras persas]” (418). El primero de origen libanés y la segunda de origen levantino. Ambos acompañan a Maqroll en sus aventuras y cada uno tiene por lo menos un papel protagónico en dos de las siete novelas; en *Ilona viene con la lluvia* –segunda novela de la saga– Maqroll e Ilona instalan un burdel de lujo en la Ciudad de Panamá y con las ganancias de éste deciden ayudarle a su amigo Abdul a comprar el barco de sus sueños; en *Abdul Bashur, soñador de navíos* –sexta novela de la saga y consecuentemente posterior a *Amirbar*– Maqroll acompaña a Abdul a comprar el barco que siempre ha querido en un paraje tropical. En ambas novelas sus protagonistas mueren de manera dramática, Ilona muere en la explosión del barco-casa de su amante Larissa y Abdul muere en la explosión de un avión donde viajaba. Muertes que nos recuerdan la leyenda del ave fénix y que dejan a Maqroll aún más desesperado en un mundo que aparentemente no está hecho para él.

Los *personajes secundarios* están ligados de alguna u otra manera con la historia de la mina y con el pueblo de San Miguel, ellos son Dora Estela o “La Regidora,” Eulogio Ventura –o Eulogio Almeiro– hermano de la regidora quien ayuda a Maqroll en la búsqueda y explotación de las minas, y finalmente Antonia, la mujer que lo ayuda

después de que Eulogio es apresado y torturado por los militares y que se convierte en una especie de ayudante seductora que termina intentándolo matar por no querer cambiar su destino nómada.

La descripción de los personajes está inspirada en la mejor tradición realista en donde la detallada descripción de los rasgos físicos de una persona reflejan su personalidad y carácter; Dora Estela, por citar un ejemplo, trabaja como camarera en el café en donde se instala Maqroll inmediatamente que llega a San Miguel, y es descrita de la siguiente manera,

Era una mujer alta, de piernas y brazos delgados y nervudos, pechos pequeños y firmes, caderas estrechas y prominentes nalgas de adolescente. El rostro, también delgado, mostraba una barbilla alargada y un labio inferior carnoso que le daba un aire vago de infanta española que se desvanecía de inmediato . . . [poseía] un carácter jovial y un marcado sentido del humor que dosificaba con su conocimiento de los hombres, adquirido más en su oficio de mesera que en el lecho . . . (422)

Es interesante anotar cómo el detalle de los rasgos físicos ocupan una extensa parte al principio de la narración –que aquí sólo resumimos– para internarse después en la exploración de características de la personalidad que definirán la relación entre el protagonista y “La Regidora.” “Su oficio” –de mesera y prostituta– pareciera marcar la relación que la regidora tiene con los hombres y su concepción del mundo. Igualmente, Dora Estela forma parte de una categoría de mujeres muy definidas en la obra de Mutis, a la cual pertenecen entre otras Ilona, Fátima, Flor Estévez y Ana la Cretense. Todas ellas tienen un “aire noble y antiguo” que les da un carácter cosmopolita que despierta en el

protagonista respeto y admiración. Dora Estela tiene ese “aire vago de infanta española” que le sitúa en esta categorización. También hay un elemento interesante que aparece muchas veces en las mujeres compañeras de Maqroll y es el sentido pragmático de la vida que las hace invulnerables a los tropiezos en los cuales éste se ve envuelto a menudo; “si le hubiera hecho caso cuántas horas amargas me hubiera evitado” (423) concluye Maqroll en medio de la narración de su aventura.

La función de Dora Estela –como la de otras mujeres al interior del relato como Doña Claudia y Farida– es proteger a Maqroll de posibles desventuras en la exploración de la mina y de su paso por tierras que no son las suyas. Desde el principio, Dora Estela se propone ayudar a Maqroll con la asistencia de su hermano Eulogio y con la organización de todos los detalles del viaje, tanto de exploración y explotación de la mina, como de la huida cuando es perseguido por los militares y finalmente embarcado en el *Luther* con rumbo a las costas peruanas. La manera como se dirige Dora Estela a Maqroll en el intercambio de cartas que van de la mina al café dan cuenta de una relación de poder, de servidumbre y de una especie de dependencia afectiva entre ambos –más de él hacia ella en realidad. Dora Estela encabeza sus cartas refiriéndose a Maqroll como “Señor Don Gaviero,” y las finaliza con un cálido “Su amiga y servidora Dora Estela” (467); éste a su vez después de despedirse de ella por última vez y antes de embarcarse en el barco que lo alejará de tierra, destaca las características sinestésicas de esta relación y el soporte emocional que esto le procura: “me abracé al cuerpo de la regidora con la gozosa desesperación de los vencidos que saben que la única victoria es la de los sentidos en el efímero pero cierto combate con el placer” (483), para finalizar enfatizando esa relación de poder con cierto aire de superioridad de quien se sabe presto a abandonar de

nuevo las “tierras bajas,” “[A ella] al igual que a mí tampoco le gustaban las despedidas. Con *felina prudencia* había preservado *mi sueño*. Una razón más para obligar mi gratitud” (483). Muchas de las caracterizaciones que el autor utiliza tanto físicas como emocionales de las mujeres en esta novela tienen rasgos animales, una especie de bestiario femenino como la caracterización de Dora Estela de “felina prudencia”; hay una animalización y naturalización de las mujeres en la obra de Mutis e igualmente una infantilización de los pobladores de las “tierras bajas” que resulta destacable y que profundizaremos más adelante.

Eulogio Almeiro, o Eulogio Ventura, es el hermano de Dora Estela que se apresta a ayudar a Maqroll en la aventura de exploración y explotación de la mina, es alguien que ha ayudado a otros gambusinos venidos a la región en la búsqueda de oro. Es descrito por su hermana como alguien “muy callado, porque lo espantaron de niño” (423) y por el narrador como “un mozo de estatura mediana, con ciertos rasgos europeos que hacían pensar en alguien que tuviese sangre asturiana” (425). Estos rasgos de personalidad como la timidez, la ocasional dificultad para expresarse correctamente y la superstición van a estar en contravía del carácter del gaviero y tendrán la función al interior del relato de actuar como un polo opuesto necesario con relación a Maqroll, su concepción del mundo y la empresa en la que está involucrado. Maqroll es alguien que posee gran número de conocimientos con relación a la vida del mar y otros oficios, producto de su experiencia que alimenta a su vez con manuales y tratados con los que intenta tener un conocimiento técnico –en este caso, de la minería. Eulogio por su parte es alguien que tiene un conocimiento empírico del asunto y que además conoce muy bien la región; es decir, resulta alguien útil para Maqroll ya que, tal como él mismo lo formula “la ayuda de un

baquiano de la región me facilitaría mucho la tarea” (423). A nivel del lenguaje Maqroll se caracteriza por su poliglotismo no sólo con relación a idiomas vivos y corrientemente usados, sino también por poseer la rara destreza de conocer dialectos que sus interlocutores poseen como casi restrictivos de sus conversaciones privadas, tal como la conversación entre éste y el dueño del hotel de puerto antes de su partida al final de la novela, “se me ocurrió hablarle en el dialecto de Gdynia y me contestó en la misma forma con naturalidad” (487). De igual manera, el gaviero tiene un don natural de palabra con cuanto personaje aparezca en la aventura, bien sea con conductores de chivas, dueños de hotel de puerto, capitanes de barco o campesinos de la región; con ninguno tiene dificultades en la comunicación de lo que quiere y generalmente obtiene informaciones valiosas que le permiten llevar a cabo su tarea.

Eulogio, por su parte, tiene esta “dificultad en la expresión” que por momentos se hace más notoria en el relato, como cuando encuentra a Doña Claudia en la búsqueda de la segunda mina, “era evidente que al hablar con alguien que lo conocía desde niño, renacían las dificultades de locución que marcaron su infancia” (447). Esta dificultad lo hace vulnerable frente a poderes terrenales contra los cuales no puede luchar –como los militares que lo torturan y lo dejan al borde de la muerte– y al mismo tiempo esto lo hace poseedor de una inocencia que Maqroll reclama como la clave para que los males de la mina no tengan ningún efecto en él. Para el gaviero, Eulogio tiene “la virtud de los inocentes” que lo hace un ser privilegiado “cuya voz debe ser escuchada por el resto de los mortales” (456). Esta inocencia, propia de los infantes y los locos, es reclamada por Maqroll, voz del poeta, como la clave para su supervivencia. Es igualmente interesante entonces anotar como este “saber popular” que es natural en Eulogio le hace inmune al

mundo que visita Maqroll en la segunda mina, un mundo en donde el derrumbamiento del ser y el delirio son los componentes fundamentales. Como hemos dicho, para Maqroll el mundo de la mina es un mundo extraño y ajeno a su carácter errante y de marino; Eulogio en cambio forma parte de ese mundo y lo que lo rodea, y tiene una relación más natural con él. Esto lo vemos por la presencia de elementos de superstición y sobrenaturales a lo largo del relato y que Eulogio resume con un refrán popular “Sí señor, toda mina tiene sus difuntos . . . un indio que vivía por aquí decía que no hay oro sin difunto, ni mujer sin secreto” (446); por su parte, Maqroll se apresta a aclarar su posición con relación a este tipo de fenómenos, “nunca he sido inclinado a fascinarme con lo sobrenatural ni con misterios o esoterismos al uso” (438). Ambas posiciones actúan como polos necesarios en el transcurso del relato, Maqroll presiente que a medida que ingresa a la mina está cruzando un territorio vedado para él, Eulogio sabe muy bien lo que allí encontrará, un rito de muerte que lo dejará *ad portas* de la misma.

Antonia por su parte será el personaje que tenga en el relato la función de opuesto radical del protagonista y que además ocupe el lugar de lo verdaderamente tanático para Maqroll, revestida de un manto de exotismo y religiosidad pagana que hacen de ésta el objeto de un deseo que colinda con la muerte y la pulsión de destrucción. La presencia de la muerte y el delirio con la llamada “fiebre del oro” se anuncia antes de la aparición física de Antonia en la segunda mina como reemplazante de Eulogio, quien se halla en ese momento en estado de lamentable salud gracias a la paliza propiciada por los militares. El delirio y la fiebre ya habían visitado a Maqroll en la mina y cuando estos se disponían a desaparecer es que Antonia hace su entrada en una “luminosa mañana del octavo día” envuelta en una presencia etérea que anuncia el nuevo orden en el que entrará

el protagonista y el viaje interior al cual ha sido convocado: “No podía distinguir muy bien sus rasgos ni la forma de su cuerpo y desde esa media luz sus palabras salían como dichas por una *sibila en trance*” (460; nuestro énfasis). La imagen inicial de Antonia es la de una sacerdotisa de religión antigua, una profetisa de la antigua Grecia que es capaz de ver el futuro, “una sibila en trance” que habita en la gruta de la mina y que visita al gaviro con el propósito de cobrarle las cuentas de una antigua factura que ha dejado sin pagar: su ausencia del mar. En el transcurso del relato vamos a asistir a una transformación de esta representación mítica hasta llegar a una caracterización casi animal. El narrador comienza describiendo los rasgos físicos de Antonia, tal como lo ha hecho con los otros personajes. Era una mujer de “facciones ligeramente indígenas,” “malayas,” cuyo “cuerpo comunicaba una sensación de fuerza y robustez que se acordaba muy bien con el aspecto oriental de la cara,” “toda ella estaba envuelta en un halo de distancia, de ligero exotismo, y *llegaba uno a sorprenderse que hablara el español* con soltura y naturalidad” (462; nuestro énfasis).

Rasgos que definen nuevamente una categoría de un tipo de mujer más cercano al mundo natural que humano –y quizás más mítico– no sólo el narrador se sorprende que su compañera “hable español” sino que su misma naturaleza parece estar en un plano que no corresponde al del común de los mortales. En medio de la relación afectiva que se establece entre ambos, hay elementos que el narrador sitúa como de un orden “contra natura,” como el “abrazo sin consecuencias” entre ambos para evitar cualquier riesgo de descendencia no anticipada. Elementos que atestiguan una condición en donde lo profético, lo místico-erótico y la locura forman parte de un mismo complejo nombrado por el narrador como “contra natura” y que es el que abrirá la puerta a un universo en

donde el orden simbólico se escapa para dar lugar a la imposibilidad de la representación, una realidad que amenaza la estabilidad del universo maqrolliano.

Los *personajes incidentales* de la novela son varios y los enunciaremos en el orden de aparición del relato. Recordemos que la novela comienza con la convalecencia y recuperación de Maqroll en un hotel de mala muerte en San Francisco, California. Dicho hotel es administrado por una pareja de amigos libaneses de Maqroll, Yosip y Jalina, a quienes había conocido tiempo atrás en otras andanzas en el mediterráneo. Ambos aparecen en el relato hasta la recuperación de Maqroll y el comienzo de la narración de su aventura en la mina. Como autor de la idea de explorar minas de oro en el Líbano –lo que da comienzo a la aventura en este tipo de empresas– menciona a su viejo camarada y amigo Abdul Bashur, quien junto con Ilona Grawoska –amiga y amante de ambos– aparece al comienzo de la narración para desaparecer posteriormente en la memoria del gaviero.

Antes de comenzar la narración propiamente de su aventura en las minas “La Zumbadora” y “Amirbar,” Maqroll menciona a un gambusino canadiense que conoció en Vancouver y quien le habló de la riqueza de las minas de oro en los Andes suramericanos. Otros gambusinos que aparecen en el relato y que perdieron la vida en la exploración de la primera mina son Mister Jack y Mister Lindse –exploradores ingleses y alemanes respectivamente enterrados bajo los escombros de la mina– cuyos restos mortales y los de otros lugareños reposaban en el “espacio ceremonial, de catacumba insólita sin razón práctica alguna” (439).

Durante sus recorridos por carreteras y montañas de la región que conectan al pueblo de San Miguel con la capital de la provincia y con el puerto, Maqroll viaja

frecuentemente en un tipo de vehículos utilizado para el transporte de pasajeros y carga que en esa región tiene el nombre de “chivas” y en otro tipo de camiones; en estos recorridos se hace amigo de sus conductores y de otros paisanos “cuyas profesiones resultaban tan imprecisas como distantes del código penal” (486). Lo más importante de destacar es la cercanía que encuentra Maqroll entre su profesión de marino y las vidas de estos errantes al volante “con amores en cada una de las fondas de la carretera” (443), quienes tienen una relación sentimental con sus vehículos; así como el capitán con su barco, los conductores de chivas apodan a sus camiones con nombre ligados a un amor imposible, un sueño o un estilo de vida nómada. Dentro de los “choferes de chiva” más importantes de mención encontramos a Tomasito y su chiva *La Maciste*, Demetrio y su chiva *Que lloren otros*, Marcos y *Ahí lo dejo para que lo críes*; Saturnio y su *Huracán andino* y Esteban y *La Garbo me recuerda*. (443). Personajes coloridos que se mezclan con el ambiente de las “tierras bajas,” “cumbres y sierras”; cuyas vidas hacen parte de un paisaje en donde sus vehículos son un elemento central.

Al igual que los conductores de vehículos motorizados, encontramos a los capitanes de barco en un primer momento de la narración –y como recurso intratextual con su aventura anterior en la novela *Ilona viene con la lluvia*– el gaviero menciona a Wito, el capitán del carguero *Hansa Stern*, que lo deja en la Ciudad de Panamá y quien se suicida después de pagar los honorarios a Maqroll por sus servicios en la travesía del Atlántico. En la segunda parte de la novela en donde Maqroll huye de los militares, se embarca en el viejo carguero danés *Luther* de quien es capitán su viejo amigo Nils Olrik que le propone trabajo como asistente de capitán. A ambos los une una vieja relación de amistad que comienza cuando ambos están convalecientes en el “Hospital de la Bahía,”

título de un poema de Mutis que aparece en el poemario *Los hospitales de ultramar* (1959); ambos están allí recuperándose de heridas y fiebres contraídas en parajes tropicales sitiados por la malaria y el paludismo.

Finalmente están los dueños de hotel de carretera o puerto que, como los capitanes de barco, generalmente son ciudadanos que no pertenecen al lugar en donde tienen sus negocios. En primer lugar encontramos a Farida, dueña del primer hotel de pasajeros en donde se quedan Maqroll rumbo hacia el puerto. Farida es “hija de libaneses, cuyas fascinantes historias se encadenaban de acuerdo con la más sabrosa tradición oriental de las *Mil y una noches*” (484); y Mr. Lange, dueño del segundo y último hotel en donde se queda Maqroll antes de subirse al *Luther*, él era alguien “oriundo de la *mitteleuropa*, hablando todos los idiomas con las mismas treinta palabras” (487). Otros personajes menores de la novela son Doña Claudia y Margot. La primera es quien ayuda a Eulogio y Maqroll cuando están en camino a la segunda mina y quien le avisa a Maqroll del peligro que corre después de arriesgar su vida con Antonia; ella le indica que los militares lo persiguen y que debe huir cuanto antes. Margot, o Mago, es otra camarera que trabaja en el mismo bar en donde se hospeda Maqroll en el pueblo. Algunas noches acompaña al gaviero en su lecho y su historia de amor con un ingeniero sueco que había ido al pueblo a instalar unos molinos de harina conmueve al protagonista.

Contexto social y político

El contexto social y político raramente aparece de manera tan detallada en las novelas de Mutis como en esta novela; el autor no solamente le entrega al lector las coordenadas precisas del país suramericano en el cual transcurre la acción de la novela,

“resolví emprender la búsqueda de minas abandonadas en el macizo central de las tres cadenas de montañas que van a dar al mar caribe” (419), sino que habla de las condiciones sociales y políticas que imperan en el momento de la aventura del protagonista. Por si quedara duda alguna de la región al interior de Colombia de la que se trata y en consonancia con la dedicatoria inicial “A la memoria de mi abuelo Jerónimo Jaramillo Uribe, que alguna vez buscó oro a orillas del *río Coello en el Tolima*” (prefacio) (nuestro énfasis), el autor nos presenta detalles físicos y geográficos del interior del país por los cuales el protagonista se desplaza “ríos” que pudieran ser el Coello, pueblos en donde la tradición de la minería aún se conserva, lugares como “Cocora” en el valle de una cadena de montañas, la “tierra caliente” en donde está ubicado San Miguel, o la “oscuridad opalina del amanecer en el trópico.” A medida que el gaviero está recorriendo la montaña en busca de la mina el paisaje va cambiando, por momentos está en un paraje de páramo con una “erizada vegetación de las alturas” y luego baja al fondo de una cañada “al filo de la cuchilla” de la montaña en donde se encuentra la mina.

El país en donde transcurre la acción está en medio de una guerra civil, que es “como una plaga . . . [de más de] treinta años” (427); en donde los bandos en conflicto están representados por “las CAF o Compañías de Acción Federal” y el ejército. Según las indicaciones del narrador, el primer bando se asemeja al grupo guerrillero colombiano de las FARC, ya que habría una correspondencia entre las siglas de ambos FARC/CAF, a quienes califica el narrador como “un grupo de desesperados que no creo que sepan lo que quieren . . . arrasan con todo y se enfrentan al ejército hasta que los copan . . .” (427); y el segundo corresponde al ejército a quien es atribuida la autoría de la masacre de los ingenieros extranjeros y de los civiles que les ayudaban en la mina, “[los ingenieros y

civiles] fueron fusilados en uno de los socavones de la mina con el pretexto de que allí almacenaban armas para la insurgencia . . .” (420). Los restos de la masacre, al ser descubiertos por Eulogio, le permiten expresar una opinión al autor a través del personaje de manera categórica sobre la situación presente y futura del país suramericano “aquí ya no se puede vivir, aquí nos van a acabar a todos porque nadie se mueve, nadie hace nada. Todos están locos, ellos y nosotros” (440). También el autor expresa la posición del ejército con relación a los extranjeros que deambulan por la región, en particular el peligro que corre Maqroll, “todo nombre extranjero es para la tropa sinónimo de agitador y agente de ideas extrañas que conspiran contra el país” (459).

Hay igualmente toda una caracterización de “las gentes de esta región,” que el narrador se esfuerza en resaltar que son por completo ajenas al protagonista. Maqroll al ser un extranjero en las tierras donde se desarrolla la aventura, corre peligro por ese simple hecho, el de no ser uno de los del lugar; su sola presencia pone en peligro a los que tienen un contacto laboral o una relación con él, es como si su condición de extranjería en dichas tierras fuera una especie de maldición que lleva sobre sus hombros. Esta condición de ajeno al lugar y de tener algo diferente es resaltada por sus compañeros de aventura, Eulogio le dice antes de entrar a la primera mina “usted como que viene de más lejos y de ver cosas más complicadas” (437).

El narrador protagonista establece una distancia frente a los otros, “la gente de la región,” a quienes sitúa como diferentes a sí mismo; sin ser peyorativas sus opiniones sobre los habitantes de San Miguel, dan la impresión de tener una ideología implícita en donde lo Europeo y lo clásico griego tiene un valor superior. Recordemos que a los personajes secundarios como Dora Estela y Eulogio les encuentra de entrada un rasgo

español que le permite situarlos como dignos de su confianza, a la regidora le encuentra “un aire vago de infanta española” y Eulogio le “hacía pensar en alguien que tuviese sangre asturiana”; Antonia por su parte tenía un aire de “una sibila en trance,” caracterizaciones que les dan a estos personajes un aire foráneo e intemporal que los hace más interesantes para el protagonista. Los juicios sobre las gentes del lugar excluyen a sus compañeros de aventuras, por ejemplo cuando habla del tipo de amistad que formó con Dora Estela y Eulogio y después de destacar cualidades como la madurez e independencia de carácter, para Maqroll ellos poseen “virtudes que no distinguen precisamente a quienes habitan esas regiones” (433). Otro de sus juicios lo encontramos cuando antes de entrar a una fonda de camino se percata del ambiente y la música del lugar, y dice que se trata de una “algarabía ensordecedora que la gente suele confundir con la felicidad” (485). La condición errante de Maqroll en esta novela le impone no ser de ningún lugar; sin embargo, en la novela *La nieve del almirante* dice que su alma poética pertenece a la cordillera y en su poesía sitúa su lugar en el mundo en la ciudad española de Córdoba, allí encuentra “el lugar, el único e insustituible lugar en donde todo se cumpliría para mí...” (“Una calle de Córdoba” 196).

Intratextualidad

Como ya hemos dicho anteriormente, esta es la quinta de las siete novelas que componen la saga de Maqroll el gaviero intitulada *Empresas y Tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (2001); lo cual supone en el lector el conocimiento –o por lo menos el interés en conocer el origen o el desenlace– de algunas de las pistas que da el autor en esta novela. El narrador protagonista le relata al narrador testigo –que por momentos actúa

también como personaje del relato— cómo en las otras aventuras que éste se ha puesto en la tarea de recopilar, hay detalles que explican ciertos temas y relaciones al interior de *Amirbar*. Por ejemplo, cuando Maqroll es dado de alta en el hospital “de nombre bíblico y riguroso reglamento cuáquero” de San Francisco, rememora su paso por otros hospitales menos asépticos y terrenales como “el hospital de la bahía” o “el hospital de los soberbios” aparecidos en su poemario *Reseña de los hospitales de ultramar* (1959); igualmente le recuerda al narrador testigo que también en dichos hospitales fue donde conoció al Nils Olrik, capitán danés con quien finaliza la aventura de *Amirbar* en el *Luther*.

Sobre su paso por las minas, Maqroll narra cómo fue su amigo Abdul en la novela *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1990) —que es escrita el mismo año de *Amirbar* pero que aparece posterior en la serie— quien le habló por primera vez de la posibilidad de explotar unas minas de oro en el Líbano. El relato de la aventura narrado en esta novela comienza cuando Maqroll acepta el cargo de “cuidador de unos socavones abandonados a orillas del río Cocora” (419), experiencia que el protagonista dice haber narrado ya en otro lugar. Dicha narración la encontramos en el poema “Cocora” que aparece por primera vez en el poemario *Caravansary* (1981) y que luego será incluido al final de la novela *La nieve del almirante* (1986); allí detalla su experiencia en estos socavones en donde pasó varios años, tantos que “el sendero que llevaba a estos socavones y que corría a la orilla del río, ha desaparecido ya entre rastrojos y matas de plátano” (“Cocora” 163). También a medida que se va enterando de las historias de la primera mina recuerda que las empresas en las cuales se embarca no deparan mayor cosa y que en general están destinadas al fracaso. De esta manera se dirige al testigo de su narración y a sus

acompañantes vespertinos, “ya saben ustedes seguramente de mi viaje en los aserraderos en el Xurandó, del burdel en Panamá o de mis insensatas navegaciones por el mediterráneo y el caribe en tratos no siempre protegidos por la ley” (431). Cada una de estas aventuras está narrada en su orden en las siguientes novelas, *La nieve del almirante* (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1988) y *La última escala del Tramp Steamer* (1988). Finalmente sobre su oficio de marinero relata las labores que tenía que hacer en el barco *Hansa Stern* al lado de capitán Wito, tema del comienzo de la novela *Ilona llega con la lluvia* (1988).

La mina como topos en la poesía de Mutis

El tema de la mina aparece desde temprano en la poesía de Álvaro Mutis y recorre su trabajo poético y novelístico como un *topos literario* desde el cual se organizan algunos de los elementos fundamentales de su poética. La mina es un topos en donde el lector asiste a la creación de un universo en donde ciertos elementos imponen un orden sagrado. Maqroll asiste a esta creación y resulta transformado a partir de una experiencia metafísica.

La primera vez que encontramos la mención del oficio de minero en la poesía de Mutis es en el poema “La muerte de Matías Aldecoa” aparecido en *Los trabajos perdidos* (1965), dedicado a uno de los personajes del poeta colombiano de origen sueco León de Greiff, maestro de Mutis, a quien le rinde un homenaje literario en este poema. Aquí habla de los múltiples oficios de uno de los alteregos literarios de De Greiff, Matías Aldecoa, “mago de feria,” “farmaceuta ambulante,” “lector en Bolonia,” “buscador de metales en el verde Quindío” (81). El poeta nombra algunos de los oficios de este

anacoreta para narrar después cómo su muerte y el devenir efímero de su cadáver se va confundiendo con los elementos de un río bravío, el Combeima; dichos elementos componen una metáfora en donde la memoria y el olvido ocupan un lugar destacado en el incierto presente,

Un mudo adiós a ciertas cosas,
 a ciertas vagas criaturas
 confundidas ya en el último
 relámpago de nostalgia,
 y, luego, nada,
 un rodar de la corriente
 hasta vararse en las lianas de la desembocadura . . . (81)

En el poemario *Reseña de los hospitales de Ultramar* (1959), la recuperación física y espiritual de Maqroll es el tema central. En éste se relatan las diferentes experiencias del gaviero y su paso por este rincón semiabandonado del trópico. Después de salir del “hospital del río” –en donde le habían dejado casi muerto sus compañeros de viaje– Maqroll se dispone a explorar la naturaleza circundante de este paraje tropical para ingresar a un claro entre la vegetación abundante y húmeda. Allí encuentra una cascada y relata la experiencia de saneamiento físico y espiritual que le acontece; tal es el tema del poema “La cascada,” aparecido al final de este poemario. Nos interesa resaltar la similitud que hay entre este poema y *Amirbar* en tanto hay en él también una experiencia semejante de transformación física y espiritual a partir de las imágenes poéticas del cuerpo que sana, “sus heridas se secaron . . . se secó su piel y el gaviero seguía inmóvil” y de la condición miserable del gaviero, de la cual sale transformado, “el gaviero conoció

allí de su futuro y le fue dado ver, en toda su desnuda evidencia, la vastedad de su miserable condición” (120). En este poema se anuncia vagamente lo que será el tema central de la novela *Amirbar*, la experiencia de la mina como metáfora del desvanecimiento del yo amén a la condición melancólica de Maqroll; desleimiento, desintegración de las cosas, pulverización de la materia o transformación de los minerales auríferos serán algunas de las imágenes poéticas que den cuenta de este proceso cuya forma más radical será la muerte y la desintegración total de lo viviente. El excelso ejemplo de este proceso lo encontramos en el poema “Moirologhia” aparecido al final de *La Reseña*, cuyo tema es el lento –pero certero– proceso de putrefacción y desaparición del cadáver de un viejo monarca, “grande eres en olor y palidez, en desordenadas materias que se desparraman y te prolongan” (136).

Otros dos poemas en donde la mina o las entrañas de una montaña son el lugar en el cual se da un proceso de transformación espiritual para Maqroll son “Cocora,” que aparece en *Caravansary* (1981), y “El cañón del Aracuriare” aparecido en *Los Emisarios* (1984). Con relación al primero de ellos recordemos que el gaviero comienza la narración de su aventura de *Amirbar* diciendo que antes de llegar a San Miguel “acepté el cargo de cuidador de socavones abandonados a la orilla del río Cocora” (419). En realidad se trataba de una mina con tres extensas galerías de socavones en donde Maqroll se va adentrando a medida que va transcurriendo su tiempo en las entrañas de la cordillera. Lo que vivió allí lo transformó para siempre y el poema es una especie de testimonio de este proceso. En primer lugar, asiste impávido a una especie de rito mundano en donde se mezclan voces y quejidos a partir de los cuales alcanza a escuchar la palabra “Viana”. Después de ser testigo mudo de estas “prácticas paganas” cae preso de la malaria y el

delirio se apodera de las pocas energías que le restan; intenta conjurar este “acto infame” perpetrado por un grupo de mujeres al exhortarlas a pagar digno respeto al “Príncipe de Viana,” de quien dice haber sido su amigo y a quien el narrador le ha rendido homenaje póstumo en el poema “Funeral en Viana” (*Los emisarios*, 1984), “Hoy entierran en la iglesia de Santa María de Viana a César, Duque de Valentinois . . .” (182)

Posteriormente ingresa en una segunda galería, allí se encuentra con la presencia abrumadora de una máquina abandonada que ocupa todo el espacio de la galería; está allí como un ser inerte omnipresente al cual el gaviero le implora que le revele el “secreto de la mina y la razón última de su presencia allí”. Aquí encontramos un elemento importante en el *topos* de la mina en la poesía de Mutis y es la presencia de objetos que otrora tenían un uso determinado y que ahora su función al interior del poema es proveer imágenes que den cuenta de la lenta transformación en ruina de los objetos que el poeta registra con magistral sutileza,

Nunca pude hallar los límites, ni medir las proporciones de esta construcción desventurada, fija en la roca por todos sus costados y que levanta su pulida y acerada urdimbre, como si se propusiera ser en este mundo una representación absoluta de la nada . . . (“Cocora” 165).

Finalmente, encontramos la tercera y última galería en donde Maqroll se encuentra viviendo al final de su experiencia en la mina, después de la cual se dispone a seguir “hasta encontrar la carretera que me lleve a los páramos” (166), de allí sale a San Miguel en donde comienza su aventura relatada en *Amirbar*.

El “cañón del Aracuriare” (*Los emisarios*, 1984) es un poema en prosa –que ya hemos comentado en el capítulo referido a la genealogía poética de Maqroll– cuyo tema

principal es el viaje que hace Maqroll a una mina de oro situada en los Andes, en donde debe entregar unos instrumentos y balanzas para la medición del mercurio a unos gambusinos que trabajaban al pie de un gran río. Al encontrar las tumbas de estos foráneos aventureros, decide ingresar a la mina y después de varios días decide construir una choza con hojas de palma y maderos que bajan por la corriente y permanecer un tiempo, hasta que un día “inició, sin propósito deliberado, un examen de su vida, un catálogo de sus miseria y errores” (207).

Maqroll, sumido en el entresueño ve tres personajes: uno que corresponde a la representación de una vida pasada, otro que representa el tiempo presente y que despidе a ese que representa el pasado, y un tercer personaje que observa sin dar ningún juicio la vida que lleva Maqroll. Hay un antes y un después a partir de esta experiencia de “consciencia de sí,” un remedio frente a la disyunción entre lo que es Maqroll y lo que debe ser dado gracias a la presencia de un “tercer impasible vigía” que le proporciona una “serena y lenificante aceptación que hacía tantos años buscaba” (176-77).

El ámbito del sitio, con su resonancia de basílica y el manto ocre de las aguas desplazándose en lentitud hipnótica, se confundieron en su memoria con el avance interior que lo llevó a ese *tercer impasible vigía* de su existencia del que no partió sentencia alguna, ni alabanza ni rechazo, y que se limitó a observarlo con una fijeza de otro mundo . . .

(207; nuestro énfasis)

Decíamos en el capítulo cinco que algunas de las características del héroe romántico, descritas por Lukacs en su *Teoría de la novela* (1920), se ajustan perfectamente al tipo de héroe que es Maqroll el gaviero ya que en él se da lo que el autor

llama un “proceso de degradación progresivo del héroe” caracterizado por una fractura entre el yo interior y el mundo, cuyo desenlace es un proceso de búsqueda interior. Igualmente se encuentra una adquisición de consciencia de sí, una disyuntiva entre el deber ser y el ser y una “clarividencia desesperada” que lleva a Maqroll a emprender las más diversas aventuras con la certeza del fracaso de éstas o, en último caso, la muerte del personaje. En *Amirbar* veremos cómo se da este proceso y cuáles son los componentes esenciales del *fading* y la melancolía, tal como lo venimos anunciado.

El cuerpo - ruina

La imagen del cuerpo como ruina es un tema recurrente en la poesía de Mutis y quizás en donde mejor lo desarrolla es en el poemario *Los hospitales de Ultramar* (1959), en donde el poeta explora de manera profunda –en la voz de su protagonista Maqroll el gaviro,

una amplia teoría de males, angustias, días en blanco . . . semanas de hospital en tierras desconocidas curando los efectos de largas navegaciones por aguas emponzoñadas y climas malignos, fiebres de la infancia . . . en fin, todos esos pasos que da el hombre usándose para la muerte y terminar encogido en la ojera de su propio desperdicio.

(“Prefacio” 111)

En este poemario asistimos a un inventario de metáforas sobre la enfermedad, las fiebres malsanas, los efectos del clima tropical sobre los seres que vienen de todos los rincones del planeta y que encuentran, en este remanso de la carne, un lugar para recitar sus últimas plegarias. El inicio de la novela *Amirbar* es una visita a este *topos* intemporal

que son los “hospitales de ultramar” ya que más que tratarse de un lugar ubicado en la zona ecuatorial, se trata mas bien de una geografía anímica en donde el cuerpo no es más que una metáfora de una condición espiritual del héroe, la melancolía.

Antes de comenzar la narración de las aventuras del gaviero, el narrador testigo da cuenta de las particulares circunstancias en las cuales encontró a su amigo en la ciudad en donde éste también se encontraba en viaje de negocios, San Francisco. Comienza describiendo el hotel en el cual lo encuentra y el ambiente que le rodea de la siguiente manera: Maqroll se hallaba en un “cuarto de un *infecto motel* perdido en el trayecto más impersonal y sombrío de La Brea boulevard” (408; nuestro énfasis). El autor compone un espacio físico en consonancia con el estado espiritual del héroe, Mutis desde el comienzo de la narración sitúa los elementos fundamentales que le darán a la novela el tono lúgubre y melancólico que caracteriza el estado espiritual de su personaje; la descripción del espacio exterior es la proyección de la condición anímica del héroe en el mundo exterior.

Encontraremos entonces a lo largo de la novela –y en la caracterización del ambiente en el que se encuentra Maqroll– una serie de objetos ligados al desgaste que bien usa Maqroll en su oficio de gambusino o vive en medio de ellos. Para comunicarse con su amigo el gaviero le envía un “escueto recado, escrito en una hoja manchada de grasa y sin membrete” esto le da cuenta al narrador testigo del estado patético de la salud de Maqroll que le “indicaban que debía hallarse en un estado de salud más que precario” (408). Sin ver a su amigo el narrador testigo se prepara para lo peor, y decide comenzar a descifrar las posibles causas del estado de salud del gaviero. Cuando llega a verlo al hotelucho Maqroll le pide que se siente en la “única silla de brazos, forrada en grasienta cretona de flores de color ya *indefinido*” (nuestro énfasis); en este punto de la narración

los objetos aún tienen un uso reconocible; sin embargo, el desgaste comienza a ser palpable y prefigura el desenlace de la trama.

Después de la sucinta descripción del sitio, el narrador describe el estado precario en el que encuentra a su amigo. En este punto el autor inicia la descripción espiritual que testimonia la precariedad de su condición, “el hombre temblaba violentamente. Los ojos desencajados y brillantes tenían una expresión agónica y desesperada. La barba de varias semanas, entrecana e hirsuta, contribuía a darle un aspecto de fatal desamparo” (409). Como decíamos más arriba, el estado material del mundo de los objetos que rodean al gaviero reflejan su estado espiritual y el autor se sirve de esto para situar los elementos sobre los cuales volverá a lo largo de la narración. En la medida en la cual el deterioro físico de los objetos que va encontrando el gaviero a su paso por su experiencia de la mina se hace más evidente –decoloración, oxidación, corrosión– se agudizan igualmente las condiciones emocionales que dan cuenta de un empobrecimiento del yo. El cuerpo como metáfora del objeto melancólico es una imagen crucial y está presente en esta novela de manera permanente.

La imagen del *cuerpo-ruina* atraviesa la novela, sin embargo, por un asunto de balance narrativo el héroe se recupera después de estar al borde de la muerte en varias ocasiones. La primera vez es la malaria con la que viene desde Rangoon y de la cual se repone en el hospital de San Francisco y posteriormente en la casa del hermano del narrador testigo; luego cae enfermo después de visitar la mina ya que comienza a sentir la “fiebre del oro” que lo acompañará sucesivamente durante su paso por las “tierras bajas”. Después de visitar la segunda mina, Maqroll siente que se apodera de él una “extraña fiebre” que anuncia el comienzo de un proceso de mutación interior –que nosotros

llamamos *fading* del yo– cuyo germen reposa intacto en su interior y se apresta a salir; así se lo hace saber al testigo de sus narraciones “es algo más hondo y más confuso . . . nace de estratos más profundos de nuestro ser, de secretas fuentes ancestrales” (454). Un aspecto interesante de este proceso de desvanecimiento interior, que se manifiesta como una constante recaída física en la salud del gaviero, es cómo en el relato se presenta dicha condición como casi exclusiva del personaje ya que otros que le acompañan en su tarea de gambusino parecen inmunes a ello.

Su amiga Dora Estela le da la clave, “no se desprenda de Eulogio porque a ese como es *medio lelo* no le dan esos males” (455; nuestro énfasis). Veíamos en la caracterización de Eulogio cómo éste encarnaba en la novela algo opuesto al carácter de Maqroll ya que posee la “virtud de los inocentes,” cuya natural disposición frente a los elementos de la mina lo hace inmune a caer preso de la “fiebre del oro”; decíamos que el gaviero poseía en su interior el núcleo espiritual que posteriormente se proyectará en el paisaje de la mina. la melancolía como condición espiritual del héroe romántico yace en el interior del personaje y se refleja en las características del paisaje de las cuales el mundo de la mina representa lo más arcaico y arquetípico.

En la medida en la cual Maqroll y Eulogio se van adentrando en las entrañas de la primera mina comienzan a encontrar los signos del desastre, “restos de maquinaria abandonada, corroída por el oxido . . .” lo cual anuncia el futuro hallazgo de un espectáculo macabro: los restos de una masacre perpetrada por los militares años atrás a ingenieros extranjeros y otros provincianos; yacían allí esparcidos en uno de los socavones de la mina “esqueletos humanos en posiciones improbables . . . [y] algunos cráneos tenían cascos coloniales . . . [cuya] disposición escenográfica tenía un no se qué

de burla siniestra, de vejamen gratuito y sádico . . .” (439-440). Esta imagen de la muerte actúa en la novela como una alegoría barroca del tipo danza macabra, ya que tiene la función en el relato de recordarle al lector –en la voz de Maqroll– el inevitable destino al que está llamado el hombre. Gracias a esto, el autor nos hace partícipes de su visión negativa del mundo, una cosmovisión según la cual la muerte es lo único certero y la vida no es más que una cadena de sucesos cuyo destino final es la desaparición.

No todo es muerte y destrucción en *Amirbar*, también hay espacio para la vida y el erotismo; otra forma utilizada por Maqroll de librarse del “mal de la mina” era recurrir al erotismo como antídoto frente a la inevitable desaparición. El “deslumbrado testimonio de los sentidos y su comunión con el orden del mundo” (457) le daba la posibilidad al gaviero de encontrar una pausa en su condición errante y la certeza de que en el cuerpo de una mujer encontraba un oasis de placer que en sus meditaciones se le escapaba. Antes de emprender la búsqueda de la segunda mina y con los signos latentes del proceso de desvanecimiento, Maqroll decide pasar la noche con Dora Estela para buscar un equilibrio transitorio en su imposible búsqueda del mineral aurífero. Recordemos que la “breve alegría de los sentidos” –como condición del desesperanzado– es lo que le da al gaviero una razón para seguir luchando, en ella encuentra el equilibrio temporal de un mundo que va hacia la nada.

Las metáforas de la luz

Si hay una imagen en la naturaleza que nos permita reconocer lo que hasta ahora hemos nombrado como *fading* del yo es aquella en la cual la calidez de la luz del amanecer en el trópico húmedo va penetrando entre la espesa bruma matinal y se van

definiendo los objetos del paisaje que otrora eran una sola mancha informe. El *fading* o desvanecimiento es precisamente el proceso gradual de fusión entre los objetos y el mundo de la naturaleza, aquella interrelación entre cada objeto que compone el paisaje y las partículas de luz desprendidas en una mañana opaca. Una forma de visualizar esto es recurriendo a un artista del período romántico inglés como J.M.W Turner, del cual quisiéramos destacar su obra *The Decline of the Carthaginian Empire* (1817). Turner quiere representar uno de los temas favoritos del período romántico, la caída de los grandes imperios. Influenciado por Claude, Turner interpreta el clásico tema del fallido amor entre Dido, Reina de Cartago y Eneas, fundador de Roma. En este óleo vemos un difuso paisaje compuesto por grandes monumentos, una multitud, el río y la reina y su séquito que acogen a los nuevos visitantes; la maestría de Turner en la composición de la obra se destaca especialmente en el manejo de los colores para representar la calidad de la luz de esta mañana brumosa en la cual se prefiguran elementos del paisaje como los árboles, las embarcaciones que reposan en el río y algunas de las grandes edificaciones de este vasto imperio. Los tonos amarillentos y rojizos del sol de la mañana penetran entre los muros de los edificios de la ciudad antigua, las siluetas de los habitantes de Cartago se pasean como fantasmas en el puerto; el sol que comienza a aparecer en el horizonte encandila a algunos de los habitantes ya que esta luz radiante trae las noticias del desastre: pronto el imperio que han construido con tanto esfuerzo perecerá para dar lugar a una nueva polis. Turner logra magistralmente transmitir en esta obra un “ambiente de época” en donde el ocaso de antiguas formas de gobierno da lugar a una nueva época, todo esto enmarcado en la más rica tradición romántica.

De una manera similar y a lo largo de la novela, encontramos la descripción de la luz en correlación con el paisaje con el propósito de crear una atmósfera romántica en el relato; al comienzo del mismo y cuando están sentados escuchando a Maqroll, el narrador testigo introduce dos imágenes en donde la luz y el paisaje ocupan un primer plano, las que a su vez están acompañadas por una referencia geográfica que da al relato un contenido extraterritorial. Cuando se disponían a escuchar a Maqroll, la tarde en San Francisco es descrita de la siguiente manera: “la luz comenzaba a hacerse más *tenue y aterciopelada*, un tímido ensayo de brisa desalojó el calor de *desierto libio* que había reinado todo el día” (417; nuestro énfasis). Estos elementos poéticos le transmiten al lector un estado de ánimo a partir del cual va a relatarse la aventura de *Amirbar*. La otra imagen es cuando el narrador describe la calidad de la luz, “el cielo conservaba una especie de *luminosidad difusa*, como la del firmamento en el verano del *océano Índico*” (424; nuestro énfasis); descripción que da a la narración un tono de calidez gracias al cual el lector puede “sentir” la temperatura y la brisa que corre en esa tarde en el valle de Northridge en casa del hermano del narrador testigo, en donde el gaviero narra su fallida empresa en las minas de los Andes.

En la medida en que avanza el relato y Maqroll se encamina hacia la mina, la descripción de algunos amaneceres o atardeceres se concentran en la cualidad de la luz y su relación con los objetos de la naturaleza; esta descripción ocupa su atención en varios momentos de la narración. La primera vez se da cuando el gaviero describe el paisaje y los ecos que esto produce en su interior, antes de ingresar en la primera mina en las primeras horas de un amanecer en la cordillera,

Esa oscuridad opalina del amanecer en el trópico tiene un no sé qué de inquietante. Las cosas, el mundo y sus criaturas, carecen de un perfil definido, de una presencia palpable y parecen acercárenos con fines invocatorios que pertenecen más al ámbito del sueño que no acaba de abandonarnos por completo. (428)

El contacto con el mundo del trópico en donde se halla la mina comienza a producir en Maqroll un sentimiento de extrañeza que se irá acrecentando en la medida en la cual se aproxime a la gruta; la luz actúa como una metáfora del mundo al que se apresta a ingresar, el mundo de lo arquetípico representado en el sueño. Hay dos fronteras que se confunden y entremezclan en esta parte de la narración, los límites entre el mundo de la vigilia y el sueño por un lado, y la frontera entre el mundo de los objetos y el espíritu del héroe por el otro. En este proceso de fusión de dos tipos de realidad –vigilia/sueño, objeto/espíritu– vemos claramente cómo el protagonista es testigo del desvanecimiento de su propio yo en tanto esa “oscuridad opalina del amanecer” no le permite diferenciar una “presencia palpable” de los objetos, todo se confunde en el marasmo del sueño y la vigilia, y el héroe ingresa a un mundo en donde la realidad y la fantasía se confunden, un mundo en donde el objeto y el yo se fusionan y son uno sólo, el alma romántica del héroe está en sintonía con el evanescente mundo que se le presenta en la naturaleza, un paisaje brumoso cubierto por la niebla de su alma melancólica.

La primera mina: primeros signos de la destrucción

Maqroll es claro en la narración de la aventura de la mina cuando dice que el mundo de la mina le interesaba “como exploración de un mundo que me era extraño” (424). Para alguien como él que está acostumbrado a las labores del mar y cuya alma está anclada en el palo mayor del barco en donde está la gavia, el mundo subterráneo de las minas resulta por completo ajeno a su condición de marino. Sin embargo, decide emprender esta exploración de algo profundo no sólo en el interior de la tierra sino en el interior de su individualidad, el viaje a la mina es un viaje a las profundidades de su ser.

La exploración de la primera mina es una prueba inicial que debe pasar el gaviero para poder proseguir hasta un límite que hasta esta novela él mismo dice no haber conocido, “los días más insólitos de mi vida los pasé en Amirbar” nos dice Maqroll al comienzo de este relato. Hemos dividido el análisis de este viaje interior en dos partes, en primer lugar el viaje a la primera mina llamada “La zumbadora” como un rito de iniciación; y, en segundo lugar, analizar el proceso de *fading* del yo que acontece en la segunda mina, “Amirbar”.

Maqroll tiene una tarea como héroe de esta novela: descifrar los mensajes ocultos que hay en la naturaleza que le permitirán ir recorriendo un camino que está trazado para él. Este ingreso a la primera mina es la prueba que debe pasar para poder seguir su camino de descenso hacia lo que representa Amirbar, el *desvanecimiento* del yo. Nos dice Maqroll después de escuchar el eco del viento retumbando sobre las paredes, “los mineros saben distinguir y, a menudo, descifrar a su manera” (431). ¿Qué es lo que debe descifrar Maqroll?, ¿Cuál es el mensaje que está oculto en la mina?

En la medida en la que se acerca a la mina, el gaviero asiste atónito al llamado de una naturaleza exuberante en donde los colores de tonalidades fosforescentes y los agudos chillidos de las ranas y grillos inundan el valle en una explosión de vida que le recuerda el esplendor de la antigüedad; el paisaje tiene algo de “virgiliano y clásico” (430), hay “nubes de luciérnagas de un ligero tono azulenco . . . los grillos y las ranas no cesaban de lanzar sus señales tercas, pausadas y exasperantes, daban la impresión que anunciaban nuestro arribo” (429). Todo esto resulta abrumador para alguien que está acostumbrado a tratar con los elementos en descomposición y abandono, alguien que conoce que el fragor de la vida termina en el ocaso de la muerte y que la fragilidad es la condición de la existencia; es por ello que estos elementos no pueden más que resultar engañosos y Maqroll desconfía de esta condición que nombra como bordeando la “cursilería” o lo Kitsch. Para él es como si se tratara de un montaje, de un escenario en donde lo paradisiaco no tardará en darle cabida a lo demoniaco. La narración está construida entre dos polos de tensión que mantienen un equilibrio; lo divino y lo profano se dan lugar en esta tensión desatada por el gaviero.

Maqroll sabe muy bien que el mensaje espera ser descifrado en algún momento, para esto él tendrá que ingresar a este universo telúrico en donde fuerzas ajenas a su condición lo esperan, allí se dará cuenta que lo que lo convoca a este lugar tiene que ver con lo más profundo de su ser. En medio del ambiente bucólico y cervantino de la mina, el gaviero comienza a encontrar las señales que le darán cuenta que otro orden se apresta a surgir, un orden macabro. Los primeros signos del desastre que encuentra Maqroll son las ruinas oxidadas de una vieja maquinaria usada por otros gambusinos con propósitos similares; recordemos que la ruina como imagen de una grandeza pasada será

fundamental en la composición del imaginario de la *Spätzeit*. Luego lo que era un “idílico remanso de égloga de Garcilaso” (438) se convierte en una pesadilla anunciada por la creciente del río cuya “torrente de barro” trae “animales con la boca brutalmente abierta” y “jaulas de loros que gritaban despavoridos” (438). Vale la pena mencionar aquí la intratextualidad de esta imagen con uno de los primeros poemas de Mutis titulado precisamente “La creciente” (1948), en donde encontramos también “terneros con la boca bestialmente abierta . . . loros que chillan sacudidos bruscamente por los remolinos” (21), en este sentido la poesía de Mutis vuelve siempre sobre lo mismo.

Este anuncio de fuerzas telúricas al interior de la mina es la señal que estaba esperando Maqroll para entrar en comunión con sus elementos más profundos, su alma melancólica está teñida de una desazón frente al destino de esta empresa que desde ya, sabe que no le depara nada y, al contrario, se le ofrece como una puerta de entrada a su interioridad. La segunda señal que da cuenta de este nuevo orden es el derrumbamiento de una de las paredes de la mina que pone al descubierto la galería en donde se hallan los cadáveres de los anteriores mineros; en la medida en la que se acercan Eulogio y Maqroll al sitio en donde se encuentran estos “esqueletos humanos en posiciones improbables,” el gaviero va registrando con maestría poética como los elementos han cambiado, “el aire espeso, un olor a barro fresco, a algo que recordaba la ropa sucia o el sudor de los caballos a punto de reventar tras una carrera” (439). La presencia de la muerte en esta parte del relato requiere que se pongan en juego elementos simbólicos que permitan contener su representación, de allí que el narrador diga que al entrar a la galería se encontraban en un “espacio ceremonial, una catacumba insólita sin razón práctica alguna”(439). El espectáculo macabro que les ofrece esta galería es la prueba que debe

pasar Maqroll para probar si los elementos de la mina están en conjunción con los suyos, si su alma romántica está en sintonía con esta mueca burlona de la danza macabra.

A pesar de que ni Eulogio ni Maqroll encuentran razón alguna que les dé una explicación de la muerte de estos inocentes y de que su decisión de abandonar esta mina para aventurarse en otra sea una realidad, la composición de los elementos narrativos en esta mina pertenecen al más estricto orden simbólico anudado al registro del significante. Veamos, el ambiente inicial de la cordillera es descrito como “clásico y virgiliano,” referencias que le permiten al héroe reconocerse en una antigüedad atemporal. Luego están los signos que le van dando las pistas para descifrar el secreto a todas voces que esconde la mina, la masacre de los mineros. Sin embargo, el verdadero mensaje para Maqroll no es la confirmación de la muerte de estos inocentes sino la terca presencia de la muerte en toda empresa humana, la inevitable condición de finitud de la existencia y la comprobación de que todo esfuerzo es un vano remedo de una vida precaria.

Maqroll atiende los signos y los descifra adecuadamente, la naturaleza se le muestra como un espejo de su alma y en ella encuentra lo que lleva dentro; la explosión de colores chillones del trópico, la violencia que lleva el caudal del río, la danza macabra, todas estas son formas de representación del significante que se anuda a una cadena simbólica que permite hacer una serie. En un punto determinado se romperá para dar paso a lo que no puede representarse, este es el tema de la segunda mina.

La segunda mina: la imposibilidad de la representación simbólica de lo real

Después de su paso por la primera mina Maqroll regresa al pueblo con Eulogio en donde preparan su segundo viaje; durante su breve estancia en San Miguel, frecuenta sus viejos amigos conductores de camión que se reúnen en el café del pueblo, allí encuentra que entre ellos hay más de una similitud que los une gracias a su condición trashumante. A pesar de que sus amigos tratan de disuadirlo de regresar a la mina, Maqroll emprende de nuevo el camino como quien se va al encuentro de su destino, acompañado nuevamente de Eulogio sale en busca del oro de Amirbar.

Lo primero que llama la atención al llegar a la mina es que no tiene nombre como la anterior, esto es un elemento importante ya que el nombre de la mina será la pieza fundamental de la dinámica de la novela. El nombre de la anterior mina por lo menos permitía situarla en un orden simbólico, registro desde el cual “la zumbadora” –como se le conocía a la mina– hacía parte de una historia colectiva. La segunda mina en cambio al no tener un nombre previo está más de lado de lo innombrable, de lo que escapa una significación, el nombre de la mina se le impondrá a Maqroll desde el registro de lo real.

La mina tiene igualmente una historia aciaga como la anterior, el primero que quiso explorarla fue un ingeniero que venía de la capital y fue encontrado muerto a la orilla del río al día siguiente de su única exploración. Eulogio le da cuenta a Maqroll de este hecho y el gaviero no se sorprende al comprobar que “toda mina tiene sus difuntos,” es decir, hay un lado siniestro oculto en la historia de cada mina y desde allí ambos se preparan para ingresar a este universo en donde lo sobrenatural y la realidad parecen no tener una frontera definida.

Sobre el origen de la mina hay un elemento que le da cuenta a Maqroll del ingreso a otra lógica, a un orden por completo desconocido hasta ahora que él mismo nombra en algún momento como “contra natura” (469); le dice Eulogio que la dueña de la mina “era una mujer que vivía afuera del país . . . a la cual le gustaban las mujeres” (445). Este elemento de un “goce otro” femenino podría ser irrelevante si no se conectara más adelante en la narración con el personaje de Antonia y su “particular manera de disfrutar el placer sexual” que sorprenderá al gaviero.

A medida que ingresan a la mina comienzan nuevamente a hacerse presente algunos elementos que Maqroll interpreta como propios de un orden divino, los cuales apaciguan momentáneamente el ya quebrado ánimo de los viajeros después de la experiencia en la primera mina. Dice el gaviero, “caía la tarde creando esa atmósfera traslúcida que parece invocar un efímero instante de la eternidad en medio de la recién nacida presencia de cada objeto” (447); un orden al cual pertenecen las referencias a monarcas ibéricos y monumentos de estilo mudéjar tan presentes en la obra de Mutis, “recordé el Mexhuar de la Alhambra y las tumbas de los reyes Don Fernando y Don Alonso en la catedral de Sevilla” (448). En este punto podríamos decir que el gaviero encuentra un equilibrio que le permitirá –por lo menos en un instante– sentir que está listo para ingresar a un territorio en donde este orden será quebrado.

Después de equilibrar su alma romántica con las referencias monárquicas y arquitectónicas este orden rápidamente se romperá al ingresar a la gruta que da entrada a la mina, allí Maqroll siente una “sobrecogedora sensación de ritos anónimos, de ocultos sacrificios propiciatorios” (449). Es en este punto en donde asistimos a la exploración de un nuevo territorio en donde “otra naturaleza” es puesta en funcionamiento a partir de la

cual el héroe será conducido hacia un abismo del cual saldrá transformado, es este el verdadero motivo de la novela, la transformación espiritual de Maqroll.

El ingreso a esta segunda mina es la puerta de entrada al orden del inconsciente, un orden en apariencia caótico en donde antiguos arquetipos se dan cita para conducir al héroe a un viaje místico hacia los confines de la no representación, hacia un real imposible que amenaza su estabilidad como protagonista de la saga. Al percatarse de que está ingresando a un terreno hasta ahora desconocido, Maqroll siente que algo comienza a moverse en su interior, y a partir de allí comienza el viaje hacia lo desconocido. El primer signo de este nuevo territorio le es dado por “un intenso olor a excremento” y el encuentro de restos de “maquinarias amontonadas, corroídas por el óxido hasta no tener forma reconocible, y de herramientas también en plena destrucción” (452) al interior de la primera gruta de la mina; estos *detritus* no hacen más que señalarle al héroe que la ruina es sólo una metáfora de la condición espiritual de su alma melancólica; luego vendrá lo que marcará la presencia del significante al interior de esta mina.

En un momento determinado, Maqroll comienza a escuchar un sonido extraño al fondo de la galería, dice el gaviero “era como si alguien pronunciara a lo lejos una palabra que se repetía constantemente. No logré *descifrarla*” (453; nuestro énfasis). De nuevo vemos que la tarea del héroe consiste en descifrar un mensaje que está dirigido a él; en un principio Maqroll no logra desarticular el mensaje escuchado en la mina, pero cuando va a dormir logra desanudar la significación contenida en el mensaje que ha escuchado la noche anterior. Se trata de la palabra de origen árabe *Amirbar* para lo cual tiene una primera interpretación que le comunica a Eulogio, “le dije que significaba

general de la Flota en Georgia. Venía del árabe *Al Emir Bahr*, que se traduce como jefe del mar. De allí se originaba almirante” (454).

De aquí en adelante comienzan los que llamaremos los efectos del significante y el inicio de lo que hemos denominado como el *fading* subjetivo, en donde encontramos una fusión entre el objeto y el yo. Hemos dicho en el capítulo dedicado a los conceptos psicoanalíticos relacionados con la melancolía como hay una porción del objeto que es imposible de simbolizar y que Freud nombró con “La cosa” o “das Ding”; el *fading* como fenomenología del estado melancólico se caracteriza por el *eclipsamiento* del yo por esta forma asimbolizada del objeto. Una vez hallada la mina, Maqroll y Eulogio regresan nuevamente al pueblo para aprovisionarse de las herramientas necesarias para la exploración y posterior explotación de una veta rica en minerales auríferos. Es aquí cuando aparecen los primeros síntomas del efecto de ese real imposible de representar que se traduce como el inicio del proceso de *fading* y posterior fusión entre el sujeto y la cosa. El gaviero da cuenta de esto al decir, “una extraña fiebre comenzaba a invadirme por oleadas . . . [había] un desfile de imágenes que iban y venían . . . el delirio malsano de la mina comenzaba a mostrar sus primeros síntomas” (454); signos de que se ha roto un equilibrio y que se ingresa al territorio de lo arcaico en donde la muerte está a la vuelta de la esquina. Maqroll sabe que no es un mal que ha adquirido en la mina, sino que es algo que se ha activado y que tiene adentro hace muchos años, “las fiebres? ya las tengo” (491) le responde el gaviero al narrador testigo. Se trata de una herida abierta que se niega a sanar y que cada vez que entra en contacto con la materia de la que está compuesta —que el narrador llamara de variadas formas como el trópico, la selva, las tierras bajas—

amenaza con llevarlo hasta el extremo de su condición existencial. Dicha condición es tan constitutiva de Maqroll como su esencia de marino,⁷⁰

no es fácil definir esa especie de posesión que nos trabaja profundamente y que no tiene que ver con el deseo concreto de hallar riquezas descomunales . . . es algo más hondo y más confuso . . . nace de estratos más profundos de nuestros ser, de secretas fuentes ancestrales que deben remontarse a las época de las cavernas y al descubrimiento del fuego (454).

A pesar de los cuidados paliativos que le proporciona su amiga “La Regidora” en la habitación del hotel, la dosis de erotismo no aplaca la tempestad espiritual que ya ha comenzado en su interior. Maqroll se sabe inmerso en un naufragio del cual sólo podrá salir al invocar al Dios de los mares, “bullía sordamente el germen de un desorden que aprendí a temer como pocas veces en mi vida” (457). El recurso al erotismo en algunas ocasiones tiene el efecto de aplacar temporalmente esa batalla interior que se desata en el gaviero cada vez que entra en contacto con elementos ligados al deterioro y la destrucción; esta vez sin embargo, parece que tal recurso no lo hace inmune al llamado de Caronte en este viaje al hades.

⁷⁰ En el poema “La nieve del almirante”, Maqroll aparece como un viejo tendero en el bar de cordillera que da nombre al poema, al lado de Flor Estévez; allí el poeta da la siguiente imagen del gaviero: “al tendero se le conocía como el Gaviero y se ignoraba por completo su origen y su pasado . . . caminaba apoyado en una muleta improvisada con tallos de recio bambú. En la pierna derecha supuraba continuamente una *llaga fétida e irisada*, de la que nunca hacía caso” (nuestro énfasis 158). Esta imagen de la llaga abierta que no sana, de las heridas producto del combate o de las numerosas formas de la descomposición, enfermedad y putrefacción de la materia recorren toda la obra de Mutis aludiendo desde nuestra perspectiva a la creación de un imaginario estético en donde la condición espiritual de la melancolía ocupa un lugar hegemónico. El tratamiento del cuerpo como objeto de desecho es el nudo fundamental de la configuración del cuadro melancólico.

Otro signo del derrumbamiento del orden que permite la convivencia entre los hombres –el orden del símbolo– es cuando Eulogio cae apresado por los militares y es torturado por sus contactos con extranjeros. El orden social en San Miguel está alterado por la presencia de guerrilleros en la región y es frecuente el hostigamiento de los militares a los campesinos del pueblo. Maqroll debe permanecer encerrado en la mina ya que “todo nombre extranjero es para la tropa sinónimo de agitador y agente de ideas extrañas que conspiran contra el país” (459). Este rompimiento del orden social es otro signo de que algo se ha roto y de que no hay marcha atrás en esta peregrinación espiritual por lo senderos del caos. Es precisamente en este punto cuando hay un segundo llamado que hace más contundente la presencia opaca del significante, de nuevo el gaviero escucha los ecos del viento pasar por entre las grutas de la mina, de lo cual deduce que hay un mensaje que debe descifrar, “Amirbaaaar, soplabla el viento con la persistencia de quien quiere transmitir un mensaje y no lo consigue” (460). El mensaje tarda en ser descifrado por Maqroll ya que no es posible representarlo con nada, no hay nada que le permita tener una remota idea de lo que quiere ser escuchado, sólo son visibles los signos de este mensaje en su cuerpo trabajado por la fiebre; hasta que una mañana la prefiguración de una posible respuesta se le presenta a la entrada de la gruta en donde pasaba sus noches entre el delirio y la fiebre,

en la madrugada del octavo día una sombra se interpuso en la entrada de la gruta y me despertó de repente . . . era una mujer alta, desgredada, con el rostro desfigurado por el cansancio . . . no podía distinguir muy bien sus rasgos ni la forma de su cuerpo y desde esa media luz sus palabras salían como dichas por una sibila en trance (460).

Si teníamos alguna duda sobre el proceso por el cual atravesaba el gaviero, la presencia de esta “sibila en trance” –especie de sacerdotisa antigua– le da al relato un aire metafísico, que apenas se percibía con la presencia abstracta de los dioses del mar en la sonoridad del viento al chocar contra las paredes de la gruta y producir este llamado ultramarino. La caracterización de Antonia ya la hemos discutido previamente, sin embargo, nos interesa resaltar particularmente los elementos en la composición de este personaje que le sirven al narrador para resaltar que esta no es una mujer cualquiera, que de lo que se trata es de una presencia antigua encarnada en Antonia que sirve para ilustrar que tan cerca está Maqroll de perecer en este territorio de la no representabilidad.

La caracterización de Antonia está construida sobre la base de un orientalismo en donde lo bárbaro, lo exótico y lo “contranatural” nos da cuenta de la construcción imaginaria de una alteridad radical que actúa en el relato como ese Otro (con mayúscula) al cual Maqroll está enfrentado; un Otro en donde se reúnen elementos que atentan contra la estabilidad del héroe, esta representación está nutrida por una serie de estereotipos que el autor no escatima en ahorrarse, “facciones ligeramente indígenas...un aire mongólico...de aspecto oriental . . . un halo de ligero exotismo . . . sorprende que hablara español . . .” (462). Elementos que se contraponen a mujeres como Dora Estela o Flor Estévez, de quien dice Antonia ser amiga y con quien trabajó en la tienda de la cordillera; si Flor Estévez representa para Maqroll la nostalgia, la tierra, el objeto del deseo y el orden necesario para una vida serena, Antonia por su parte encarna el caos, la destrucción, lo animal, un “goce otro” femenino que escapa las fronteras de la representación que articula el significante.

A tal punto extremo es llevada esta imposibilidad de la representación de este “goce otro” encarnado en Antonia que cuando en el relato ella decide que “quizás con él hubiera tenido un hijo” (479), es decir el intento fracasado de ingresar a una estabilidad social y cultural, ésta enloquece súbitamente y trata de destruir el objeto de esta pulsión erótica rociándole gasolina a Maqroll mientras dormía, pues se da cuenta de que éste tiene planes de abandonarla. Posterior a este incidente, Antonia es recluida en un hospital psiquiátrico en donde “no volvió a hablar y había caído en una inmovilidad de la que parecía no salir nunca” (482). Erotismo, locura y muerte parecen ser los signos que se desprenden de esta ferocidad del goce femenino que encarna Antonia y del cual Maqroll participa hasta sentir que si sigue este camino su aventura y destino probablemente irán a parar al fondo de uno de los despeñaderos de la mina con la consecuencia inminente de su destrucción y muerte.

Maqroll sabe que ha entrado a un laberinto sin salida y quiere jugar esta partida con la muerte a ver quién resulta vencedor. A medida que pasan los días con Antonia en la mina y en medio de una relación de trabajo llevadera en donde el oro era cada vez más escaso, la relación toma un giro cuando Maqroll accede a las caricias de su compañera. Sabiendo muy bien hacia donde conducirá este caudal de deseo, Maqroll se deja arrastrar hasta el límite; lo no simbolizado se hace cada vez más presente en esta parte del relato. En la medida en la cual los encuentros eróticos “contra natura” con Antonia son más frecuentes, ambos se encaminan en la senda de un goce imposible de representar; Maqroll intenta darle un receptáculo simbólico que contenga este *fading* del yo que empieza a sentir como inminente y que padece como una especie de trance místico en donde se confunden los elementos de un erotismo que está “más allá del principio del placer,”

era como un rito necesario, invocador de fuerzas escondidas en la entraña del viento que giraba en la gruta invocando al Emir de los mares, que se cumplía en medio de los breves gemidos de Antonia cuando culminaba su placer . . . un culto sin rostro . . . un misterio ciego en el que hallar oro y sodomizar a una hembra eran las maneras de participar en un mismo rito. (469)

En un momento del relato ante la ausencia de una posible representación simbólica sólo es posible capturar algo de ese goce no representado mediante la “sonoridad del significante”; esto se da cuando los gemidos de Antonia y los ecos del viento se encuentran para formar un sólo eco, única prueba material de la existencia de ese real imposible de representar, “los ayyyes [de Antonia] alternaban con el Amirbaaar que pronunciaba el aire con una precisión alucinante” (469). A este estatuto del “goce sonoro” Belén del Rocío Moreno lo nombra como “goce vocal”,

el goce vocal –que es goce de la pura sonoridad desprovisto de la significación– tornará en la obra no sólo como tema, también y de modo privilegiado se hará su lugar por vía del ritmo y la eufonía. Así, el puro goce vocal, perdido tras la significación otorgada por el Otro, se reencuentra por nuevas vías. (Del Rocío-Moreno “Para leer escuchando” 9)

Estas nuevas vías son las vías del significante, un intento de ingresar en la cadena simbólica mediante la representación para que la obra tenga una durabilidad. La tarea del héroe consiste en preservar su existencia al interior de la saga; en la víspera de la fusión total del yo con el objeto que conducirá a la certera muerte de Maqroll, éste decide

invocar a los dioses del mar para reestablecer el orden simbólico que le permitirá escapar de esta peregrinación de la carne. Es aquí cuando invoca el llamado al orden simbólico en el nombre de Amirbar –metáfora del significante del nombre del padre.

La última noche en la mina, Maqroll escucha por última vez el llamado de Amirbar y esta vez logra darle un sentido -a lo que hasta ahora resultaba opaco- para poder salir con vida de esta prueba que le recuerda a “Perséfone recorriendo el Hades” (470); él siente que es necesario atender los llamados de *Al Emir Bahr*, su ausencia del mar es reclamada como un imperativo categórico que ahora debe atender, su tarea es regresar al océano y abandonar esta aventura en tierra,

Amirbar, aquí me tienes escarbando las entrañas de la tierra como quién 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 . . . por *los navíos* que hunden su proa en los abismos y surgen luego, una y otra vez repiten la prueba . . . déjame salir con bien de esta oscura empresa, muy pronto volveré a tus dominios y, una vez más, obedeceré tus ordenes. *Al Emir Bahr*, Amirbar, Almirante, tu voz me sea propicia, Amén. (472; nuestro énfasis)

La experiencia de la mina es una prueba que tuvo que atravesar Maqroll para poder encontrar nuevamente la estabilidad simbólica que le permite seguir con sus aventuras. Él mismo reconoce que ha buscado una transformación y a partir de allí ahora es otro –*Je est un autre*– se ha reestablecido el orden antiguo, ha atendido el llamado al orden del *nombre del padre*. El “navío que hunde su proa en los abismos” es la metáfora del yo que ha pasado por ese proceso de desvanecimiento con ese objeto irrepresentable,

ese plus de goce o “goce otro”. Antonia, como metáfora del objeto representa, al final de la novela, el lugar de lo irrepresentable, del *plus de goce* que está situado no en lo simbólico sino en el registro de lo real. Un goce que termina con la locura y el silencio de Antonia, algo que comenzó con una mina sin nombre termina con el silencio de quien, en su calidad de metáfora del objeto, “no volvió a hablar y había caído en una inmovilidad ausente de la que no parecía salir nunca” (482).

Álvaro Mutis nos trae con esta novela la potencia de lo que no es evidente, la necesidad de lo simbólico como condición necesaria de toda empresa humana, y la insistencia del objeto en la dinámica del deseo bajo la forma de la metáfora. El ritual, la plegaria, los libros sobre el *ancien régime* que acompañan al gaviero, y la invocación de Amirbar, son todos eslabones de la cadena significante que se origina con este “significante mayor” que es el del nombre-del-padre, que en su función dentro del relato sitúa al orden simbólico como el lugar al cual la vida errante de Maqroll está destinada, quizás muy a su pesar.



Turner, J.M.W. "The Decline of the Carthaginian Empire" 1817

CONCLUSIÓN

El movimiento literario hispanoamericano conocido como *la posvanguardia* retoma algunos de los temas, imágenes e ideales del modernismo hispanoamericano, entendido por Octavio Paz como una “literatura de fundación” que abrió las puertas de entrada a las letras hispanoamericanas a la modernidad literaria; el modernismo a su vez retoma algunos de los elementos del movimiento romántico europeo iniciado en el siglo XVIII como el profundo lirismo y algunos de sus temas fundamentales en donde la interioridad del poeta está en una especie de comunión espiritual con el mundo de la utopía vuelta hacia el pasado. Hay entonces una línea temática e ideológica que viene desde los románticos-modernistas que es retomada por la generación de la *posvanguardia*.

Algunos de los temas más importantes que retoma la posvanguardia de sus predecesores románticos-modernistas son el rechazo a la idea de progreso, la vuelta hacia un pasado heroico, la revalorización de lo erótico en el lenguaje, la decadencia, el cosmopolitismo, el hedonismo, la utopía vuelta sobre el pasado y la ruptura del yo, vimos que a esta generación pertenecen, entre otros, autores tan dispares como José Lezama

Lima, Nicanor Parra, Alberto Girri, Jaime Sabines, Cintio Vitier, Roberto Juarroz, Enrique Molina, Octavio Paz y Álvaro Mutis.

En la obra del escritor colombiano Álvaro Mutis encontramos algunos de estos temas tanto en su poesía como en su obra en prosa, y otros temas que son muy suyos y que lo hacen por momentos un autor de difícil clasificación. Los temas más importantes de la obra mutisiana desde esta perspectiva posvanguardista son *la antigüedad como utopía* en donde encontramos elementos como la concepción heroica de la polis antigua, la sentimental belleza de las ruinas como testimonio de la grandeza pasada y la historia como cuadro familiar de la naturaleza perdida. Otro tema fundamental de su obra es “el permanente descontento con el presente”, el cual hay que historizar para hacerlo soportable; de allí el permanente recurso intertextual en sus novelas a textos históricos relacionados con el *ancien regime* y el siglo XVIII francés. Igualmente encontramos *la decadencia y fractura del yo* en donde hay una permanente evocación de recursos místicos en su poesía presentes en el constante uso de imágenes religiosas y la creación de un lenguaje profano; *la entropía* la podemos ubicar al interior de esta categoría ya que en su obra encontramos algunos *topos* como la selva y lo que el autor denomina “las tierras bajas,” los cuales actúan como universos semánticos en donde la destrucción, el deterioro y la muerte tienen una presencia permanente y fatal sobre los seres humanos.

El cosmopolitismo y el hedonismo es también una temática constante en la obra de Mutis. Su héroe principal Maqroll el gaviro, no tiene un origen preciso y anda por el mundo con un “pasaporte chipriota de dudosa reputación”; las novelas de la saga se desarrollan en lugares tan dispares como Ciudad de Panamá, la selva suramericana, el Caribe, los países escandinavos, el mediterráneo, los puertos del norte de África y los

diferentes mares que cruza Maqroll en busca de sus empresas destinadas todas al fracaso. Algunos de los personajes mutisianos se caracterizan por su “*joie de vivre hors la loi*” que se refleja en profesiones tales como capitanes de barco, tenderos, traficantes de armas, contrabandistas, administradores de burdeles, mineros, impostores, magos de feria o celadores de transatlánticos. En muchos de ellos –y especialmente en Maqroll– encontramos que a pesar de caracterizarse por una actitud negativa y de pesadumbre frente al mundo, hay una certeza de que lo que hay que vivir hay que vivirlo bien, en compañía de los amigos y amores furtivos, que hacen que *lo transitorio* tenga también un valor en medio de los lamentos por el deleznable presente.

A diferencia de otros autores de esta generación como Lezama Lima y Octavio Paz, para Mutis lo indígena americano no es materia de consideración ni representa un tema recurrente en su narrativa; de hecho los personajes indígenas o con rasgos amerindios –lo autóctono americano– que aparecen en novelas como *La nieve del almirante* (1986) o *Amirbar* (1990), están más cerca de una naturaleza animal que de una consciencia milenaria vernacular. Lo amerindio para Mutis parecería ser la representación de una “alteridad radical” en la cual se alínean estereotipos en donde lo bárbaro, lo exótico, lo salvaje y muchas veces lo oriental se dan lugar. Por lo tanto, en la obra de Mutis no hay una búsqueda de una identidad amerindia ni un intento de separación del pasado español; muy al contrario en su obra hay una constante búsqueda de un origen español andaluz mezclado con lo americano criollo. Poemarios como *Crónica Regia y Alabanza del Reino* (1985) y *Homenaje y siete nocturnos* (1986) son pruebas de esa búsqueda ancestral gaditana y en varios de ellos hay verdaderas epifanías sobre su lugar en el mundo ibérico.

No es que Mutis no se interese por la búsqueda de una identidad americana como muchos de sus predecesores vanguardistas (Mariátegui, Vallejo) y algunos contemporáneos posvanguardistas (Paz, Lima); lo que pasa es que en su obra no hay una diferencia radical entre Europa, Africa o América; él simplemente navega entre las aguas de lo que Ángel Rama definió como las dos características de la vanguardia latinoamericana -que a su vez están presentes en la posvanguardia como heredera de la primera- el cosmopolitismo y el transculturalismo. Así como Darío, Borges, Cortázar, Vargas Llosa y Paz, Mutis es un fiel representante de una tradición literaria en donde las fronteras geográficas existen sólo en los mapas escolares. La cartografía literaria mutisiana incluye regiones que ya habían sido identificadas por los modernistas como exóticas (Asia) o ideales (Grecia) pero que para el autor colombiano no son extrañas -así como tampoco para algunos de sus maestros vanguardistas como León de Greiff. Las imágenes de puertos escandinavos son tan familiares como la geografía andina o el trópico americano; ellas hacen parte de una subjetividad de fin de siglo veinte en donde los personajes no sólo hablan comunmente dialectos que han desaparecido mezclados con lenguas modernas, sino que los lugares por los que transitan parecieran dar la impresión de carecer de fronteras físicas y culturales. Es tan común pasearse en sus obras por el noroeste africano en territorio berber (*Caravansary*) como por un bar de montaña ubicado a orillas del río Coello en el sur de Colombia (*La Nieve del Almirante*). En este sentido Mutis simplemente está siendo fiel a una tradición iniciada por el modernismo, continuada por algunos vanguardistas como De Greiff y retomada por su generación: ser un *transculturado*, lo que para muchos críticos resulta un poco ambivalente y le han catalogado de reaccionario, ortodoxo o precursor. Lo que es cierto es que es un autor tan

colombiano como mexicano, en el fondo es un autor absolutamente latinoamericano cuya revolución está anclada en un panteón de héroes vencidos.

Una manera de volver a introducir la reflexión sobre la modernidad en la época contemporánea es a partir del concepto de *Spätzeit* o época tardía, el cual, más que un concepto historiográfico es un campo semántico definido por Walter Moser que hay que tratar en sus diferentes niveles de funcionamiento; como figura, como algo que designa un gusto estético, como algo que reenvía a un tipo cultural, como algo que indica una condición histórica o como algo que capta una sensibilidad subjetiva. Este campo semántico tiene cinco características fundamentales que encontramos en producciones culturales contemporáneas, lo que hace sino atestiguar que el debate sobre la modernidad no ha finalizado, éstas son: pérdida de energía, decadencia, saturación cultural, producción secundaria y posterioridad; al mismo tiempo Moser define que este campo tiene también dos afectos propios que hacen parte de un imaginario estético más complejo, la nostalgia y la melancolía.

En esta investigación hemos incorporado la reflexión sobre la *Spätzeit* en el análisis de la obra de Álvaro Mutis, lo cual nos ha dado más argumentos en la formulación y puesta a prueba de nuestra hipótesis de investigación; desde la cual planteamos que la “visión del mundo” que encontramos en la obra del poeta y novelista colombiano Álvaro Mutis está enraizada en una “consciencia de época romántica” en la cual la melancolía –como condición afectiva existencial de la *spätzeit*– y el *fading* del yo –como fenomenología estético-narrativa; ocupan un lugar central en la configuración de su universo de ficción. Las figuras, los motivos, los *topoi* literarios y los héroes mutisianos están contruidos alrededor de este imaginario estético, y participan a su vez

en la creación de un universo en donde el héroe ha llegado tarde a un mundo vaciado de sentido y en el cual la utopía está vuelta sobre un pasado irrecuperable.

En el capítulo uno vimos que la obra de Álvaro Mutis recibió un modesto tratamiento de la crítica en sus inicios en 1948 con el poemario *La balanza* que reúne su poesía temprana; será en 1959 cuando publique apartes de su poemario *Reseña de los hospitales de ultramar* –en la prestigiosa *Revista Mito* dirigida por el poeta colombiano Jorge Gaitán Durán– que la obra poética de Mutis comience su escala en ascenso hacia el panteón de las letras hispanoamericanas. El primero en reconocerlo es el poeta mexicano Octavio Paz que no dudó en calificar a Mutis como “un poeta de la estirpe más rara en español: rico sin ostentación y despilfarro” (Paz, *Prólogo* 10). Luego de su abrupta salida de Colombia por problemas con la ley es recibido en México con honores entre la elite intelectual, en donde se acomoda rápidamente en la tierra en donde se han destacado algunos de los mejores escritores y artistas colombianos como Porfirio Barba Jacob, Rodrigo Arenas Betancourt y Gabriel García Márquez; Mutis produce su mejor obra poética y toda su obra en prosa en México y vive hasta hoy en la Ciudad de México en donde disfruta de una vida entregada al buen retiro, la contemplación de sus nietos y el cuidado de su esposa Carmen.

Vimos como un primer grupo de críticos, compuesto por poetas y escritores de la generación de Mutis, lo ven como “uno de los suyos” ya que comparten ideales y temáticas afines a lo que más arriba llamamos –citando a Paz– como la *posvanguardia latinoamericana*. Posterior a este primer grupo viene una crítica más académica que destaca los aspectos formales y de estilo, y los puntos de encuentro en temáticas –la selva, la vida del mar, los puertos, la nostalgia, el trópico y la desesperanza– y recursos

poéticos y narrativos entre escritores anteriores a Mutis como José Eustasio Rivera, Pablo Neruda y Juan Carlos Onnetti; y contemporáneos como Enrique Molina. Cuando en 1986 Mutis comienza a publicar el ciclo narrativo del gaviero, compuesto por siete novelas, se comienzan a producir en universidades –especialmente estadounidenses– tesis de maestría y doctorado en donde se analizan las novelas desde diferentes perspectivas teóricas, desde el post-estructuralismo hasta la narratología tradicional; en donde se analizan, entre otras, temáticas como el azar, la utopía y el mito, el héroe postmoderno, el exilio y lo trascendental; investigaciones que darán a la obra de Mutis una mayor visibilidad en el universo editorial y que vendrá acompañada por los más prestigiosos premios a las letras hispanas.

Esta investigación se ubicó en una línea que continúa el camino trazado por los importantes trabajos de investigación de Consuelo Hernández *Álvaro Mutis: Una estética del deterioro* (1995), quien explora en profundidad la figura del deterioro en la obra poética y narrativa del autor colombiano y de Oscar Castro-García *Sueños, erotismo y muerte en la narrativa de Álvaro Mutis* (1997), que centra su análisis en la figura de Maqroll alrededor de tres temas: los sueños, el erotismo y la muerte en la obra narrativa compuesta por las siete novelas. Igualmente es importante aclarar que el trabajo pionero en cuanto a la utilización del método psicoanalítico en el análisis de la obra de Mutis es el de Belén del Rocío-Moreno *Las cifras del azar, una lectura psicoanalítica de la obra de Álvaro Mutis* (1998), en donde la autora utiliza el método psicoanalítico propuesto para la interpretación del texto literario desde el cual analiza el problema del destino y el azar en las novelas del escritor colombiano.

Las disertaciones en las cuales encontramos unos referentes conceptuales y temáticos que orientaron nuestra investigación fueron *Utopía, mito y héroe contemporáneo en la obra novelística de Álvaro Mutis* (1996) de Gina Ponce de León en donde se hace una descripción del héroe posmoderno y la utopía; este trabajo lo tomamos como un punto de partida en nuestra investigación en cuanto al problema del héroe en Mutis y lo profundizamos adhiriendo el problema de la melancolía y el *fading* subjetivo como fenomenología propia de la modernidad presente en la caracterización de los principales héroes mutisianos: el húsar, Alar y Maqroll.

También en la disertación *Ciclo narrativo sobre el Gaviero o el discurso posmoderno en la escritura de Álvaro Mutis* (1998) de Oscar López-Castaño encontramos un análisis del héroe postmoderno basado en el componente de “desilusión frente al progreso” que nuestra investigación profundiza desde la perspectiva de Lukacs y su concepto de “Romanticismo de la desilusión”. Igualmente nos referimos al trabajo de Doris Baron-Fritts *Identidad y representación del personaje posmoderno* (1999), en donde plantea que el producto de la llamada postmodernidad el héroe mutisiano está “en progreso” y en medio de un “proceso de reificación” en tanto Maqroll es un sujeto de creación de su propio universo. Para nosotros más que un “sujeto en progreso” de lo que se trata en la fenomenología del “*fading*” es de un sujeto en vías de “desvanecimiento,” de *eclipsamiento* entre el yo y el objeto, en nuestro análisis identificamos las diferencias entre uno y otro.

En la disertación *Las formas del exilio en los trópicos* (2000) Olaya-García explora el tema del exilio y la identidad y plantea que Maqroll tiene un “yo melancólico en tanto es un personaje que representa el exilio colombiano” (56). Para nuestra

investigación este trabajo es importante en tanto introduce el tema de la melancolía en la obra del autor colombiano; en nuestro trabajo profundizamos esta problemática desde una perspectiva histórica y psicoanalítica. Desarrollamos también la caracterización de la melancolía como “condición espiritual” de la modernidad, con lo cual intentamos quitarle peso a la nosografía psiquiátrica tradicional al ubicarla como “enfermedad mental” y también a la relación que hace la autora entre las condiciones del exilio relacionado con la nacionalidad colombiana y las condiciones geopolíticas contemporáneas.

William Siemens en *Álvaro Mutis: las huellas de lo trascendental* (2002) y Martha Canfield en su artículo “La poética de Álvaro Mutis” (2002), exploran el tema de la búsqueda de un orden en la obra de Mutis, que nosotros retomamos; y el texto de Gabrielle Bizarri “La ruina de la novela de Aventuras en el ciclo de Maqroll” (2004) sitúa a Maqroll como un “héroe en las postrimerías de la modernidad” y el *topos* de la ruina como propio de la obra de Mutis, esto lo retomamos nosotros al hablar de la *Spätzeit* y de las sombras del objeto melancólico en la obra de Mutis.

Del texto de Myrtha Sesarrego *Maqroll o las ganancias del perdedor* (2006) destacamos el asunto de la fragmentalidad como característica de la narrativa mutisiana, y la afirmación de que el viaje representado en la novela *La nieve del almirante* es un ejemplo del *Bildungsroman* en tanto hay un “proceso de degradación,” allí encontramos un punto de conexión con el problema de nuestra investigación, la melancolía y el *fading* del yo.

El problema fundamental que nos propusimos demostrar en esta investigación fue como hay una presencia permanente de la melancolía –como condición espiritual del

héroe romántico— y el *fading* del yo —como consecuencia de dicha condición— en la obra de Álvaro Mutis. En el capítulo dos hicimos un recorrido histórico por el concepto de melancolía y una formulación conceptual desde la teoría psicoanalítica sobre el mismo, esto con el fin de mostrar la doble valoración que desde la antigüedad ha tenido esta “condición espiritual” y de poner sobre el terreno los principales elementos teóricos que nos permitieran soportar nuestro trabajo investigativo.

Por un lado, destacamos la valoración positiva presente en Aristóteles y su *Problemata (XXX I)*, en la obra de Marsilius Ficinus, *De vita triplici* (1498) y en el grabado de Albrecht Dürer “Melencolia I” (1517), para quienes la melancolía es una condición espiritual propia de héroes, filósofos y poetas. Por otro lado hicimos referencia a la valoración negativa de la melancolía inspirada en las ideas presocráticas y platónicas que la relacionan con la ebriedad, la incontrolabilidad, la irracionalidad y la pereza, y que aparece en obras como *Sobre la naturaleza del hombre* atribuido a Hipócrates; *Anatomy of Melancholy* (1612) de Robert Burton y *El melancólico* (1611) de Tirso de Molina. Igualmente señalamos la relación existente entre la melancolía y el pensamiento utópico — especialmente en las obras de Burton y Molina, y la relación entre la melancolía y la nostalgia; en este punto introdujimos la fundamental diferencia entre la cualidad del objeto en la nostalgia y el tipo de objeto melancólico.

Esta diferencia la hicimos desde la teoría psicoanalítica, al interior de la cual hicimos un recorrido por el texto *Duelo y melancolía* (1915) de S. Freud en donde encontramos el núcleo central de la conceptualización teórica sobre la melancolía cuando éste plantea que “la sombra del objeto ha caído sobre el yo” (246); y los textos *Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano* (1960) y *Observación sobre*

el informe de Daniel Lagache (1960) en los cuales Jacques Lacan teoriza el asunto del *fading* del yo entendido como “suspensión del deseo y eclipsamiento del sujeto,” lo cual tiene como consecuencia la fusión entre el yo y el objeto primordial (la cosa) o *das Ding* freudiano.

Vimos como en el texto *Soleil Noir, depression et mélancolie* (1987), Julia Kristeva plantea que en la melancolía el creador literario tiene una tarea aún más árida con relación a la producción textual amén a su condición existencial, ya que debe inventar un lenguaje nuevo que le dé al sujeto creador la posibilidad de ponerle distancia a este vacío que lo atormenta, un lenguaje en donde *la cosa* pueda cernirse a la cadena significante. El melancólico tiene una “tarea imposible”: representar lo irrepresentable, buscar como Mallarmé “una palabra nueva, una palabra total en su lengua materna” (Kristeva 54) que capture lo que antes no podía nombrar.

Uno de los aportes metodológicos que hemos querido hacer con esta disertación es la aplicación del psicoanálisis como método de interpretación de textos literarios al análisis de la problemática de la melancolía y el *fading* del yo en la obra de Mutis. Para entender este método nos propusimos la tarea de dilucidarlo haciendo un brevísimo recorrido por las principales aplicaciones y conceptualizaciones teóricas que de allí se desprenden. Comenzamos por el uso que hizo Freud del análisis de textos literarios en los orígenes de la doctrina psicoanalítica y demostramos cómo el padre del psicoanálisis se apoyó en el análisis de textos clásicos de la literatura como Edipo Rey o Hamlet para la conceptualización de los cimientos de su teoría del inconsciente. Hicimos un detallado análisis del método freudiano de interpretación de textos literarios en los textos *El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen* (1906) y *Lo ominoso* (1919), en donde Freud

privilegia tres elementos en su análisis: la diferencia entre el texto y la biografía del autor, el texto como proveedor de los contenidos materiales de la interpretación y el límite que existe en la interpretación por la presencia de una opacidad en el texto literario. Freud señala igualmente que hay dos figuras retóricas que actúan en el funcionamiento del inconsciente y por lo tanto que sirven para la interpretación de materiales literarios, la metáfora y la metonimia.

Señalamos igualmente cómo Jacques Lacan retomó el legado freudiano y conceptualizó el funcionamiento del inconsciente y el modo de operar en el texto literario a partir de cinco elementos ligados al estatuto del significante: la repetición, la materialidad, la ausencia, el desplazamiento y la opacidad; estas características del funcionamiento del significante las aplica Lacan en el análisis de textos como “La carta robada” de E.A. Poe en su “Seminario sobre La carta robada” (*Escritos* 1956); igualmente demuestra cómo hay un “residuo último” o “*point de capiton*” imposible de descifrar en el texto literario y también cómo en el texto hay algo de la “verdad del sujeto” que se cuele en la escritura. Shoshana Felman continúa esta misma vía de análisis y plantea además que la cadena de significantes presente en el texto literario organiza una “*connotación transsignificativa*” que el crítico debe descomponer; para esta autora la relación entre el psicoanálisis y la literatura debe estar mediada por un lenguaje claro en donde sea posible transmitir una metodología de análisis y una conceptualización de lo inconsciente en el texto.

Roland Barthes por su parte plantea que el lector es un “productor del texto” y que la escritura “no es la comunicación de un mensaje que parte del autor y va al lector” (*S/Z* 127), la “voz de la lectura” es el encuentro entre la voz del autor y la del lector y el texto

representa una “galaxia de significantes” que hay que descomponer en tejidos delgados hasta que se puedan ver las capas de las cuales está hecho el texto; esto con el fin de determinar el significante tutor o *lexia* que el intérprete deberá aislar de manera arbitraria; en este sentido el crítico deberá descifrar, desanudar esa red significativa en donde está implicado el sujeto del inconsciente.

Finalmente en este capítulo expusimos el método de análisis propuesto por Jean Starobinski en *La relation critique* (2001) quien propone un tipo de análisis en donde “el detalle de la escritura” es la pieza fundamental de la interpretación literaria. El texto contiene todos los materiales necesarios para su explotación, es sólo cuestión de saber releerlos para sacar el mayor provecho de ellos; la lectura minuciosa se hace bien sea de un breve pasaje literario, de una pintura, de un poema o de un texto que contenga algo esencial no sólo de la obra sino también del autor y su tiempo. Del fragmento, que es una especie de nudo, se extraen elementos que aparentemente podrían pasar desapercibidos y se propone una interpretación. A partir de allí, del análisis de este fragmento, el crítico es capaz de proponer un *continuum* en la obra del autor estudiado, una especie de “firma de autor” que atravesará toda su producción literaria.

En el capítulo cuarto rastreamos la *genealogía poética* del principal héroe mutisiano, Maqroll el gaviero; y definimos las características que lo sitúan en el panteón de los héroes románticos. Demostramos cómo hay tres momentos o formas de representación en la construcción de este héroe en la obra poética de Mutis; el primero es cuando narrador y autor son uno sólo, es decir, cuando la voz lírica es la voz del poeta. Esto lo encontramos en poemas como “La creciente” (1948), “Un bel morir” (1965) y “Amirbar” (1992). El segundo tiene que ver cuando el narrador habla de un tipo de

personaje que prefigura a Maqroll, bien sea por sus oficios o por las características psicológicas de éste. Ejemplos de esta forma de representación son los poemas “El húsar” (1954), “Funeral en Viana” (1984) y “El cañón del Aracuriare” (1984). El tercer momento es cuando Maqroll propiamente tiene nombre y voz dentro del poema, y lo encontramos desde el primer poemario de Mutis en donde aparece “La oración de Maqroll” (1948) hasta en poemas de la madurez como “Cocora” (1981) o “En los esteros” (1981) donde se narra una de sus muertes.

En esta genealogía demostramos cómo hay una evolución en la composición del héroe mutisiano, que si bien nace con nombre propio en la “Oración de Maqroll” en el 48 –en donde hay rasgos más surrealistas en su estructuración poética– en las versiones más elaboradas de la poesía de la madurez de Mutis en los años 80 –que da paso al ciclo narrativo del gaviero– encontramos un héroe más cerca a una “condición espiritual romántica” y por lo tanto *melancólica*.

En la segunda parte de este capítulo analizamos en algunos poemas y fragmentos de novela de Mutis las principales características del héroe del “romanticismo de la desilusión” –apoyados en el texto *Teoría de la novela* (1920) de Georg Lukacs– como el proceso de degradación progresivo del héroe, la disyuntiva entre el deber ser y el ser, la lucha espiritual entre la acción y la contemplación y la clarividencia desesperada como condición espiritual del héroe. Del héroe romántico –apoyados en los textos *Meditations on the hero* (1974) de Walter Reed y “Self, society, value and the romantic hero” (1969) de Frederick Garber– analizamos características como la cercanía ontológica entre el ser y la naturaleza, el rito de paso como prueba simbólica necesaria, el retroceso en la energía vital, la ambivalencia entre el ser y la sociedad y la aristocracia espiritual del héroe.

Finalmente analizamos la condición de héroe de la *spätzeit* de Maqroll –a partir de las ideas de Walter Moser en “Mélancolie et nostalgie: Affects de la spätzeit” (1999)– tales como la pérdida de energía, la decadencia, la saturación cultural, la producción secundaria y la posteridad.

En los siguientes capítulos, analizamos la figura y caracterización de tres héroes románticos mutisianos a partir de los cuales profundizamos nuestro problema de investigación, la melancolía y el *fading* del yo. En el capítulo cinco, analizamos en el poema “El húsar” (1953) cómo la presencia de la melancolía y el *fading* del yo están sostenidas a partir de una doble tensión en donde el poeta explora las imágenes del erotismo y la muerte. Los polos de dicha tensión giran entorno a estos dos ejes antagónicos. Por un lado están los *elementos vitales* como el erotismo, el poder, la gloria, la nobleza y la fuerza; y por otro, elementos que dan cuenta del lento *proceso de desvanecimiento* que conducirá a la muerte del húsar representado en imágenes poéticas en donde se dan cita la miseria, la humillación, el desleimiento, la putrefacción del cuerpo, la memoria, el olvido, la huída, la violencia y finalmente la muerte. Esta estructura narrativa se desliza a lo largo del poema en un contrapunteo en donde dichos elementos componen lo que será la imagen poética de este soldado napoleónico en tierras tropicales.

En el poema encontramos a su vez *la doble condición del héroe melancólico*, ya que por un lado está al *hombre de acción* con características como la sabiduría, el erotismo, la gloria, las proezas y la fuerza; por otro lado, el *héroe meditativo* que asiste al deterioro gradual de su vida en donde la materia sucumbe ante el irremediable paso del tiempo. En la medida en la que avanza el poema algunos de los objetos que acompañan al

húsar van perdiendo su valor original para representar un proceso de transformación interior, un viaje sin regreso en donde el héroe comienza su peregrinación hacia la muerte.

Otro elemento importante a destacar en nuestro análisis es cómo hay una imposibilidad de capturar la esencia última de la poesía en tanto en el poema hay un “resto” que queda –un *point de capiton* en términos lacanianos, una *lexia* según Barthes– imposible de representar; esto lo vemos cuando al final del poema el héroe se transforma en el “nombre de las ciudades.” Se le alaba y se le canta a un “ser sin nombre.” De héroe napoleónico se transforma en *detritus* y su cuerpo adquiere el estatuto de ruina en tanto los elementos que lo hacían un soldado imperial en tierras tropicales comienzan a fundirse con la materia de las “tierras bajas”; en este sentido la representación del trópico en este poema está fundada en una imagen entrópica en donde la decadencia, el desvanecimiento del sujeto y la muerte envuelven los objetos y la materia de que están hechos.

“El húsar” presenta varias de las características del héroe romántico en tanto en el poema encontramos elementos como el proceso de degradación progresivo, la disyuntiva entre el deber ser y el ser, la lucha espiritual entre la acción y la contemplación y la clarividencia desesperada como condición espiritual del desesperanzado. También encontramos la cercanía ontológica entre el ser y la naturaleza, que se manifiesta en el tratamiento del cuerpo y el proceso de desintegración en las “tierras bajas,” el rito de paso como prueba simbólica necesaria –la crucifixión del crustáceo– y el necesario retroceso en la energía vital. Igualmente, características de la *spätzeit* como la pérdida de energía, la decadencia, la saturación cultural y la posteridad están presentes en este poema.

El análisis del cuento “La muerte del estratega” es el tema del capítulo seis; allí el autor da cuenta de un tratamiento particular del objeto melancólico no sólo por el tema sino por las imágenes poéticas en las cuales el objeto y la fenomenología del desvanecimiento están representadas amén a la condición espiritual del héroe, Alar el Ilirio, estratega de la emperatriz Irene en el siglo VIII d.c del Imperio Bizantino.

Al interior del texto encontramos el tratamiento que el autor da al estado de “lucha interior” del personaje como primera característica del héroe romántico en tres oposiciones que marcarán la dinámica del relato, *Iconoclasta/ Cristiano, Religioso/ Laico y Griego/ Bárbaro*; cada una de ellas está enmarcadas en los acontecimientos propios de la vida del Ilirio. Encontramos igualmente constantes referencias a las oposiciones ontológicas del héroe romántico entre el deber ser y el ser, la obediencia y el deber moral, en las cuales el tema de la ley y el orden son los ejes organizadores de la vida del héroe. Al interior de esta problemática encontramos el doble estatuto de la ley representado en la *Basilissa*, en donde por un lado representa la ley del padre que instauro un orden simbólico en el Imperio –necesario para la convivencia– y por el otro, representa a la madre castrante que al sentir amenazada su investidura imperial actúa con fiereza, sacándole los ojos a su propio hijo y castrando simbólicamente el acceso al goce de Alar al obligarlo a abandonar a su amada Ana Alesi.

La presencia constante de un “fatalismo lúcido” que le da una peculiar visión del mundo al personaje y que expresa en una de las cartas en donde dice “es poco lo que podemos hacer, cuando ya oscuras levaduras de destrucción han penetrado en nosotros,” es donde reconocemos la posición existencial melancólica desde la cual el héroe sabe que

el objeto está perdido para siempre y que del fin sólo conocemos el germen. El estado embrionario del fin lo percibe el espíritu iluminado del poeta.

La cultura griega clásica aparece en el cuento como la referencia utópica a un pasado perdido irrecuperable, y el estado actual del espíritu romántico está metaforizado en la ruina que el héroe conserva en la forma de una máscara mortuoria o en su particular preferencia por la contemplación de ruinas en sus campañas militares. Estas características nos hablan de la doble condición melancólica: *vita activa, vita contemplativa*. Por un lado, es claro que Alar es un estratega militar al servicio de la emperatriz; por el otro, su alma romántica se refugia en la lectura de poetas clásicos como Virgilio, Horacio y Catulo.

En la parte final del análisis asistimos a la muerte de Alar en batalla y a la representación del proceso de fusión entre el yo y el objeto. El *fading* en su forma más radical lo vemos representado en el lento final en el cual es narrada la muerte del héroe; a medida que las flechas atraviesan su cuerpo y la vida se le escapa por cada poro, el héroe encuentra el “abrazo cálido de la cretense” a partir del cual “encuentra esa desordenada alegría, tan esquiva, de quien se sabe dueño del ilusorio vacío de la muerte.”

En el último capítulo analizamos la novela *Amirbar* (1990) y en ella profundizamos nuestra problemática de investigación. Dividimos nuestro análisis en tres partes, en primer lugar analizamos los aspectos formales de la novela en donde destacamos la historia, la trama y los personajes; en segundo lugar hicimos un análisis del *topos* de la mina en la poesía de Mutis; y en tercer lugar, profundizamos en los elementos estructurales del relato en donde analizamos el problema fundamental de esta investigación en el viaje de exploración de Maqroll por las dos minas y el subsecuente

desvanecimiento subjetivo que casi acaba produciendo la muerte del personaje. Por último, analizamos cómo en la obra de Mutis hay lo que hemos llamado –apoyados en Starobinski– una “firma de autor” en cuanto al proceso de composición y desarrollo del héroe Maqroll.

Uno de los objetivos de esta investigación era señalar la genealogía del personaje principal mutisiano, Maqroll el gaviero; en el capítulo dedicado a ello rastreamos su origen en la poesía. En los capítulos de análisis literario del poema “El húsar” y el cuento “La muerte del estratega” demostramos cómo estos héroes prefiguraban a Maqroll en cuanto al tratamiento de las imágenes poéticas, su espíritu romántico y la visión melancólica del mundo. En esta novela vimos cómo hay una continuidad en el tratamiento de las principales temáticas del héroe romántico y de la condición espiritual melancólica, en especial profundizamos la fenomenología del desvanecimiento subjetivo en Maqroll.

Analizamos cómo el personaje Maqroll está construido sobre la base de una intratextualidad que el lector que conoce la obra anterior de Mutis reconoce. Destacamos las relaciones de esta novela con novelas anteriores como *Ilona viene con la lluvia* (1988) y con una novela posterior *Abdul Bashur* (1990), en donde se tejen algunos de los hilos narrativos de *Amirbar*. Igualmente destacamos cómo hay un esfuerzo de diferenciación del personaje central de la novela con relación a “las gentes de las tierras bajas”; la composición de Maqroll no solamente lo muestra como un extranjero en esas tierras sino que su presencia representa un peligro para quienes tengan un contacto con él, una “aristocracia espiritual” propia del héroe romántico. Sin embargo, esa caracterización es contradictoria al interior del relato pues por un lado, el gaviero se sitúa por fuera del

mundo terrenal de la minería al destacar su profesión de marino en la gavia –de quien ve más allá del común de los mortales– y por otro lado, encontramos las referencias intratextuales a la novela *La nieve del almirante* en donde aparece el amor de cordillera de Maqroll, Flor Estévez, quien representa otra faceta de su “lugar en el mundo,” la cordillera como lugar de anclaje simbólico que aparece también mencionada en esta novela.

Maqroll se identifica tanto con el ambiente de basílica medieval de la mina –en donde reconoce una arquitectura mudejar-castellana, propia de su espíritu reaccionario dieciochesco– como con el carácter nómada y jovial de algunos de los habitantes de estas regiones montañosas, tales como los conductores de camión y otros lugareños cuyos oficios distan del código penal tanto como del suyo.

La representación de las mujeres que acompañan al gaviero en esta novela –como Dora Estela y Antonia– tiene una doble connotación que está presente en toda la obra narrativa. Por un lado, en las novelas de Mutis hay una serie de mujeres que están en una categoría en donde se respira un “aire noble y antiguo,” allí encontramos a Ilona Grawoska, Fátima Bashur, Flor Estévez, Ana la Cretense, Amparo María y Dora Estela. Estas mujeres tienen rasgos cosmopolitas y están acompañadas de un halo de antigüedad que las sitúa en el lugar del objeto del deseo imposible; a su vez poseen un erotismo en donde combinan los cuidados paliativos que intentan aplacar las consecuencias físicas y emocionales del proceso de desvanecimiento del yo del protagonista.

La otra categoría de mujeres presentes en la obra está más del lado de lo animal, lo exótico y lo primitivo; allí encontramos a Antonia y su “contranatural” forma de gozar el placer sexual. Su caracterización inspirada en un orientalismo representa una alteridad

radical en donde el *plus de goce* da cuenta de lo irrepresentable del goce femenino, en donde la locura y el silencio serán las maneras de resolver esta encrucijada en la parte final de la novela. En esta categoría hay otras mujeres en la obra de Mutis, sin nombre generalmente como la lavandera anónima en “El húsar,” o la mujer de la familia indígena que sube al planchón en la travesía de Maqroll por el río Xurando en *La nieve del almirante* y en el personaje de la Machice en el cuento *La mansión de la Araucaima*.

La mina como *topos literario* y como espacio simbólico en donde se desarrolla la fenomenología del *fading* del yo lo encontramos en la obra de Mutis en los poemas “La muerte de Matías Aldecoa” (*Los Trabajos perdidos*, 1956), “La cascada” (*Reseña de los hospitales de Ultramar*, 1959), “Cocora” (*Caravansary*, 1981) y “El cañón del Aracuriare” (*Los Emisarios*, 1984). En estos poemas, así como en el poema “Amirbar” - originalmente aparecido en el poemario *Los emisarios* (1984) –el cual aparece en la novela como plegaria al dios de los mares– asistimos a la creación de un universo poblado de imágenes poéticas en donde el desleimiento, la experiencia del doble, la pulverización de la materia, la transformación de los minerales, la oxidación y corrosión de las herramientas propias del oficio gambusino y la presencia de máquinas metamorfoseadas en criaturas vivientes, son metáforas del proceso de desvanecimiento subjetivo propio de la condición melancólica del gaviero.

Este proceso acontece en dos etapas en esta novela que están en directa relación con la exploración y subsecuente explotación de las dos minas; en primer lugar el viaje a la primera mina llamada “La zumbadora” es el rito de paso simbólico por el cual tiene que pasar el gaviero antes de ingresar en el universo atemporal e inconsciente de la segunda mina, *Amirbar*. Ésta es una mina originalmente sin nombre, un terreno en donde

lo simbólico se escapa y lo real subsume a Maqroll en la experiencia de un “goce otro” en donde la fusión del yo con “la cosa” se consuma hasta la casi extinción del héroe. En el momento en el cual la disolución del ser está a punto de concretarse una llamada al registro del significante sitúa de nuevo las coordenadas del registro simbólico. El significante primordial, el significante del nombre del padre, metaforizado en el “llamado al orden de las grandes extensiones salinas” es el mensaje que intenta descifrar el gaviero desde su ingreso a la primera mina. Ahora es el “tiempo de comprender” y entrar en el terreno de la “resignificación simbólica,” una vuelta de dados que le da la posibilidad a este navegante tectónico de reinsertarse en el campo del símbolo. Como un peregrino que ha encontrado la revelación después del viaje a lo más profundo de su ser, Maqroll sube al barco que lo llevará al sendero de la salvación, no es casual que el barco en que sube en la parte final de la novela se llame *Luther*.

Una de las conclusiones de esta investigación es que hay una lógica narrativa presente en los tres textos analizados –que se extiende a la obra del autor colombiano– según la cual el héroe antes del inicio de su aventura comienza un proceso de *desvanecimiento interior* cuyo germen le viene dado por su “condición espiritual melancólica.” Dicho proceso comienza a mostrar signos emocionales que se transfieren a las condiciones físicas del ambiente y a otros personajes del relato. El héroe, consciente de ello, no hace más que comprobar lo que de antemano ya sabía y que ninguna razón lógica le impide detener; este *fading* del yo llega hasta el límite dando como resultado la muerte del héroe –es el caso de algunos poemas como “El húsar” y cuentos como “La muerte del estratega.” En el caso de las novelas como *Amirbar* hay un proceso de resignificación simbólica que le permite al héroe sortear la aventura; el reconocimiento de

esta “condición espiritual” es lo que le permite a Maqroll seguir existiendo en la saga y lo expresa magistralmente cuando le preguntan sobre los padecimientos físicos y emocionales que últimamente le aquejan, su respuesta es lo que orientó este trabajo de investigación “¿las fiebres?... ya las tengo!” (*Amirbar* 491).

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez, Francisco. "Octavio Paz: Hacia una metapoética de la modernidad." *Hispania* 81.1 (1998): 20-30. Web. Agosto 4 2011. <http://www.jstor.org/stable/345449>
- Anzieu, Didier. *El cuerpo y la obra. Ensayos psicoanalíticos sobre el trabajo creador*. México: Siglo XXI, 1993. Impreso.
- Araújo, Helena. "Las mujeres de Maqroll." *Revista Anthropos* 202 (2004): 147-52. Impreso.
- Arango, Iván. *El enigma del espíritu moderno*. Medellín: U Antioquia, 2002. Impreso.
- Arango, José Manuel. "Álvaro Mutis: Del tiempo y del río." *Tras las rutas de Maqroll*. Ed. Santiago Mutis-Durán. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993. 31-5. Impreso.
- Arbeláez, Jotamarío. "Mutis en mito." *Tras las rutas de Maqroll*. Ed. Santiago Mutis-Durán. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993. 36-40. Impreso.
- Arturo, Aurelio. "La balanza." *Álvaro Mutis: poesía y prosa*. Ed. Santiago Mutis-Durán. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1981. 663-64. Impreso.
- . *Obra Poética Completa*. Medellín: U Antioquia, 2003. Impreso.
- Baron-Fritts, Doris. *Identidad y representación del personaje posmoderno: la saga de Maqroll el gaviero*. Diss. U Nebraska. Nebraska, 1999. Impreso.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. México: Siglo XXI, 2009. Impreso.

- . “Introduction à l’analyse structural des récits.” *L’analyse structurale du récit*. Ed. Roland Barthes et al. Paris: Seuil, 1981. 2-33. Impreso.
- . *S/Z*. México: Siglo XXI, 2006. Impreso.
- Baudelaire, Charles. *Petits poèmes et proses*. Paris: Seghers, 1964. Impreso.
- Benjamin, Walter. *The Origin of German Tragic Drama*. London: Verso, 1998. Impreso.
- Bensoussan, Albert. “Alvaro Mutis, le guide vigilant.” *Transversales N.1*. Ed. Michèle Lefort. Bédée: Folle Avoine, 1999. 91-100. Impreso.
- Bizzarri, Gabrielle. “La ruina de la novela de aventuras en el ciclo de Maqroll el Gaviero.” *Anthropos* 202 (2004): 163-171. Impreso.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of influence: A theory of poetry*. New York: Oxford University Press, 1973; 2nd Ed. 1997. Impreso.
- Bobes, Carmen. *Teoría general de la novela*. Madrid: Gredos, 1993. Impreso.
- Borneuf, Roland et al. *La novela*. Barcelona: Ariel, 1989. Impreso.
- Brando, Marlon, perf. *Apocalypse Now*. Dir. Francis Ford Copolla. 1972. United Artist. 1979. Película.
- Burton, Robert. *The Anatomy of Melancholy*. London: J.M. Dent & Sons, 1932. Impreso.
- Campanella, Tommaso. *La città del sole*. Milano: Feltrinelli, 1962. Impreso.
- Canfield, Martha. “La poética de Álvaro Mutis.” *Cuadernos hispanoamericanos* 619 (2002): 35-42. Impreso.
- . “Un peregrino de los dioses. Reflexiones acerca de la narrativa de Álvaro Mutis.” *La novela colombiana ante la crítica 1975-1990*. Ed. Luz Mery Giraldo. Bogotá: Editorial Facultad de Humanidades. U Javeriana (1999): 157-74. Impreso.

- Cano-Gaviria, Ricardo. "El húsar; breve descripción de una forma." *Cuadernos hispanoamericanos* 619 (2002): 27-35. Impreso.
- Carvajal, Gaspar de. *La aventura del amazonas (1542)*. Madrid: Historia 16, 1986. Impreso.
- Castro, Américo. "Semántica (entrada)." *Diccionario Filosófico*. Ed. José Ferrater Mora. Barcelona: Ariel, 2001. 3215. Impreso.
- Castro García, Oscar. *Sueños, erotismo y muerte en la narrativa de Álvaro Mutis*. Inédito. 1997.
- Castro García, Oscar. "Poética, noche y muerte en la poesía de Álvaro Mutis". M.A Thesis. UNAM. México, 1993. Impreso.
- Chanady, Amaryll. "La transformación de un tema." *Universitas Humanisticas* 29.54 (2002): 61-71. Impreso.
- Charry-Lara, Fernando. "Los elementos del desastre." Mutis - Durán, Santiago. *Álvaro Mutis: poesía y prosa*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1981. 668-69. Impreso.
- Cobo Borda, Gustavo. *Historia de la poesía colombiana*. Bogotá: Villegas, 2008. Impreso.
- . *Lecturas convergentes*. Bogotá: Taurus, 2006. Impreso.
- Cohen, Jean. *Structure du langage poétique*. Paris: Flammarion, 1966. Impreso.
- Conrad, Joseph. *Heart of darkness*. London: Hodder & Stoughton, 1990. Impreso.
- Cortéz. "Son muchos los mundos perdidos." *Revista Universidad de Antioquia* LIII.205 (1986): 113-119. Impreso.
- Crane, Susan. "The special case of four Auschwitz photographs" Review of George Didi-Huberman. *Images in spite of all. Four photographs from Auschwitz*. Translated by Shane B. Lillis. Chicago: U of Chicago Press, 2008. Web. 5 August 2011.
- <<http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.908/19.1crane.txt>>

- Cros, Fernando. "Son muchos lo mundos perdidos." *Revista Universidad de Antioquia* 3.205 (1986): 115-125. Impreso.
- Cruz, Jacqueline. "Discursos de la modernidad en las culturas periféricas: La vanguardia latinoamericana" *Hispanamérica*. 26.76/77 (Apr. - Aug. 1997): 19-34. Web. Agosto 4 2011. <http://www.jstor.org/stable/20539981>
- De Aguiar e Silva, Manuel. *Teoría de la Literatura*. Madrid: Gredos, 1984. Impreso.
- Didi-Huberman, Georges. *Images in spite of all. Four photographs from Auschwitz*. Translated by Shane B. Lillis. Chicago: U of Chicago Press, 2008.
- Dürer, Albrecht. *Melencolia I (1514)*. British Museum, London. Grabado.
- Darío, Rubén. *Antología poética*. Bogotá: Oveja Negra, 1982. Impreso.
- . *Azul; El salmo de la pluma; Cantos de vida y esperanza, otros poemas*. México: Editorial Porrúa, 1969. Impreso.
- . *Prosas profanas*. Madrid: Alianza, 1992. Impreso.
- De Greiff, León. *Obra poética*. Bogotá: Tercer Mundo, 2004. Impreso.
- De La Cruz, Juan. *Cántico espiritual*. Barcelona: Linkgua ediciones, 2008. Impreso.
- De Molina, Tirso. "El melancólico" *Obras dramáticas Completas Vol. I*. Ed. Blanca de los Ríos. Madrid: Aguilar, 1968. 220-65. Impreso.
- De Nerval, Gérard. "El desdichado." *Les filles de feu*. Paris: Gallimard, 1972. Impreso.
- Del Rocio, Belén. *Las cifras del azar. Una lectura psicoanalítica de la obra de Álvaro Mutis*. Bogotá: Planeta, 1998. Impreso.
- . *Goces al pie de la letra*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008. Impreso.

—. “Para leer escuchando: a propósito de las relaciones entre psicoanálisis y literatura.”

Bogotá: 2008. Impreso.

Derrida, Jacques. “Le facteur de la vérité.” *The Post Card: from Socrates and Beyond*. Chicago:

U Chicago P, 1987. 401-90. Impreso.

Diehl, Charles. *Byzantium: Greatness and Decline*. Trans. Naomi Walford. New Jersey: Rutgers

U P, 1957. Impreso.

Echeverría, Esteban. *Obras Completas de D. Esteban Echeverría*. Ed. Juan María Gutiérrez.

Buenos Aires: Carlos Casavalle Editor, 1874. Impreso.

Eliot, T.S. *Collected poems (1909-1935)*. London: Faber & Faber, 1936. Impreso.

Embeita, María. “Octavio Paz: poesía y metafísica.” *Insula* 1968. 260-61. Impreso.

Espinaza, José María. “Álvaro Mutis: la evidencia del secreto.” *El libro de las celebraciones II*.

Ed. Santiago Mutis-Durán et al. Bogotá: Asociación Lengua Franca, 2009. 75-82.

Impreso.

Füssli, Johann Heinrich. *L'artiste ému para la grandeur des ruines antiques (1779) (sanguine)*.

Kunsthau, Zurich.

Felman, Shoshana. *Jacques Lacan and the adventure of insight*. Cambridge: Harvard U P, 1987.

Impreso.

—. *Testimony*. New York: Routledge, 1992. Impreso.

—. *The Scandal of the Speaking Body*. Standford: Stanford U P, 2002. Impreso.

—. “Turning the Screw of Interpretation.” *Literature and Psychoanalysis. The Question of*

Reading Otherwise. Ed. Shoshana Felman. London: John Hopkins U P, 1982. 94-207.

Impreso.

- Fernández-Retamar, Roberto. *Para una teoría de la literatura hispanoamericana y otras aportaciones*. La Habana: Editorial Casa de las Américas, 1975. Impreso
- . *Calibán. Apuntes sobre la cultura en nuestra América*. México: Editorial Diógenes, 1974. 2a Edición. Impreso
- . “Situación actual de la poesía hispanoamericana” *Revista Hispánica Moderna*, 24.4 (Oct. 1958): 321-30. Web. Agosto 4 2011. <http://www.jstor.org/stable/30202305>
- Ficino, Marsilio. *De triplici vita*. Paris: Iehan Petit, 1489? Microficha.
- Freud, Sigmund. “Dostoievski y el parricidio.” *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001. 171-92. Impreso.
- . “Duelo y melancolía .” *Obras Completas*. Vol. XIV. Buenos Aires: Amorrortu, 1976. XXIV vols. 237-55. Impreso.
- . “El creador literario y el fantaseo.” *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001. 123-36. Impreso.
- . “El delirio y los sueños en la Gradiva de W. Jensen.” *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001. 1-80. Impreso.
- . “El motivo de la elección del cofre.” *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001. 305-17. Impreso.
- . “El valor de la secuencia de vocales.” *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001. 365. Impreso.
- . “Estudios sobre la histeria (1893-5).” *Sigmund Freud Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001. 123-235. Impreso.
- . “Trauer und Melancholie” (1915). *Sigmund Freud Gesammelte Werke*. vol. 10. Frankfurt and Main: Fischer Verlag, 1991. 428-46. Impreso.

- . “La Interpretación de los sueños.” *Obras Completas*. vol. IV. Buenos Aires: Amorrortu, 2001. XXIII vols. Impreso.
- . “Lo ominoso.” *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001. 215-51. Impreso.
- . “Más allá del principio del placer.” *Sigmund Freud Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001. 239-321. Impreso.
- . “Personajes psicopáticos en el escenario.” *Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001. 274-82. Impreso.
- . “Proyecto de psicología.” *Sigmund Freud Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001. 15-150. Impreso.
- . “Totem y Tabú.” *Sigmund Freud Obras Completas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001. 180-250. Impreso.
- Fuenmayor, Alfonso. “Creador de Mitos.” *Tras las rutas de Maqroll*. Ed. Santiago Mutis-Durán. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993. 11-13. Impreso.
- Garber, Frederick. “Self, society, value and the romantic hero.” Brombert, Victor. *The Hero in Literature*. New York: Fawcett, 1969. 213-27. Impreso.
- García Aguilar, Eduardo. *Celebraciones y otros fantasmas*. Bogotá: TM Editores, 1993. Impreso.
- . “El gaviero loco de ultramar.” *Cuadernos hispanoamericanos* 619. (2002): 15-21. Impreso.
- Gaviria, Ricardo. *Contextos para Maqroll*. Montblanc: Igitur, 1997. Impreso.
- Géricault, T. *Riding Husar*. Louvre Museum, Paris. Óleo
- Gimferrer, Pere. “La poesía de Álvaro Mutis.” *Álvaro Mutis: poesía y prosa*. Ed. Santiago Mutis Durán. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1981. 702-05. Impreso.
- Goncharov, Ivan A. *Oblomov*. London: Dent, 1959. Impreso.

- González, Anibal. *A Companion to Spanish American Modernismo*. New York: Tamesis, 2007. Impreso.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*. Bogotá: FCE, 2004. Impreso.
- Habermas, Jürgen. “La modernité. Un project inacheve.” *Critique* (1981): 960-969. Impreso.
- Henríquez Ureña, Max. *Breve historia del modernismo*. México: FCE, 1954.
- Hernández, Consuelo. *Álvaro Mutis: Una estética del deterioro*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1995. Impreso.
- . “El poema: Una fértil miseria”. U Simón Bolívar. Caracas, 1984. Tesis de maestría. Impreso.
- Herrera, Fernando. “La visita del “Nocturno.” *Tras las rutas de Maqroll*. Ed. Santiago Mutis Durán. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993. 45-47. Impreso.
- Holbein le Jeune. *Le Christ Mort (1521-1523)* Kunstmuseum, Basel. Web. Abril 7 2011.
<http://www.kunstmuseumbasel.ch/en/exhibitions/archive/holbein/>
- Huidobro, Vicente. *Obra Selecta*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1989. Impreso.
- . *Poemas árticos*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1972. Impreso.
- James, Henry. *The Turn of the Screw*. Boston: Bedford Books of St. Martin’s Press, 1995. Impreso.
- Jauss, Hans Robert. “El proceso literario de la modernidad desde Rousseau hasta Adorno.” *Las transformaciones de lo moderno*. Madrid: La Balsa de Medusa, 1995. 85-147. Impreso.
- . *La historia de la literatura como provocación*. Barcelona: Península, 2000. Impreso.
- Jeffreys, Elizabeth. *Digenis Akritis. The Grottaferrata and Escorial versions*. Cambridge: Cambridge U P, 1998. Impreso.
- Jiménez, José. *El ángel caído*. Barcelona: Anagrama, 1982. Impreso.

Jiménez, Juan Ramón. *Platero y yo*. Madrid: Cátedra, 1978. Impreso.

Klibansky, Panofsky y Saxl. *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural*

Philosophy, Religion and Art. London: Thomas Nelson and Sons ltd, 1964. Impreso.

Kristeva, Julia. “Cómo hablar con la literatura.” *El proceso de la escritura*. Ed. Roland Barthes.

Buenos Aires: Calden, 1974. 75-117. Impreso.

—. *Polylogue*. Paris: Seuil, 1979. Impreso.

—. *Semiotica 2*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981. Impreso.

—. *Soleil Noir. Dépression et mélancolie*. Paris: Gallimard, 1987. Impreso.

Köning, Brigitte “El café literario en Colombia: Símbolo de la vanguardia en el siglo XX”

Procesos Históricos Revista de Historia y Ciencias Sociales. 1.2. (2002) 15-35

Universidad de los Andes. Mérida, Venezuela. Web. Agosto 17 de 2011.

<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/200/20000206.pdf>

Lacan, Jacques. *El seminario libro III. Las Psicosis*. Buenos Aires: Escuela Freudiana de Buenos

Aires, N.d. Impreso.

—. *El Seminario. libro VIII. La Transferencia*. Buenos Aires: Paidós, 2003. Impreso.

—. “Hommage fait à Marguerite Duras, du ravissement de Lol V. Stein.” *Autres écrits*. Paris:

Editions du Seuil, 2001. 191-98. Impreso.

—. “Juventud de Gide o la letra y el deseo.” *Escritos*. México: Siglo XXI, 2005. 719-43.

Impreso.

—. “La instancia de la letra o la razón desde Freud.” *Escritos*. México: Siglo XXI, 2005. 473-

513. Impreso.

- . *La Séminaire livre 2. Le moi dans la théorie de Freud et dans la technique de la psychanalyse*. Paris: Editions du Seuil, 1978. Impreso.
- . *Le Séminaire livre V. Les formations de l'inconscient*. Paris: Editions du Seuil, 1998. Impreso.
- . *Le Séminaire. Le Sinthome*. Vol. XXIII. Paris: Seuil, 2005. Impreso.
- . *Le Séminaire. livre VII. L'Éthique de la psychanalyse*. Paris: Editions du Seuil, 1986. Impreso.
- . "Lituraterre." *Autres écrits*. Paris: Editions du Seuil, 2001. Impreso.
- . "Observaciones sobre el informe de Daniel Lagache." *Escritos*. México: Siglo XXI, 1984. 627-64. Impreso.
- . "Posición del inconsciente." *Escritos*. Mexico: Siglo XXI, 2005. 808-30. Impreso.
- . *Seminaire III. Les Psychoses*. Paris: Association Freudienne Internationale, N.d
- . *Seminario libro 6. El deseo y su interpretación*. Buenos Aires: Escuela Freudiana de Buenos Aires, N.d.
- . "Seminario sobre 'La carta robada'". *Escritos*. México: Siglo XXI, 2005. 5-58. Impreso.
- . "Subversión del sujeto y dialéctica del deseo." *Escritos*. México: Siglo XXI, 2005. 773-807. Impreso.
- Lanzman, Claude. dir. *Shoah*. Perf. Simon Srebnik, Mordechai Podchlebnik, Motke Zaidl and Rudolf Vrba. New York Films, 1985. Película.
- Lautrémont, comte de. *Les chants de Maldoror*. Paris: Editions de la Sirène, 1920. Impreso.
- Leclaire, Serge. *Psychanalyser. Un essai sur l'ordre de l'inconscient et la pratique de la lettre*. Paris: Seuil, 1968. Impreso.
- Lefort, Michèle. *Álvaro Mutis et Maqroll el Gaviero*. Rennes: PUR, 2001. Impreso.

—. “De Álvaro Mutis a Maqroll el gaviero: el yo palimpsesto.” *Anthropos* 202 (2004): 137-141. Impreso.

—. *Transversales N.I.* Bédée: Folle Avoine, 1999. Impreso.

Lepape, Pierre. “Victoires d’outre-tombe.” Lefort, Michèle. *Transversales N.I.* Bédée: Folle Avoine, 1999. 86-90. Impreso.

Lepenes, Wolf. “La fin de l’Utopie et le retour de la mélancolie: regard sur les intellectuels d’un vieux continent. Leçon inaugural au Collège de France.” *Qu’est-ce qu’un intellectuel européen?* Paris: Seuil, 1992. Impreso.

—. *Qu’est-ce qu’un intellectuel européen?* Paris: Seuil, 1992. Impreso.

Lezama Lima, José. *Poesía Completa*. Barcelona: Barras, 1975. Impreso.

Lukacs, Georg. *Teoría de la novela*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1974. Impreso.

López-Castaño, Oscar. *Ciclo narrativo sobre el Gaviero: o el discurso posmoderno en la escritura de Álvaro Mutis*. Diss. U Cincinnati. Cincinnati, 1998. Impreso.

López-Estrada, Francisco. *Métrica española del siglo veinte*. Madrid: Gredos, 1969. Impreso.

Machado, Antonio. *Poesías completas*. Barcelona: Planeta de Agostini, 2001. Impreso.

Magny, Claude. *L’âge du roman américain*. Paris: Ed. du Seuil, 1948. Impreso.

Magris, Claudio. *El anillo de Clarisse*. Barcelona: Península, 1993. Impreso.

Malevitch, Kasimir *Carré noir sur fond blanc* (106,2 x 106,5) Musée Russe, Saint Pétesbourg. Óleo.

Martí, José. *Ismaelillo, versos libres, versos sencillos*. Ed. Ivan A. Schulman. Madrid: Cátedra, 1987. Impreso.

- Martí, José. “Prólogo al poema ‘Niágara’ (1882) de Juan Antonio Pérez Bonalde.” Gullón, Ricardo, comp. *El modernismo visto por los modernistas*. Madrid: La Balsa de Medusa, 1980. 33 ss. Impreso.
- Martínez González, Guillermo. “Un poema de Álvaro Mutis.” *Tras las rutas de Maqroll*. Ed. Santiago Mutis Durán. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993. 45-6. Impreso.
- Maspero, Francois. “Álvaro Mutis, el gaviero de las brumas.” *Tras las rutas de Maqroll*. Ed. Santiago Mutis Durán. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993. 47-52. Impreso.
- Maspero, Francois. “Alvaro Mutis, ou le désespoir optimiste.” *Transversales N.1*. Michèle Lefort. Bédée: Folle Avoire, 1999. 81-5. Impreso.
- Maya, Beatriz. *Psicoanálisis y poesía: Un desciframiento del bien-decir*. Medellín: U Antioquia, 2003. Impreso.
- . “Tres vías, un método.” *Affectio Societatis* 11 (2009): 1-18. Impreso.
- Molina, Enrique. *Antología poética*. Madrid: Visor, 1991. Impreso.
- More, Thomas Sir. *Utopia*. Hammersmith: Kelmscott Press, 1893. Impreso.
- Moser, Walter. *Romantisme et crises de la modernité. Poésie et encyclopédie dans le Brouillon de Novalis*. (Collection L’Univers des discours). Longueil: Editions du Préambule, 1989. Impreso.
- . “Mélancolie contemporaine”, En: Angenot, Marc et Régine Robin (éds.), *La Chute du mur de Berlin dans les idéologies*, Numéro spécial de *Discours social/Social Discourse*, Nouvelle Série, VII (2002), 205-36.
- . “Mélancolie et nostalgie: Affects de la Spätzeit.” *Études littéraires* 31.2 Département des Littératures Université de Laval. Quebec. 1999. 83-102.
- . “Spätzeit.” N.d. TS: Impreso.

- Mutis, Álvaro. “La Desesperanza (1963)” *La Muerte del estratega. Narraciones, prosas y cuentos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. 171-84. Impreso.
- . *Álbum de Maqroll el gaviero*. Bogotá: Alfaguara, 2007. Impreso.
- . *Empresas y tribulaciones de Maqroll el gaviero*. Bogotá: Alfaguara, 2001. Impreso.
- . “Abdul Bashur, soñador de navíos.” *Empresas y tribulaciones de Maqroll el gaviero*. Bogotá: Alfaguara, 2001. 507-634. Impreso.
- . “Amirbar.” *Empresas y tribulaciones de Maqroll el gaviero*. Bogotá: Alfaguara, 2007. 401-506. Impreso.
- . *De lecturas y algo del mundo: 1943-1998*. Ed. Santiago Mutis Durán. Bogotá: Planeta, 1999. Impreso.
- . “Escala íntima” con Rodrigo Castaño. *Esta Noche Sí*. RCN TV. México. 2001. Televisión.
- . “Ilona llega con la lluvia.” *Empresas y tribulaciones de Maqroll el gaviero*. Bogotá: Alfaguara, 2001. 115-216. Impreso.
- . “La última escala del Tramp Steamer.” *Empresas y tribulaciones de Maqroll el gaviero*. Bogotá: Alfaguara, 2001. 331-400. Impreso.
- . *La muerte del estratega y tres conversaciones con Julián Meza*. Ed. Julián Meza. México: FCE, 2007. Impreso.
- . *La muerte del estratega. Narraciones y otros relatos*. México: FCE, 2004. Impreso.
- . “La nieve del almirante.” *Empresas y tribulaciones de Maqroll el gaviero*. Bogotá: Alfaguara, 2001. 9-114. Impreso.
- . *Summa de Maqroll el Gaviero*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. Impreso.
- . “La nieve del almirante” *Summa de Maqroll el gaviero. Poesía reunida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 157-60. Impreso.

- . *Los elementos del desastre*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1953. Impreso.
- . *Obra literaria*. 2 Vols. Ed. Santiago Mutis Durán. Bogotá: Procultura, Presidencia de la República, 1985. Impreso.
- . *Obra poética*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1981. Impreso.
- . *Palabra mayor* con Margarita Vidal. Audiovisuales. Bogotá. 1992. Televisión.
- . “Cocora.” *Summa de Maqroll el Gaviero*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 163-66. Impreso.
- . “La muerte de Matías Aldecoa” *Summa de Maqroll el Gaviero*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 81-2. Impreso.
- . “El húsar” *Summa de Maqroll el Gaviero*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 55-60. Impreso.
- . “La cascada” *Summa de Maqroll el Gaviero*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 120-21. Impreso.
- . “Moirologhia” *Summa de Maqroll el Gaviero*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 135-40. Impreso.
- . “El cañón del Aracuriare” *Summa de Maqroll el Gaviero*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 205-08. Impreso.
- . “Funeral en Viana” *Summa de Maqroll el Gaviero*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 182-86. Impreso.
- . “La creciente” *Summa de Maqroll el Gaviero*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 21-2. Impreso.
- . “Un bel morir” *Summa de Maqroll el Gaviero*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 86. Impreso.

- . “Oración de Maqroll” *Summa de Maqroll el Gaviero*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 45-6. Impreso.
- . “En los esteros” *Summa de Maqroll el Gaviero*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 171-76. Impreso.
- . “El viaje” *Summa de Maqroll el Gaviero*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 26-8. Impreso.
- . “Programa para una poesía” *Summa de Maqroll el Gaviero*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 29-38. Impreso.
- . “Una palabra” *Summa de Maqroll el Gaviero*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 51-2. Impreso.
- . “Poema de lástima a la muerte de Marcel Proust” *Summa de Maqroll el Gaviero*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 101-02. Impreso.
- . “Pregón de los hospitales” *Summa de Maqroll el Gaviero*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 113-14. Impreso.
- . “La carreta” *Summa de Maqroll el Gaviero*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 142-43. Impreso.
- . “Una calle de Córdoba” *Summa de Maqroll el Gaviero*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 194-96. Impreso.
- . “Nocturno en Compostela” *Summa de Maqroll el Gaviero*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 253-55. Impreso.
- . “Nocturno en Al-Mansurâh” *Summa de Maqroll el Gaviero*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 263-65. Impreso.

- . “Amirbar (Una invocación del Gaviero)” *Summa de Maqroll el Gaviero*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 269-72. Impreso.
- . “Como espadas en desorden” *Summa de Maqroll el Gaviero*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002. 284. Impreso.
- . “Tríptico de mar y tierra.” *Empresas y tribulaciones de Maqroll el gaviero*. Bogotá: Alfaguara, 2001. 635-774. Impreso.
- . “Un bel morir.” *Empresas y tribulaciones de Maqroll el gaviero*. Bogotá: Alfaguara, 2001. 217-330. Impreso.
- . “Autobiografía literaria.” *Lingüística y literatura* (1992): 31-5. Impreso.
- . *Empresas y Tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. Bogotá: Alfaguara, 2001. Impreso.
- Mutis-Durán, Santiago. *Álvaro Mutis: Poesía y prosa*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1981. Impreso.
- . *Tras las rutas de Maqroll*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993. Impreso.
- . *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*. Cali: Proartes, Gob. del Valle y Revista Gradiva, 1988. Impreso.
- Neruda, Pablo. *Obras Completas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999. Impreso.
- Olaya-García, María E. *Las formas del exilio en los trópicos: la voz de Maqroll el Gaviero en la obra de Álvaro Mutis*. Diss. U of Minnesota. Minnesota, 2000. Impreso.
- Onís De, Federico. *España en América. Estudios, ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos*. San Juan: Editorial Universitaria Universidad de Puerto Rico, 1968. Impreso.
- Ospina, William. “Álvaro Mutis.” *Cuadernos hispanoamericanos* 619 (2002): 7-15. Impreso.
- . “Álvaro Mutis.” *Cuadernos hispanoamericanos* 619 (2002): 7-15. Impreso.

Panabiere, Louis. "Lord Maqroll." *Tras las rutas de Maqroll*. Santiago Mutis Durán. Bogotá:

Instituto Colombiano de Cultura, 1993. 17-24. Impreso.

Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: FCE, 2008. Impreso.

—. *Libertad bajo palabra*. Madrid: FCE, 1993. Impreso.

—. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1987. Impreso.

—. "Prólogo a *Los hospitales de Ultramar*". *Álvaro Mutis: poesía y prosa*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1981. 681-85. Impreso.

—. *¿Águila o Sol?* México: FCE, 1951. Impreso.

Perse, Saint-John. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1972. Impreso.

Pineda Franco, Adela. "Los aportes de Ángel Rama a los estudios del modernismo

hispanoamericano" *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 26.51 (2000): 53-66.

Web. Agosto 8 2011. . <http://www.jstor.org/stable/4531092>

Ponce de León, Gina. *Utopía, mito y héroe contemporáneos en la obra novelística de Álvaro Mutis*. Diss. U Colorado. Boulder, 1996. Impreso.

Poniatowska, Elena. *Cartas de Álvaro Mutis a Elena Poniatowska*. México: Alfaguara, 2002. Impreso.

Quiroz, Fernando. *El reino que estaba para mí*. Bogotá: Norma, 1993. Impreso.

Ramazzini, B. *De morbis artificum diatriba*. Mantua, 1700. Impreso.

Rama, Ángel. *Tranculturalidad narrativa en América Latina*. Buenos Aires: Ediciones El Andariego, 2007. Impreso.

—. *La ciudad letrada*. Montevideo: Ediciones Arca, 1998. Impreso.

—. *Literatura, cultura, sociedad en América Latina*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2006. Impreso.

—. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985.

Impreso.

—. “La tecnificación narrativa en América Latina” *Hispanamérica*. 10.30 (Dec.1981): 29 -82. Web.

Agosto 8 2011. <http://www.jstor.org/stable/20541922>

—. “Literatura y cultura en América Latina” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 9.18

(1983), 7-35. Web. Agosto 8 2011. <http://www.jstor.org/stable/4530109>

—. “La modernización literaria latinoamericana (1870 - 1910)” *Hispanamérica*, 12.36 (Dec. 1983):

3-19. Web. Agosto 8 2011 . <http://www.jstor.org/stable/20542089>

Reed, Walter L. *Meditations on the hero*. New York: Yale U P, 1974. Impreso.

Regnault, Francois. *Conférences d'esthétique lacanienne*. Paris: Agalma, 1997. Impreso.

Reverdy, Pierre. *Anthologie*. Paris: Orphée-La Différence, 1989. Impreso.

Rimbaud, Arthur. *Illuminations*. Genève: Droz, 1967. Impreso.

—. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1951. Impreso.

Rincón, Carlos. “Modernidad periférica y el desafío de lo posmoderno: Perspectivas del arte narrativo latinoamericano.” *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 15.29. Actas del Simposio “Latinoamerica: Nuevas Direcciones en Teoría y Crítica Literarias”

(Darmouth, Abril de 1988) (1989): 61-104. Web. Agosto 4 de 2011.

<http://www.jstor.org/stable/4530421>

Rodríguez Amaya, Fabio. *De MUTIS a Mutis. Para una lectura crítica de Maqroll el Gaviero*.

Lucca: Mauro Varone Editore, 2000. Impreso.

Rodó, José Enrique. *Ariel*. México: Espasa-Calpe Mexicana, 1961. Impreso.

Rojas Herazo, Héctor. “La poesía de A.M.” *Álvaro Mutis: poesía y prosa*. Ed. Santiago Mutis

Durán. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1981. 671-72. Impreso.

Rojas, María Eugenia. *Las fabulaciones de Maqroll el gaviero*. Cali: U Valle, 2007. Impreso.

Ruiz Portella, Javier. *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero*. Barcelona: Ediciones Áltera, 2001. Impreso.

Ruíz, Jorge. “La poesía de A.M.” *Álvaro Mutis: Poesía y prosa*. Santiago Mutis Durán. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1981. 673-676. Impreso.

Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo*. Buenos Aires: Losada, 1969. Impreso.

Sausurre, Ferdinand. *Curso de lingüística general*. Madrid: Akal, 1980. Impreso.

Savater, Fernando. *La tarea del héroe*. Barcelona: Destino, 1992. Impreso.

Schiller. *Escritos breves sobre estética*. Sevilla: Doble J, 2004. Impreso.

Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1991. Impreso.

Sefamí, Jacobo. “La vigilancia del orden: entrevista con Álvaro Mutis.” *Tras las rutas de Maqroll el gaviero*. Ed. Santiago Mutis Durán. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993. 117-162. Impreso.

Serrano, Samuel. “Maqroll el gaviero, conciliador de mundos.” *Cuadernos hispanoamericanos* 619 (2002): 21-27. Impreso.

—. “Maqroll el gaviero, un héroe de estirpe bizantina.” *Cuadernos hispanoamericanos* 664 (2005): 91-100. Impreso.

Sesarrego, Myrta. *Maqroll el Gaviero o las ganancias del perdedor. Ensayo sobre la obra narrativa de Álvaro Mutis*. México: UACM, 2006. Impreso.

Shimose, Pedro. *Álvaro Mutis. Semana del Autor*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1993. Impreso.

- Siemens, William. *Las huellas de lo trascendental. La obra de Álvaro Mutis*. México: FCE, 2002. Impreso.
- Silva, José Asunción. *Obras Completas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Solares, Ignacio. “La actual literatura latinoamericana nos permitió poner los pies sobre la tierra (1969).” *Poesía y prosa*. Ed. Álvaro Mutis. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1981. 570-575. Impreso.
- Soler, Colette. *La Aventura Literaria o la psicosis inspirada: Rousseau, Joyce, Pessoa*. Medellín: Editorial No Todo, 2003. Impreso.
- Spielberg Steven dir. *Schindler's List*. Perf. Liam Neeson, Ben Kingsley, Ralph Fiennes and Caroline Goodall. Universal Pictures, 1993. Película.
- Spitzer, Leo. “Los romances españoles: el romance de Abenamar.” Foster, William. *Spanish literature: form origins to 1700*. NYC: Garland, 2001. 121 - 137. Impreso.
- Starobinski, Jean. *La relation critique*. Paris: Gallimard, 2001. Impreso.
- . “The Idea of Nostalgia.” *Diogenes* 54 (1966): 81-103. Impreso.
- Stoltzfus, Ben. *Lacan and Literature. Purloined texts*. New York: SUNY, 1996. Impreso.
- Sucre, Guillermo. “El poema: una ‘fértil miseria’.” *Álvaro Mutis: Poesía y prosa*. Comp. Santiago Mutis Durán, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1981. 716-32. Impreso.
- Tardié, Jean Yves. *La novela de aventuras*. México: FCE, 1997. Impreso.
- Téllez, Hernando. “La poesía de Mutis.” *Álvaro Mutis: poesía y prosa*. Comp. Santiago Mutis Durán. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1981. 690-695. Impreso.
- Todorov, Tzvetan. *Littérature et signification*. Paris: Larousse, 1967. Impreso.
- Turner, J.M.W. *The decline of the Carthaginian Empire 1817*. Tate Museum. *Turner in the Tate Museum*. London, 2008. 95.

<<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=14758>> Web. Abril 7 2011

Valencia-Goelkel, Hernando. "Sobre unas líneas de Álvaro Mutis." *Álvaro Mutis: Poesía y prosa*. Comp. Santiago Mutis Durán. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1981. 677-80. Impreso.

Villaverde, Cirilo. *Cecilia Valdés*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1981. Impreso.

Villoro, Juan. "El metal imaginario de Amirbar." *Tras las rutas de Maqroll el gavierno*. Comp. Santiago Mutis Durán. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993. 185-90. Impreso.

Wacjman, Gérard. "L'art, la psychanalyse, le siècle." *Lacan, L'Écrit, L'Image*. Ed. Aubert, Cheng, Milner, Regnault, Wacjman. Paris: Flammarion, 2000. 27-54. Impreso.

Zeraffa, Michel. *Novela y sociedad*. Buenos Aires: Amorrortu, 1973. Impreso.