

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial

del 3 de abril de 1981



**“OTRA VUELTA DE TUERCA SOBRE LA METAFICCIÓN Y LA AVENTURA EN
ALGUNAS NOVELAS DE ÁLVARO MUTIS”**

TESIS

Que para obtener el grado de

DOCTORADA EN LETRAS MODERNAS

PRESENTA

JULIETA CECILIA CHUFANI ZENDEJAS

DIRECTORA DE TESIS: DRA. GLORIA PRADO GARDUÑO

LECTORES: DR. MIGUEL DARIO COSIO W.

DRA. ISABEL CONTRERAS ISLAS

México, DF.

2015

ÍNDICE

Introducción	2
Capítulo 1. Biobibliografía de Álvaro Mutis. Una aproximación al autor y a su obra en conjunto.	9
Capítulo 2 Marco Teórico	28
Capítulo 2.1. La metaficción a través de las teorías de Linda Hutcheon y Patricia Waugh.	
Capítulo 2.2. El tema de la aventura. Estudio comparativo entre las ideas estéticas de Georg Simmel contenidas en su libro <i>Sobre la aventura</i> , así como de Vladimir Jánkélevitch en su libro <i>La aventura, el aburrimiento, lo serio</i> .	51
Capítulo 3. Análisis literario, aproximación hermenéutica y aplicación de la teoría de la metaficción y de la aventura a <i>La muerte del estratega</i> de Álvaro Mutis.	81
Capítulo 4. Análisis literario, aproximación hermenéutica y aplicación de la teoría de la metaficción y de la aventura a <i>La mansión de la Araucaíma. Relato gótico de tierra caliente</i> de Álvaro Mutis.	123
Capítulo 5. Análisis literario, aproximación hermenéutica y aplicación de la teoría de la metaficción y de la aventura a <i>La última escala del tramp steamer</i> de Álvaro Mutis.	176
Conclusiones	230
Anexo	248
Obras consultadas	250

Introducción

Este trabajo aborda tres obras del escritor colombiano Álvaro Mutis alrededor del tema de la metaficción, así como de la aventura en tres momentos de la producción novelística mutisiana.

Entre la vasta obra narrativa de Álvaro Mutis, se han elegido tres novelas con objeto de probar esta hipótesis, tomando en consideración que sus novelas tienen estilos diferentes y se inscriben en diferentes subgéneros literarios: *La muerte del estratega* (1963), Nueva Novela Histórica (Menton), una suerte de novela caballeresca a la manera medieval, pero actualizada; *La mansión de la Araucaíma. Relato gótico de tierra caliente* (1973), que ocurre en el trópico y todo lo que ello conlleva; y *La última escala del tramp steamer* (1989), novela romántica o neo romántica, que coinciden en la configuración de una poética de la aventura y de la metaficción.

Para el presente trabajo de tesis titulado “Otra vuelta de tuerca sobre la metaficción y la aventura en algunas novelas de Álvaro Mutis”, el tema de la metaficción será analizado en tres momentos distintos de la producción novelística de Mutis. Para lograr el acercamiento al carácter metaficcional y al tema de la aventura, proponemos las teorías que aparecen en el marco teórico de nuestro trabajo, en los siguientes capítulos: Capítulo 2.1. La metaficción a través de las teorías de Linda Hutcheon en su libro *Narcissistic Narrative. The metafictional Paradox* (1980) y de Patricia Waugh *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (1984). En el Capítulo 2.2. El tema de la aventura. Estudio comparativo entre las ideas estéticas de Georg Simmel contenidas en su libro *Sobre la Aventura. Ensayos filosóficos* (1911), así como del filósofo francés Vladimir Jankélévitch en su libro *La aventura, el aburrimiento, lo serio* (1963).

Respecto del tema de la aventura, tomaremos en consideración los trabajos del filósofo alemán, Georg Simmel y los del filósofo francés Vladimir Jankélévitch. Lo humano del espíritu

aventurero estriba en la atracción que sentimos por todo lo que sea desconocido. Ambos autores presentan una perspectiva propia sobre el tema de la aventura. Las distinciones que pueden encontrarse tienen que ver con la descripción de la fenomenología de la aventura, lo cual ayuda al enriquecimiento de nuestra propuesta de investigación.

Muchos y variados escritores han plasmado la experiencia de la soledad, la enajenación, la falta de esperanza, el aburrimiento, el vacío, el extrañamiento, el desasosiego. Álvaro Mutis, además de su personaje Maqroll (un aventurero, viajero, contrabandista, cosmopolita), también ha creado otros tantos personajes que revisten algunas características del aventurero, o bien, desde el punto de vista de Jankélévitch, del aventuroso. Consideramos que, no obstante, Maqroll no es el personaje central de las tres obras que hemos seleccionado en este trabajo, los personajes que aparecen en las distintas novelas que proponemos, presentan características que se avienen al aventurero o aventuroso.

Cada una de las obras de Mutis, se abordará en capítulos independientes, o sea, en los capítulos 3, 4 y 5 en los que se presenta un análisis literario, aproximación hermenéutica y aplicación de las teorías de la metaficción y de la aventura.

Añadiremos que, a propósito del capítulo 3 de esta tesis, donde se aborda *La muerte del estratega* como NNH, el marco teórico que se eligió fue el de Seymour Menton tomado de su libro *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979-1992* (1993), pues esta obra de Mutis, en particular, merece una primera aproximación dentro del género o subgénero literario al que se adscribe. Asimismo, podemos apreciar las características metaficcionales que se desprenden de las propuestas de este teórico para, posteriormente, realizar la aproximación al

tema de la aventura y una referencia última al héroe, según Bruce Meyer en su libro *Héroes. Los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura* (2009).

Al inicio de este trabajo, en el capítulo 1, podrá revisarse la biobibliografía de Álvaro Mutis (Bogotá 1923-México 2013), una aproximación al autor y a su obra en conjunto.

Al hablar de Álvaro Mutis, nos referimos a un poeta y narrador cuyo prestigio va en aumento. Los numerosos e importantes premios que recibió son un reconocimiento a su trayectoria como escritor destacado de las letras hispanoamericanas, cuyos inicios de su carrera literaria se remontan a 1948 cuando establece una amistad con el también escritor colombiano Gabriel García Márquez, ambos residentes de la ciudad de México a lo largo de algunas décadas.

Ha sido útil para esta investigación, la tesis doctoral de Mario Barrero Fajardo titulada *Génesis y desarrollo de un universo literario* de la Universidad de Salamanca, España (2008) para apreciar la cronología de la producción literaria de Álvaro Mutis, a saber:

Primer ciclo: Década de los años sesenta. *Diario de Lecumberri, La muerte del estratega* (1963), *Shohoraya, Antes que cante el gallo* y *La verdadera historia del flautista de Hamelin*.

De la década del setenta, *La mansión de la Araucaíma. Relato gótico de tierra caliente* (1973) y “El último rostro” (1978).

Segundo ciclo: *Empresas y tribulaciones de Maqroll, el Gaviero*, Conjunto de narraciones publicadas entre 1986 y 1993: *La nieve del almirante* (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1987), *Un bel morir* (1989), *La última escala del tramp steamer* (1989), *Armibar* (1990), *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1991), *Tríptico de mar y tierra* (1993).

La relación entre poesía y prosa genera que, en las *Empresas de Maqroll, el Gaviero* “prevalezca un tono reflexivo, un discurso donde lo poético se introduce por la menor rendija que le otorga el desarrollo narrativo de las diferentes tramas” (Barrero 118). Mutis declara que todas sus novelas son prolongaciones de sus poemas.

Asimismo, podemos revisar su obra en prosa como sigue:

La trilogía inicial: *La nieve del almirante, Ilona llega con la lluvia y Un bel morir*.

Intermedio revelador: *La última escala del tramp steamer* donde aparecen como personajes secundarios Maqroll y su amigo libanés Abdul Bashur. Esta obra ha sido considerada por la crítica una novela, o noveleta, romántica con matices trágicos

Hacia una consolidación de la saga novelística: *Armirbar, Abdul Bashur, soñador de navíos, y Tríptico de mar y tierra*.

Temas: La desesperanza y la crítica mutisiana al mundo contemporáneo. Se han considerado a *La muerte del estratega* (1963), *El último rostro* (1978) y *Crónica regia y alabanza del reino* (1985) como narraciones que interpelan a la modernidad.

Las figuras históricas que Álvaro Mutis trabajó son las de Simón Bolívar (*El último rostro*), Felipe II (*Crónica regia y alabanza del reino*) y Alar el Ilirio (*La muerte del estratega*). De alguna manera podemos considerar que *Antes que cante el gallo* también trabaja con la figura histórica de Cristo en una reconfiguración de este personaje en un mundo de sindicatos.

En la tesis citada de Mario Barrero Fajardo, se habla de la agonía del libertador, Simón Bolívar, propuesta por Mutis, la cual es “un supuesto fragmento narrativo [y] también participa en la corriente de los escritores contemporáneos hispanoamericanos de intentar desmitificar a los

diferentes héroes patrios (Barrero 400). De igual modo, se refiere a la figura de Felipe II, al hablar de la consolidación de la corona española. Alar, el Ilirio personaje de *La muerte del estratega* es un intento por reconocer el control del imperio bizantino a manos de la Autocrátor, autonombra Basileus (Basilessa) durante las guerras internas generadas durante el periodo de la llamada “guerra de las imágenes”.

Las tres narraciones de Álvaro Mutis, cuyo referente es histórico, pueden analizarse a través de las teorías acerca de la novela histórica del siglo XX, como la que hemos propuesto de Seymour Menton, además de las de Noé Jitrik en su libro *Historia e imaginación literaria* (1995).

De la misma manera, el Bolívar ideado por Mutis, tiene un paralelo con Maqroll quien “constituye el máximo ejemplo del paradigma de la desesperanza mutisiana” (408).

La criatura ficcional que Álvaro Mutis nos ha legado es Maqroll el Gaviero, por esta razón, la recopilación de artículos y ensayos sobre determinados aspectos de la obra mutisiana, incorpora el nombre del Gaviero (tanto como su nombre propio, Maqroll, y su “apellido” Gaviero con el que se le identifica con su oficio: un avizor de horizontes). El conjunto de relatos, estudios y valoraciones literarias de la obra de Mutis, dan cuenta del inevitable protagonismo de su personaje. En cuanto al nacimiento de Maqroll, éste cuenta con dos partidas de nacimiento: la primera en 1948 en *La balanza* con la “Oración de Maqroll”; y la segunda de 1953 en *Los elementos del desastre*.

Entre lo más significativo de la biografía de Álvaro Mutis, encontramos que ésta nos revela los intereses e inquietudes que fueron forjándose dentro de su propia experiencia de vida, convirtiéndolo en literatura. La ubicación del Mutis dentro del panorama de la literatura

colombiana y latinoamericana revelan su paso por diferentes períodos y movimientos literarios, sobre todo en el nadaísmo y en el surrealismo. Cabe mencionar que dos de sus novelas han sido llevadas al cine: *La mansión de la Araucaíma*, en 1973 a cargo de Carlos Mayolo; e *Ilona llega con la lluvia*, en 1987, en una coproducción Colombia-Italia-España, bajo la dirección de Sergio Cabrera.

En un recorrido extenso por la producción crítica escrita a propósito del libro *Empresas y tribulaciones de Maqroll, el Gaviero*, puede apreciarse que el acercamiento a la obra en prosa, suele ir acompañada de su poesía. Resulta evidente que ésta tiene matices autobiográficos y registros metaficcionales, así como puesta en abismo.

Para no incurrir en lo dicho en diversos estudios, análisis críticos, estéticos y filosóficos de la obra de Álvaro Mutis, realizados por investigadores y críticos, deseo poner a consideración el tema de la metaficción y el de la aventura a través de un marco teórico-crítico que ayude a revelar otro sentido, así como otro acercamiento a la obra novelística de este autor.

Para lograr tal propósito será menester considerar los trabajos escritos por algunos teóricos que mejor se avienen al tipo de investigación que deseo realizar para así, poder dilucidar los elementos y temas que me servirán de apoyo con el objeto de lograr los fines que se propone este trabajo, todo lo cual se hará siguiendo una propuesta hermenéutica.

De acuerdo con el libro de Gloria Prado *Creación, Recepción y Efecto. Una Aproximación Hermenéutica a la Obra Literaria*, la hermenéutica posibilita la aproximación a todo texto “entendido éste no sólo como escritura cercada o limitada sino precisamente como experiencia vital que se evidencia ante los ojos atónitos de quien la vive o la contempla, para

aproximarse después o integrarla a la propia comprensión, y más todavía, a la autocomprensión” (Prado 26).

Lo que pretendo en este trabajo es realizar una aproximación hermenéutica a tres novelas de Álvaro Mutis (*La muerte del estratega*, *La mansión de la Araucaíma. Relato gótico de tierra caliente* y *La última escala del tramp steamer*).

Se hará un análisis literario, una interpretación, una reflexión propiamente hermenéutica, validación de tal reflexión de las novelas, para lograr un acercamiento más sistematizado y la posterior aplicación del marco teórico propuesto.

Capítulo 1. Biobibliografía de Álvaro Mutis Jaramillo. Una aproximación al autor y a su obra en conjunto.

Álvaro Mutis, poeta, narrador, ensayista, nació el 25 de agosto de 1923 y falleció en la ciudad de México el 22 de septiembre de 2013 a causa de un problema cardiorrespiratorio.

Fue hijo del abogado internacionalista y diplomático colombiano, Santiago Mutis Dávila y de Carolina Jaramillo Ángel. Viajaron a Bélgica en donde vivieron algunos años (1924-1932), debido a la profesión de su padre. Álvaro Mutis hizo sus primeros estudios en Bruselas en el Colegio Saint Michel de Bruselas (Bélgica). Durante esa época también viajaba a su país acompañado de su familia, especialmente visitaban la finca cafetalera y cañera que fundara su abuelo materno. La finca de Coello, en el Departamento colombiano de Tolima fue muy importante para Álvaro Mutis de la que él mismo se expresa así:

Todo lo que he escrito está destinado a celebrar, a perpetuar ese rincón de la tierra caliente del que emana la sustancia misma de mis sueños, mis nostalgias, mis terrores y mis desdichas. No hay una sola línea que no esté referida, en forma secreta o explícita, al mundo sin límites que es para mí ese rincón de la región de Tolima, en Colombia (Biografías y Vidas 1).

En Bélgica vivió hasta los nueve años de edad, ya que al morir su padre repentinamente a los 33 años, tuvieron que regresar a Colombia. En su país vivió en la hacienda de Coello. Extrañaría la vida en Europa, su fascinación por el mar, los barcos y los viajes que implicaban desplazamientos constantes de Europa a Colombia y viceversa. Estos viajes tienen relación con el interés por los barcos cargueros y de pasajeros en largas travesías, lo cual se aprecia en las novelas donde aparece el personaje de Maqroll, el Gaviero. Esos buques cargueros en los que viajaba Álvaro Mutis con su familia, llegaban a Buenaventura tres semanas después de zarpar.

Además, para llegar a su finca, debían desplazarse en auto, tomar un tren y montar a caballo hasta llegar al hogar materno. En el artículo *Biografías y Vidas* se aprecia lo siguiente:

No es raro, entonces, encontrar que el personaje principal de las novelas de Álvaro Mutis, Maqroll el Gaviero, viva entre Europa y América, en mundos totalmente contrastantes, [y que] considere el Viejo Continente como la cuna de la civilización y al Nuevo Mundo como la fuerza, y que, insatisfecho con uno y otro, intente crear en sus aventuras un universo acorde con sus ideales (2).

En Bogotá se matriculó en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario y a los 18 años, se casó con Mireya Durán en 1941, con quien tuvo tres hijos. Se casaría por segunda vez con María Luz Montané en 1954, de esta relación nació otra hija.

Durante esos años, Álvaro Mutis gustaba de leer libros de historia, de viajeros, y cumplió, por decirlo así, con leer aquellas lecturas formativas como los libros de Julio Verne y Emilio Salgari. Leyó a muchos autores clásicos europeos como a Balzac, Flaubert y los maestros de la literatura rusa del siglo XIX, como a Dostoyevski, Tolstoi, Chéjov, además de autores contemporáneos como Kafka, Werfel y Rilke. Ya desde sus años como estudiante, había leído a muchos escritores latinoamericanos contemporáneos, así como a los poetas españoles de la llamada generación del 27, sobre todo guiado por su profesor, el poeta Eduardo Carranza.

Consuelo Hernández en su tesis *La estética del deterioro. Una lectura de Álvaro Mutis* menciona que otros aspectos que marcan la literatura de Mutis son “su conocimiento y permanente afición por la historia occidental; su posición profundamente monárquica con su nostalgia por un mundo casi medieval, estratificado y rígido” (Hernández 36). Agrega que nunca ha sentido veleidad por la izquierda, pues la revolución es algo inconcebible. La revolución más grande es la del trópico, la cual vivió. Como monárquico, “no concibe que se pueda obedecer a

ninguna regla inventada por los hombres, todo poder para él debe tener un orden trascendente” (37). Él acataría las normas de un rey que ha sido ungido por Dios para gobernar, aunque Mutis mismo sabe que estas leyes son imposibles de cumplir en nuestros tiempos.

Respecto de sus diferentes trabajos, Álvaro Mutis laboró como jefe de relaciones públicas de la empresa de aviación Lansa. Posteriormente fue jefe de relaciones públicas de la Esso, en 1956. Viajó mucho debido a su trabajo y conoció gran parte de su país, así como también otras partes del mundo.

Nunca se alejó de la literatura, pues muchos de sus poemas los escribía en aviones, aeropuertos y en los cuartos de hotel donde solía hospedarse.

Su vida sufriría un revés cuando tuvo que viajar urgentemente a México, ya que estuvo implicado en un asunto de malversación de fondos cuando trabajaba en la Esso:

En la Esso, Mutis manejaba importantes cantidades de dinero que la compañía destinaba a diferentes actividades: un buen porcentaje era para obras de caridad, y muy especialmente para el Secretariado Nacional de Asistencia Social (SENDAS). Pero el poeta le dio un uso distinto: lo invirtió en quijotescas empresas culturales y la compañía lo demandó, pues estaban en juego sus relaciones con la dictadura (3).

Debido a las demandas en su contra, fue recluso durante 15 meses en la penitenciaría de Lecumberri, el Palacio Negro, por malversación de fondos en la multinacional Esso. Publicó en 1960 su *Diario de Lecumberri*, registro de su estadía en dicha cárcel. Respecto de la experiencia que sufriera Álvaro Mutis en la cárcel, escribe Eduardo García Aguilar, en la revista Letras libres:

[...] La soledad de la diminuta celda, la impotencia ante los malquerientes políticos personales que iniciaron el proceso durante la dictadura de Rojas Pinilla, el sentir la

mirada nueva de los otros hacia el apestado, la angustia de las largas noches sin consuelo, los amigos que huyen y le daban espalda, la añoranza de la vida y el sonido de los aviones que aterrizaban en el cercano aeropuerto y le recordaban los viajes por el mundo y los grandes hoteles, todas esas sensaciones amargas se acumularon en esas horas aciagas sin esperanza (García Aguilar 2).

Y no solo eso, sino que, por otra parte, se ratificaron sus obsesiones poéticas y todo aquello “de que la enfermedad y la muerte ya están presentes en el cuerpo que declina de manera ineluctable, el ardor del deseo en los puertos y hoteles de mala muerte, la soledad errante del viajero que huye sin nombre y emprende tareas absurdas para apurar el venenoso sabor de las horas estancadas” (2). Lo anteriormente citado es lo que irrumpía en las crujías y las celdas que le recordaban los viejos *Tramp Steamers* que olían a herrumbre y combustible. García Aguilar comenta que Mutis agotó las horas en la biblioteca del penal, siendo sus lecturas más significativas aquellas de las Cartas al príncipe de Ligne, las *Memorias de ultratumba* de Chateaubriend y la obra completa de Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*.

En esa cárcel también estuvieron presos el asesino de Trotski; David Alfaro Siqueiros; José Revueltas; José Agustín y William Burroughs. De ahí salió en definitiva “otro hombre” convencido de que “no podemos juzgar a nuestros semejantes” (2), a manera de certeza esencial –comenta Mutis–, es la misma que guía los viajes y las empresas de su álter ego, Maqroll, el Gaviero.

William L. Siemens dice en su libro, *Las huellas de lo trascendental. La obra de Álvaro Mutis*, que a pesar del peligroso nombramiento como capitán de crujía que tuvo Mutis y de su trabajo como director de teatro, pasó mucho tiempo escribiendo poesía y obras narrativas. Además del *Diario* que posteriormente se titularía *Diario de Lecumberri*, escribió *La muerte del*

estratega, Antes de que cante el gallo y el primer borrador de *El último rostro*, éste último en forma de diálogo. También escribió algunos poemas que aparecen en *Los trabajos perdidos*.

Cuando llegó a México, antes de estar en la cárcel, traía consigo dos cartas de recomendación, una dirigida a Luis Buñuel y otra a Luis de Llano. Consiguió trabajo como ejecutivo en una agencia publicitaria. Conoció en el medio intelectual mexicano a los que llegaron a ser sus amigos más cercanos: Octavio Paz, Juan José Arreola, Carlos Fuentes, Emilio García Riera, Elena Poniatowska.

A partir de ese año, 1956, México se convirtió en su lugar de residencia. En contacto con el cineasta español, Luis Buñuel, quisieron escribir un guion basado en la noveleta de Mutis *La mansión de la Araucaíma, relato gótico de tierra caliente* (1973). En el Capítulo 4 del presente trabajo, se podrán leer más detenidamente lo relacionado con este episodio de la vida de Mutis con Buñuel, ya que es uno de los relatos que se han elegido para su aproximación literaria.

Después de ese tiempo transcurrido en la cárcel, Álvaro Mutis fue gerente de ventas de la Twentieth Century Fox y posteriormente de la Columbia Pictures, así como locutor de radio, fue la voz en *off* de la serie *Los intocables*. Entre 1960 y 1973 es relativamente poco lo que publicó, aunque aparecieron algunos artículos en la revista *Snob*, dirigida por Salvador Elizondo y Emilio García Riera, bajo el seudónimo de Álar de Matos, en 1962. Los títulos que aparecieron en esa revista fueron: “Pequeña historia de un gran negocio”, “Historia y ficción de un pequeño militar sarnoso”, “El general Bonaparte en Nizza” y “El incidente de Maiquetía o Issac salvado de las jaulas”. Asimismo, en 1964, dictó algunas conferencias alrededor de sus escritores favoritos tales como Paul Valery, Rimbaud, Joseph Conrad y Marcel Proust (publicadas en la revista de la UNAM, dirigida por Jaime García Terrés). No hemos de olvidar que Mutis visitó nuestro país

aun antes de que fuera su residencia permanente. Con su país natal, no perdió los lazos que lo unían al ser colaborador de la revista Mito. En 1966, se casa con Carmen Miracle Feliú.

Durante la década de los 70, podemos destacar que publica *La mansión de la Araucaíma* en Editorial Sudamericana de Buenos Aires y *Summa de Maqroll, el Gaviero* (1948-1970) en Barral Editores de Barcelona. En 1977 colaboró con los periódicos *Uno Más uno*, *El Sol de México* y *Novedades* con su columna semanal “Rincón reaccionario”. También colaboró en las revistas *Plural* y *Vuelta*.

Para la década de los 80, publica “Textos olvidados” en la revista *Golpe de dados*, dirigida por Mario Rivero; un año después, *Caravansary*. En 1982, “[e]scribe, a petición de Gabriel García Márquez, uno de los textos que el novelista leyó en el acto de entrega del Premio Nobel de Literatura, en Estocolmo Suecia” (*Antrophos* 94). De 1983 a 1987 aparecieron algunas otras publicaciones de sus libros como *Los emisarios*, *Crónica regia y alabanza del reino* y publica, en dos volúmenes, su *Obra literaria* en Procultura, Bogotá, así como *Ilona llega con la lluvia* en la Oveja Negra y Mondadori. Es 1988 el año en que recibió numerosos premios literarios, el título Honoris Causa, en Letras, de la Universidad del Valle, Cali, obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia por su novela *Ilona llega con la lluvia*, además de recibir la Orden del Águila Azteca en el grado de Comendador que le otorgara el gobierno mexicano.

En este mismo año se jubiló y se dedicó a leer, escribir y viajar. Pero cuando sus novelas comenzaron a ser muy famosas, el tiempo para leer y escribir se vio limitado por el asedio de entrevistadores, así como de estudiantes que preparaban sus tesis sobre su obra y por los viajes que realizara para recibir los diferentes premios literarios que le otorgaron.

Los premios más importantes de los que fue merecedor, son:

En 1974 Premio Nacional de Letras de Colombia.

En 1983 Premio Nacional de Poesía de Colombia.

En 1989 Premio Xavier Villaurrutia. Asimismo, fue condecorado con la Orden del Águila Azteca. Ese mismo año, el Gobierno francés le concede la Orden de las Artes y las Letras en el grado de Caballero.

En 1997 el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana y el Premio Príncipe de Asturias de las Letras de España.

En 2001 Premio Cervantes, galardón más importante de las letras hispanas.

En 2002 Premio Internacional Neustadt de literatura.

Desde 2005 la biblioteca del Instituto Cervantes de Estambul lleva su nombre.

Finalmente, me gustaría citar a Mutis en la entrevista que le realizó Fernando Quiroz:

Lo que más me gusta de haber recibido el premio Médicis Étranger no es pensar en que ahora soy famoso, porque no creo serlo. Cuando me estaban entregando el premio, en medio de una gran ovación, había una voz que me decía “¿Cuánto va a durar esto? Piensa cuánto va a durar [...]. Y esa voz era más fuerte que los aplausos” (Quiroz citado en Siemens 58).

Para Siemens esa reacción es muy característica de Mutis, para quien ninguna experiencia dichosa está destinada a durar mucho. Para Mutis nada es permanente en este mundo. Es como cuando observó lo que ocurre en el trópico, todo se deteriora, se oxida, se desintegra. No obstante, esos momentos de dicha se nos presentan en ocasiones fugaces en las que, según Mutis, éstas se apoderan del alma.

El único pesar, ha dicho Mutis, es el que respecta a los premios recibidos, pues han reconocido más sus novelas que su poesía lírica cuando él se considera, primero que nada, un poeta.

Características generales sobre la obra de Álvaro Mutis e inserción de ésta en las letras latinoamericanas.- Este autor ha escrito siete novelas: *La nieve del almirante*, *Ilona llega con la lluvia*, *Un bel morir*, *La última escala del Tramp Steamer*, *Armirbar*, *La muerte del estratega* y *La mansión de Araucaíma. Relato gótico de tierra caliente*; y ocho poemarios: *La balanza*, de 1948; *Los elementos del desastre*, de 1953; *Los trabajos perdidos*, de 1965 y *Summa de Maqroll*, *el Gaviero*, de 1973 donde fueron luego reunidos todos sus poemarios bajo este último título. En 1981 apareció, por último, *Caravansary*.

Guillermo Sucre, en su libro *La máscara, la transparencia*, escribe un ensayo sobre la poética de Mutis titulado “El poema: una fértil miseria”. Este crítico comenta que, a pesar de la brevedad de su obra poética, ello no es causa de un ascetismo expresivo. Más bien se debe a una obsesión, lo que explica así: “no una voluntad de reducción, mucho menos el gusto por lo que se llama ‘perfección’, sino una busca de intensidad y, hay que decirlo, de una intensidad absoluta. De modo que la brevedad no excluye ni el poder verbal ni el poder imaginario en que aquél se funda” (Sucre 320). Es un poeta “rico sin ostentación ni despilfarro” (Paz Citado en Sucre 320).

El poder de metamorfosis del que habla Guillermo Sucre, refiriéndose a Mutis, es el del yo poético que se encuentra en una constante traslación: “máscara, metáforas, invenciones” (320) y agrega: “Casi ninguno de sus poemas es la expresión de un yo elocutivo personal o meramente biográfico; elocutivo, ese yo es el de un observador distante y a la vez implicado en lo que ve, o de ‘personaje’” (320).

También Sucre habla de la fabulación de otros yoes, de otras vidas. Mutis es un cronista que acopia notas para un poema de lástimas a la memoria de Su Majestad el Rey Felipe II, en donde se trata más de recrear el espíritu de la época que de mostrarla. Con esto, explica la voz que como cronista tienen algunos poemas de Mutis. Esa vena épica es “El húzar” comenta Sucre:

“es el poema –la novela– del deseo y del orgullo que no pactan: un ser que prefiere perderse en su propia intensidad (la selva, la mujer) antes que aceptar reconciliarse no sólo con la costumbre sino también con la imagen de él que los otros quisieran fijar, volver ya convencional, aceptable” (321).

Las voces anónimas que aparecen en sus poemas pueden ser también de personajes anónimos que hablan de sus diferentes oficios, los cuales se sitúan en una cierta marginalidad. En otros poemas que siguen esta línea narrativa “la persona poética de Mutis se transforma sucesivamente en conductor de trenes y en un celador de barcos. El viaje y la vigilancia, la aventura y la pesquisa” (322).

Los protagonistas de esos poemas, del conductor de trenes, del vigilante de un barco –por mencionar dos muy típicos–, son avatares de una figura total: Maqroll. Mutis tituló la primera edición de sus poemas completos *Summa de Maqroll el Gaviero*. Es un viajante de oficio, quien cambia de tareas y de encarnaciones, como dice Guillermo Sucre. De este modo, Maqroll es la suma de todos los otros, es la conciencia del propio poeta y, como lo ha señalado Octavio Paz, “lo que no excluye que sea un verdadero personaje y no una alegoría” (324). Este personaje aparece al inicio y al final de la obra de Mutis pero –señala Sucre–, “su presencia invisible –o su visible ausencia– tiene el signo de un poder apocalíptico: no tanto porque anuncie el fin o el comienzo de nada, sino porque lo que dice es siempre una revelación: es un gaviero, es decir, un avizor de horizontes” (324). Antes de desaparecer, Maqroll deja sus memorias un tejido de relatos y alusiones, no una acumulación de lamentos. Se trata de un conjunto de poemas narrativos, poemas escritos en prosa bajo el título de *Reseñas de los hospitales de ultramar*, con el cual se cierra la obra poética de Mutis.

El escritor mismo no precisa a qué corriente literaria se le pueda asociar. Santiago Gamboa dice al respecto: “El realismo mágico no tiene nada que ver con la obra de Mutis. Su territorio es otro; yo diría que Mutis fue un Joseph Conrad latinoamericano. Su literatura habla de la libertad, del rechazo a la autoridad y a las “estrechas” leyes humanas, de la rebelión. Es en torno a estos temas que giran sus propuestas éticas y literarias” (Santiago Gamboa 2). Y, si existe una relación con el realismo mágico en su obra, ésta sería muy personal, como opina Ramón Cote en su artículo “Se salió con la suya”, publicado en el periódico Reforma, a la muerte de Álvaro Mutis:

[...] un huzar en tierra caliente, gaviero que se presta para todo tipo de empresas en el trópico con el propósito de vencer su propio destino. Él [Álvaro Mutis] pertenecía a una época y participó en ella, sin embargo, él fomentó el realismo mágico, tanto es así que cuando Gabo le leía los capítulos de *Cien años de soledad* o le contaba de lo que iba a pasar, el Nobel colombiano a la vuelta de unos días se encontraba con que su historia había sido contada otra vez de una manera tan exagerada que el propio Gabo quedaba fascinado por sus invenciones que luego las añadía como propias (Ramón Cote 2).

No deja de ser interesante decir que la amistad que trabaron Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis, perdurara más de cincuenta años. En este sentido, Consuelo Hernández dice que tanto la narrativa de Gabriel García Márquez como la poesía de Álvaro Mutis resultan inseparables, y añade:

por otro lado, del proceso de la violencia que ha sufrido Colombia desde finales del siglo pasado hasta el presente [...] Mutis expresa de modos muy peculiares, en *La mansión de Araucaíma* (1973) el crimen, la cobardía, la sodomía, la lujuria, los placeres

de Lesbos y hasta la inocencia que han ido a compartir la vida en este lugar” (Hernández 51).

Por su parte, Oscar Collazos relaciona a Mutis con García Márquez en la amoralidad de ambos, la cual “se pone de manifiesto en la generosidad de sus visiones del mundo y en la impudicia de sus lenguajes” (51). Quiere decir que Mutis adjetiva con impudor y su escritura le resulta a este crítico más bien “desnuda, parca hecha con palabras de todos los días, lo cual contrasta con el contenido y profundidad de lo que expresa” (Collazos citado en Hernández 52).

En ambos autores, García Márquez y Mutis, se encuentra una fuerte presencia del trópico, mundo del cual tienen conocimiento y resulta parte integrante en sus creaciones. Es Macondo que aparece en los escritos de García Márquez antes de *Cien años de soledad*, es el mundo embrujado de *La mansión de la Araucaíma* y del ciclo de novelas de Mutis “lleno de paisajes polvorientos, ríos lodosos, hospitales de ultramar, invadidos de silencio, de tristeza y poblados por gente que está muriendo de hambre, atacada por las plagas. Ambos espacios son abstracciones de infinitos lugares que como éstos pueblan el trópico” (52).

Según opinión de Hernández, en ninguno de los dos autores se trata de un trópico colorido, exuberante y vitalizante, sino de un Macondo miserable o de un ultramar enfermizo.

Las analogías entre la obra de estos dos autores colombianos se dan más en algunos temas y no tanto en su estilo. Por ejemplo, el tratamiento del tiempo cíclico y circular de *Cien años de soledad* o en *El otoño del patriarca* es un recurso estilístico; en Mutis se presenta como insistencia temática. En *Suma de Maqroll, el Gaviero*, Maqroll es un personaje mítico en tanto que no sólo muere y resucita en la misma obra, sino que también lo hace en *Caravansary* donde nuevamente muere para reaparecer en el ciclo de novelas *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*.

En ambos autores está presente el eterno retorno ya que, como dice Consuelo Hernández: “en uno como en otro anda vagando el héroe de pretéritas guerras. Recordemos quién es el coronel, los Buendía, Maqroll y los húsares. Como en el mito de Sísifo [...] el poeta está condenado a llevar la piedra de la poesía hasta la cima. Allí los dioses precipitan la catástrofe, pero la labor está hecha y Maqroll se inmortaliza” (54).

Asimismo, para Hernández, ambas creaciones están hechas de “elementos del desastre”, esto es, sobre restos de miseria. Y añade: “Lo nuevo en ellos es atribuirle a su manera de narrar o de poetizar una miseria cuyas raíces y ramificaciones van hasta lo inhabitualmente tratado en el campo de la literatura latinoamericana, sin pesimismo, sin apasionamiento, a pesar de la hostilidad impredecible de los elementos sufrida por los personajes” (55).

Otro de los elementos de la obra, tanto de García Márquez como de Mutis, es la soledad. Algunos de los personajes lo proyectan en el marco de su propia desproporción como Aureliano Buendía, Remedios La bella, Amaranta, la Mamá Grande, la Abuela desalmada, el General (Simón Bolívar) o el mismo patriarca, entre otros más. Para Hernández “Mutis irá hasta la Edad Media, el Imperio de Bizancio, las guerras napoleónicas, la novela gótica y la alucinación metafísica de los escritores rusos del siglo XIX y algunos del siglo XX” (55). García Márquez, recurre, a las pestes, a los símbolos del modernismo y a la realidad histórica y social latinoamericana.

En lo que respecta a Mutis, ha sido considerado un escritor pulido, exquisito, cuidado y conocedor de la lengua castellana. El mundo contemporáneo le resulta agobiante.

Es un autor relacionado con el romanticismo, pero visto desde el siglo XX. Su vida y obra, suelen estar relacionadas en algunas de sus novelas. Temas como la marginalidad de sus

personajes, el juego del destino, la tragedia amorosa, la soledad y la confesión, pueden ser algunas de las características asociadas al romanticismo.

Llama la atención su “canto lírico” en la poesía que escribió. En su obra en prosa, el rol de su personaje Maqroll, el Gaviero, es relevante por el uso de esa voz, la cual es su alter ego; aunque otras voces narrativas también nutren su narrativa. El uso particular de los respectivos discursos mutisianos, vislumbran la llamada desesperanza con la que intenta dar cuenta de sus avatares existenciales. Cabe mencionar que dentro de su obra poética, el hombre y su vida son elementos de interés, esto es, “la del hombre caído, al que le es dado ver la vastedad de su miserable condición: su existencia anónima y su vida solitaria de exiliado. La segunda miseria, la de la palabra, su impotencia para nombrar el mundo, su fracaso ante la realidad” (Luis Miguel Isava en *Antología* 411). Ambas se imbrican profundamente y conllevan la dialéctica de la obra mutusiana en su conjunto.

Por su parte, el hombre intenta encontrar su centro y quiere encarnar en las vivencias más diversas de sus diferentes oficios oscuros, pero solo alcanza la dispersión de su existencia, de ahí el “catálogo de sus miserias y errores de Maqroll” (411). Personaje errante, exiliado, aumenta la brecha entre él y el mundo, la enfermedad que padece redundando en que su condición se vea disminuida y la muerte que “acecha en la degeneración de todo” (411). Maqroll, es el yo poético de su autor, o a veces otras voces anónimas que cubren su necesidad de decirlo todo, “pero de esa multiplicidad se desprende, a su vez, la conciencia del fracaso” (411). Ese fracaso es el de los trabajos perdidos. Esa lucidez es la que lleva al poeta a la aceptación del *pathum*, o sea, la vida, y con ella la poesía es miseria. Esa condición la hace centro de su creación, pero intenta hacerla fértil. De lo anterior deviene una ética, no una moral y, por lo tanto, una estética. Dice Mutis en

unos versos: “No mezcles tu miseria en los asuntos de cada día/ teje con ella la verdadera / la sola materia perdurable de tu episodio sobre la tierra”.

En cuanto a las diferentes aproximaciones a la obra de Mutis, los distintos momentos que la conciben varían mucho. En la década de los 50 y 60 del siglo XX, abundan las reseñas escritas sobre su obra, especialmente de sus poemarios y relatos. En la década de los 70 se escribieron abundantes tesinas y ensayos alrededor de su obra. La década de los 80 es la época de plena producción mutisiana: cuatro poemarios, un relato, cuatro novelas, y una gran divulgación de artículos críticos sobre su obra.

Álvaro Mutis es un autor que pertenece a muchas literaturas y podría haber muchas ciudades del mundo que se gloríen de tenerlo entre sus hijos, opina Christopher Domínguez, en el capítulo que aborda a este autor incluido en libro *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*. Para este crítico, Mutis, en primer término, es un poeta colombiano que comparte con otros poetas, como Jorge Zalamea o Nicolás Gómez Dávila “esa visión cifrada del mundo donde lo sobrenatural se manifiesta como una segunda naturaleza” (366). En segundo término, es un poeta que se reconoce en la antigua idea imperial castellana, cuya extinción “parece reaparecer cada vez que escritores como él recorren la América mala y la América buena, apareciéndose en Cartagena de Indias, en Quito, en Valparaíso o en la ciudad de México” (366). En tercer término, para Domínguez, Mutis se inspira en el memorialismo francés y llega a Rimbaud por ser moderno y no afrancesado. También, continúa el mismo crítico diciendo, es eslavo como Conrad y bizantino, ortodoxo y ruso como Alexandr Sergueievitch y, en el último de los casos, es también un escritor mexicano desde que se publicó su *Diario de Lecumberri*, en 1960.

En la década de los ochenta, Mutis se dedicó a escribir la saga novelesca de Maqroll. Sus novelas aparecieron en fila india y de esto habla así Christopher Domínguez:

La nieve del almirante (1986), que todavía muestra esa emocionante vacilación entre la poesía y la prosa; *Ilona llega con la lluvia* (1987), que cuenta uno de los grandes amores del Gaviero; *La última escala del Tramp Steamer* (1988), que se dilata en un episodio característico de la vida del Gaviero; *Un bel morir* (1989), que adelanta la muerte del héroe; *Armirbar* (1990), que es la que prefiero como novela erótica y fantasía mineral caucasiana y prometeica; *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1991), retrato del cómplice de Maqroll, y *Tríptico de mar y tierra* (1993), que no he leído (368).

El poeta y crítico colombiano, Gustavo Cobo Borda, opina que la obra en prosa de Mutis dice lo mismo que en su poesía, pero sin que termine por redondearse la figura de Maqroll “por definición inconclusa. Pero quizá sea una falacia crítica: la gloria de Maqroll consiste en no aparecer nunca del todo” (Cobo Borda citado en Domínguez 368).

Domínguez estaba en contra de la “novelización” de Maqroll, cuando aún le faltaban lecturas menos solemnes sobre las novelas de aventuras, como las de Pierre Loti o Pierre Benoît, lo mismo que Chateaubriand (*Atala*, *René*) o *El libro de la selva*, además, por supuesto, de *La Vorágine*. Mutis tenía todo el derecho de gobernar a su arbitrio su mundo novelesco como lo hicieron sus maestros.

En este sentido, considera Domínguez interesante la opinión de Jon Juaristi, escritor español, sobre Mutis de quien supone que sus novelas no son “novelas de aventuras sino novelas sobre el concepto de aventura” (Juaristi citado en Domínguez 368). Esto implicaría que las novelas de Conrad tampoco son del todo novelas de aventuras, lo que, a su parecer, no es justo ni convincente para Domínguez. Para él, Juaristi se toma demasiado en serio “en el mal sentido de

la expresión, las novelas de Mutis, quien procede como tenía que hacerlo un lector de Valéry Larbaud, inventando un poeta como recurso para evadir una verdadera confidencia” (Domínguez 369). La novela de aventuras del siglo XX la terminaron de escribir aquellos desventurados que conocía bien como André Malraux o Drieu La Rochelle, quienes son las dos caras de la moneda de la desesperanza, el éxito mundano del escritor y el suicidio del escritor maldito.

La pasión de Maqroll por el océano viene de Larbaud y Saint-John Perse –como bien lo supo Mutis–, “de la vuelta al mundo como capricho de su voluntad, lo cual termina de emparentar al gaviero con... Simón Bolívar, quien encuentra la muerte como resultado de la ausencia de movimiento, tal cual lo dibuja Mutis en ‘El último rostro’, uno de los cuentos más extraordinarios que he leído” (369).

Por último, Domínguez advierte sobre un equívoco sobre el tradicionalismo de Mutis, respecto de su autodefinición de gibelino, monárquico y legitimista. La fidelidad de Mutis al *Ancient Régime* “no es una *bautade*”, pero tampoco esto supone un credo conservador en literatura. Según Adolfo Castañón, Mutis se entregó a la aventura de vanguardia “y su filiación está en la alianza moderna entre poesía y prosa” (Castañón citado en Domínguez 369). Como personaje moderno, a Maqroll le fascinan los puertos, le obsesionan los navíos perfectos, como a su amigo Abdul Bashur. Por su parte, Guillermo Sheridan opina que el Gaviero ha tenido tantas vidas como agonías y sus aventuras las ha escrito Mutis desde la memoria del viaje (369). Concluye Domínguez con el siguiente párrafo:

Es una hermosa paradoja que a Mutis le sea imposible imaginar, como lo ha confesado, a un Pushkin envejecido caminando por San Petesburgo, o a un Federico García Lorca sobreviviente, exiliado en la ciudad de México, mientras que la eterna vejez de Maqroll

es el gran tema musical de su obra, la legendaria disipación de un personaje que regresa a la poesía (Domínguez 370).

Hemos de agregar a lo anterior, lo que José María Espinasa escribió y leyó en el homenaje luctuoso celebrado en el contexto del Primer Festival Luces de Invierno (diciembre 2013), en su texto inédito titulado “El tiempo en la poesía de Álvaro Mutis”. Para él si la novela cuenta y el poema narra “los poemas de Mutis narran y sus novelas son musicales [...] La temporalidad de la novela le estorba de la misma manera que no le estorba la duración en el poema. Por eso, por ejemplo, se utiliza para ponerlas en relación, prosa y verso, la idea de lo fluvial: la marea en el amor, la corriente en el río” (Espinasa 3). El poeta remonta el camino: mientras nuestras vidas son los mares que van a dar en el río. De ahí que, Maqroll en *La muerte del almirante*, remonte el río.

En Mutis se aprecia un occidente con los parámetros invertidos “un occidente encontrado accidentalmente cuando se iba en busca de oriente” (3). Mutis, escritor occidental, busca no tanto la revelación como el asombro. Su personaje, Maqroll, es maduro entendido esto como “fruto maduro, rebozando de vida, de zumo y de sabor” (3). Esta idea es muy distinta a la del poeta adánico en Octavio Paz o del poeta niño en Rimbaud.

Para Espinasa, Maqroll no es un alter ego, sino “un alter otro, es decir, una alteridad subrayada, repetida, una manera de proteger esa vida –esa poesía– de la inevitable contaminación tanto de la trivialidad como de la tragedia” (4). La manera en que asumen su destino, empezando por Maqroll y aun Mutis, no es trágica. No se encuentra nada de intelectualismo en el heroísmo mutisiano, más bien “todo es comprensión del mundo, aceptación sin reproche pero altiva, como la gavia, la vela en el mástil, vela hinchada por el viento, nunca una bandera” (5).

Maqroll, ese personaje tan individualizado, es comprensivo, para él nada es imperdonable, ni siquiera la traición. El viaje en solitario lo hace más consciente de su soledad. La poesía de Mutis es americana, esto se aprecia en lo llena que está su poesía de referencias a los cronistas y a los libros de los naturalistas, de ahí que haya que entender su mirada de occidente.

Sólo un autor americano puede dar cuenta del esplendor corroído por el óxido y la humedad, por las enfermedades y el abandono, al hablar de los libros que conforman la primera saga de *Suma de Maqroll, el Gaviero*.

Para José Espinasa, el viaje físico de los personajes de Mutis es, en cierta medida, un viaje metafísico: “sumergirse en la selva, la mina o el río es avanzar en el camino hacia la muerte, es ya en cierta manera un ir muriendo, pero sólo ese ir hacia la muerte, legitima su capacidad, intacta como sus sueños, que la literatura de Mutis preserva” (6). El tránsito de un verso, de la poesía de Mutis, a una prosa que es puro ritmo, es una de sus características.

Respecto de la historia en Mutis, es siempre otra historia. De ahí Constantinopla (*La muerte del estratega*), en ese mundo la tierra es plana, aunque la tierra sea esférica, por eso el agua del mar “cae en cascada metafísica por los bordes” (7).

Asimismo recuerda la deslumbrante ascensión por el río en la que se ve “la transustancialización del Tramp Steamer, ese barco que según el diccionario se dedica al comercio vagabundo” (7). Añade que en esa dirección, Maqroll es un quijote que ha perdido a su compañero/Sancho y ha ganado a su Aldonsa/Dulcinea.

En uno de los capítulos del presente trabajo de tesis, se abordará, entre otras obras narrativas de Álvaro Mutis, *La última escala del tramp steamer*, en donde, como veremos, Maqroll es un personaje secundario, y la historia de amor que se cuenta en esta noveleta, es la de

un capitán de barco (Jon Iturri) que encuentra el amor en una mujer libanesa (Warda), pero cuyo destino final resulta triste, y por lo mismo, abrumadoramente romántico.

Capítulo 2 Marco Teórico

Capítulo 2.1. La metaficción a través de las teorías de Linda Hutcheon y Patricia Waugh.

Dentro del marco teórico del presente trabajo de tesis, abordaremos, además del tema de la aventura, el de la metaficción, especialmente lo que concierne a las teorías de Patricia Waugh en su libro *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* y el de Linda Hutcheon *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*.

Para Oddvar Holmesland, la metaficción es reconocida actualmente por ser un tipo de ficción que comenzó a proliferar en 1960 y que presta atención en su propia narración y/o en su identidad lingüística. Holmesland explica lo siguiente sobre la metaficción:

Too often, critics have one-sidedly labeled it as an example of the anti-novel, a reaction against the teleological realistic tradition. Its self-reflectiveness has also been denigrated as a sign of exhaustion for the novel genre: no new fields seen left to develop and therefore it has turned inward upon itself. Some critics would argue that in metafiction the life-art connection has been severed or even denied, that the narcissism is a nihilistic exposure or previous illusions about a correlation between literary language and reality (Holmesland 94).

Los libros arriba citados de Waugh y de Hutcheon, representan dos recientes contribuciones a propósito de la auto-conciencia metaficcional o metafictional. Las dos argumentan que no hay una contradicción básica entre la auto-representación artística y la vida. La ficción no es una aberración para la realidad misma, es un libro circunscrito a una cultura y a conceptos ideológicos. El componer o escribir una novela es algo diferente a construir una propia realidad como en el caso de la autobiografía. La novela es un artificio por lo que “*it turns the*

focus on the very process by which cultural codes of perception induce semblances of reality” (94).

Si es verdad, comenta Holmesland, que nuestro conocimiento del mundo es mediado a través del lenguaje, el estudio de personajes en las novelas puede entonces elucidar cuántos personajes tienen roles diversos, lo que incrementa nuestra comprensión de la construcción de la subjetividad en el mundo fuera de las novelas también.

Asimismo, para Holmesland, Patricia Waugh aporta algunas características esenciales que distinguen a la metaficción de otras tendencias. Se pregunta si la metaficción no es un nuevo subgénero de la novella, “*she notes that the novel has by its very nature been parodic from its infancy, self-consciously aware of its own fictiveness”* (Holmesland 94). Ella ha considerado a un amplio grupo de escritores que le ayudan a sostener las diferentes formas y modos de la metaficción como, por ejemplo, Stern, Beckett, Barth, Borges, Nabokov, entre otros.

Resulta importante remarcar la participación de la imaginación del lector, cuando la narración misma puede ser, por otro lado, el centro de referencia interna a la novela, lo que implica cierto distanciamiento del lector.

Considerando el artículo de Holmesland como apoyo a la introducción a las autoras del marco teórico que proponemos, él señala que Hutcheon presenta un trabajo más original y un penetrante análisis de las implicaciones filosóficas y críticas de la metaficción, ya que Hutcheon encuentra que la posmodernidad no limita el fenómeno de la metaficción, y por tanto no lo circunscribe necesariamente, de este modo: “*Linda Hutcheon concentrates on investigating the significance of narcissitic (i.e. self-reflective) narrative as a continuous development from parodic intent of Don Quijote, Stern’s critical self-consciousness about novel form, and nineteenth-century self-mirroring”* (95).

La paradoja creada por la metaficción nos refiere a la responsabilidad del lector: el lector es simultáneamente co-creador de la propia autorreferencialidad del texto y de la distancia respecto de éste por su propia autorreflectividad. El rol del lector es innegable en la ficción, la que es, por extensión, paradigmática para todos los actos humanos en la construcción de las visiones ordenadas (“*orderer visions*”) para humanizar los factores de la realidad (96). Gracias a la metaficción, ella puede restaurar lo que es esencialmente humano en un mundo dominado por las diferentes versiones de la realidad. En un mundo modernizado, tecnificado al máximo, también la gente suele estar dominada y manipulada por el poder discursivo dominante. Linda Hutcheon sugiere dónde empezar a ordenar y restaurar el orden del equilibrio o balance del poder. Ella habla del poder y libertad del lector y de la implicación del individuo como participante en la creación de la realidad. La mejor manera de subvertir la manipulación –más allá de la retórica– es conocer sus arbitrariedades (96).

Una de las aportaciones de Hutcheon, recae en demostrar que la narrativa narcisista no es “*an introverted gasp of exhaustion, but a vital element which opens possibilities for future development*” (96).

Para Linda Hutcheon en *Narcissitic Narrative*, la metaficción: “*is fiction about fiction—that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity*” (Hutcheon 1), esto es, within=dentro o metaficción en torno a la ficción, o lo que es igual, ficción que incluye en sí misma un comentario sobre su propia identidad narrativa y/o lingüística.

El narcisismo tiene relación con el mito de Narciso, pero no necesariamente con las connotaciones psicoanalíticas como para ser interpretado negativamente. Freud, de hecho, le confirió al narcisismo el estatus de “*universal original condition of man*”, lo que es más que solo

un comportamiento patológico. Agrega, Hutcheon, que esas asociaciones resultan irrelevantes, ya que es el texto y no el narrador lo que es descrito como narcisista. Asimismo, adjetivos como introvertido, introspectivo, auto-referencial, auto-reflexivo, consciente de sí mismo, son otros tantos que ella quiere neutralizar, esto es, que no sean utilizados como sinónimos, pues las distinciones siempre deben obedecer a un contexto.

Después de las críticas negativas que recibió en los años sesenta, la metaficción se institucionalizó, y ya no es necesario que se defienda.

El término “Post-modernismo” fue el que utilizó John Barth para referirse a los textos auto-concientes o concientes de sí mismos; sin embargo, Hutcheon prefiere no usar esa etiqueta por considerarla limitada. Al contrario, si se usa para señalamientos históricos o temporales, es demasiado inclusiva. Los intentos por explicar el postmodernismo, llevaron a que se rechazara el término y se creara una definición más pura, descriptiva, restringida a las formas textuales de la autoconciencia. Considera las implicaciones de la crítica literaria y del lector, lo que se enfoca en el texto, en la manifestación literaria, así como en la intervención del lector, en el proceso imaginativo del storytelling, en vez de el story told, añade: “*and it is the new role of the reader that is the vehicle of this change*” (3).

Linda Hutcheon advierte que los estudios sobre metaficción son pocos. Cita a varios autores como a Robert Alter, quien considera que el realismo literario es un término contradictorio, puesto que el lector se da cuenta de que la ficción no es real, por lo que propone un marco teórico, una dialéctica entre ficción y realidad, o sea, una línea divisoria entre arte y realidad. Para ella esto es imposible, ya que los actos de leer y escribir pertenecen al proceso de la vida, a la realidad, tanto como proceso del arte o de la ficción. Aquí se constituye uno de los ámbitos de la paradoja de la metaficción para el lector. Por un lado, el lector tiene que reconocer

el artificio, el arte, de lo que está leyendo; y, por el otro, el mismo lector se reconoce como co-escritor. Vuelve a señalar el interés de la metaficción: las estructuras lingüísticas y narrativas, además del papel del lector, quien al leer, vive en un mundo que debe reconocer como ficcional: “[...] *the text also demands that he participate, that he engage himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation. Thus two-ways pulls in the paradox of the reader* (7).

Hutcheon realiza una distinción entre dos tipos de textos: los que son auto-conscientes en su diégesis y los que tienen consciencia en su constitución lingüística, para adelantar las tipologías de las que hablará en el capítulo primero de su libro. A Hutcheon le parece tentador postular un fenómeno cultural, no como el de postmodernismo, sino una manifestación en la que el interés sea el de cómo se crea y no solamente qué se crea.

Así, Hutcheon menciona a Sigmund Freud, quien definió el narcisismo dentro del contexto psicoanalítico, como una condición humana. La lectura del mito de Narciso que hace la crítica estadounidense, no está hecha con un afán de digresión sino para proponer que esta condición se puede polemizar también en términos del discurso narrativo literario.

En comparación con el mito de Narciso, la novela pasó por procesos similares. La novela es egoísta, obsesiva, consciente de sí misma, tiene variaciones y parece negarle el poder al lenguaje: “[...] *the novelist and his novel itself became legitimate subject matter. The process of narration began to invade the fiction’s content*” (11).

Del mismo modo que en siglo XVIII –comenta Foucault–, las cosas comenzaron a centrarse en sí mismas, las novelas empezaron a reflexionar sobre su propia génesis y crecimiento. También, como Narciso, para algunos críticos “ovideanos” (La metamorfosis), la novela comenzó a perder sus funciones en cuanto a la acción y personalidad que le dieron fama

en el siglo pasado, la caída o declive de la novela como género realista. Este género literario se convierte, entonces, en un nuevo y extraño código escrito en jeroglíficos, comparable en su proceso a los mitos y cuentos de hadas.

En el capítulo titulado: *“Models and Forms of Narrative Narcissism: Introduction of a Typology”* [“Los modelos y las formas de narrativa Narcisista: Introducción a una tipología”] vemos que Linda Hutcheon inicia con una cita de René Wellek, la cual dice que el arte es ilusión, ficción, esto para indicar que es auto-consciente de su legado ontológico. Señala también que el realismo no es el único modelo de arte, puesto que excluye a tres cuartos de la literatura universal y minimiza el papel de la creación de la imaginación y de la personificación. De este modo, Hutcheon habla de las pinturas de Velázquez y de Picasso, así como de las manos de Escher para afirmar que no *“similarly in fiction –and not just in modern radical texts- a work is apt to produce within itself a dramatized mirror of its own narrative or linguistic principles”* (17-18). La narrativa auto-informativa no representa una crisis, un exceso de curiosidad sobre los autores o la falta de un autor sobre su obra. Autores como J.L. Borges, Barth, Sanguinetti, etcétera, transformaron las propiedades formales de la ficción en sus propios temas. Quizás fue por esta razón que descubrieron que estas entidades literarias eran tan reales o irreales como cualquier material empírico o externo.

El montaje de la novela realista clásica probablemente le brinda al lector un sentimiento de plenitud que le sugiere, por analogía, que la “actividad humana” es de alguna manera plena o significativa. O, por lo contrario, sugiere que solamente el arte puede poner un orden o significado a su vida. La novela moderna, ambigua, con final abierto, le presenta cierta curiosidad por la habilidad del arte de producir un orden real a través del proceso de construcción ficcional. Esta posibilidad apunta hacia una nueva necesidad: crear ficción, admitir su

ficcionalidad y luego examinarla de manera crítica. Lo anterior aplica al cuento y a la novela porque “*it is narrative in general that is narcissistic*” (19).

Para Robert Scholes (“On realism and genre”), los “fabuladores” son los escritores modernos que no se han desplazado del existencialismo al estructuralismo y han creado un sistema que demanda por sí mismo una nueva responsabilidad hacia el lector. El problema de la relación entre metaficción y estructuralismo radica en la negación de la noción de sujeto. La narrativa narcisista deja al descubierto sus sistemas ficcionales y lingüísticos ante el lector. Con esto, el proceso de la *poiesis* es un placer que comparten el creador (escritor) y el lector (receptor), una de las características de la vida contemporánea que consiste en poder observar los objetos por sí mismos.

A pesar de las críticas que han surgido a propósito de las novelas auto-reflexivas, Linda Hutcheon afirma que hay pocos estudios sistemáticos que determinen las causas de esta introversión literaria, posiblemente debido a las connotaciones negativas y al deseo de mantener a la crítica aparte. Pocos son los que se han acercado a analizar el tema, como Robert Alter, Lucien Dällenbach y Robert Scholes quien, por cierto, en su artículo “Metaficción” analiza a seis autores ingleses y americanos, cuyas obras se centran en cuatro aspectos: formal, estructural, conductista o filosófico, a su vez conectados con cuatro categorías de la ficción: romance, mito, novela y alegoría. Para Hutcheon, el problema de la aplicación de este sistema propuesto por R. Scholes es que se limita a la colecciones de obras cortas que no se pueden ampliar. Sin embargo, ella destaca el trabajo de Jean Rocardou (“*Penser la littérature aujourd'hui*”), quien ofrece una cruz auto-representacional, vertical y horizontal sobre la cual “crucificar” sistemáticamente los modos de la ficción. Pero no distingue entre textos auto-conscientes de su proceso narrativo y los que son lingüísticamente auto-reflexivos.

Hutcheon concluye que cada novela ha tenido siempre las semillas de una lectura narcisista, de una interpretación que podría ser metafórica del proceso de articulación del mundo literario. La parodia tiene relación con el *Quijote*, ya que esta, para los Formalistas, es el resultado del conflicto entre la causa realista y la motivación estética que se ha debilitado y hecho obvia. La consecuencia es el develamiento del sistema y/o proceso creativo.

Hay textos que pueden mostrar su proceso creativo de modo auto-consciente, en este sentido hay un llamado al lector para reconocer este nuevo código y que tenga una lectura más abierta que conlleve a una síntesis paródica de elementos recíprocamente fundamentados.

Hutcheon insiste en el papel del lector que está forzado a controlar, organizar, e interpretar el texto. Una de las diferencias entre la narrativa auto-consciente y la metaficción moderna es el papel que se le asigna al lector.

Puesta en abismo, alegoría, metáfora, son recursos usados por el narcisismo literario para transformar el enfoque de ficción a narración, insertando ésta última dentro del contenido de la novela u obstaculizando la tradicional coherencia de la ficción misma. El primer tipo de narcisismo es el diegético en el que el lector se percata de que al leer está creando un universo de ficción. Aquí el texto se exhibe a sí mismo como narrativa. El segundo tipo es el lingüístico en el que el texto muestra su estructura, esto es, el lenguaje cuyos referentes sirvieron para construir el mundo imaginado. En ambos, la atención se centra en el proceso creativo del lector, así como también en el del escritor. Autor y lector, entonces, comparten de manera autoconsciente la funcionalidad creativa del lenguaje: *“The reader and the writer are engaged in acts which are parallel, if reversed in direction, for both make fictive worlds in and through the actual functioning of language* (Hutcheon 30) En el nivel diegético, Linda Hutcheon propone cuatro

modelos o paradigmas distintivos, los cuales se encuentran estructuralmente interiorizados en los textos auto-reflexivos:

- 1.- La historia de detectives, que es auto-consciente (Agatha Christy).
- 2.- Textos narcisistas de fantasía encubierta, que obligan al lector a crear un mundo de ficción distinto al que viven (Tolkien).
- 3.- Estructura de juego.
- 4.- Erótico, porque todos los textos de ficción seducen al lector (Leonard Cohen). (Seducción por la composición).

Para Hutcheon puede haber otros modelos, como el juego de palabras y el anagrama, por ejemplo, *El camino de Santiago* de Carpentier y *Finnegan's wake* de Joyce.

Termina diciendo: “*New new novel can remain within the novel genre, since these are the very operations or process that form the link between reading and writing –that is between life and art, reality and fiction– that seems to be a minimal requirement for a mimetic genre*” (35)

Patricia Waugh, su el libro plantea la pregunta ¿Qué es metaficción? Para ello, presenta al inicio de su libro cinco epígrafes de autores distintos: Laurence Sterne, B.S. Johnson, Ronald Sukenick, Donald Bartheleme y John Fowles quienes discurren sobre el tema respecto de lo que Waugh argumenta y se encuentran algunas coincidencias. Por ejemplo, el que la celebración del poder de la imaginación creativa esté aunada a la falta de certeza acerca de la validez de sus representaciones; una auto-conciencia extrema (el término utilizado por Waugh es de “*self-consciousness*”), lo que se suma a la pregunta ¿literariedad?, y el acto de escribir ficción; una penetrante inseguridad entre la ficción y la realidad; un estilo de escribir que puede calificarse de paródico, jugueteón, excesivo o engañosamente *naive*.

El término “Metaficción”, según la autora, parece haberse originado a partir de 1970 cuando William H. Gass, crítico estadounidense, escribió un ensayo donde emplea este término. Como sea, términos como “Metapolítica”, “Metarretórica” y “Metateatro” recuerdan la década de los años sesenta cuando el interés se centraba en cómo los seres humanos reflejan, construyen y median su experiencia en el mundo, lo cual incluye a los novelistas cuyas obras se han configurado mediante la auto-reflexividad (“*self-reflexivity*”), así como la incertidumbre formal (“*formal uncertainty*”). Esto es consecuencia de la conciencia social y cultural, así como también de la función del lenguaje en la construcción y mantenimiento de nuestra percepción de la “realidad” cotidiana. Respecto del lenguaje en sí mismo afirma: “*The simple notion that language passively reflects a coherent, meaningful and ‘objective’ world is no longer tenable*” (Waugh 3). Los términos “meta” son necesarios para explorar las relaciones entre la arbitrariedad lingüística y el mundo al que se refiere aparentemente. En ficción son requeridos para explorar, a su vez, la relación entre el mundo de la ficción y el mundo fuera de la ficción.

La autora cuestiona a Heisenberg: “uno puede al menos describir, si no retratar la naturaleza, entonces retratar la relación con la naturaleza” (traducción libre) planteando la siguiente pregunta: ¿Cómo es posible describir algo? La metaficción es consciente de que si alguien –un él o una ella– se propone “representar el mundo, uno u otro pronto se darán cuenta de que el mundo, como tal, no puede ser ‘representado’. En la ficción literaria, es posible únicamente ‘representar’ los discursos de ese mundo. Aún más, si uno intenta analizar un grupo de relaciones lingüísticas usando esas mismas relaciones como instrumentos de análisis, el lenguaje se convierte muy pronto en una ‘prisión’ de la cual la posibilidad de escapar es remota. La metaficción se propone explorar este dilema.

Waugh, se apoya ahora en Hjelmslev con su término “metalenguaje” –un lenguaje que toma a otro lenguaje como su objeto–, así como en Saussure con su teoría del signo lingüístico que se comprende de significante y el significado. Waugh concluye diciendo que un metalenguaje es un lenguaje que funciona como el significante (“*signifier*”) de otro lenguaje, y éste se convierte en su significado (“*signified*”).

En la práctica novelística, lo anterior deviene en escritura, la cual expone su convencionalismo que, a su vez, deja al desnudo su condición de artificio. El ‘otro lenguaje’ puede ser, el de los registros del discurso cotidiano o bien, el ‘lenguaje’ del sistema literario mismo, incluyendo las convenciones de la novela, como un todo o una forma particular de ese género. La metaficción tiene que ver con las convenciones particulares de la novela, con el fin de desplegar su proceso de construcción.

Respecto de la metaficción y la tradición novelística, P. Waugh dice que, a pesar de que el término “metaficción” pueda ser nuevo, la práctica es tan vieja, si no es que más que la misma novela. Su propósito es dejar asentado que la metaficción es una tendencia o bien, una función inherente a todas las novelas.

La novela se resiste a ser definida, pues el lenguaje de la ficción parece desbordarse y fundirse con las inestabilidades del mundo real, como no lo hace una tragedia en cinco actos ni un soneto de catorce versos. La metaficción hace alarde, exagera y expone los fundamentos de esta inestabilidad. Esto es así porque las novelas se construyen por medio de una continua asimilación de las históricas formas de la comunicación humana cotidiana. No hay un lenguaje privilegiado de la ficción, en cambio éste es siempre, abiertamente, autoconsciente.

Waugh menciona a M. Bajtin al decir que él emplea el término potencial ‘dialógico’ en la novela para referirse al proceso de relativización entre los diferentes lenguajes que compiten por

su privilegio. Asimismo, la metaficción explicita este potencial, según Waugh y, al hacerlo pone en primer plano la modalidad de todo lenguaje de ficción. Para Bajtín, “[...] *these novels that introduce a ‘semantic direction into the world which is diametrically opposed to its original dirección... the world becomes the arena of conflict between two voices*” (Bajtin citado en Waugh 5).

El hincapié de la metaficción es crear una ficción y, de manera simultánea, hacer una declaración en torno a la creación de esa ficción que sería una escritura autoconsciente. Ambos procesos se mantienen juntos en una tensión formal que rompe la distinción entre creación y crítica y las funde en los conceptos de interpretación y deconstrucción.

La ficción contemporánea refleja con toda claridad la insatisfacción y la ruptura con los valores literarios tradicionales. En el realismo del siglo XIX, las formas de ficción derivaron de la firme creencia en una historia del mundo común, y objetiva. La ficción modernista, escrita durante la primera parte del siglo XX, respondió a la inicial pérdida de fe en ese mundo. Novelas como *Into the lighthouse* de Virginia Woolf (1927) o *Ulysses* (1922) de James Joyce, constituyen la primera señal pública sobre el sentido de ficción de la novela.

La escritura de ficción contemporánea es tanto una respuesta como una contribución a la idea de que la realidad o la historia son provisionales. No se trata de un mundo de certezas eternas, sino de series de construcciones, artificios y estructuras transitorias.

En el sub capítulo titulado “*Why are they saying awful things about it?*” [“Por qué se están diciendo cosas tan horribles acerca de la metaficción?”], Patricia Waugh aborda el tema diciendo que se ha suscitado una especie de paranoia entre novelistas y críticos para quienes el agotamiento y el rechazo del realismo es sinónimo del mismo agotamiento y rechazo de la novela realista. El ejemplo que ella propone es *Albert Angelo*, la segunda novela de B.S. Johnson

(1964); así como de Barth *Lost in the funhouse*; Kurt Vonnegut, *Breakfast of champions* que son ejemplos de la nueva postura de ciertos escritores ante la realidad y la ficción.

La deconstrucción metaficcional ha provisto a los novelistas y a sus lectores de un mejor entendimiento de las estructuras fundamentales de la narrativa, pero también ha ofrecido modelos extremadamente precisos para comprender la experiencia del mundo contemporáneo como una construcción, un artificio, una red de sistemas semióticos independientes. En las décadas de los sesenta y setenta se descubrieron nuevas formas de lo fantástico, extravagancias de la fabulación, el realismo mágico. Tanto novelistas como críticos se dan cuenta de que un momento de crisis puede ser visto también como un momento de reconocimiento de que, aun cuando se asuma que la novela basada en una visión realista del mundo (siglo XIX) ya no es viable, la novela en sí misma está floreciendo. La metaficción, sin embargo, está ostentando lo que es verdad para todas las novelas: su espectacular libertad para escoger (“*outstanding freedom to choose*”), según Fowles. Gracias a su inestabilidad, apertura y flexibilidad, la novela ha sobrevivido y se ha adaptado al cambio social durante los últimos 300 años. Los levantamientos políticos, culturales y los cambios tecnológicos, a partir de la Segunda Guerra Mundial, la han dejado vulnerable con respecto a otras concepciones anteriores de lo que se ha concebido como novela.

Waugh considera que no se debe de dejar a un lado los aspectos positivos de la reflexión de la ficción sobre sí misma (“*Fictional self-consciousness*”). La necesidad de la novela de teorizar sobre sí misma podría darle identidad y validez dentro de una cultura aparentemente hostil a su carácter impreso, su linealidad narrativa, las convenciones sobre “trama”, “personaje”, “autoridad” y “representación”. La búsqueda de la ficción tradicional se ha transformado en una búsqueda de la ficción (“*fictionality*” que equivaldría a “ficcionalidad”).

En el apartado titulado “*Metafictional and the contemporary avant-garde*” [“Metaficción y la vanguardia contemporánea”], podemos ver que Waugh opina que una de las características de la vida cultural contemporánea es la ausencia de un “movimiento” de vanguardia claramente definido. Además, una innovación literaria no puede ser considerada como una dirección, a menos de que entre los escritores experimentales se lleguen a compartir propósitos y objetivos.

En los siglos XVIII y XIX, el individuo es siempre integrado a la estructura social, opina Waugh, mientras que en la ficción modernista la lucha por la autonomía personal solamente se continúa a través de oposición a las instituciones sociales existentes y a las convenciones.

En las actuales condiciones de rápidos cambios sociales, los escritores que quieren representarlos, producen trabajos efímeros e inclusive triviales, así lo llama Waugh: “*aleatory writing*”. Estos textos tienden a preservar el balance entre lo innovador (“*unfamiliar*”) y lo convencional o tradicional (“*familiar*”), lo cual resulta necesario en virtud de que cierto grado de redundancia es esencial para que cualquier mensaje sea consignado por la memoria, lo que se logra mediante las convenciones sociales.

Dentro de esta aleatoriedad, la ficción experimental rehúye la redundancia, ignorando simplemente los convenios de la tradición literaria y, en consecuencia, los textos son leídos y olvidados. Lo que es reivindicativo en la escritura aleatoria es un individualismo anárquico y la anulación del control social, poniendo énfasis en la imposibilidad de una categorización fácil, o bien, asimilando al lector a estructuras comunicativas familiares. Este radicalismo se justifica por la ruptura con los contratos lingüísticos usuales que certifican y/o disimulan prácticas sociales ortodoxas, como el realismo. Asimismo, rechazan el papel del lector como consumidor pasivo y una “total” interpretación del texto. Waugh se pregunta si esta escritura aleatoria (“*aleatory writing*”) cumplirá con todo lo expuesto.

Dentro de esta aleatoriedad, la ficción experimental rehúye la redundancia, ignorando simplemente los convenios y la tradición literaria y, en consecuencia, los textos son leídos y olvidados. Lo que es reivindicativo en la escritura aleatoria es un individualismo anárquico y la anulación del control social, poniendo énfasis en la imposibilidad de una categorización fácil, o bien, asimilando al lector a estructuras comunicativas familiares.

Este radicalismo se justifica por la ruptura con los contratos lingüísticos usuales que certifican y/o disimulan prácticas sociales ortodoxas, como el realismo. Asimismo, rechaza el papel del lector como consumidor pasivo y una total interpretación del texto.

La expresión de esta tensión se encuentra en mucha de la literatura contemporánea, pero es la función dominante en los textos definidos como metaficcionales. Presenta dos ejemplos: *Laberintos* de Jorge Luis Borges y *Pale fire* de Valdimir Nabokov.

Las novelas metaficcionales –a diferencia de la llamada “*surfiction*” y de la “*self-beggeting novel*”–, rechazan la figura tradicional del autor como una imaginación trascendente que construye estructuras de orden, las que reemplazarían el olvidado mundo material a través de un discurso meramente monológico. Estas novelas muestran que el autor es un concepto producido por medio de textos literarios y sociales preexistentes, así como lo que es considerado, generalmente, como realidad, porque esto ha sido construido y arbitrado de manera similar.

La realidad en este sentido es ficticia y puede ser entendida mediante un proceso adecuado de lectura.

Por su parte, Robert Scholes propone la sustitución de “hombre histórico” por “hombre estructural” como base de lo que él llama fabulación (“*fabulation*”). Argumenta que lo empírico ha perdido validez y que una conspiración entre lo filosófico y lo mítico en la forma de fantasía controlada éticamente, es la única manera auténtica para la ficción. No obstante, la metaficción

reconoce que el día a día no ha dejado de importar, pero su formulación a través de códigos sociales y culturales la acercan a lo filosófico y a lo mítico más que nunca.

La diferencia entre metaficción y fabulación la explica Waugh al decir que la primera explora el concepto de ficción (“*fictionality*”) por la oposición entre construcción y la ruptura de ilusión; en tanto que la fabulación revela lo que dice. A su vez, Christine Brooke-Rose (1980), la considera una estilización (“*stylization*”) que hace que otras voces sean asimiladas, en lugar de presentar un conflicto de voces. Como ejemplo de fabulación alude a Muriel Spark *Not to disturb* y Richard Brautigan *Trout fishing in America*.

Waugh concluye que la metaficción no abandona el mundo real en aras de un placer narcisista de la imaginación, sino que re-examina los convencionalismos del realismo para descubrir, mediante su propia reflexión, una forma de ficción culturalmente relevante y comprensible para los lectores contemporáneos, que es de lo que se trata en las novelas abordadas para su estudio en la presente investigación. Al mostrar cómo la ficción literaria crea sus mundos imaginarios, la metaficción nos ayuda a entender la manera en la que la realidad que vivimos a diario está construida y escrita de manera similar.

La metaficción abarca un amplio rango de ficciones: las que hacen de la misma ficción su tema a explorar; los textos que presentan síntomas de inseguridad formal y ontológica, pero que se permiten su deconstrucción para ser finalmente re-contextualizados o “naturalizados”; y los textos a los que se les da una interpretación total –y constituyen un nuevo realismo– (no es el caso de Mutis), ficciones que al rechazar el realismo completamente, proponen un mundo como una fabricación de sistemas semióticos en competencia (“*competing semiotic systems*”), los cuales no corresponden a condiciones materiales.

En el segundo capítulo del libro de Waugh, titulado “Literary self-consciousness”, ella distingue a la metaficción como una modalidad de escritura que forma parte del post-modernismo. Ambos presentan el mismo tipo de crisis y pérdida de creencia en un sistema autoritario de orden extremo. La auto-conciencia modernista (“*Modernist self-consciousness*”) aunque alude a la construcción estética del texto, no demuestra sistemáticamente su condición de artificio, según Alter (1975).

Novelas modernas y no posmodernas.- El modernismo ocasionalmente presenta rasgos típicos del post-modernismo: el narrador intrusivo y visiblemente inventivo, la ostentación de experimentación tipográfica, dramatización explícita del lector, estructura de cajas chinas, listas absurdas o de conjugaciones, sistemas sobre sobre sistematizados o mecanismos de estructura arreglados de manera abiertamente arbitraria, caos en la organización temporal y espacial narrativa, regresión infinita, deshumanización de personajes, dobles paródicos, nombres propios que obstaculizan la narrativa, imágenes auto-reflexivas, discusiones críticas de la historia dentro de la historia, uso de géneros populares y la parodia explícita de textos anteriores, ya sean literarios o no literarios. Las novelas elegidas de Mutis lo único que utilizan de esos rasgos posmodernos son la parodia y otros elementos que se analizarán en su momento.

Estos mecanismos señalados, en el modernismo, se enfocan a la problemática del texto. Casi todo texto contemporáneo lleva el sello de metaficción por las estructuras que vislumbran o apuntan al proceso de construcción del texto, frustrando las expectativas convencionales del lector.

La auto-reflexión modernista en los textos modernistas genera una forma espacial. En la escritura realista, el lector tiene la ilusión de construir una interpretación por las referencias de las palabras en el texto o del texto, que refieren objetos en el mundo real. Asimismo, pueden

aparecer referencias cruzadas y repetición de palabras e imágenes que funcionan, independientemente, o bien, con los códigos narrativos de causalidad y secuencia; esto crea el espacio entre el texto y el lector, lo que demuestra una autonomía verbal que divide al lector y la novela (lo que opera más en el realismo).

Ahora, en el post-modernismo, no se detiene en la preocupación estética modernista. Debe éste su origen a las técnicas formales y aisladas a tres novelas fundamentalmente: *Don Quijote*, (1604) *Tristram Shandy* (1769), y *Tom Jones* (1794). Podremos decir que las novelas de Mutis son modernas y no posmodernas.

Para Stern la mente no es un instrumento perfecto de la estética, no es libre, puesto que está constituida por y con el lenguaje: lenguaje que no es aceptado ahora como una estructura final de autoridad y significado, como en el sistema metafísico de Marcel Proust y la analogía mítica de James Joyce. La reflexión contemporánea implica una conciencia del lenguaje y del metalenguaje, de la conciencia de escribir. El modernismo consideraba la posibilidad de que la falta de orden se recuperaría en los niveles más profundos de la mente, cuando los escritores de metaficción asumen que componer una novela no es diferente a componer o construir la propia realidad.

En "*The analysis of frames: metafictional and frame-breaking*" ["El análisis de marcos: Metaficción y deconstrucción de marcos"], Waugh aborda el tema del marco. El marco puede ser definido como una 'construcción, constitución, construir, orden establecido, plan, sistema, soporte subrayado, o subestructura esencial de nada'. Podemos agregar que "*frame*" puede ser enmarcar, dar marco, encuadrar, poner en un marco; tramar, formar, idear. Así, tanto el modernismo como el post-modernismo reconocen que el mundo histórico ("*historical world*") y los trabajos de arte están organizados y son percibidos a través de estas estructuras de marcos.

Ambos reconocen la distinción entre 'enmarcado' y 'des enmarcado', es imposible de hacer. Todo lleva un marco, en la vida y en la novela (28).

La metaficción contemporánea percibe este 'enmarcar' como un problema. Porque, ¿qué es un marco? ¿Cuál es el marco que separa a la ficción de la realidad? ¿Es más que la portada o la contraportada de un libro, el levantarse o dejar caer de una cortina, el título y su final? (Traducción libre).

Los textos modernistas empiezan *in medias res* y terminan con la sensación de que nada está terminado, que la vida continúa. Las novelas metaficcionales a menudo empiezan con una explícita discusión de la arbitrariedad de los principios, como en Graham Green *The End of the Affair* (1951): una historia no ha comenzado ni ha terminado: arbitrariamente uno elige ese momento de experiencia a partir de la cual ver hacia adelante o hacia atrás. De este modo, el análisis de marcos es el de la organización de la experiencia. Cuando es aplicada a la ficción, incluye el análisis de la forma convencional en la organización de las novelas mismas. Se toma conciencia de que, ni la literatura ni la historia, pueden librarse de ser mediadas o procesadas pues no escapan del lenguaje, son seres lingüísticos a final de cuentas. Los marcos resultan esenciales en la ficción y se perciben desde el realismo hasta el modernismo, pero son ostentosamente desnudados en la metaficción. El romper con los marcos, el resaltar la parodia entre lo real y lo ficticio, el enmarcado y des-enmarcado son una característica de la metaficción. En ésta, se encuentran varias estrategias para desenmascarar esta 'ilusión': el uso de cajas chinas que presentan varios narradores en cada caja o nivel, una ficción del infinito; las confusiones a nivel ontológico por medio de visiones, alucinaciones o sueños; y la parodia o inversión que cumplen la función de romper el marco, lo que cumple con la misión esencial deconstructivista del método metafictivo.

Importante es subrayar que el lector ya no es pasivo, es un participante activo en la nueva concepción de la literatura, porque es una creación colectiva y no una versión cerrada, o autoritaria de la historia.

En el capítulo 3 “*Literary evolution: the place of parody*” [“Evolución literaria: el lugar de la parodia”], resulta particularmente importante para nuestro marco teórico, pues se ha señalado dentro de la crítica literaria que algunas obras de Álvaro Mutis pueden revisarse a través de la parodia, por ejemplo, en *La mansión de la Araucaíma. Relato gótico de tierra caliente*. Este relato lo analizaremos en un capítulo aparte, por ahora revisaremos los aspectos más relevantes que Waugh aborda a propósito de la parodia.

Se pregunta cómo es que la metaficción puede encontrarse dentro de la evolución de la novela, así como en el contexto de la cultura no literaria y seguir siendo un punto de renovación más que de desgaste. Actualmente hay cuestionamientos más alrededor de la viabilidad de la novela y su posible desarrollo.

Estas preguntas se examinan a través de la consideración de cómo los géneros literarios se desarrollan o se agotan. Hyden White opina que los cambios literarios de naturaleza de género, reflejan los cambios en general en el contexto socio-lingüístico de los códigos y esto refleja cambios en estos contextos histórico-culturales en los que un lenguaje dado (o juego de lenguaje) es jugado. Y agrega que los escritores, en cualquier periodo dado, experimentan con diferentes sistemas de codificación y des-codificación. Aunque en algunos periodos determinados, se encontrarán con una audiencia programada para recibir esos mensajes innovadores.

Para ser exitosamente decodificado, explica Waugh, la ficción experimental de cualquier tipo, requiere de una audiencia que sea auto-conciente de estas prácticas lingüísticas. Pero

también debe haber un grado de familiaridad para que el lector considere que vale la pena leer, aunque requiera de esfuerzo. Entonces, este público debe tener un cierto nivel de familiaridad con las formas y nos hace notar Waugh, que en la metaficción el cumplimiento (“*fullfilment*”) y el incumplimiento (“*non-fullfilment*”) de las expectativas genéricas es lo que proporciona la familiaridad y el punto de partida de la innovación. En el caso del realismo o de la ficción popular, sus convenciones estereotipadas son usadas para establecer un lenguaje común que posteriormente es extendido por la socavación paródica, y a menudo, está fusionado con las formas culturales fuera de la tradición literaria establecida, incluso el lenguaje periodístico, la influencia de la televisión, los dispositivos cinematográficos y los efectos de géneros como la space opera.

Algunos críticos sostienen que la ‘muerte de la novela’ ha ocurrido como una sofocación y dislocación por estas formas culturales populares. Si la novela no admite estos retos, será obsoleta. Waugh agrega lo siguiente:

[...] is an essentially negative view of parodic basis of much contemporary writing –in particular metafiction- whereby parody is regarded as inward-looking and decadent. In fact, parody in metafiction can equally be regarded as another lever positive literary change, for, by undermining an earlier set of fictional conventions which have become automatized, the parodist clears a path for a new, more perceptible set. The problem arises because parody is double-edged. A novel that uses parody can be seen either as destructive or as critically evaluative and breaking out into new creative possibilities (Waugh 64-65).

La cita anterior puede explicarse considerando que la crítica sobre la base paródica de la escritura contemporánea, particularmente en la metaficción, según la cual la parodia está

encerrada en sí misma y es decadente, nos lleva a decir que Waugh insiste en que la parodia puede considerarse la palanca de un cambio positivo literario, ya que la parodia despeja el camino para un nuevo y más perceptible conjunto de convenciones ficcionales, socavando el anterior que se ha vuelto automatizado.

Según Waugh, el punto de vista más positivo, tanto de los dispositivos paródicos como de la integración de las formas populares dentro del desarrollo de un género literario, es proporcionado por la teoría de la evolución literaria de los formalistas rusos. Para los formalistas rusos, esta parodia puede ser considerada un punto de renovación positiva en el desarrollo literario, ya que el concepto de extrañamiento (*“making strange”*), implica un dinamismo literario para el cual las cosas no pueden permanecer siendo extrañas. De ahí que la autora deduzca que la metaficción representa una respuesta a la crisis dentro de la novela, a la necesidad para la auto socavación paródica con el fin de extrañar las convenciones ficcionales que se han vuelto automatizadas e inauténticas, y así, lanzar las nuevas y más auténticas formas. La parodia se constituye como una estrategia literaria que deliberadamente rompe con las normas convencionales.

La autora destaca que este optimismo de las estrategias de metaficción en la evolución de la novela, puede reforzarse a través de la consideración de la noción de literatura como un sistema que se desarrolla a sí mismo, realineando las unidades dentro de ese sistema y absorbiendo los elementos fuera del sistema literario. Para ella, la metaficción lleva a cabo de manera explícita y autoconscientemente estas funciones, buscando evitar la ruptura radical con las tradiciones literarias anteriores. Pone como ejemplo la spy thriller, la saga familiar, la space opera, la ciencia ficción y la novela histórica.

En cuanto a la dimensión histórica de los formalistas rusos, Waugh cita, a su vez, a Juri Tynyanov para hacer notar que la parodia de una norma literaria modifica la relación entre la convención literaria y las normas culturales e históricas, causando con esto, un cambio en el sistema de relaciones. La metaficción examina las relaciones entre los sistemas literario e histórico. La parodia de metaficción saca provecho de la indeterminación del texto y obliga al lector a revisar sus preconcepciones rígidas basadas en las convenciones literarias y sociales.

El uso de la parodia y la asimilación de lenguajes populares y no literarios en relación con la ruptura de las normas estéticas, como extra estéticas es uno de los papeles en que la parodia es abordada por Waugh. Indica, entonces, que el texto se libera de la preocupación de la influencia (“*anxiety of influence*”), a través del reconocimiento paradójico de que la literatura no puede ser original, pero sigue siendo creada y producida.

En la escritura contemporánea, la autoconciencia no es una función dominante en las novelas metaficcionales, sino que también aparece como característica dominante en la literatura contemporánea en general. Y, aunque la novela enfrente su mayor crisis, la tendencia hacia la autoconciencia no la ha conducido a su debilitamiento o a su muerte, antes bien, le ha aportado un vigor renovado.

Capítulo 2.2. La aventura. Estudio comparativo entre las ideas estéticas de Georg Simmel contenidas en su libro *Sobre la aventura*, así como de Vladimir Jánkélevitch en su libro *La aventura, el aburrimiento, lo serio*.

Este capítulo es el que conforma el marco teórico de mi trabajo, el cual aborda solamente el tema de la aventura. El tema de la metaficción pertenece a otro subcapítulo de esta tesis. Asimismo, me enfocaré únicamente en las ideas estéticas que sobre la fenomenología de la aventura presenta Georg Simmel, así como en las ideas estéticas de Vladimir Jankélévitch. Al final de este capítulo podrán apreciarse algunas ideas que llegan a contrastar a estas dos autores. De la propuesta teórica de Georg Simmel sobre el tema de la aventura.- La herencia de este autor judío alemán se ubica dentro del marco de la filosofía vitalista y es quien se percató de la dialéctica entre dos categorías metafísicas: forma y vida.

Georg Simmel (1858-1918), se doctoró en Filosofía en la Universidad de Berlín en 1881. Fue profesor hasta 1914 de la universidad de Estrasburgo. También ocupó un puesto de relativa importancia como “provatdozent” desde 1885 hasta 1900. Se ganó la vida primordialmente, pronunciando conferencias.

Muchos de sus artículos fueron publicados en periódicos y revistas. Su audiencia y lectores, estaban constituidos más por intelectuales que por sociólogos, lo que contribuyó a la burla de sus colegas por tales hechos.

Fue un autor marginado hasta su muerte acaecida en 1918. La marginación en la vida académica que sufriera, se debió, en gran medida, por ser un judío en la Alemania anti semita del siglo XIX y principios del siglo XX.

George Ritzer en su libro *Teoría sociológica clásica* (1993) explica que las principales contribuciones de Georg Simmel a la teoría sociológica giran alrededor de las áreas de la

interacción social. Es el micro sociólogo que no desdeña los elementos íntimos de las asociaciones humanas, No pierde de vista la primacía de los seres humanos, del individuo concreto en su análisis de las instituciones.

Dentro de sus contribuciones, es quien conformó una teoría más sofisticada de la realidad social de lo que suponen algunos sociólogos contemporáneos norteamericanos.

En el libro arriba citado, los autores Tom Mottomore y David Frisby opinan que Simmel presenta algunos niveles de preocupación en su obra, los cuales serían: las suposiciones microscópicas sobre los componentes psicológicos de la vida social; el análisis de los componentes sociológicos de las relaciones interpersonales; y, macroscópicamente, su estudio sobre la estructura y los cambios en el espíritu social y cultural de su tiempo.

Asimismo, en el libro de Georg Ritzer se aprecian 3 áreas separables de la sociología de Simmel, a saber:

- 1) Sociología pura.- Con variables psicológicas que se combinan con formas de interacción humana.
 - Las formas de la interacción y tipos de personas envueltas en ésta.
 - Áreas de la sociología pura que incluyen, a su vez, formas de interacción, tales como:
 - A) subordinación, supra ordenación, el intercambio, el conflicto, la sociabilidad. B) “Tipos” así llamados porque Simmel distinguía posiciones en las estructuras de interacción como los diferentes tipos llamados, por ejemplo, <<el competidor>>, <<la coqueta>>; y orientaciones sobre el mundo como: <<el avaro>>, <<el derrochador>>, <<el extraño>> y <<el aventurero>>.

- 2) Sociología <<general>>.- Trata de las producciones culturales y sociales de la historia del hombre. Simmel “se interesa por los fenómenos de mayor escala como los grupos, la estructura y la historia de las sociedades y las culturas” (Ritzer, 301).
- 3) Sociología filosófica.- Simmel trata “de las perspectivas de la naturaleza básica y el destino inevitable de la humanidad” (301).

Como podemos apreciar en las 3 áreas se parables de la sociología de Georg Simmel, el tema de la aventura está ubicado en relación con los tipos, tal el caso del aventurero que es el que nos interesa para este marco teórico.

La obra de Simmel incursiona en disciplinas distintas: la filosofía, la sociología, la historia, la ética. Actualmente la interpretación de su obra se ha convertido en un objeto de interés determinado por la situación histórica del intérprete. El trabajo de Olga Sabido, catedrática de la UAM y especialista en el pensamiento de Simmel, es esencial para comprender a este filósofo alemán por la actualidad que revierte en distintos campos del saber humanista. Para ella, la obra de Georg Simmel aborda tres ejes estructurales: las humanidades, la sociología y la modernidad, lo que se aprecia en las diferentes obras compiladas del autor berlinés.

El capítulo titulado “Para una psicología filosófica” contenido en el libro de Simmel *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos* (1911) resulta de vital importancia para el marco teórico que propongo, ya que no existen muchos autores que aborden el tema central de la aventura, de ahí que, a pesar de la fragmentariedad característica de la obra simmeliana, sea relevante el presentar sus ideas, así como las del filósofo Vladimir Jankélévitch.

Sobre la aventura.- La aventura para Georg Simmel es una parte inalienable de la vida que acontece en contextos específicos. La vivencia de la aventura trastorna el encadenamiento fluido y acostumbrado de los acontecimientos cuando en nuestra vida irrumpe una alteridad o una

extrañeza que margina nuestro centro existencial y lo saca de la corriente habitual, y es cuando estamos en la aventura.

Simmel propone que todo fragmento de nuestro hacer o de nuestra experiencia es portador de una doble significación: el que gira en torno a su propio centro y simultáneamente el que se circunscribe a un organismo global, y agrega: “Cuando de dos vivencias cuyos contenidos especificables no son nada diferentes una es considerada como una <<aventura>> y la otra no, lo que se pone en juego para conferir a una tal significado y negárselo a la otra es esta diversidad en la relación con el todo de nuestra vida” (Simmel 11).

Tal es la forma de la aventura en su sentido más general: “que se desprende del contexto de la vida” (11). La aventura es una parte de nuestra existencia que “se vincula directamente hacia adelante y hacia atrás, y que al mismo tiempo, en su sentido más profundo, discurre al margen de la continuidad que es, por lo demás, propio de esta vida” (11). Sin embargo, es diferente de lo simplemente accidental. Cae fuera del contexto de la vida, pero vuelve a insertarse en ella. Es una posición anímica que, mediante el recuerdo, le confiere la coloración al sueño de la aventura: “[t]odo el mundo sabe con cuánta rapidez olvidamos los sueños, porque también éstos se sitúan fuera del contexto, lleno de sentido, del todo de la vida” (12). Lo que se define como <<un sueño>> es un recuerdo ligado con menos hilos que otras vivencias al proceso homogéneo y constante de la vida. “Cuanto más <<aventurera>> es una aventura [...] más <<soñada>> resulta para nuestro recuerdo” (12). Y cuando más se aleja de los puntos centrales del yo de la trayectoria de la vida, con facilidad pensamos en la aventura como si la hubiera vivido otro. Por ello, cuanto más flota la experiencia de la aventura fuera de la totalidad de la vida, en nuestra percepción solemos atribuirle la aventura a un sujeto distinto a nosotros. Explica, asimismo, lo siguiente:

La aventura posee principio y final en un sentido mucho más nítido del que acostumbramos a predicar a otras formas de nuestros contenidos vitales. Responde esto a su desvinculación de los entrelazamientos y encadenamientos de aquellos contenidos, a su centrarse en un sentido que existe para sí. [...] La aventura [...] es independiente del antes y del después; sus límites se determinan con referencia a éstos. Justo cuando la continuidad de la vida es rechazada tan por principio, o cuando no necesita siquiera ser rechazada porque existe una extrañeza, una alteridad, un estar-al-margen, es cuando hablamos de aventura (12).

Cuando se carece de ensamblaje con los otros fragmentos contiguos de la vida que de ella hacen un todo, hablamos de aventura. “Es como una isla en la vida” (13) cuya configuración está determinada por su propia fuerza. Es una delimitación tajante que se destaca del decurso global de un destino, no es mecánica, sino orgánica. El sentido interior de la aventura, su forma temporal, es su “llegar-a-su-fin”. La vinculación del aventurero con el artista y quizás también la del artista a la aventura, encuentran aquí una justificación. Pero, en este caso, no se separaría como experiencia interior del antes y del después, pues la aventura tendría una forma autosuficiente. La obra de arte se encuentra más allá de la vida como una realidad; y la aventura, más allá de la vida, lo que explica Simmel así:

con un decurso ininterrumpido que entrelaza de manera ininteligible cada elemento con su contiguo. Precisamente porque la obra de arte y la aventura se contraponen a la vida [...] son una y otra análogas al conjunto de una vida misma, tal como se presenta en el breve compendio y en el concentrado de la vivencia de los sueños. Por esto el aventurero constituye también el ejemplo más recio del hombre ahistórico, de la criatura del presente” (13).

El aventurero para Simmel, no se encuentra determinado por ningún pasado; tampoco el futuro existe para él. El ejemplo más característico es el de Casanova, dominado por el sentido inapelable del tiempo presente, le resultaba imposible una relación a futuro precisamente por su “talante natural de presente” (14).

Por otra parte, el aventurero con el jugador se emparentan, por ejemplo, ya que “el jugador se entrega a la falta de sentido del azar solo en la medida en que cuenta con su favor, en la medida en que considera posible y se representa una vida condicionada por este azar, el azar se le aparece inserto en un contexto dotado sin embargo de sentido” (14). Para el jugador, en el azar existe un sentido y en éste hay un significado necesario, aunque no sea conforme la lógica racional. El aventurero hace también que el azar, que se mueve al margen del curso uniforme y dotado de sentido de la vida, sea incorporado, empero, de alguna manera, por éste. El azar aporta un sentimiento central de vida que se extiende a través de la excentricidad de la aventura, aunados azar y aventura, le dan un carácter significativo a la vida.

Para Simmel hay tres formas en las que configuramos los contenidos de la vida: la síntesis, los antagonismos o los compromisos de esos dos aspectos básicos. La aventura es una de ellas, además, agrega este autor:

Cuando el aventurero profesional convierte la ausencia de sistema de su vida en un sistema de vida, cuando trata de arrancar el puro azar exterior de su necesidad interna agregando aquél a ésta, no hace sino mostrar de una manera por así decir macroscópicamente visible lo que es la forma esencial de toda <<aventura>> también del hombre no aventurero (15).

Georg Simmel explica que la aventura es como una tercera cosa más allá del mero episodio abrupto, cuyo sentido es externo del encadenamiento homogéneo de la vida, en el que

cada eslabón cuenta para conferirle a la vida un sentido global. “La aventura no es una amalgama de ambos, sino una vivencia de tonalidad incomparable que solo cabe interpretar como un envolvimiento peculiar de lo accidental-exterior por lo necesario-interior” (15).

También, ciertamente, la vida puede ser percibida como una aventura. Para ello no es necesario ni ser aventurero ni llevar a cabo muchas aventuras. Hay quienes tienen esta peculiar actitud hacia la vida y perciben una unidad superior, una *sobrevida*. Añade Simmel: “pertenece a un orden metafísico, tal vez nuestra alma vive una existencia trascendente de tal manera que nuestra vida terrena consiente constituye solo un fragmento aislado frente al contexto innumerable de una existencia que se verifica por encima” (15-16). El mito de la transmigración de las almas puede expresar un ejemplo balbuceante del carácter del segmento de toda vida dada. En relación con lo religioso, en algunas religiones esta vida no es el hogar, la vida es una aventura en su conjunto y confluye con el sentido de la aventura por cuanto ambas se sitúan fuera del sentido auténtico y el curso continuo de la existencia, aunque se encuentre vinculada a ésta por un destino, o si quiere: “como el juego se levanta contra la seriedad pero al igual que <<el todo por el todo>> del jugador se resuelve en la alternativa de una ganancia máxima o de la destrucción” (16), que reúne, también como un sueño todas las pasiones, pero está destinada como el sueño a caer en el olvido –como simbolismo oculto–, que no es sino el azar fragmentario y no obstante se encuentra cerrado por un comienzo y un final, como una obra de arte.

La síntesis de las categorías vitales dentro de las que se encuentra la aventura se consuma entre la actividad y la pasividad, entre lo que conquistamos y lo que nos es dado. El tema del trabajo lo hace evidente, puesto que éste establece una relación orgánica con el mundo, cuando en la aventura se mantiene una relación inorgánica con el mundo, de acuerdo con Simmel: “[1]a

aventura lleva el gesto del conquistador, el aprovechamiento rápido de la oportunidad, con independencia de hasta qué punto obtengamos un fragmento armónico o des armónico con nosotros mismos, con el mundo o con la relación entre ambos” (16). No obstante, en la aventura estamos más desamparados y “nos entregamos con menos reservas que en las relaciones que están unidas a través de más puentes con la totalidad de nuestra vida en el mundo y que precisamente por eso nos protegen mejor de choques y el peligro mediante desviaciones y adaptaciones preparadas” (16-17).

También debemos considerar que el autor en cuestión habla de lo volátil, del destino, de lo incierto; de la acción y del sufrimiento como discurre nuestra vida y en donde la conquista estuvo ahí, así como las azarosas oportunidades del mundo que pueden llegar a favorecernos, pero que, al mismo tiempo, pueden destruirnos en el mismo golpe.

El aventurero es quien trata lo incalculable de la vida de manera idéntica a como nosotros nos comportamos con lo calculable. En la aventura “nos conducimos de la manera directamente opuesta: lo fiamos todo, precisamente, a la oportunidad volátil, al destino y a lo incierto, cortamos las puertas que quedan atrás, penetramos en la niebla como si el camino nos tuviese que guiar en cualquier circunstancia” (18).

El aventurero tiene un atrevimiento peculiar con el que se aleja de lo seguro, lo que se cimienta –refiriéndose a las seguridades de la vida–, “en un sentido de tener que ganar a todo trance que por lo general solo cuadra con la transparencia de los acontecimientos previsibles” (18). Para el aventurero cabe creer que lo incognoscible está asegurado por lo que a él se refiere, y no hace “sino alentar la versión subjetiva de la convicción fatalista según la cual, nuestro destino, que desconocemos, está ineluctablemente prefijado. Por eso al hombre sensato el proceder aventurero le parece con frecuencia cosa de locos, porque para tener sentido parece

presuponer que lo incognoscible es conocido” (18). Por ejemplo, en el caso de Casanova quien <<No cree en nada, excepto en lo menos creíble>>, para Simmel, en la base de esto hay una relación perversa o cuando menos <<aventurera>> entre lo cierto y lo incierto. En el escepticismo del aventurero el correlato es evidente: “para aquel para quien lo improbables es probable, lo probable será fácilmente improbable” (18). He aquí una idea importante: el aventurero se fía de su propia suerte, de su propia fuerza y de una combinación extraordinariamente indiferenciada de ambas. La fuerza es de lo que está seguro; de su suerte, inseguro. Pero ambos elementos funden en el aventurero en un sentimiento de seguridad, subjetivamente hablando. Y a continuación agrega:

Si la naturaleza propia del genio consiste en mantener una relación directa con aquellas unidades ocultas que en la experiencia y a través de la descomposición que opera la razón se presentan como fenómenos por completo separados, el aventurero genial vive, como con un instinto místico, en el punto en el que la marcha del mundo y el destino individual aún no se han diferenciado, por decirlo así, uno del otro; por eso mismo, tiene en general, el aventurero con facilidad un rasgo de <<genialidad>> (18).

En ese sentido, el aventurero tiene una <<seguridad sonámbula>> con la que conduce su vida y que con imperturbabilidad se muestra frente a cualquier “desmentido de los hechos”, cuán profunda y arraigada está esa constelación en los presupuestos vitales de esas naturalezas aventureras.

La aventura, como forma de vida, puede “realizarse” en una variedad de contenidos vitales; sin embargo, lo que reviste esta forma por encima de las demás, es lo erótico, por lo que en el lenguaje habitual la aventura se entiende por erótica. No obstante, “[c]ierto es que la vivencia amorosa temporalmente muy limitada no siempre es una aventura; más bien las

peculiares cualidades espirituales en cuyo punto de intersección se sitúa la aventura deben conjugarse con ese elemento cuantitativo. Su tendencia a ese encuentro se evidenciará poco a poco” (19).

La forma de la aventura tiene la conjunción de estos dos elementos en la relación amorosa: “la fuerza conquistadora y la aceptación imposible de imponer” (19), ya que hay una dependencia de la suerte, lo que da cabida a que un elemento imprevisible y exterior a nosotros nos agracie. En esta misma línea, esto se encuentra más bien del lado del varón, que, quizá por regla general, la relación amorosa aparezca como una <<aventura>> a los ojos de éste, mientras que para la mujer, cabe en otra categoría. “La actividad de la mujer en las novelas amorosas aparece ya entreverada de la pasividad que le ha conferido a su carácter la naturaleza o la historia; pero por otra parte su acogida y su verse agraciada también, de manera inmediata, aceptación y regalo por su parte” (19), añade Simmel. Estos dos puntos, el de la <<acogida>> y su <<verse agraciada>> están, de manera estrecha, más unidos para la mujer; en el caso del varón se separan resueltamente, por lo que de manera menos ambigua la vivencia erótica tiene más una condición de <<aventura>>. El hecho de que el varón actúe más de manera agresiva, “lanzada con frecuencia al asalto”, hace perder de vista el elemento debido al destino en toda vivencia erótica, no importando de qué clase sea ésta, y escapa a “cualquier obligatoriedad” (19).

El amor es diferente. El amor es un regalo, es algo que no se puede <<ganar>>, dice Simmel, “porque el amor escapa a cualquier clase de estímulo y compensación y responde por principio a una categoría totalmente distinta de la del arreglo de cuentas recíproco” (20). Para este autor, existe una analogía con la profunda relación religiosa, pues recibimos del otro algo como un don gratuito, pero también hay un “favor del destino, algo que recibimos no sólo del otro, sino también de una gracia otorgada por poderes imprevisibles” (20). Incluso, en los

acontecimientos más dados al orgullo y a la autosuficiencia que pueden presentarse en este terreno, “hay algo que debemos aceptar con humildad” (20).

El contenido erótico con la forma de vida más general de la aventura hunde sus raíces en motivos más profundos. Esto es así, porque:

La aventura es un enclave del contexto de la vida, algo arrancado de éste, cuyo principio y final carecen de vinculación con la corriente en alguna medida homogénea de la existencia, [...] se conecta con los instintos más secretos y con una intención última de la vida, distinguiéndose así del episodio meramente casual que nos <<sucede>> de un modo puramente externo (20).

Aunque la vivencia amorosa llegue a ser limitada y breve en el tiempo, es una luz en la nostalgia por esa luz en general en nuestra existencia. En lo erótico se ve culminado, aunque sea temporal de forma momentánea y que se desploma abruptamente, además de lo imperecedero que es la mística destinación de dos almas que cabe parangonar con la doble existencia de los contenidos espirituales. Así, el fenómeno de la aventura, con su delimitación abrupta, hace que el final se inserte en el campo donde comienza y en una simultánea vinculación con el centro vital que la diferencia de cualquier episodio casual y que, sin el <<peligro de muerte>>, no podría formar parte de la experiencia del estilo de la aventura.

La aventura es una *forma de experimentar* dada su naturaleza específica y por eso no cuadra con el estilo de vida de “avanzada edad”, dice Simmel. El *contenido* (suponemos de la aventura), no siempre debe considerarse como si fuera una aventura cuando se supera un peligro mortal o si se conquistó a una mujer con un poco de suerte, o porque uno se haya atrevido a jugar con factores desconocidos causando con ello una pérdida o una ganancia sorpresivas, o como

cuando se regresa a casa de un mundo extraño, nada de esto tiene por qué ser aventura, puesto que:

[ú]nicamente cuando una corriente que se mueve entre las más extremas y externas de la vida y su fuente central de energía arrastra a aquéllas y cuando esta coloración, temperatura y ritmo particular del proceso vital es lo realmente decisivo y deviene en cierto modo dominante de su *contenido*, se transforma el episodio de una vivencia en aventura (21).

Este principio de acentuación queda lejos de la vejez, ya que sólo la juventud lo conoce. La vejez suele vivirse de manera muy centralizada, de ahí que los intereses periféricos sean suprimidos y carezcan de vinculación con lo que no sea esencial en la vida respecto de sus necesidades internas, de modo que el centro se atrofiaría. Además se tendría que canalizar toda la energía, fuerza y vitalidad de la vida. La oposición entre vejez y juventud, por la cual la aventura es prerrogativa de la segunda; es como la diferencia entre el espíritu romántico y el histórico. El ánimo romántico se interesa por la vida en su inmediatez, así como en la individualidad de las formas y –sobre todo–, en la experiencia o vivencia desgajada del curso normal (homogéneo) de la vida, a lo cual se une, de cualquier modo, un nervio con el corazón de la vida. “Todo este salirse-de-sí de la vida, este distanciamiento y oposición de los elementos penetrados por ella, sólo puede nutrirse del exceso y la arrogancia de la vida tal como se da en la aventura, en el romanticismo y en la juventud” (22). En el caso de la juventud, hay una premisa dinámica de la aventura, aunque esté dentro de la atmósfera de un presente incondicional y que puede ser, incluso, indiferente al proceso mismo o a la sustancia del proceso. Esto se puede comparar con la naturaleza auténtica del jugador, para quien la ganancia no es lo importante, sino el juego en sí mismo, lo que explica de la siguiente manera:

[como] una violencia del sentimiento llevado por la fortuna de la desesperación y luego, rescatado de ésta, la proximidad casi tangible de los poderes demoniacos que deciden entre una cosa u otra, así la seducción de la aventura es en incontables ocasiones no, en absoluto, el contenido que nos ofrece y que, ofrecido de otra forma, quizá mereciera escasa atención, sino la forma aventurera de su vivencia, la intensidad y la tensión con que precisamente en este caso podemos sentir la vida (23).

Lo que hace a la vejez ajena a la aventura es la llamada intemporalidad y la articulación, como el recogimiento, “la sobria ponderación”, una liberación de la inquietud presente de la vida; y del fenómeno del aventurero anciano, un tipo más bien ridículo o desafortunado. Esto es, no es una forma de vida apta para la vejez.

Si atendemos a las consideraciones macroscópicas o a discriminaciones meticulosas, la aventura pueda aparecer en toda existencia humana-práctica, independientemente de la idea que nos remite a la metafísica de la vida para la cual nuestra existencia en la tierra es una unidad en su conjunto y una aventura; y también si lo vemos desde el ángulo concreto y psicológico, pues “toda vivencia singular contiene algún grado de determinaciones que a partir de cierto nivel permiten alcanzar el <<umbral>> de la aventura” (24).

A partir del punto de vista de la personalidad, toda vivencia singular es necesaria para la “unidad histórica del yo”. Toda vivencia lleva una sombra de lo condensado y que, con perfiles claros, constituye la aventura. La llamada <<distancia de la continuidad de la vida>> por pequeña que sea aquélla, puede hacer emerger el sentimiento de la aventura o de lo “aventurado”. Lo mismo puede decirse de lo “casual” de lo “lleno de sentido”. Poco más adelante leemos: “Desde la empresa más burguesa y cauta hasta la aventura más irracional hay una serie continua de fenómenos vitales en los cuales lo comprensible y lo incomprensible, lo

susceptible de ser forzado y lo gratuito, lo calculable y lo fortuito, se mezclan en una gradación infinita” (25).

El que la aventura se caracterice por estar en uno de estos extremos nos remite, en esta serie, a que el otro extremo tenga algo de su propio carácter. Lo que hace de todos nosotros unos aventureros es el que nos movamos dentro de una escala “en la que cada raya intermedia está determinada a un tiempo por la eficacia de nuestras propias fuerzas y la entrega a cosas y poderes impenetrables [...] tiene su traducción religiosa en el problema insoluble de la libertad del hombre y de la predestinación divina” (25).

La condición de “todo homogéneo”, según expresión de Simmel, es que los contenidos de nuestra vida estén entremezclados. De tal suerte que, tenemos la forma artística, la impronta religiosa, la coloración del valor moral, el juego entre sujeto y objeto que tienen que ver con las formas puras que designa el lenguaje al hablar de <<religión>>, de <<arte>>, de <<moralidad>>. Con la aventura sucede también porque nuestra vida está penetrada de un extremo a otro por las tensiones que la caracterizan; y cuando éstas son tan poderosas que dominan la materia en cuyo seno se desenvuelven, estamos hablando de <<aventura>>. Simmel lo expone así:

Lo que hace de una simple vivencia una aventura es otra cosa, a saber: la radicalidad que se siente como tensión de la vida misma, como exponente del proceso vital, con independencia de su materia y de sus diferencias; que el volumen de esas tensiones sea lo bastante grande como para hacer que la vida se remonte más allá de esa materia (26).

Se tratará, claro es, de un fragmento de la existencia al lado de otros fragmentos pero que, pese a su accidentalidad en cuanto a su contenido específico y particular, posee toda la fuerza misteriosa que nos hace sentir por un momento la vida como su “cumplimiento y su apoyo, como

si no tuviese otro objeto que su realización” (26). Hasta aquí ideas estéticas propuestas de Georg Simmel sobre la aventura.

No obstante he citado también a Vladimir Jankélévitch y su propuesta teórica sobre la aventura, el aburrimiento y lo serio, en este trabajo que presento me he remitido a las ideas de Simmel sobre la fenomenología de la aventura que él ha expuesto en el ensayo que he presentado como parte de mi marco teórico. Sin embargo, quiero considerar las ideas que aparecen en el artículo de Mijáil Málishev “Georg Simmel, Vladimir Jánkélévitch: fenomenología de la aventura”. Es aquí donde el autor de este artículo dice que al fenómeno denominado “aventura” se le han dedicado pocos estudios, salvo el del filósofo alemán Georg Simmel (1858-1918) en su libro *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos* (1911), y del no menos reconocido filósofo francés Vladimir Jankélévitch (1903-1985) en su libro *La aventura, el aburrimiento, lo serio* (1963). Podemos apreciar las siguientes comparaciones, según aparece explicadas por M. Málishev.

Para Vladimir Jánkélévitch el aventuroso es aquel que vive un estilo de vida; la aventura para el aventurero es un medio para el lucro, un pretexto para ganar dinero.

En el caso de ambos autores, Simmel y Jánkélévitch, la aventura es apertura al futuro, marcada por el enigma y la indeterminación, pero donde cabe el horizonte de la esperanza.

El aventurero, desde la perspectiva de Simmel, se fía de su propia suerte y fuerza, y entra en un tiempo interno (máxima subjetividad).

Desde el punto de vista de Simmel:

Al romper con la continuidad de la corriente habitual, la vivencia de la aventura se percibe como algo independiente del antes y el después. Cuando más aventurera es una aventura, cuando más se aparta de los puntos centrales de nuestra persona y de la trayectoria de la vida cotidiana es cuando pensamos que no la estamos viviendo y

pareciera que algún otro individuo distinto a nosotros lo estaba vivenciando (Simmel citado en Málishev 2).

La cita se refiere a aquel pasaje que cuenta la impresión que tiene Maqroll de que a su lado ha desfilado otra vida “una vida que pasó a mi vera y no lo supe”.

Las empresas del Gaviero, ese que distingue horizontes en el horizonte, también puede revisarse a través de los autores que he propuesto para el marco teórico. De una empresa a otra, la distinción entre un profesional de la aventura y el mero aficionado conllevan una diferencia fundamental para V. Jánkélévitch, y considera que esta diferencia es fundamental para la descripción de la fenomenología de la aventura.

“Si el aventurero dispusiera de un medio más efectivo y más sencillo para ganar dinero con mucha gana [*sic.*] rechazaría cualquier riesgo vinculado con la aventura” (3). Lo mismo es la aventura para el aventurero que entra en un negocio que está entre lo permitido y lo prohibido; pero, para el aventuroso “es un desafío euforizante vivido frente al riesgo, es la capacidad de enfrentar el peligro en un contexto en que se presentan diferentes oportunidades y donde el resultado es impredecible” (3).

Los sellos del enigma y de la indeterminación son, tanto para Simmel como para Jánkélévitch, un rasgo distintivo de la aventura.

De hecho, el porvenir (el futuro) es un tiempo ambiguo porque es, a la vez, cierto e incierto. La aventura en sí misma muestra el horizonte apasionante de la esperanza: “El porvenir es un enigma de esfinge, es nuestra temporalidad destinal que se ve coronado por la muerte” (3).

El aventurero para Georg Simmel, se fía de su suerte y de su fuerza, aunque en realidad de una combinación extraordinariamente indiferenciada de ambas. Reconoce que el futuro es impredecible, pero esto no lo detiene, sino que lo estimula a vivir experiencias inusitadas con lo

cual entra en un tiempo intenso, a sabiendas de que un minuto vivido intensamente así, es mejor que años de beatitud aburrida.

Lo humano del espíritu aventurero estriba en la atracción que sentimos por todo lo que sea desconocido, marcado por el peligro y el riesgo, esto es, un doble sentimiento por lo prohibido y lo atractivo.

En opinión de Jankélévitch:

La aventura es un estilo de vida inscrito en el espacio entre lo serio y el juego; pues el juego serio es un juego con lo serio, mientras que un juego “puro”, encerrado en sí que no tienta al jugador a algo serio es una ocupación aburrida a veces más fastidiosa que la seriedad más seria. Si la aventura excluyera el elemento lúdico o retirara el elemento serio, entonces cesaría la aventura: en el primer caso se reduciría a un divertimento puro y en el segundo se convertiría en tragedia (Jankélévitch citado en Málishev 3).

Vladimir Jankélévitch, fue un filósofo, en ensayista y musicólogo. Hijo de padres judíos rusos, quienes emigraron a Francia. Nació en Bourges en 1903. Comenzó sus estudios de filosofía en la Escuela Normal Superior de París en donde trabajó amistad con su profesor Henry Bergson. De 1927 a 1932 fue profesor en el Instituto Francés de Praga. Su tesis doctoral giró en torno a Schelling. A su regreso a Francia en 1933, fue profesor en el Lycée du Parc en Lyon, así como en otras universidades.

En 1941 formó parte del Frente Popular, así como de la Resistencia Francesa. Después de la guerra fue reconocido en la Sorbona donde impartió cátedra hasta 1978. Murió en París en 1985.

En lo que se refiere a las ideas estéticas de Jankélévitch, particularmente las que tienen relación con el tema de la aventura, el aburrimiento y lo serio, nos centraremos en la aventura

primordialmente. Sin embargo, Podemos añadir que estos tres conceptos se relacionan con el tiempo, en este sentido, en la aventura esperamos e surgimiento del futuro, que es el antídoto contra el aburrimiento que contrapone el principio del instante a lo duradero de lo serio. El tiempo del aburrimiento se vive más bien en el presente; aunque, debemos agregar, lo serio es la contemplación del tiempo en su conjunto.

Discurriremos más detenidamente, en su oportunidad, sobre dos tipos de hombre: el hombre aventurero y el hombre aventuroso. El primero es un profesional de las aventuras, para quien lo esencial no es correr aventuras, sino ganar dinero. Este tipo está al margen de los escrúpulos más que al margen de la vida prosaica.

Jankélévitch habla sobre lo *aventuroso* refiriéndose a la temporalidad, ya que la temporalidad aventurosa y la aventurera son distintas. El hombre aventuroso representa un estilo de vida; el aventurero es un profesional de las aventuras y agrega: “para este último, lo esencial no es correr aventuras, sino ganar dinero y si conociera un medio para conseguirlo sin aventuras, lo emplearía; tiene un negocio de aventuras y afronta los riesgos igual que el zapatero vende sus zapatos” (Jankélévitch 11). Esto es estar al margen de los escrúpulos más que al margen de la vida prosaica. Es una empresa turbia que está al margen de la ley. Asimismo, lo caracteriza como un profesional egoísta y utilitario, el nomadismo es su especialidad, el vagabundeo es su oficio y el <<asistematismo>> es su sistema de vida. Para el aventurero, la aventura es un medio para llegar a un fin. En ello hay sordidez y mezquindad y sus aventuras son una caricatura de la <<aventura aventurosa>>.

En el subcapítulo “El advenimiento del porvenir”, V. Jankélévitch aborda el tema de la aventura ligada al tiempo futuro, el cual es indeterminado, ya que es enigmático y depende de *mi* libertad. El pasado no puede ser la región de la aventura, sino el del porvenir ambiguo que es a la

vez, cierto e incierto. Habremos de contestar que habrá un futuro, pero no se puede decir lo que será. “La <<futuridad>> del futuro no es sino nuestra temporalidad destinal, es decir, nuestro abrumador destino cerrado por la muerte” (13).

La “aventura infinitesimal” está ligada al *advenimiento* y al *acontecimiento*. En este sentido, “[e]l acontecimiento no es más que una fecha en el calendario, pero el advenimiento se anuncia como el <<adviento>> de un misterio (13). Cito:

Para el hombre aventuroso la contemporaneidad del Haciéndose [*sic.*] es casi tan póstuma como la retrospectividad de lo <<Ya-hecho>> [*sic.*]. Más que a lo *contemporáneo*, la aventura está ligada a lo *extemporáneo* de la improvisación [...]. Frente a las utopías lejanas de la serena esperanza, la tentación febril de la aventura cercana designa la región infinitesimal del futuro próximo e inmediato; se acerca más al in promptu, que a la escatología. Demos a los términos <<futurum proximum>> su sentido de superlativo apasionante. Además, el futuro inmediatamente siguiente o posterior es aquel del que no estoy separado por la mediación de ningún instante intermedio (13- 14).

Esto quiere decir que es un comienzo que no cesa de comenzar. La aventura instantánea, “la diminuta aventura del próximo minuto”, es la que reserva el instante imprevisible del minuto inminente y corta nuestra respiración.

Ahora bien, lo ambiguo como el tabú es objeto de un sentimiento ambivalente: horror y atracción. Es como en el tabú donde la prohibición sagrada y el ansia sacrílega entran en conflicto. De este modo, la aventura “tienta” al hombre, ya que el pathos de la aventura está compuesto por fuerzas contradictorias; “la tentación es precisamente esa mezcla de ganas de horror, donde el horror acrecienta las ganas actuando como ingrediente paradójico, mientras el deseo, positividad sin negatividad implica atracción simple y unívoca” (14).

Jankélévitch dice que para que haya aventura, es preciso que se engarcen una serie de episodios a través de la duración. Desplegada la aventura en el tiempo y en el espacio, la liminaridad de la aventura adopta tres formas o estilos entre el juego y lo serio. Para que haya aventura, se debe estar tanto dentro como fuera, esto es, el que está de los pies a la cabeza, se encuentra inmerso en la tragedia; mientras que el que está afuera, a la manera de un espectador de teatro, contempla un espectáculo que no lo compromete y no lo toma en serio. Por esto, la implicación ética y el distanciamiento estético son los dos polos en los que transcurren las aventuras. “El hombre aventuroso es a la vez exterior al drama, como el *actor*, a interior a ese drama, como el agente incluido en el misterio de su propio destino. ¿Cómo se puede a la vez estar fuera y dentro?” (16) eso es impensable porque es contradictorio. Se puede, entonces estar en el umbral y pasar del interior al exterior, pues la vida humana está a la vez abierta y cerrada, es decir, “entornada”. Así, lo aventuroso está dentro-fuera, aunque no existan quien lo entienda, comenta el mismo Jankélévitch. Más abajo dice que podemos distinguir muchas variedades de aventura: el juego (limitado al espacio de un tablero); lo novelesco (terreno de aventuras peligrosas, pero que no me conciernen personalmente); las aventuras como la caza, los viajes o los cruceros (que me conciernen físicamente, pero en el fondo excluyen cualquier elemento aleatorio).

Jankélévitch presenta tres tipos de aventura: 1.- La aventura mortal, 2.- La aventura estética y 3.- La aventura amorosa.

La aventura mortal.- La primera de éstas la refiere al hombre aventuroso, quien está “dentro-fuera”, aunque esto puede cambiar. En el primer estilo de aventura, el hombre está más dentro que fuera, esto es, “la aventura incluye a la vez el juego y lo serio, pero en este caso lo serio prevalece sobre el juego y la inmanencia sobre la trascendencia, de modo que la aventura se

muda fácilmente en tragedia; el deslizamiento se produce cuando desaparece el elemento lúdico” (17), lo que él llama la pizca de sal que adereza y resta gravedad a toda aventura. El hombre puede estar comprometido con toda su alma en la aventura, pero debe mantenerse relativamente distanciado de ella. “El hombre aventuroso está a la vez comprometido [...] y descomprometido, pero de tal forma que el compromiso domina en gran medida sobre estar descomprometido y distante” (17). Debemos considerar que el principio de la aventura es un decreto autocrático de nuestra libertad y, así como todo acto arbitrario y gratuito –añade Jankélévitch–, es de naturaleza un poco estética. El ejemplo es el de aquél que ha querido subir al Everest y se ve sorpresivamente ante una tormenta de nieve que no puede evitar, cuando es muy tarde para lamentarse y volver atrás. Lo que está en juego es su *destinée*, cuestión de vida o muerte. He aquí cuando la aventura deja de serlo para convertirse en tragedia. La aventura en este caso, empieza frívola, continúa seria y termina trágica. El aventurero se encuentra ante lo incierto de su porvenir.

La muerte es lo serio en todo azar, lo trágico en toda cosa seria, lo que está implícitamente en toda aventura. “Una aventura, cualquiera que sea, incluso una pequeña aventura de mentirijillas, sólo es aventurosa cuando contiene una dosis de muerte posible, dosis a menudo infinitesimal, homeopática, si se quiere, y generalmente apenas perceptible” (19). La sombra de la pequeñísima posibilidad de la muerte es el peligro, la muerte es lo peligroso de todo peligro; una aventura de la que estuviéramos seguros de salir antes de empezar no sería en absoluto una aventura. Esto es porque las criaturas son finitas, un ángel, en cambio, no puede correr aventuras. Para correr una aventura hay que ser mortal y vulnerable. “La vida es el conjunto de posibilidades que nos sustraen diariamente a la muerte”. En este sentido, una experiencia desmesurada acabaría por estallar y se perdería en la nada que cierne nuestra finitud.

Por eso “el hombre en busca de aventuras avanza peligrosamente hacia los bordes” (20). En términos físicos, el hombre de la aventura va hacia los extremos, hacia los polos norte y sur de su existencia empírica; renunciando con ello a la zona templada sin hacer caso del justo medio que Aristóteles confundía con la excelencia.

“La desventura de la muerte es la aventuroso de toda aventura”, dice Jankélévitch, lo mismo puede decirse de lo peligroso de todo peligroso y lo doloroso de todo dolor. Es lo malo de toda desgracia y de la enfermedad. La indeterminación de la muerte estará presente, así como la ambigüedad del porvenir. “La muerte es lo absolutamente cierto y lo absolutamente incierto por excelencia” (21). Pero esto es estar en la penumbra. La única fecha determinada es la de nuestro nacimiento, así la vida también es una aventura porque está “entreabierta”. El aplazamiento indefinido de la terminación de la vida es lo que nos brinda esperanza. “La muerte es el preciado condimento de la aventura ¿Acaso la tensión más aguda no es la que se produce entre el horror al no-ser y el paradójico naufragio supremo?” (22-23).

La aventura estética.- Este tipo de aventura tiene como centro no la muerte, sino la belleza que es el objeto del Arte. Es una aventura contemplada a posteriori y se deben distinguir dos casos:

el caso de la aventura-propia (la más para mí, las tuyas para ti, la aventura de cada uno para cada cual, en suma, la aventura en primera persona). En el primer caso sujeto y objeto son una sola y misma persona. Para que la aventura en primera persona sea de naturaleza estética es preciso que se haya salido de ella, [por ejemplo], que ya no esté en las tormentas del Himalaya, y que, de nuevo en París, pueda contar mis antiguas aventuras al anochecer como si le hubieran sucedido a otro (23).

En el caso de los alpinistas como de los viajes intersidiales cuando en estos peligrosos viajes los que los realizan se imaginan su regreso cubierto de triunfos o de gloria, lo que les

infunde valor; una aventura para el aventuroso que podría terminar trágicamente, cobra a posteriori un sentido estético, esto es: la terminación como en las sonatas o los cuentos que ilumina retrospectivamente la obra de arte.

“Las aventuras de los demás o las mías, en tanto yo que me he convertido en otro o en una tercera persona ante mí mismo, tienen por definición un carácter estético” (24). De la categoría de lo novelesco con aquellas aventuras con las que puedo simpatizar más o menos y de las que estoy esencialmente distanciado porque no soy yo quien las ha corrido. El ejemplo que expone es el del sultán que escucha maravillado los relatos de Scherezade [*sic.*].

Antes la aventura “se aburguesaba” haciéndose muy seria y ahora se aburguesa convirtiéndose en un género literario: la epopeya, drama o novela; pero la tragedia es el límite a partir del cual lo trágico deja de ser trágico, “a partir del cual la desesperación sincera se torna disperato teatral” (25). Y aquí están todos los grados de la aventura representados, desde las más burguesas, las menos parecidas a una aventura, hasta las más aventurosas “en las que el hombre se compromete apasionada y radicalmente”. Como en la ópera de Gabriel Fauré, Ulises sólo desea regresar a casa y volver a ver a Penélope. Él no ha buscado las aventuras, es en realidad un “falso aventurero por fuerza y hogareño por vocación y, en este sentido, sus peregrinaciones, son aventuras un tanto burguesas” (25).

Ahora bien, V. Jankélévitch cita a Georg Simmel quien hace una diferencia entre la percepción práctica o utilitaria y la percepción artística. “La primera se refiere al conjunto de la vida, forma un solo bloque con la praxis y está ligada a través del trabajo al mundo de las fuerzas físicas, esta percepción atraviesa toda la vida y la va comprometiendo poco a poco” (27). Es la llamada “prosa de la existencia” y en este sentido es seria y añade Jankélévitch:

[e]n la medida en que se refiere a la totalidad de lo vivido, podemos compararla con un <<continente>>. Frente a la precepción seria que es el telón de fondo de la vida, la percepción artística tiene un carácter insular. El cuadro dentro del marco, la estatua sobre el zócalo y hasta los museos en una ciudad evocan en dimensiones reducidas la isla feliz de la que hablan Debussy y Chabrier o el <<jardín cerrado>> circunscrito por la poesía de van Lerbergue y la música de Fauré (27).

El museo parece no servir de nada en el seno de la vida seria, de la cotidianeidad prosaica, que es como el héroe de bronce cercado en torno al cual giran los vehículos y vociferan los comerciantes, es ésta su “insularidad”. ¿Cómo llamaremos ahora a la aventura? Se pregunta Jankélévitch. Él dice que es casi una isla a condición de entender el casi en su sentido anfibológico; queda en la <<penumbra>> “no está oculta, sino casi oculta, como Dios” (28). Y la aventura se parece a la obra de arte en su insularidad, pero:

el esteta y el diletante contemplan la aventura sobre todo como una obra hermosa, pero no es completamente insular porque puede acabar mal y terminar en tragedia. Insular por su principio, en el sentido en que soy yo quien la plantea, la aventura es continental por su terminación, ya que se confunde con el conjunto de la *destinée*. La precepción no tiene principio ni fin, la obra de arte posee un principio y un fin; y la aventura, disimétrica desde ese punto de vista, tiene un principio pero no un fin. La seclusión estética de la aventura siempre es incompleta (28).

A medio camino –dice Jankélévitch- entre la percepción insular y la continental, habría un lugar para la aventura, por ello tiene puntos en común con la obra de arte, sin ser el arte mismo. “La aventura es la forma que tienen las naturalezas poco artísticas de participar en cierta medida en la belleza; en muchas vidas no artísticas la aventura es el único medio de tener una

existencia estética y mantener una relación desinteresada con lo ideal” (28). Es para los hombres que no son pintores, músicos o poetas lo que les da fuerzas para vivir en el mundo de los valores y “para hacer cosas que no sirven para nada”.

Cuando la aventura tiene, como la obra de arte, un principio y un fin y se encuentra desplegada en el espacio donde no hay ni advenimiento ni llegada, deja de ser una aventura porque se convierte en un cuadro acabado, o bien, es como el desenlace previsto de una película, o como un poema aprendido de memoria; “la celebración de un drama ritual es una aventura sin intriga” (28). La aventura que culmina en obra de arte deja de ser una aventura “pero una obra cuyo final se pierde en los azares indeterminados de la futurición se hace aventurosa y deja de ser una obra de arte. En este sentido, la película, la obra de teatro, el poema o la sonata son un poco más <<aventurosos>> que el cuadro o la estatua. Lo que caracteriza a la aventura es su abertura en el tiempo” (28-29). La aventura es una obra que fluye, es móvil, inacabada siempre, la aventura exige movimiento y, a la inversa, podríamos decir que “la obra de arte es una aventura inmovilizada: la estatua, por ejemplo, es una aventura petrificada, una aventura de mármol” (29), esto solamente como una manera de hablar, subraya Jankélévitch, ya que lo petrificado niega la aventura y concluye esta segunda parte diciendo: “Digamos sencillamente que la aventura, belleza temporal, no es ni forma plástica, ni cosa informe o deforme, sino mejor semi-forme, igual que el propio aventurero es un semi-artista” (29).

La aventura amorosa.- Este tercer tipo de aventura, probablemente sea la más importante. Se trata de la “aventura por excelencia”, la del corazón, la amorosa. En la aventura mortal prevalece lo serio e incluso lo trágico; en la aventura estética “la delimitación espacial prevalece sobre lo imprevisible del devenir y por eso el hombre está más fuera que dentro” (29). Y en el amor ¿el hombre está afuera o adentro? Jankélévitch comenta que no se puede responder a esta pregunta,

pes “[a]quí el juego y lo serio se mezclan de modo tan inextricable y en combinaciones tan paradójicas, que se hace casi imposible determinar la posología del complejo y disipar el equívoco” (29).

Se debe comprobar si el elemento lúdico interviene en la aventura amorosa, hasta en sus formas más mezquinas y degradadas, en lo que el autor llama “aventura galante o erótica”. Estas palabras le evocan algo frívolo y parecen exteriores a la vida. Así, la aventura amorosa “es un enclave en la zona seria y prosaica de la cotidianeidad, como el principado de Mónaco con su casino, sus zuavos y sus palmeras es un enclave en los Alpes Marítimos” (29-30). En este sentido, la aventura amorosa es para Jankélévitch “extravital, extraterritorial, extraordinaria y está fuera del orden (*extra ordinem*), es excepcional y literalmente excéntrica” (30). La aventura está *enclavada*, es un enclave; Simmel precisa que es un <<ex-clave>>. Es un paréntesis sin relación con el conjunto de la vida (a la manera de una isla feliz).

Cuando se trata de formas más sentimentales, las que ponen en juego el amor verdadero (y no solo el deseo de los sentidos); la aventura es intravital, ya que mantiene íntimas relaciones con el conjunto de la vida. Entonces, ya no es excéntrica, sino central. El carácter de esta aventura es serio y trágico.

La paradoja entre exterioridad interior e interioridad exterior es importante. Se puede decir que la aventura amorosa no forma parte del destino del hombre –según Jankélévitch–, aunque sí puede formar parte de su *destinée*. Él llama destino “a las fatalidades económicas y sociales, fisiológicas y biológicas, en una palabra, las fatalidades materiales, la herencia, la invalidez, ser pobre de nacimiento, incapacidad para una enfermedad grave, etc., todo eso forma parte de mi destino” (30). La aventura amorosa no forma parte de ese destino cerrado y rígido porque el amor no forma parte del destino; pero hay algo que envuelve ese destino que él llama

en femenino *destinée*. Hay diferencias entre lo cerrado del destino y lo abierto de la *destinée*. La libertad es un ingrediente de la *destinée*, es el ingrediente por el cual el hombre modifica su propia suerte. A manera de ejemplo en el que el amor no está directamente implicado con esto es el destino de Rimbaud: “[h]acer contrabando de armas en Abisinia y morir luego miserablemente en un lazareto en Marsella no formaba parte del destino de un poeta” (30-31), ¿acaso no fue ese su *destinée*?

La aventura del amor no forma parte del destino, pero acaso sea un elemento de la *destinée*. Tampoco forma parte del *curriculum vitae*. En éste un funcionario no habla de cuántos amores ha tenido cuando es la cosa más importante y grave del mundo.

“La aventura amorosa aparece como un paréntesis dentro de la vida, una especie de madrigal o poema en verso intercalado en el texto prosaico y serio de la existencia” (31). La aventura amorosa introduce una especie de discontinuidad en la trama de la existencia, en esa <<desviación>> se encuentra la futurición. Ora que el amor echa raíces profundas en el centro de la existencia y la penetra, de tal suerte, que la vida se transforma de arriba abajo. Sabemos cómo comienza, pero no sabemos cómo acaba. Puede llegar hasta el infinito, o hasta ese extremo final que se llama muerte. El estrecho parentesco entre el amor y la muerte ha sido subrayado por los grandes líricos y metafísicos. Jankélévitch cita dos ejemplos de anfibiología aventurosa: *La dama del perrito* de Chéjov y la película de David Lean *Breve encuentro*.

También habrá que distinguir entre un estilo masculino y un estilo femenino del amor. El juego y lo serio no son dosificables en el amor; aunque en ciertos casos el juego puede dominar sobre lo serio y viceversa. Lo serio prevalece más en las mujeres, de manera más pronunciada que en el aventurero, ora que “en la <<aventurera>> hay algo contra-natura y podemos encontrar poderosas razones para explicarlo” (33). Para la mujer la aventura es un “acontecimiento

fisiológico”, es decir, situado en el cuerpo e incumbe al ser femenino en su totalidad y, gradualmente, al futuro biológico de la especie. “la maternidad y la familia contratarían la circunspección insular del juego, o como diría Simmel, convierten la isla encantada en continente” (33). El amorío llega a ocupar todo el terreno. Para Jankélévitch, la mujer aventurera quiere más de lo que quiere; quiere lo que no quiere. Por eso, más que de ninguna aventura, se puede decir que ésta “empieza frívola, continua seria y acaba trágica” (33). En el hombre, por su parte, la aventura amorosa conserva más su carácter insular, implicando en ello el plural de las aventuras. Si el hombre no ha tenido más que una sola aventura amorosa, es aquel cuya amante se ha convertido en su mujer y aquí la “isla feliz” se ha unido a uno de los continentes más serios. El hombre que ha tenido muchas aventuras, las confina a cada una de ellas, al pasado y todas ellas quedan circunscritas entre sí, tales son las aventuras de Don Juan. Don Juan es un aventurero que es casi un aventurero que va pasando por varias mujeres “su vida aventurera es un periplo de belleza en belleza a lo largo del cual cada maravilla confina en el pasado a la maravilla anterior” (34). Este “plural poligámico de aventuras amorosas” impide que llegue a haber un arraigo, el arraigamiento trágico del amor en el centro de la existencia y entonces, mantiene el carácter frívolo de cada aventura. Una promesa de futurición es el juramento de amor que se pretende eterno en el momento en que se pronuncia. Don Juan es un perjuro, pues destruye una tras otra todas las eternidades. “¿No es la ironía la que contrarresta la tendencia pasional del juego a volverse serio? La aventura amorosa está en equilibrio inestable: como un funámbulo, siempre tiende a caer a derecha o izquierda y se inclina ora por el madrigal, ora por la tragedia” (34).

Se puede hacer otra distinción más fina entre la aventura viril y la aventura hembra, como las denomina Jankélévitch. A estos dos estilos les corresponde un modo diferente de futurición

que pueden designarse con los términos de *Inminencia* y *Urgencia*. La inminencia es más femenina “por cuanto lo dominante es la espera pasiva, aunque tensa y no quietista, del acontecimiento repentino: curiosidad o angustia, en ambos casos la imaginación anticipadora de la novedad cercana implica una actitud de expectación apasionada” (35). En la urgencia domina

el valor que es la virtud de la acción, la capacidad de hacer frente adelantándose al futuro y afrontando el peligro; ya no se trata de esperar que advenga el porvenir, sino de solicitar, precipitar, apremiar, guiar la futurición; la urgencia es masculina y se opone a la inminencia como el frenesí del deseo se opone al vértigo del anhelo (35).

Para terminar este capítulo, sólo quiero agregar lo que opina Ido Castro Flores en su artículo “La poética del naufragio”. Él hace una vinculación entre el aventurero, el viajero y el artista quienes se mezclan en su manera de situarse en la vida. La aventura y el viaje son algo que se contempla a posteriori y es algo que es narrable porque se ofrece o se antoja para ser narrado. En el concepto del tiempo de la aventura, lo trágico se hace presente en cuanto a ventura mortal y lo novelesco como en la aventura estética, aunque también en la erótica. La distancia juega un papel importante, esto es, la distancia física y la emocional; la primera que tiene que ver con el lugar y la segunda, con la muerte.

Para él, “[l]a aventura plantea un tiempo abierto que adquiere la forma de una belleza habitable. En un sentido profundo, toda aventura es erótica, todas postulan el encuentro, el momento en que se desencadena la pasión, aun cuando tiene conciencia de lo precario y trágico que pueda ser” (Castro Flores 1). Esto es así porque la relación amorosa contiene dos elementos que se reúnen en la forma de la aventura: la fuerza conquistadora y la aceptación imposible de imponer el logro debido a las facultades propias y a la dependencia de la suerte, la cual permite que un elemento imprevisible y exterior a nosotros nos agracie.

De la naturaleza de la aventura en una obra de arte.- Sabemos de los estudios comparativos que se han realizado sobre Mutis y Conrad, entre otros autores de novelas de aventuras. Resulta interesante que la diégesis en cada una de las diferentes novelas que aparecen en *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* presenta distintos narradores y cuya estructura metaficcional, así como la intertextualidad, son rasgos distintivos de éstas obras. Especialmente me gustaría tener en mente aquellas novelas en donde aparece el Gaviero como personaje principal acompañado por su albacea literario, es decir, el narrador de sus historias. Me parece que el punto de vista de V. Jánkélévitch sobre el tema de la aventura en una obra de arte, puede bien aplicarse a una obra de arte literario, máxime si se trata de una “transcripción” de episodios vividos por un personaje aventurero como Maqroll, cito del mismo artículo anterior la siguiente parte: “Las aventuras de los demás o las mías, en tanto que me he convertido en otro o en una tercera persona ante mí mismo, tiene por definición un carácter estético” (Jankélévitch citado en Málishev, 4). Es como cuando en *Amirbar*, Maqroll ha sobrevivido a la malaria en un hospital de Los Ángeles, California, y a la distancia de los hechos (sobre todo a la fiebre y los temblores sufridos en el hospital) cuando se encuentra en la sala de los amigos del narrador, está bien dispuesto a contar sus aventuras en las minas de oro, no importando el desenlace que haya tenido esa historia.

Otra característica que se aviene de las novelas de Mutis respecto de la teoría de Jankélévitch es la de que la estética de aquellas obras cuyo final se pierde en la bruma de azares o que resulta indeterminada, como muchas de las novelas de Mutis, contiene las huellas de la aventura.

Capítulo 3. Análisis literario, aproximación hermenéutica y aplicación de la teoría de la aventura y de la metaficción a *La muerte del estratega* de Álvaro Mutis.

Análisis de *La muerte del estratega* como Nueva Novela Histórica.- El paratexto de *La muerte del estratega*, nos dice que es un “relato”. La heterogeneidad narrativa y los diferentes tipos de discurso que aparecen en el cuerpo mismo del texto, pueden ayudar a definirlo como tal. La tensión narrativa dada por la trama y los hilos de la acción, sobre todo en los cuentos, pueden no ser tan notorios en el relato, a diferencia de algunos cuentos de Poe, por ejemplo.

La muerte del estratega, puede considerarse un relato que tiene características de novela histórica, por lo que lo estudiaremos y analizaremos a través de las características de Novela Histórica (o NNH) que propone Seymour Mentón en su libro *La Nueva Novela Histórica de la América Latina. 1979-1992*,

La muerte del Estratega como cuento histórico.- Para entrar de lleno a nuestro trabajo, diremos que *La muerte del estratega* tiene como referente histórico la historia de Bizancio, donde el personaje ficcional, llamado Alar el *Ilirio*, quien se encuentra bajo las órdenes de la Emperatriz Irene. En la siguiente cita se corrobora, sobre todo, la época contextual de la obra de Mutis en cuestión:

El cuento nos traslada a Bizancio para situarnos en la transición del gran imperio milenario, a través del estratega Alar el *Ilirio* y la emperatriz Irene, quien emprendió la lucha encarnizada por las imágenes y recrea la persecución de los iconoclastas. La emperatriz mandó sacar los ojos a su hijo y a sus cinco cuñados por sospechar que eran iconoclastas. Este referente histórico ambienta la historia (Blanca Inés Gómez de González “Epifanía y desesperanza en la obra de Álvaro Mutis” 12).

Asimismo, podemos decir que *La muerte del estratega* forma parte del primer ciclo narrativo de Álvaro Mutis, el cual se inicia en 1960 con la publicación del *Diario de Lecumberri*, al que se le sumarán posteriormente algunos otros relatos como: *Sharaya* y *Antes que cante el gallo*; los que, asimismo, se complementarán con *La mansión de Araucaíma* (1973), además de *El último rostro* (1978), y el “cuento infantil” *La verdadera historia del flautista de Hamelin* (1982).

El relato que nos ocupa por ahora, tiene estricta relación con aquellos textos ficcionales que presentan la reescritura ficcional de determinados periodos históricos universales, así como podrían sumarse otros textos mutisianos con características similares a las de las novelas históricas, tales serían: *El último rostro*, donde cuenta sobre la muerte de El Libertador, Simón Bolívar; la figura de Felipe II en *Apuntes para un poema de lástima a la memoria de su Majestad el Rey Felipe II. Crónica regia y alabanza del reino*; y *Antes que cante el gallo* en la que reescribe la pasión de Cristo con rasgos bastante anacrónicos y heterodoxos. Por su parte, *La muerte del estratega* se presenta, según Barrero Fajardo como una transcripción y edición de “textos previos; [...] de los supuestos documentos que fueron consultados durante el segundo Concilio de Nicea (787) con miras luego a la fallida canonización de Alar el Ilirio, fingido estratega bizantino que murió a manos de los turcos en las arenas de Siria, mientras defendía los dominios de la emperatriz Irene, la *Basileu*” (Barrero Fajardo 111).

Este relato narra sobre los primeros síntomas de resquebrajamiento del Imperio de Oriente y sobre las posibles consecuencias que esto tendría en el porvenir de Occidente.

Siguiendo con la investigación de Barrero Fajardo en su tesis titulada “La obra poética de Álvaro Mutis: entre imperativos y vacilaciones. Génesis y desarrollo de un universo literario”, Álvaro Mutis no pretendió con *La muerte del estratega* y *El último rostro* la reescritura de la

Historia con mayúsculas, sino una reelaboración de ésta a través de dos historias con minúsculas: la de Alar el *Ilirio*, que, antes que un símbolo del guerrero bizantino, “encarna a un personaje atormentado, que duda entre la fidelidad a su emperatriz y su pasión por Ana la cretense” (112).

De igual modo, ambas historias encuadran en la amplia definición de relatos históricos propuesta por Seymour Menton en la medida que ambos relatos suceden en un pasado remoto, o bien, en un pasado no experimentado directamente por el autor. He de agregar que la categoría de Nueva Novela Histórica incluye tanto a novelas como a relatos en la concepción de Seymour Menton.

A propósito de su libro *La Nueva Novela Histórica de la América Latina. 1979-1992*, Menton expone que, a partir de la década de los años sesenta del siglo pasado, surge en América Latina un conjunto de novelistas que escriben novelas históricas pero que se diferencian de las escritas en el siglo XIX, tanto las del llamado Romanticismo, como las de la época del llamado Criollismo (1915-1945), las cuales, además de sus diferencias estilísticas, perseguían como fin último la consolidación de una identidad nacional a través de las letras. No es exactamente lo que sucede en *La muerte del estratega*, pero sí con *El último rostro*.

Seymour Mentón dedica un capítulo entero a las novelas históricas que giran alrededor de Simón Bolívar, esto en el capítulo “V. *El Cuarteto bolivariano o variantes de la narrativa histórica: El general en su laberinto de Gabriel García Márquez, La ceniza del libertador de Fernando Cruz Kronfly, El último rostro de Álvaro Mutis y Sinfonía desde el nuevo Mundo de Germán Espinoza [sic]*” (Menton 310). Lo que me interesa señalar de esta parte sobre las novelas históricas que escribió Álvaro Mutis, es que fue éste mismo quien le “regaló” la idea a García Márquez, así como la autorización para escribir *El general en su laberinto*. Dice Seymour Menton lo siguiente a este respecto:

La novela está dedicada a Mutis; García Márquez cuenta explícitamente cómo averiguó con Mutis que éste ya no pensaba seguir con su proyecto de novelar los últimos meses de la vida del Libertador [...]; y en el capítulo 6 de la novela aparece “El último rostro” (1978)” (177).

El subtítulo “fragmento”, que acompaña a su cuento, dista mucho de serlo para Seymour Menton, pues no es un cuento incompleto como tampoco el capítulo de una novela incompleta y agrega: “Es ni más ni menos un magnífico cuento histórico completo, uno de los mejores de toda América Latina” (177-178). Sería un excelente cuento histórico aún sin que Gabriel García Márquez escribiera su novela *El general en su laberinto*. No obstante, le dedica un estudio minucioso y comparativo a “El último rostro” con la novela mencionada de García Márquez para concluir lo siguiente:

A pesar de la introducción borgeana y la presentación relativamente arquetípica de Bolívar, “El último rostro” no tiene suficientes rasgos de la Nueva Novela Histórica para merecer esa etiqueta. No obstante, igual que *El general en su laberinto*, es una bellísima obra de arte que será canonizada en cuanto la mayoría de los críticos colombianistas la lea mientras se preparen para el Octavo Congreso de la Asociación de Colombianistas Norteamericanos que se celebraría entre el 28 y el 30 de junio de 1993 en la Universidad de California, Irvine, y cuyo invitado de honor será Álvaro Mutis (186).

Análisis literario de *La muerte del estratega*.- El tema y el argumento van de la mano, desde el primer párrafo podemos leer cuando el narrador mencionen el Concilio Ecuménico de Nicea en donde “se habló de la canonización de un grupo de cristianos que sufrieron martirio a manos de los turcos en una emboscada en las arenas sirias” (Mutis *La muerte* 73). El nombre de Alar apareció al principio, pero el patriarca de Laconia Nicéforo Kalitzés, después de examinar

algunos documentos referentes al estratega y a su familia “alejaron cualquier posibilidad de canonizarlo en los altares” (73). Cuando se dieron a conocer, además, las cartas que se escribiera Alar a Andrónico, su hermano, “la Iglesia impuso un denso silencio en torno al Ilirio y su nombre volvió a la oscuridad, de donde lo rescatara la ambición política de la Iglesia de Oriente” (73).

La familia de Alar no era numerosa, sólo se habla de su padre y hermano. El padre fue el encargado de decidir la de su hijo educación en Atenas. Posteriormente, él mismo quiso que formara parte del ejército del Emperador, aunque Alar, como hombre de armas, era un soldado que no poseía virtudes muy sólidas. El narrador lo describe: “Un cierto escepticismo sobre la vanidad de las victorias y ninguna atención a las graves consecuencias de una derrota, hacían de él un mediocre soldado. En cambio, pocos lo aventajaban en la humanidad de su trato y en la cordial popularidad que gozaba entre la tropa” (74).

Personajes como Andrés, gran amigo del estratega, son históricos. A la vez el Basileus León y su bella esposa Irene, la Augusta; Ahmid Kabil, “reyezuelo sirio [...] que a veces se aliaba con los turcos en contra de Bizancio y, otras, éstos lo abandonaban en neutral complicidad, para firmar tratados de paz con el Autocrátor” (80). Hemos de agregar que el basileus murió “en circunstancias muy extrañas y pocas semanas después Irene se hacía proclamar en Santa Sofía ‘Gran Basileus y Autocrátor de los Romanos’” (81). Este periodo de Irene en el poder fue considerado “de sordo fanatismo, de rabiosa histeria teológica, y los monjes todopoderosos impusieron el oscuro terror de las intrigas que lleva a las víctimas a los subterráneos de las Blanquernas en donde les erran sacados los ojos, o al Hipódromo en donde las descuartizaban briosos caballos” (81). La menor “tibieza” en el servicio a Cristo era castigada por su “Divina Hija”, “Estrella de la mañana”, la “Divina Irene”.

Otros personajes, como Ana, son ficcionales. Ana, *la Cretense*, como la llamaría Alar, es presentada como “heredera de un a rica familia de comerciantes de Cerdeña” (81) los Alesi, establecidos en Constantinopla por varias generaciones. La trama de amor se presenta cuando ella y su hermano caen en manos de los piratas barberiscos e Irene le pide a Ilirio que negocie el rescate de los Alesi con los delegados del Emir que cobraba una parte de los saqueos.

Alar, el Ilirio, casado en un matrimonio de pura conveniencia, concertado por su padre, cuando conoce a Ana, se enamora de ella y despide a su familia para quedarse con ella viviendo dos años hasta que la Basileus la manda llamar y Alar siente cómo la única felicidad de su vida le es arrancada. Ana obedece obviamente y tiempo después, en una emboscada, Alar se deja morir atravesado por una flecha enemiga de los turcos.

En cuanto a los rasgos de la Nueva Novela Histórica que propone Menton, podemos decir que, de los seis rubros que establece este teórico, algunos de estos pueden aplicarse a *La muerte del estratega*. A saber: “1.- La subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto de Borges aplicables a todos los periodos del pasado, del presente y del futuro” (Menton 42), podemos decir que algunas ideas filosóficas y estéticas se ven reflejadas en el relato de Mutis, pero no encontramos reproducción mimética exactamente. En este aspecto, en efecto, la cultura bizantina es captada en *La muerte del estratega*. El estratega es presentado como hijo de un alto funcionario del Imperio bizantino quien lo formó “bajo la influencia de los últimos neoplatónicos, en el desorden de la decadencia de Atenas” y “Alar perdió todo vestigio, si lo tuvo algún día, de fe en el Cristo”.

Miguel de Ferdinandy opina que este personaje “tuvo pues un desarrollo diametralmente opuesto al de la que más tarde sería su Emperatriz, en cuya alma, bajo las capas de una superestructura cristiana, reposaba aún –citamos– “‘escondida la ateniense’” (Ferdinandy en *La*

muerte 206). Para Alar, los helenos, los griegos, encontraron el camino –según el texto de Mutis–:

al crear a los dioses a su imagen y semejanza y dieron trascendencia a esa armonía interior, imperecedera y siempre presente, de la cual manan la verdad y la belleza... eso los ha hecho inmortales. Los helenos sobrevivirán a todas las razas, a todos los pueblos, *porque del hombre mismo rescataron las fuerzas que vencen a la nada* (206).

Esta cita la retomamos de texto que acompaña a la edición de *La muerte del estratega* donde Miguel de Ferdinandy, amigo muy cercano de Mutis, escribe su artículo crítico titulado “El estratega. Un cuento de Álvaro Mutis”. Este historiador y novelista no realiza un análisis de este relato de Mutis a la luz de una teoría de la novela histórica, pero sí aporta ciertos elementos relevantes que nos ayudan a precisar cómo es que, en su valoración, el mundo bizantino es captado en su totalidad y en muy pocas palabras a través de este cuento de Mutis:

Con dos palabras –irene, iconoclasia– estamos ambientados. ¿Quién no conocería a Eiréné, *la Autocrátor*, de origen burgués ateniense, la terrible y devota “hija de Cristo”, señora y dueña del Imperio de su esposo e hijo? ¿Quién no sabrá algo del cambio ejecutado por esta mujer a favor de las imágenes, hasta el extremo de mandar sacar los ojos de sus cinco cuñados y su único hijo? Por –sospechas iconoclastas... [sic] (Ferdinandy en *La muerte* 206).

Para Ferdinandy, Irene es un “horroroso monstruo”; no obstante, en el relato, el estratega –en una carta dirigida a su hermano– la presenta como un alma cristiana en donde reposa una ateniense que alguna vez fuera su protectora y amiga.

El siguiente punto que propone Menton, dice: “2.- La distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos” (42) es, en cuanto a los anacronismos, una característica en *La muerte del estratega*. (Más adelante, se corroborará este inciso).

El punto “3. La ficcionalización de personajes históricos a diferencia de la fórmula de Walter Scott –aprobada por Lukács– de protagonistas ficticios” (43) es, en efecto una característica que presenta Mutis en su relato, pues Alar, El Ilirio, es un personaje inventado por su autor y, como apunta el historiador y novelista Miguel de Ferdinandy: “Una sola *V* corta hace la diferencia entre el nombre de su héroe y el suyo propio” (Ferdinandy en *La muerte* 208). Lo que equivaldría a Alvar, como en otros relatos aparecerá un tal Alvar de Matos, que lleva las iniciales de Álvaro Mutis.

Particularmente en el libro de William L. Siemens *Las huellas de lo trascendental. La obra de Álvaro Mutis*, podemos encontrar algunas observaciones importantes. Primeramente, según dice el hijo de Mutis, Jorge Luis Borges opinaba que *La muerte del estratega* era una de las historias de amor más bellas que había leído. Fue también la obra preferida de Mutis en 1994, cuando se publicó como parte de la colección llamada *Cuatro relatos*, los cuales son: *El último rostro*, *Antes que cante el gallo* y *Saharaya* de la que el autor dice lo siguiente:

Creo que mis narraciones breves son, en el fondo, novelas frustradas. Hace treinta años, más o menos, intenté escribir una novela sobre una época que a mí me obsesionaba particularmente, que es Bizancio. Escribí muchísimas páginas de una supuesta novela bizantina. De todas estas páginas sólo logré rescatar *La muerte del estratega* (Siemens 161).

Siemens advierte al lector que debe tener en mente otro comentario de Mutis para quien la historia misma es una enorme obra de ficción. De hecho, su interés por Bizancio tiene que ver con la ficción exclusivamente. Cito:

El narrador afirma que el protagonista de la historia, conocido como Alar, sirvió bajo mandato de la emperatriz Irene; además, como están descritos en el texto, los detalles de este reinado corresponden principalmente a la primera de las dos Ireneas, que murió en 803; sin embargo, al hablar del Imperio de oriente, Mutis comienza así una frase: ‘al separarse la Iglesia Romana, poco antes del nacimiento de Alar [...], pero la separación de la Iglesia en sus ramas oriental y occidental tuvo lugar en 1054’ (161).

El anacronismo es evidente, de hecho Mutis declara que lo hizo a propósito y agrega: “Tampoco Sicilia estaba en manos de quienes yo menciono en la historia ni la Guerra de las Imágenes corresponden a la cronología real” (161).

Álvaro Mutis no se basa en una figura histórica respecto de Alar, aunque ésta se asocia a los referentes históricos de la Emperatriz Irene, la autoproclamada *Basileus* y su polémico reinado al frente del Imperio de Oriente a finales del siglo VIII y comienzos del IX, históricamente hablando. En realidad la puntualización sobre los anacronismos o inexactitudes cronológicas son importantes, pero en este cuento recupera datos del legado bizantino. Estamos leyendo, entonces, en *La muerte del estratega* la vida apócrifa de un estratega bizantino, valeroso y consciente de su búsqueda desapasionada de la muerte.

Siguiendo de cerca el texto de William L. Siemens, la historia comienza con un texto breve sobre el Segundo Concilio de Nicea (787) convocado por la emperatriz Irene para hacer frente a la crisis iconoclasta, a lo que Álvaro Mutis llama la “Guerra de las imágenes” y que tuviera como resultado la veneración de los iconos, aunque se especificara que estos no podían

ser adorados. Sin embargo, en esta obra de Mutis, lo primero que llama la atención no es tanto el tema de las imágenes como el de la posible canonización de los mártires, esto es, de los valientes guerreros que fueron “a una muerte segura en una acción dilatoria destinada a hacer caer en una trampa a las fuerzas enemigas” (Siemens 162). Entre los soldados se encontraba Alar el Ilirio, llamado así por “la forma peculiar de sus ojos hundidos y rasgados, [quien] era hijo de un alto funcionario del Imperio, que gozó del favor de Basileus en tiempos de la lucha de las imágenes” (Mutis La muerte 73). Pero el proceso de canonización se abandona cuando salen a la luz las cartas que Alar le dirigió a su hermano Andronicus.

El personaje protagonista de este cuento, Alar, pasó un tiempo en Atenas, de ahí su formación. A pesar de haber encontrado en Atenas un estado desgastado por la decadencia y el desorden, no le tomó por sorpresa pues, como también subraya Siemens “no esperaba nada más de la especie humana. Allí encontró a los clásicos y encontró en ellos la clase de humanismo que atraía a su espíritu” (162). Pero fue allí donde perdió toda fe en Cristo, sin que por ello adoptara la religión pagana de la Grecia clásica, más bien perdió su fe cristiana y en este proceso “llegó a sentir profundamente la muerte de Dios, o de los dioses” (163).

Respecto del siguiente punto propuesto por de Seymour Menton, referente a la metaficción, cito: “4. La metaficción o los comentarios del narrador sobre el proceso de creación” (44), lo que implica también la novela como género autoconsciente. Encontramos una mezcla entre puesta en abismo e intertextualidad en la estructura o configuración de *La muerte del estratega*. Tenemos que un narrador extradiegético, en tercera persona del singular, cuasi omnisciente, pero no presenta narración autoconsciente, más bien una referencia a los textos supuestamente consultados (como referencia intertextual), además de una puesta en abismo dada

por las cartas que se citan y que están marcadas en un tipo de letra y tamaño diferente al del resto del relato.

Si Alar el Ilirio no es histórico un personaje, sino ficcional, la elaboración, creación y construcción de la vida de este personaje está configurada por el contexto o el referente histórico, anacrónico por cierto, y por el acento filosófico-religioso que se parece a algunas ideas o preocupaciones del propio Mutis, puestas en boca de Alar.

Ahora bien, el inciso “5. La intertextualidad. Desde que García Márquez sorprendió a los lectores de *Cien años de soledad* con la introducción inesperada de personajes novelescos de Carpentier, Fuentes y Cortázar, la intertextualidad se ha puesto muy de moda tanto entre los teóricos como entre la mayoría de los novelistas” (44-45). Agrega que este concepto fue elaborado por Bajtín, difundido en los escritos de Gerard Genette y de Julia Kristeva.

El texto de Mutis, menciona nombres de autores cuyo referente real o imaginario está lejos del contexto histórico-cultural del lector posmoderno. Por ejemplo, cita a Laconia Nicéforo Kalitzés, que en la diégesis del relato –según el narrador–, es quien pone en claro algunos asuntos referentes a la vida del estratega. Laconia Nicéforo Kalitzés, “al examinar algunos documentos relativos al Estratega y a su familia, que aportaron nuevas luces sobre la vida de Alar y alejaron cualquier posibilidad de entronizarlo en los altares” (Mutis *La muerte* 73), aunque “[f]inalmente, cuando se dieron a conocer en el Concilio las cartas de Alar a Andrónico, su hermano, la Iglesia le impuso un denso silencio en torno al Ilirio, y su nombre volvió a la oscuridad, de donde lo rescatara la ambición política de la Iglesia de Oriente” (Mutis *La muerte* 73). Si Alar es un personaje ficticio, lo son también su padre y su hermano. Del padre no tenemos mucha información, lo que equivale a omisiones hechas a propósito por parte de Mutis.

Otro ejemplo de intertextualidad autoral es cuando leemos: “La campaña de Alar está descrita con escrupuloso detalle en las “Relaciones Militares” de Alejo Comnemo, documento inapreciable para conocer la vida militar de aquella época y penetrar en las causas que hicieron posible, siglos más tarde, la destrucción del Imperio por los turcos” (87). (Se refiere a Alejo Comnemo (1048-1118) estadista, soldado y emperador).

La intertextualidad, constituida mediante la cita de nombres de autores clásicos es muy recurrente en este cuento: Virgilio, Horacio, Catulo... Además, podemos decir que la imagen de Hermes Trimegisto –la que Alar conservó y que llevaba consigo en el campo de batalla–, lo hace simplemente porque fue un regalo de una propietaria de una casa de mala fama en Chipre. Por ser un soldado culto, las lecturas de los clásicos grecolatinos también suelen acompañarlo: “En su tienda de campaña lo acompañaban siempre algunos libros, Horacio infaliblemente, la máscara funeral cretense y una estatuilla de Hermes Trimegisto, recuerdo de una amiga maltesa, dueña de una casa de placer en Chipre” (Mutis *La muerte* 80).

Otras de las características de Alar que presenta, vistas a través de un narrador en tercera persona del singular, extradiegético, cuasi omnisciente, eran la facilidad para los idiomas: “Aprendió con facilidad los dialectos sirios, armenios y árabes, y hablaba corrientemente el latín, el griego y la lengua franca” (Mutis *La muerte* 74). Ascendió rápidamente su cargo a general de Cuerpo de Ejército. Se mantuvo al margen de las intrigas de la corte. Supo ganarse la simpatía de Basileus León y de su esposa Irene. A la edad de treinta años y por aquellas épocas, gustaba de leer principalmente a poetas latinos como Virgilio, Horacio y Catulo. Hubo de casarse por órdenes de su padre, aunque no mencionan el nombre de ella, pero igualmente encontró la posibilidad de vivir lejos de su casa y de ella. Tampoco se le conocieron amoríos, dice el narrador: “No por frialdad o indiferencia, sino más bien por cierta tendencia a la reflexión y el

ensueño, nacida de un temprano escepticismo hacia las pasiones y esfuerzos de las gentes” (75). Gustaba frecuentar los lugares con ruinas, acorde a su pensamiento, porque en esos espacios las ruinas atestiguaban “el vano intento del hombre por perpetuar los hechos” (75). Fue este gusto el que le causó un problema con la Augusta, pues en vez de acatar las órdenes de ella y concertar el matrimonio del joven Basileus Constantino con una princesa de Sicilia, él prefirió detenerse en pequeños puertos de la costa africana, alargando mucho su regreso y encuentro con ella. La estructura del cuento cambia y utiliza, como soporte simbólico, un tipo de letra menor al resto del relato para presentarnos un diálogo entre la Augusta y el estratega. En éste apreciamos la respuesta tan inteligente que el estratega le da:

–Señora, Hija de los Apóstoles, bendecida de los Theotokos, Luz de los Evangelios, contentó imperturbable el Ilirio, me detuve buscando las huellas del divino Ulises, inquiriendo la verdad de sus astucias [...]. No convenía a la dignidad de vuestro hijo, el Porphyrogeneta, un matrimonio a todas luces desigual. No me pareció, por otra parte, oportuno enviaros con un mensajero, ni escribiros, las razones por las que no quise negociar con los príncipes sicilianos. Su hija está prometida al heredero de la casa de Aragón por un pacto secreto, y habían promulgado su interés en un matrimonio con vuestro hijo, con el único propósito de encarecer las condiciones del contrato [...] (75).

A pesar de no quedar muy convencida con esa respuesta, su enojo había bajado, pero para que no incurriera en nuevos errores, Alar fue enviado a Bulgaria para reclutar más mercenarios.

En Bulgaria comenzó *el Ilirio* a sufrir y su carácter cambió mucho, volviéndose taciturno y perdiendo su sentido del humor, pues “a menudo se le veía ausente, con la mirada fija en un vacío del que parecía esperar ciertas respuestas a una angustia que empezaba a trabajar en su alma. Su atuendo se hizo más sencillo y su vida más austera”. (75).

El cambio fue especialmente percibido por su mejor amigo, el higoumeno Andrés, quien en una carta dirigida a Andrónico, hermano menor del estratega, le hace saber sobre su estado, he aquí un fragmento de la carta:

[...] me recibió con la cordialidad de siempre, pero lo noté distraído y un poco ausente. Algo en su mirada hizo que me sintiera en vaga forma culpable e inseguro. Me miró un rato en silencio, y cuando esperaba que preguntara por ti y por los asuntos de la Corte o por la gente de su casa, me inquirió de improviso:

– ¿Cuál es el Dios que te arrastra por los templos, venerable? ¿Cuál, cuál de todos?

–No comprendo tu pregunta– le contesté.

Y él, sin volver sobre el asunto, comenzó a proponerme, una tras otra, las más diversas y extrañas cuestiones sobre la religión de los persas y sobre la secta de los brahmanes (76).

El punto aquí es que Alar no encuentra respuesta, tampoco el camino, grita que no hay nada que hacer, y agrega: “Estamos en una trampa” (77). Siemens aporta un dato importante sobre Andrés: “[este] personaje histórico que fue un alto funcionario del Imperio, tiene mucho que ver con la eliminación del nombre de Alar de las consideraciones para la canonización” (Siemens *Las huellas* 164).

Su amigo, Andrés, percibe la imposibilidad de continuar con el diálogo, pues la crisis que manifiesta Alar es muy profunda. Le comenta a Andrónico que Alar cumple por pura fórmula con sus tropas y con los deberes religiosos, pero no hay ninguna convicción en él de otro tipo. La información que le da a su hermano es la que serviría para no canonizarlo a su muerte.

Asimismo y sin profundizar en cada uno de estos temas, el mismo personaje sólo menciona que terminó su visita platicando de algunas herejías cristianas y de algunas religiones de Oriente, así como de los misterios de Eleusis y, por supuesto, de los helenos. Pero el estratega

–como despertando de un sueño– mientras acariciaba la máscara cretense que su amigo le llevara de regalo le dice:

–Ellos encontraron el camino. Al crear los dioses a su imagen y semejanza dieron trascendencia a esa armonía interior, imperecedera y siempre presente, de la cual mañana la verdad y la belleza. En ella creían ante todo y por ella sacrificaban y adoraban. Eso los ha hecho inmortales. Los helenos sobrevivirán a todas las razas, a todos los pueblos, porque del hombre mismo rescataron las fuerzas que vencen a la nada. [...] 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 (78).

Estamos hablando de un nihilismo a ultranza y en esta fase de su vida, comenta Siemens: “Es improbable que un hombre esencialmente nihilista, que cree que nada de origen humano puede durar, combata con una gran pasión, aun cuando, finalmente, Alar encabeza una misión suicida para salvar el imperio bizantino de los turcos” (Siemens 164).

Si mata es porque quiere que dure lo más posible su Imperio, antes que los bárbaros lo inunden con su “jerga destemplada y su rabioso Profeta” (Mutis citado en Siemens 164). Para Siemens significa lo mismo esta frase para el estratega como para su creador, lo que verdaderamente importa es el orden. Al decir “su creador” se está hablando de Álvaro Mutis pues esto refleja la obsesión que tiene con la incapacidad de la humanidad para sostener alguna institución que valga la pena, así como su profunda pena por la caída de Bizancio a manos de los turcos, seguidores del Profeta.

Respecto de la máscara funeraria cretense, otra de las pertenencias más queridas por Alar, como la joven aristócrata de la que se enamora Alar a la que llama *Ana la Cretense*, son el vestigio de ese antiguo reino insular donde el rey Minos construyó una de las grandes

civilizaciones mediterráneas. ¿Qué simboliza Ana, *la Cretense*?, según Siemens “Alar se ha sentido separado de un mundo que ha amado a través de sus ruinas y su literatura y se reúne con él en la forma de esa mujer” (Siemens 168). Alar logra que ella se quede con él durante dos años, evitando a toda costa que ella regrese a casa con su familia, no obstante él es un hombre casado. Tampoco se hace grandes ilusiones respecto de la posibilidad de que Ana se quede siempre a su lado, de hecho cuando la emperatriz Irene exige el regreso de Ana, Alar no alega nada. Es el fatalismo lúcido que los amigos de Alar aprecian en él, esa indiferencia que él muestra ante los momentos más críticos. Y es que Alar ha descubierto algo impresionantemente importante en su vida interna, pues se sabe “dueño del ilusorio vacío de la muerte”. Sólo la nada lo aguarda más allá de su muerte, es una felicidad tenue porque en su agonía sabe que todo terminará con él.

Hemos de agregar lo dicho por Siemens: “Mutis no cree en absoluto en la muerte de Dios; sin embargo, una vez dicho esto, se debe añadir que en la historia se refleja claramente la firme creencia del autor en el efecto devastador de la pérdida de contacto de la humanidad con Dios debido a su rechazo de la civilización cristiana occidental” (169).

En cuanto al referente histórico, el comportamiento poco cristiano de la emperatriz Irene está claro que dejó mucho que desear. Irene (752-803) Emperatriz de Bizancio, autodenominada Basileus, en masculino, y no *basilessa*, esposa del emperador León IV, nació en Atenas y creó, junto con su esposo, parte del Imperio Bizantino. La decisión más importante durante su reinado fue la restauración del culto de las imágenes, prohibida por León IV. Fue partidaria de los iconódulos. Convocó a dos concilios, en 786 con la asistencia del Papa Adriano y otros patriarcas de Alejandría, Antioquía y Jerusalén, pero interrumpido por oposición del ejército; y el de Nicea en 787 cuando se declaró herética la doctrina iconoclasta. A su hijo lo mandó cegar

pues no lo quería en el trono y castigó severamente a los hermanos de su esposo. Una conspiración logró deponerla del trono, desterrándola a Lesbos, donde murió.

La decepción del estratega se hace más evidente cuando se sabe que el basileus obtiene la autoridad de Dios y no de su predecesor. El basileus debe ser la ley personificada, no debe caer en excesos tiránicos y debe someterse a las leyes que garanticen la piedad.

Aunque el estratega haya sido “condecorado” con la capa púrpura, no parece haberle dado la importancia que esto tenía, pues como símbolo, el color púrpura sigue siendo el símbolo de poder imperial más importante. Sólo el emperador, como delegado de Dios, puede usar la púrpura imperial, además de diademas y otros accesorios más.

Lo más importante, también cabe señalar, es la manera indigna en la que se corrompió Irene con su hijo. Resulta particularmente interesante que la caída de Constantinopla (amén la característica que este cuento presenta de anacronismo), muestren la tristeza y la nostalgia por ese periodo de la historia y sus consecuencias, una fe que se pierde y solo quedan ruinas y vestigios de lo que alguna vez fue. El estratega, al menos, parece recordarnos que Irene ha fallado en más de un sentido y que si ella no sigue las reglas éticas, morales y religiosas estrictamente hablando, él, como soldado, en su interior ha sufrido un resquebrajamiento de la fe, salvo por los símbolos que lo acompañan, sin siquiera invocarlos. Los nombra, nada más. Hay una generalización: cristianos, brahmanes, budistas, musulmanes. Para él, todo da igual, su respuesta es la nada.

Las propiedades que tiene él como preciosas no son sino una extensión de la personalidad del personaje en cuestión. Diría Simmel que “amplían el yo, esa esfera que nos rodea y que llenamos con nuestra personalidad, y con el éxito que tenemos en nuestro entorno, la admiración que despertamos” (Simmel *Sociedades secretas* 76). Pero igualmente hablamos del cambio de

vestimenta de Alar, cuando sus trajes son sencillos, esa falta de adorno, es una forma estética que proyecta su personalidad. Abandona las formas típicas de su entorno.

Consideraciones finales sobre las características de la Nueva Novela Histórica (Seymour Menton), en *La muerte del estratega* de Álvaro Mutis.-

Tomaremos en consideración que la reescritura de textos preexistentes, como sucede en el relato de esta obra de Mutis, en donde se supone que el autor consultó documentos que cuentan la cronología de Alar *el Ilirio* durante el segundo Concilio de Nicea, tiene ciertas características particulares, y esta sería la primera.

La segunda de éstas características es la incorporación en la trama de figuras históricas, así como otros personajes ficticios surgidos de la imaginación del autor.

La tercera de éstas será el carácter metaliterario en donde apunta el narrador de este texto que “aunque no se registren por parte de los narradores comentarios directos sobre el proceso científico, el hecho de presentarse como la transcripción y edición de textos preexistentes ya constituye en sí una postura metaliteraria: concebir el ejercicio narrativo como un proceso de manipulación y reescritura de unas supuestas fuentes originales” (Menton 114).

Cito del relato: “Algunos hechos de la vida y muerte de Alar *el Ilirio*, estratega de la emperatriz Irene en el Thelma de Lycandos, ocuparon la atención de la Iglesia cuando, en el Concilio Ecuménico de Nicea, se habló de la canonización de un grupo de cristianos que sufrieran martirio a manos de los turcos en una emboscada en arenas asirias” (Mutis *La muerte* 73).

En la siguiente cita, asimismo, el narrador en tercera persona del singular, extradiegético, casi omnisciente, en la introducción a *La muerte del estratega*, dice lo siguiente: “Al principio, el nombre de Alar se mencionaba junto con el de los demás mártires. Quien vino a poner claro el

asunto fue el patriarca de Laconia, Nicéforo Kalitzés, al examinar algunos documentos relativos al Estratega y a su familia, que aportaron nuevas luces sobre la vida de Alar y alejaron cualquier posibilidad de entronizarlo en los altares” (73).

La estructura de este cuento presenta intercaladas las cartas que Alar le escribiera a Andrónico, su hermano. Agregaré el narrador: “cuando se dieron a conocer en el Concilio las cartas de Alar a Andrónico, [...] la Iglesia impuso un denso silencio en torno a *Ilirio* y su nombre volvió a la oscuridad, de donde lo rescatara la ambición política de la Iglesia de Oriente” (73).

Los conceptos de lo bajtiniano, señalados por Seymour Mentón, de lo dialógico, la parodia y la heteroglosia, así como lo carnavalesco, no se presentan de manera nítida en *La muerte del estratega*.

Los rasgos inherentes a la llamada desesperanza mutisiana se aprecian en la lucidez descarnada que Alar manifiesta en su carta, testimonio de los precarios alcances de toda empresa humana, los que, contrariamente, debían regir el actuar de un estratega bizantino. Y es que Alar busca el camino, el nirvana, pero se siente atrapado, las dudas lo carcomen, la acosan como “perros feroces”. No obstante, él cumple con sus funciones como general frente a sus soldados, así como lo que atañe a lo religioso lo hace por “pura fórmula”, pues él se ha apartado de la Iglesia. El amigo de Alar, Andrés, cuidará de que sus ideas no se den a conocer.

Es un relato en el que se habla de herejías cristianas, de las religiones de Oriente, así como de los misterios de Eleusis, pues el *Ilirio* manifiesta su pasión por los Elenos, pues “Ellos hallaron el camino al crear a los dioses a su imagen y semejanza”. Habla contra los cristianos y los budistas: los cristianos nos crucificaron en la cruz; los budistas, en la reencarnación y Mahoma en su furia “Hemos comenzado a morir” dice el Estratega. Llega a la nada.

El tema de lo filosófico, religioso, amoroso y existencial no opaca en lo absoluto el sabor a antiguo que tiene este cuento, porque son una interpelación a nuestra posmodernidad. Me refiero a que no hay absolutos, a que no suelen agotarse ciertos temas que podrían dar respuesta a las preguntas del hombre sobre su existencia aquí y en el más allá, aquello que azota la mente y el alma del hombre, lo imperecedero, lo trascendental y a la muerte lúcida y llana. Como el Estratega, cada quien lleva dentro de sí el secreto de su propia muerte.

Debemos agregar la que, como puesta en abismo, la metaficción configura la obra en diferentes momentos mediante cartas. Estas pueden ser consideradas como narraciones dentro de narraciones, lo que estructuralmente interrumpe la diégesis, pues “funcionan” como episodios independientes.

La esencia del secreto se opone al de la carta. Si Alar guarda un secreto que le es muypreciado, es porque lo lleva en su alma; pero como medio de confesión, la forma epistolar es la objetivación del contenido de un secreto, sobre todo en sociedades don el Estado suele perseguir y castigar a sus opositores. Diría Simmel, asimismo que la carta “va destinada a una persona con su corolario: su personalidad y la subjetividad con que se lee. Esto es precisamente lo que confiere a la carta su singularidad” (88). Pero, más adelante remarca que

La ventaja y el inconveniente de la carta radican en que refleja sólo el tenor específico de nuestras representaciones en el momento de escribirla, callando lo que no queremos o no podemos decir. Y, sin embrago, la carta –aunque se diferencie del ensayo tan sólo por no estar impresa– es algo completamente subjetivo, momentáneo, puramente personal, no ya sólo cuando se trata de explosiones líricas, sino también de comunicaciones absolutamente concretas. Esa objetivación de lo subjetivo de todo aquello que en el

momento no se quiere revelar, sólo es posible en épocas de cultura elevada (Simmel *El secreto* 89).

El estratega, al decidir escribirle una carta a su hermano en la que le comunica el estado general de las cosas so pretexto de hablar de política exterior, he aquí algunos fragmentos:

Observa con cuánta razón nuestra Basilessa esgrime ahora argumentos para implantar un orden en Bizancio, razón que ella misma hace diez años hubiera rechazado como atentatoria de las leyes del Imperio y grave herejía. Y cuánta gente murió entre tanto por pensar como ella piensa hoy. [...] Nos hemos agarrado las manos en nuestra misma trampa y nada podemos hacer, ni nadie nos pide que hagamos nada. Cualquier resolución que tomemos irá a perderse en el torrente de las aguas que vienen de sitios muy distantes y se reúnen en el gran desagüe de las alcantarillas para fundirse en la vasta extensión del océano. Podrías pensar que un amargo escepticismo me impide gozar del mundo que gratuitamente nos ha sido dado [...] No busco detrás de cada cosa significados remotos o improbables. Trato de más bien de rescatar de ella esa presencia que me da la razón de cada día. Como ya sé con certeza total que cualquier comunicación que intentes con el hombre es vana y por completo inútil, que sólo a través de los oscuros lazos de la sangre y de cierta armonía que pervive a todas las formas y dura sobre civilizaciones e imperios podemos salvarnos de la nada, vivo entonces sin engañarme y sin pretender que otros lo hagan por mí o para mí [...] la compañía de los macedónicos, las sutilezas del *Dorio*, los cantos de Alcen el *Provenzal* y el tibio lecho de una hetaira del Líbano colman todas mis esperanzas y propósitos (Mutis *La muerte* 82).

Es un hombre que interpelaría a lo posmodernidad porque mata sin furia, afirma que es un griego o un romano de oriente y que los bárbaros terminarían por borrar su nombre y su raza.

Ellos son los herederos últimos de la Hellas inmortal, la única que podía darles respuesta a las preguntas del bastardo. Han perdido el camino hace mucho tiempo y se han entregado a un Cristo sediento de sangre y desea que su hermano revise los actos del Embajador del sacro Imperio Romano quien tiene oscuros propósitos, pero todo parece demasiado pedir, pues se corta la carta al despedirse con estas palabras: “pero esto sería como...” (83).

De la desesperanza, pasa a la oportunidad que le brinda la vida al descubrir el amor en Ana *la Cretense*, lo único que lo ata al mundo, con ella tiene una verdad suficiente para vivir. Y sabe, como los caminos que confluyen pese a todas las diferencias, que la Desponia entenderá sus razones, pues en el fondo de su alma cristiana descansa una ateniense. En este trabajo ya se ha dicho que por motivos políticos, Irene debe separarlos y el estratega debe regresar a la capital de provincia.

El relato vuelve a las citas históricas al decir que esa parte de la vida de Alar pueden consultarse en las “Relaciones Militares” de Alejo Conmeno “documento inapreciable para conocer la vida militar de aquella época y penetrar en las causas que hicieron posible, siglos más tarde, la destrucción del imperio por los turcos” (87).

La obra cierra con una epifanía, la del recuerdo que tiene Alar de Ana *la Cretense* cuando él en medio del campo de batalla, ha sido herido de muerte atravesado por una flecha certera que permite en el instante de su muerte que el lenguaje del narrador lo intercepte y describa el delicado tejido azul de sus venas y sus blancos pechos, la pupila que se abre con asombro y con ternura, las respiraciones jadeando entre tantas noches de amor, el recuerdo de cada palabra suya, cito:

Una gozosa confirmación de sus razones le vino de repente. En verdad, con el nacimiento caemos en una trampa sin salida. Todo esfuerzo de la razón, la espaciosa red de las

religiones, la débil y percedera fe del hombre en potencias que le son ajenas o que él inventa, el torpe avance de la historia, las convicciones políticas, los sistemas de griegos y romanos para conducir el Estado, todo le pareció un necio juego de niños (88).

Y los recuerdos de Ana, dice: “se alzaron para decirle al estratega que su vida no había sido en vano, que nada podemos pedir, a no ser la secreta armonía que nos une pasajera y momentáneamente con ese gran misterio de los otros seres y nos permite andar acompañados una parte del camino” (88). Todo ello, le permitió entrar a la muerte con gran dicha después del último flechazo que le atravesó el corazón porque “Para entonces, ya era presa de una desordenada alegría, tan esquiva, de quien se sabe dueño del ilusorio vacío de la muerte” (88).

Análisis de la aventura en *La muerte del estratega* de Álvaro Mutis, a través de las teorías de Georg Simmel y Vladimír Jankélévitch.-

En primera instancia, es importante remarcar que el tema de la aventura tratada en las teorías de Simmel y de Jankélévitch, no tienen relación directa con las llamadas novelas de aventuras y tampoco con la novela medieval donde la aventura es consubstancial a la trama.

Con el propósito de introducirnos al relato de Mutis en cuestión, consideramos necesarias ciertas anotaciones previas. Juan Gustavo Cobo Borda en su artículo “Lo perdurable del fracaso” alude, como otros críticos, a los personajes que emanan de la poesía de Álvaro Mutis y que anuncian sus novelas. Como se ha visto en el Capítulo 4 donde se abordó el tema de *La mansión de la Araucaíma*, este crítico cita el caso de Don Graci, ese invertido malévolo “arrancado del <<hospital de los soberbios>> y del guardián, quien con sus maneras lacónicas refleja siempre al ubicuo Maqroll” (Cobo Borda *Lo perdurable* 176).

Por su parte, Cobo Borda opina que *La Muerte del estratega* “arranca de los libros que Charles Diehl dedicó al imperio bizantino. Figuras como Ana Comnema e Irene Doukas. Pero Mutis, más que fidelidad histórica busca en realidad discernir el significado de un elemento trascendente en un mundo donde la fe se apaga” (177) (Nota: Charles Diehl 1859 Estrasburgo-1944 París. Historiador francés especialista en la historia de Bizancio). Además, esta obra presenta la herencia griega y cristiana luchando ante los “alfanjes” del islam. Alar, el Ilirio, pierde la razón de ser que era Ana la Cretense y él se inmola por ser un soldado al servicio de un Imperio al que le ha sido leal, atendiendo a sus propios valores y a una fe que contempla a distancia. Cito: Sólo cree en la verdad de su tibio cuerpo, <<la verdad de su voz velada y fiel, la verdad de sus ojos asombrados y leales>> (177). Para encontrar a esa mujer que no está más a su lado, “se hundirá en el torbellino de la batalla donde hallará, por fin <<esa desordenada alegría tan esquiva, de quien se sabe dueño del ilusorio vacío de la muerte>>” (177).

Por otro lado, este relato ha sido analizado previamente por otros críticos, por ejemplo, Llanos Navarro García, quien opina en un breve artículo titulado “La muerte del estratega” que, tras los primeros párrafos del texto, notamos las preocupaciones de Mutis sobre la existencia del hombre:

[...] su inanidad, su anhelo siempre frustrado de trascendencia. En este caso este anhelo se traduce en la búsqueda de una Esencia [*sic*] externa que le aporte sentido, de cuya permanencia y solidez intentará nutrirse el protagonista [Alar, el Ilirio], buscando sin tregua ahuyentar la inevitable conciencia de futilidad que atormenta al hombre a través de los tiempos (Llanos 1).

Lo mismo que para Llanos García, –según Cobo Borda– “Mutis en realidad sólo busca pretextos para explayar sus obsesiones: la desesperanza, el deseo y el coraje, el asumido

cumplimiento de su deber, el absurdo que roe todas nuestras empresas” (177). Otros relatos de Mutis como *Antes que cante el gallo* y *Saharaya*, fueron escritos en la prisión de Lecumberri y presentan variaciones sobre temas religiosos. Para William L. Siemens, el lugar de este relato en la ideología de Álvaro Mutis se ha confundido con frecuencia al decir:

Sin duda alguna, “Alar” está contenido en el nombre “Álvaro”, y algunos críticos han supuesto que el *strategus* es un portavoz de las creencias de Mutis. En gran medida eso era cierto cuando escribió la historia; sin embargo, más recientemente afirmó: ‘Pienso que estoy del lado del hermano de Alar y el que éste crea en la muerte de Dios –o de los dioses– es la causa de su encuentro con la nada’ (Mutis citado en Siemens 169).

Este comentario de Mutis aparece en una carta que le escribiera a Siemens el 17 de enero de 1995, la primera publicación de la obra referida es de 1990. Según Siemens, gran amigo de Mutis, éste no cree que Dios ha muerto, por lo contrario, piensa que el alejamiento de la humanidad y la pérdida de contacto con Dios es un efecto devastador si pensamos que “no es una coincidencia el que la historia abarque cierto número de crisis de lo que él [Mutis] considera el último bastión de esa civilización, el Imperio Romano” (169).

Esto es así porque el lector de la obra en cuestión percibe que el Imperio bizantino está siempre sufriendo el asalto de las fuerzas musulmanas; y Alar sabe que lo acabarán invadiendo. El comportamiento poco cristiano de Irene colabora en la pérdida de fe del estratega. Él no puede creer en Cristo mediante el “ejemplo” que le da la Emperatriz Irene. Y, aunque Mutis sabe que los jerarcas de la Iglesia están lejos de ser perfectos, al menos sí han sido buenos gobernantes. La historia dice que Irene lo fue. Mutis declaró que el mal que perpetró esta emperatriz fue necesario para mantener el orden. Finalmente y como quiera que esto sea, Alar, el personaje, se encuentra falto de fe.

Por lo que respecta al contexto de *La muerte del estratega* transcurre en la Edad Media (Imperio bizantino), por lo que podríamos considerarla como una novela medieval, pero modernizada. La novela medieval tradicional, como es sabido, presenta temas heroicos, legendarios o históricos. Los valores religiosos son importantes, tanto como los morales y sociales y puede ayudar a fomentar “las buenas costumbres” por medio de ejemplos eficaces. En ocasiones la forma no es tan relevante como su trasfondo. Normalmente utiliza la cultura clásica grecolatina, adaptándola a las necesidades de la época.

Históricamente, tras la caída del Imperio Romano, surge el mundo medieval. El cristianismo tiene una importancia relevante. Como cultura predominante está la clásica; y el latín es la lengua culta. En relación con *La Muerte del estratega*, la influencia bizantina pesa mucho por ser el nuevo centro cultural, lo mismo la cultura mahometana.

La personalidad del guerrero con la del enamorado y el monje, son algunos de los personajes que conforman una literatura medieval. El espíritu caballeresco, con sus respectivas cualidades de valor, honor y servicio al rey. La exaltación de la mujer, a la que se considera una especie de ángel, es siempre quien acompaña, *dirige* los pasos del caballero inspirándolo en sus batallas heroicas. En las novelas de Mutis donde aparece Maqroll, siempre hay una mujer cuya posición ante este personaje lo asemeja a un caballero andante:

Siempre la amada está lejos, ha sido perdida como todo en la vida del Gaviero, ha muerto o se la busca donde no se la pueda hallar. Ilona, las hermanas Vacaresco, Flor Estéves, mujeres, mujercitas, mujerzuelas, son la Oriana paródica, la Dulcinea de reemplazo de nuestro Amadís o nuestro Quijote flotante (Blas Matamoro *Maqroll el caballero* 143).

Las aventuras que puede correr un caballero, un soldado, un guerrero, son diversas y los fines por los que lucha, también.

Álvaro Mutis, al parecer no ha querido escribir una novela de aventuras propositivamente, sino una novela que verse sobre una época donde sus preocupaciones personales y su amor por la época bizantina sean un pretexto para escribir una obra de ficción. Siemens lo apunta así: “El lector debe tener en mente desde el principio otro comentario de Mutis, en el sentido de que la historia misma es una enorme obra de ficción; de hecho, dice que su interés por Bizancio tiene que ver exclusivamente con la ficción” (Siemens 161). Ya hemos hablado del evidente anacronismo de esta obra, además Mutis confirma: “Yo mezclé épocas e Irenes –hubo dos, como ya lo sabrás– [le responde a Siemens] y lo hice a propósito. Tampoco Sicilia estaba en manos de quienes yo menciono en la historia ni la Guerra de las Imágenes corresponde a la cronología real” (Mutis citado en Siemens 161).

Siemens explica que en el Imperio bizantino se consideraba, en algunas ocasiones, a los soldados como personajes aún más importantes que los mismos políticos por la sencilla razón de que se creía que combatían en nombre del propio Cristo. Y, aunado esto a la trama de *La muerte del estratega*, aquellos que morían en batalla eran considerados mártires. En consecuencia, Mutis inicia su relato con un texto de la agenda del Concilio de Nicea, el cual no tiene relación con los iconos, sino con la consideración de los mártires que no son sino los soldados valientes que fueron a una muerte segura. Como hemos visto, Alar, el Ilirio, es uno de ellos. Corrobora Siemens: “El proceso de canonización se abandona discretamente en su caso cuando salen a la luz varias cartas escritas por Alar a su hermano Andrónicus” (Siemens 162).

Como novela moderna con características de novela medieval, Alar es un personaje que estudia los clásicos, ya que estudió un tiempo en Atenas, aunque la encontrara en un estado de decadencia, lo que no fue una sorpresa para él porque no esperaba nada de la raza humana, comenta Siemens. Recordemos la cita donde el narrador apunta lo siguiente: “perdió Alar todo

vestigio, si lo hubo algún día, de fe en Cristo”. Y es que llegó a sentir profundamente una pérdida de fe en Cristo y de la muerte de Dios, o de los dioses. Subraya Siemens que es significativo que haya conservado con él una imagen de Hermes Trismegisto, pero, como ya se mencionó en otro momento, lo hizo porque era un recuerdo de una mujer que se la regaló (la propietaria de un burdel en Chipre). Nota: Debido a la falta de datos y evidencias, a Hermes Trismegisto se le considera un personaje que se ha ido ficcionalizando a partir de la Edad Media).

Para adentrarnos en el tema de la aventura, queremos igualmente retomar algunas ideas de Siemens que nos ayudarán a abordar en esta obra de Mutis las particularidades de Alar, el *Ilirio*. Siemens menciona que en *La muerte del estratega* aparecen muchas veces la palabra “nada”, particularmente en el discurso de Alar, y agrega:

El *higoumenus* Andrés, uno de los verdaderos amigos de Alar en la corte –el narrador hace hincapié en que muchos sólo profesan amistad por él–, escribe al hermano de Alar para decirle que encontró *strategos* en un estado de profunda desesperación. Alar le había preguntado a Andrés: <<Cuál es el Dios que te arrastra por los templos venerables? ¿Cuál, cuál de todos?>>” (163).

Alar, preocupado por los diferentes caminos que conducen a la verdad que proponen las diferentes religiones del mundo, incluso el Nirvana, llega a la conclusión de que tampoco ese es el camino: “¡No hay nada que hacer! No podemos hacer nada. No tiene ningún sentido hacer algo. Estamos en una trampa” (Mutis citado en Siemens 163).

Sobre el nihilismo, nosotros diremos que hubo tres fases en la vida de Alar que lo condujeron a ese estado. Por supuesto que esta *propuesta* tiene relación con el análisis que hace Siemens. Él analiza *La muerte del estratega* a la luz del nihilismo de Alar. Nosotros queremos

remarcar tres facetas que nos servirán para abordar posteriormente la aventura como un tema que conlleva esta crisis del personaje de Mutis, pero valiéndonos, en una serie de alusiones, al artículo de este crítico para llegar a ciertas conclusiones.

La primera fase en la vida de Alar el Ilirio es la pérdida de su fe cristiana cuando estudiaba en Atenas; la segunda es su ascenso a estratega cuya promoción se debe en gran medida a las maniobras políticas de su hermano en la corte imperial. Este momento de su vida es cuando es designado, a su vez, delegado especial y representante directo del emperador antes los Temes. Realiza un viaje a Bulgaria y pierde su buen humor convirtiéndose en un hombre meditabundo. La tercera fase es cuando conoce a Ana, la cretense. En esta fase, él es un hombre casado (su padre ha convenido un matrimonio por conveniencia), se siente separado del mundo y de lo que ama: las ruinas, la literatura, pero conoce el amor. Encuentra la manera de alejar a su familia de él y se queda viviendo con Ana durante dos años. Pero a Irene le parece oportuno llamar a Ana y le exige su regreso, y Alar muestra una indiferencia, pero sus amigos opinan que es un fatalismo lúcido, de raíces muy hondas que lo hacen aparecer como indiferente.

Los valores personales de Alar eran el orden, la armonía, la belleza. Siemens, al hablar de Ana Alesi y de la máscara cretense apunta lo siguiente:

es como si, de alguna manera, cada una de ellas encarnara algún aspecto del pasado que él admira y anhela. En la obra que nos ocupa, en el caso de Alar, tanto la máscara cretense como la joven aristócrata a la que llama la *cretense* le proporcionan una parte de la *presencia continua* de ese antiguo reino insular donde el rey Minos construyó una de las grandes civilizaciones mediterráneas” (Siemens 163).

La amistad profunda y la satisfacción sexual que experimenta Alar con Ana, la cretense es la única que le otorga significado a su vida. Para Alar, sólo la nada lo espera más allá de su

muerte pero, según Siemens, “todavía puede sentir que es su propio dueño, porque al menos ha encontrado un sentido trascendental en una relación profunda que comprende el amor y la amistad” (169).

En este relato, aparecen ciertas preocupaciones de orden filosófico y religioso. Alar el Ilirio es un escéptico (un escepticismo vital es el que le correspondería), a pesar de los valores que le ha inspirado el helenismo; no obstante Llanos García opina:

“[t]ampoco hallará en los placeres sin culpa el sentido de su existencia, adoptando, paradójicamente, el modo de vida austero y heroico propio de un cristianismo en el que no milita. Asimismo, otro mundo lejano, y otra vida no le impiden sufrir la misma “desazón existencial” que preocupaba a Mutis. Así pues, otro mundo, otra vida (en la que, eso sí, no se renuncia a la aventura, al hastío de la aventura), otro espacio y otro tiempo: la misma desazón existencial. La valentía en la batalla, la actitud heroica y arriesgada, no responden a la fe en una causa sino al escepticismo vital (1-2).

El tema de la aventura es mencionado en el breve artículo de Llanos García, y nos sirve para hacer una anotación del tema que han vislumbrado otros críticos interesados en la obra de Álvaro Mutis.

La aventura, para Georg Simmel está inscrita en todo fragmento de nuestro hacer, de nuestra experiencia y es portadora de una doble significación: la que gira alrededor de su propio centro y, simultáneamente, la que se circunscribe a un universo u organismo total: “Cuando de dos vivencias cuyos contenidos especificables no son nada diferentes una es considerada como una <<aventura>> y la otra no, lo que se pone en juego para conferir a una tal significado y negárselo a la otra es esta diversidad en la relación con el todo en nuestra vida” (Simmel *La aventura* 11).

Patrik Collard en su texto “Álvaro Mutis y la historia” escrito para el simposium “1898-1998 Fines de Siglos Historia y Literatura”, ubica al relato *La muerte del estratega* de la siguiente manera:

Entre la época de los hechos narrados y el fatídico 1453, median todavía más de seis siglos, pero Mutis confiere a su protagonista una profética perspectiva que lo hace anunciar la futura caída como algo inexorable. Básicamente se trata de un doble conflicto entre civilización y barbarie, de dos niveles imbricados al que corresponden espacios divididos a su vez en lugares (Collard 92).

¿Qué quiere decir esto en relación con el tema de la aventura propuesto por Simmel? Nosotros lo analizaremos en relación a esos dos círculos de los que habla Simmel: el personal y el global. Alar, el Ilirio se encuentra imbuido en su Imperio donde las fronteras están delimitadas por el Imperio bizantino y los enemigos de este, o sea, el Islam y cualesquiera otra formas y concepciones culturales y religiosas que resultan amenazantes a la Autócrator Irene.

La ideología dominante es la vigente en el contexto de la obra, la dominante y dominadora, Collard la llama “espacio-irene”. Es el centro, constituido por el espacio Constantinopla, el Palacio Imperial, la basílica de Santa Sofía, y el poder teocrático que ejerce la Basileus. Por otro lado, encontramos los espacios periféricos donde se mueve Alar, estos son: Atenas, Tebas, Siracusa, entre otros. Es el espacio excéntrico, el del humanismo, el del escepticismo, el del nihilismo, el de la pérdida de fe en Cristo, esto es, el espacio crítico. Es este espacio personal el que interesa a Alar; el espacio contra el fanatismo en donde cristianos y turcos se debaten en una guerra. Alar no cree en lo que debe defender y agoniza dejando de creer en la autoridad de los emperadores.

Alar, es un personaje que ha obedecido reglas: las de su padre, las de la Autocrátor y su libertad se ha visto mermada, a excepción de sus ideas filosóficas y religiosas que son la crisis que, un poco en secreto, un poco abiertamente expone. La carta que le escribe al único personaje histórico que funge como su amigo, Andrés, es la que eliminará de las listas de mártires. En el fondo de todo esto, su padre y la misma Irene tiene en el fondo de su ser a un “heleno/helena escondido.

La aventura, tiene una forma general, para Simmel es la que se desprende del contexto de la vida y tiene, invariablemente una vinculación con un “hacia adelante” y un “hacia atrás” En esto discurre la marginalidad de los actos que confieren a la aventura un lugar a parte de la linealidad de la vida. La aventura puede llegar a “flotar” por encima de la totalidad de la vida, e incluso, solemos atribuirle esta experiencia de aventura a otro, algo así como un sueño. El límite de la aventura tiene que ver con la referencia, en este sentido, el mundo global del Imperio y las fronteras de este este, se encuentran demarcadas; el estratega se sale del marco interiormente, lo cual es una aventura interior, probablemente temporal. La forma temporal de la aventura es “llegar a su fin”, el fin último es la muerte. El título de la obra de Mutis es una muerte anunciada.

Consideramos que no es el tipo de aventura que se encuentra determinada por ningún pasado, como en el Casanova “dominado por el sentido inapelable del tiempo presente, [por lo que] le resulta imposible una relación a futuro precisamente por su ´talante natural del presente” (Simmel 14). Tampoco es la del aventurero que se emparenta con el jugador quien se entrega a una falta de sentido, pues el azar condiciona su vida. Como nota parentética, en *La muerte del estratega* podemos decir que tiene un tenor gótico, emparentada la historia con la Alta Edad Media, más emparentado con el tenor romántico.

Alar tiene características de personaje romántico al amar el pasado, las ruinas, al leer textos clásicos y amarlos. Es más un pensador que un soldado. Como soldado, desprecia, en su lucidez, las vanas batallas de un Imperio que lo ha desilusionado y muere a causa de una fe en la que no cree. Su aventura es la de una tonalidad que envuelve lo accidental-exterior (su deber) por lo necesario-interior (sus propias convicciones y creencias).

Las categorías vitales dentro de las que se enmarca la aventura son las que se consuman entre la actividad y la pasividad; entre lo que conquistamos y lo que nos es dado. Alar no conquistó sino a Ana, la Cretense. Su condecoración como estratega está cifrada más por el hecho de que entra al ejército gracias a su padre; su casamiento también fue ideado por este. Alar manifiesta una libertad al margen de los hechos, su aventura está ligada con la conquista de fragmentos armónicos que le aportan la lectura de los textos de autores griegos; y en la contemplación de un pasado que ya no es, como el de los helenos. La conquista tiene un límite, territorialmente hablando. Él pudo “controlar” dos años de vida magnífica, hasta que su única felicidad le es arrebatada cuando Irene separa al estratega de Ana.

La aventura, como forma de vida, puede realizarse en una serie de contenidos vitales. Una forma es lo erótico, pero no en la forma más limitada de un encuentro sexual, sino en el del elemento que lo calificará como tal y que el que lo experimenta lo hará poco a poco hasta encontrar la forma de la aventura en ese encuentro con otro ser. Para Simmel, la forma de la aventura amorosa tiene la conjunción de dos elementos: “la fuerza conquistadora y la aceptación imposible de imponer” (19). La suerte de encontrarse con Ana, es un elemento imprevisible para el Ilirio, es un “golpe de suerte”, pero no a la manera del jugador. La pasividad de la mujer en las novelas románticas amorosa es la que les ha conferido esta naturaleza; no obstante, Ana parece estar de acuerdo en convivir con Alar dos años de sus vidas en una profunda amistad y amor, no

usuales en encuentros puramente eróticos. El estratega conquista, pero a la vez, regala, como el amor: no es un arreglo recíproco. Para Simmel es una analogía con la profunda fe religiosa, en la que se da como un don gratuito, aunque haya un “favor del destino”, otorgado por poderes imprevisibles.

Además, la aventura más grande para Alar, es la del amor. Es como una isla en un continente, Alar se separa, por momentos, de la corriente homogénea y monótona de los campos de batalla o de las campañas donde debe estar. Él se separa de Ana, pero vuelve a ella indefectiblemente. Viven dentro del llamado “fenómeno de la aventura” con su delimitación abrupta en donde ese episodio en su vida no fue del todo casual y que, sin el peligro de muerte, no podría ser parte del estilo de la ventura.

El tiempo del futuro en la aventura es ambiguo y es una combinación extraordinariamente indiferenciada entre la suerte y la fuerza, pues el aventurero –si es que Alar cabe aquí- “reconoce el futuro como impredecible, pero esto no lo detiene, sino que lo estimula a vivir experiencias inusitadas con lo cual entra en un tiempo intenso, a sabiendas de que un minuto vivido intensamente así, es mejor que años de beatitud aburrida.

Según la teoría de Vladimir Jankélévitch, el espíritu aventurero estriba en la atracción por todo lo que sea desconocido, marcado por el peligro y el riesgo, es un doble sentimiento por lo prohibido y lo atractivo: Ana, la *Cretense* es atractiva y prohibida, pues Alar comete adulterio. Lo serio de su relación implica la tragedia de su destino final.

Jankélévitch discurre entre dos tipos de hombre: el aventurero y el aventuroso. El primero es el profesional de las aventuras, para quien ganar dinero es lo primordial. Es un tipo al margen de los escrúpulos, más que al margen de la vida prosaica. Es una vida turbia, llevada al margen de la ley: es aquel que quiere ganar dinero y para ello, la aventura es el medio, pero por él, si

pudiera conseguir el dinero sin aventurarse, lo haría. Es el que enfrenta los riesgos como un zapatero vende sus zapatos. Es un egoísta, utilitario. Según Jankélévitch, para el hombre aventuroso:

La contemporaneidad del Haciéndose [sic.] es casi tan póstuma como la retrospectividad de lo <<Ya-hecho>>. Más que a lo contemporáneo, la aventura está ligada a lo extemporáneo e la improvisación [...]. Frente a las utopías lejanas de la serena esperanza, la tentación febril de la aventura cercana designa la región infinitesimal del futuro próximo e inmediato; se acerca más al in promptu, que a la escatología (Jankélévitch *La aventura* 21).

Entre los cambios operados en la vida de Alar, el del encuentro con Ana es el más aventuroso. Cuando los Alesi, al no darse por vencidos, logran respaldar una deuda contraída por Irene con unos comerciantes genoveses y “la Basilessa se vio obligada a intervenir en forma definitiva, si bien contra su voluntad, ordenando el regreso de Ana” (Mutis *La muerte* 85), la separación de la pareja se convierte en lo “Ya-hecho”, lo extemporáneo y lo imprevisto, y lo que fuera infinitesimal (el amor), se resuelve en pocas líneas: “Al día siguiente, Ana *la Cretense* se embarcaba para Constantinopla y Alar volvía a la capital de su provincia” (85). La reacción de Alar fue sorprendente ante los ojos de los presentes, porque conocían bien “la adhesión del Estratega a la muchacha y la forma como hacía depender de ella hasta el más mínimo acto de su vida” (85).

Inmerso como estaba en la *tragedia*, está de pies a cabeza inmerso en lo serio. La aventura se ha desplegado en un tiempo y espacio; se ha estado <<dentro y fuera>> en lo que se refiere a la pareja; para los espectadores es serio, contrario a lo Jankélévitch dice de los espectadores de una tragedia o drama, en la que no se encuentran involucrados. Pero los que

estuvieron cerca del estratega, advierten tan sólo una reacción contraria a lo esperado. Alar se comporta como si fuera un personaje exterior al drama, pero realmente es el agente del misterio de su propio destino. Tampoco el estratega sabe que Irene –contra su voluntad– ha mandado llamar a Ana, ciertamente una especie de complicidad oculta hay entre estos personajes: Irene-Alar. En el fondo, ella llevaba escondida una ateniense. Lo novelesco (terreno de aventuras peligrosas, pero que no me conciernen personalmente como lector o espectador), puede tejerse dados los espacios vacíos a propósito de las verdaderas intenciones de Irene y los continuos permisos que le extendiera al Estratega; a pesar de que también sufriera éste llamadas de atención por sus ausencias y largos viajes donde se distraía de los asuntos del Imperio. Irene *sabía* algo, *reconocía* algo y *permitía* algo, como una novela que viviera a través del Estratega la que no le concernía –según actos del estratega- y en la que ella misma estaba involucrada.

La aventura mortal para Jankélévitch es la que se refiere al hombre aventuroso, quien está <<dentro-fuera>>, a pesar de que esto pueda cambiar. Alar, al inicio de la aventura, digamos aventura en el sentido más coloquial de la palabra, está inmerso en un estilo de aventura como la de los caballeros. Cuando desaparece el elemento lúdico, la aventura se convierte en tragedia. El hombre está comprometido con toda su alma en la aventura, pero el alma de Alar no está realmente comprometida con el principio cristiano; sin embargo, como hombre aventuroso, está comprometido y descomprometido a la vez, pues el compromiso dominante, el del centro no le interesa tanto, ya que se comporta de manera -hasta cierto punto- descomprometida y distante, pero desde dentro de su ser hacia el “afuera”. Es el acto autocrático de la libertad de Alar, contra la Autocrátor, pero éste no es gratuito ni arbitrario. Su naturaleza es ética y estética.

La muerte es lo serio de todo azar. Cualquier aventura implica un riesgo, el más serio es el de la muerte; y la aventura solo es aventurosa cuando contiene una dosis de muerte posible,

apunta Jankélévitch. Es la sombra de la pequeña posibilidad lo que desata el peligro y no sería una aventura aventurosa si estuviéramos seguros de salir a salvo de toda aventura, pues ni siquiera se emprendería. Es un riesgo: “La vida es un conjunto de posibilidades que nos sustraen diariamente de la muerte”. El hombre aventuroso se acerca a los bordes y renuncia a la zona templada sin hacer caso del justo medio que Aristóteles confundía con la excelencia.

Para Alar, en una gozosa confirmación de sus razones declara:

En verdad, con el nacimiento caemos en una trampa sin salida. Todo esfuerzo de la razón, la espaciosa red de las religiones, la débil y perecedera fe del hombre en potencias que le son ajenas o que él inventa, el torpe avance de la historia, las convicciones políticas, los sistemas de griegos y romanos para conducir al Estado, todo le pareció un necio juego de niños (Mutis *La muerte* 88).

La historia, con minúsculas de la vida apócrifa de Alar, el Ilirio busca una sola razón para haber vivido: y es la serenidad de un recuerdo, el de Ana, *la Cretense* la que llena de sentido toda su vida sobre la tierra. Es el sentido estético, la nada aparente de su nihilismo es la gloria que corrobora a posteriori, en el momento de su muerte, como la terminación en las sonatas o los cuentos que ilumina retrospectivamente la obra de arte. Jankélévitch propone, asimismo, el término de “carácter estético” de las aventuras cuando, por ejemplo, yo me he convertido en otro o en una tercera persona ante mí mismo, lo que cabe en la categoría de lo novelesco cuando puedo simpatizar más o menos con las aventuras de las que estoy esencialmente distanciado porque no soy yo precisamente quien las ha corrido. Se convierten, entonces, en una experiencia vicaria para el lector de este relato.

Lo insular, lo marginal, el estar <<fuera>> se convierte en continental al final de la vida del Estratega y que, como lo indica su título, es la muerte del estratega la que le da sentido a su

vida, paradójicamente hablando. Es continental porque se confunde con lo que Jankélévitch menciona como *destinée* (destino). La percepción, digamos en este caso de la propia muerte de Alar, no tiene principio ni fin, de acuerdo con una aventura simétrica, la aventura asimétrica tiene principio, pero no fin. Tuvo, la aventura aventurosa de Alar el Ilirio, un advenimiento y una llegada, pero no como un cuadro terminado, sino como un <<advenimiento en el tiempo>>, ya sea en la eternidad o en la nada.

Lo que llega a formar parte de mi destino como la herencia, la invalidez, una enfermedad, ser pobre de nacimiento no tiene que ver con la aventura amorosa, pues no es ese destino cerrado y rígido. La libertad, por ejemplo, es un ingrediente de la *destinée*, es el ingrediente por medio del cual el hombre modifica su propia suerte. La aventura amorosa es un paréntesis en la vida, es una discontinuidad en la trama de la vida, como lo es de este relato, el amor es su <<desviación>>. Es la aventura que sabemos cómo comienza, pero no cómo acaba. Es el estrecho parentesco entre el amor y la muerte. Alar, por lo que escribe de él el narrador, es un hombre que no ha tenido más que una aventura amorosa, cuya amante se convierte en *La muerte del estratega* en una “isla feliz” y se ha unido a uno de los continentes más serios: el arraigo a una mujer.

Sobre el héroe.- Como novela medieval, pero modernizada y en la que aparece el Estratega, un soldado a las órdenes de Irene, Emperatriz, *La muerte del estratega* presenta la vida apócrifa de un personaje, Alar, el Ilirio, quien tiene características *sui generis* como héroe de novela. Nos gustaría presentar, con base en el libro de Bruce Meyer *Héroes. Los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura*, una aproximación al análisis del personaje protagónico de la novela de Álvaro Mutis.

Bruce Meyer, en el capítulo 6 “La búsqueda del orden: el héroe épico y romántico”, presenta al héroe épico y romántico comenzando por Gilgamés. Este es un personaje evocativo, que nos hace pensar que “el héroe no es, simplemente un hombre de grandes habilidades, sino también, un personaje que ha adquirido grandes conocimientos sobre el mundo y sus misterios” (Meyer 244). El cronista de la epopeya de Gilgamés se preocupa de que los conocimientos adquiridos por éste, continúen vivos.

Gilgamés está persuadido de poder superar todas las dificultades. Cuando está muriendo, conscientemente está convencido de que otros héroes tenían también sus propias limitaciones. Meyer dice que el héroe épico tiene fuerzas sobrehumanas y, para poder llevar a cabo empresas difíciles “necesita de la ayuda de poderes mágicos, espirituales o intelectuales extraordinarios” (246).

En cuanto a la cultura griega, los griegos solían referirse al *deus ex machina* <<dios en la maquinaria>>, apunta Meyer, debido a que los actores que interpretaban a dioses en el escenario teatral, descendían de lo alto hasta las tablas por medio de una maquinaria diseñada para tal efecto. La expresión señalada, en un sentido moderno, significa un poder o evento inesperado que salva a alguien de una situación desesperada (348).

Por otro lado, el héroe épico puede emerger de las filas de los simples mortales, que sean dignos de veneración y emulación. Estos héroes “están permanentemente bajo escrutinio, tanto de sus defectos como de sus talentos. Lo que separa al héroe épico del trágico es que el primero desea controlar su propio destino antes que ser un mero muñeco a merced de los acontecimientos, pretensión que logra alcanzar en la mayoría de las ocasiones” (255).

Entre otras características “El héroe épico debe, siempre, elegir el momento más adecuado para implementar un plan de acción o ponerse al frente de una expedición” (259). Debe tener “un plan en marcha” para garantizar el éxito de su misión.

El viaje que emprende el héroe épico es heroico por antonomasia, ejemplo de ello es Moisés conduciendo a su pueblo y Meyer agrega: “[e]l viaje y no la llegada al punto de destino es lo que otorga al héroe su condición de personaje heroico” (260).

Hasta aquí, podemos ver que Alar ha sido un “simple mortal” que llegó a las filas del ejército más por decisión de su padre que por él mismo. No es un noble, sino que su familia – padre y hermano-, han trabajado en la corte de la Emperatriz Irene y el Estratega es un soldado mediocre, pero con carisma. Alienta a sus compañeros en las batallas y es un oasis para los hombres que lo rodean y están a su cargo. Encontrarse con él en circunstancias adversas en el campo de batalla los hace recobrar el aliento: “En lo peor de la batalla, cuando todo parecía perdido, los hombres volvían a mirar al *Ilirio*, que combatía con una amarga sonrisa en los labios y conservando la cabeza fría. Esto bastaba para devolverles la confianza y, con ella, la victoria” (Mutis *La muerte* 74).

Alar era bueno para los idiomas, diríamos hoy, pues “[a]prendió con facilidad los dialectos sirios, armenios y árabes y hablaba corrientemente el latín y el griego y la lengua franca” (74).

El padre de Alar había gozado, como alto funcionario del Imperio, del favor del Basileus cuando la lucha de las imágenes. Fue un “hábil cortesano” y gran diplomático por sus reservas, más que por un fervor religioso, “tampoco se había distinguido por su piedad” (Mutis *La muerte* 73). El temor de perder los ojos y la vida en los momentos más difíciles y delicados de la

persecución iconoclasta, asustaron al padre de Alar cuando observó que su hijo, de regreso de Atenas, mostraba un descuido personal y una ligereza al hablar de los asuntos de la Iglesia.

Mediante hábiles disculpas, consiguió que el Emperador incorporase al Ilirio a su ejército y el muchacho fue nombrado Turmarca en un regimiento acantonado en el puerto de Pelagos” (73). Descripciones como “Alar no poseía virtudes muy sólidas. Un cierto escepticismo sobre la vanidad de las victorias y ninguna atención a las graves consecuencias de una derrota, hacían de él un mediocre soldado (72).

El gran reto para el héroe épico es, más que nada, la búsqueda del conocimiento propio, dentro de la concepción griega. Alar lo logra, aunque llega a un nihilismo. No importa tanto a dónde se dirige el héroe épico (como en el caso de Troya o en la búsqueda del vellocinio de oro), sino en qué aprenderá de sí mismo.

Y, dice Meyer “cuando el héroe cree haberlo visto todo, esto es, su enfrentamiento con la muerte, se presenta, asimismo, como otro medio de enriquecer tanto su mente como su alma” (Meyer 264). Ciertamente, para este crítico, que la “nekusis”, de raíz griega que significa “nadar”, es una metáfora. Ciertamente Alar, el *Ilirio* no desciende hasta los infiernos, como la *nekusis* de Dante en *La Divina Comedia*. La actitud nihilista del estratega considera una postura hacia la nada. En cuanto a Cervantes, con gran sentido del humor, los héroes épicos trabajan para arreglar el mundo (“Desfacer entuertos”). Alar no arregla el mundo, y el caos en el mundo para él, es un asunto más personal. Para este personaje no existe la divinidad, la idea de que algo más allá de la oscuridad de la muerte, pueda ser una guía y redención.

La supuesta canonización de los mártires caídos en batalla, lo que en la diégesis es el último momento de *La muerte del estratega*, supone que la batalla fue cruenta, pero para Alar, más por las cartas escritas que por lo que él haya pronunciado a viva voz, la trascendencia como

mártir no será posible. Él no cree en el cristianismo, es un héroe que depende de sí mismo. El fanatismo no es la vía para él, su única razón de ser es Ana.

Los conocimientos filosóficos que emanan de Alar y sus convicciones no son un recurso literario, más bien las convicciones filosóficas ante la vida, el *nihilismo* como exageración ¿no son los *ismos* una exageración? El héroe *sui géneris* de Mutis, no termina en primer lugar en una competencia; puede ser héroe también quien compite y acaba fuera de la carrera. Es, Alar, un hombre admirado por los que lo rodean, por sus logros y cualidades. Los puntos de vista móviles, ayudan a apreciarlo desde la perspectiva de los soldados que dependían de él, del aprecio que le tuvo la Autocrátor, de su hermano y su amigo Andrés.

La postura a favor o en contra de Alar, depende del lector. Como dice Meyer: “El rostro del héroe es el nuestro propio” (Meyer 65), en un acto de reconocimiento al observar fijamente a los ojos de los héroes.

Capítulo 4. Análisis literario, aproximación hermenéutica y aplicación de la teoría de la metaficción y de la aventura a *La mansión de la Araucaíma. Relato gótico de tierra caliente* de Álvaro Mutis.

En este capítulo comenzaré por dar de una introducción al relato de Mutis titulado *La mansión de Araucaíma. Relato gótico de tierra caliente* en el que se explica la génesis de la obra. Posteriormente presento un análisis literario que abordará el tema de lo gótico para realizar, finalmente, un acercamiento a la metaficción y a la fenomenología de la aventura, con lo cual pretendo un acercamiento novedoso a este relato escrito en los años 70 y por lo mismo muy estudiado por algunos especialistas en la materia.

Introducción.- La génesis de esta obra tuvo lugar durante una conversación entre el cineasta español Luis Buñuel y el escritor Álvaro Mutis sobre la probabilidad de escribir una narración gótica en la actualidad (en el contexto de *su* actualidad, en los años 70's), y dentro de un contexto que no fuera el original. Buñuel lo creyó imposible, pero Mutis consideró que no sería imposible ni contradictorio, pues en la novela gótica impera el mal o bien, lo implica; y el mal existe en todas partes.

La mansión de la Araucaíma fue escrita en 1973 y es considerada una obra que tiene antecedentes en la novela gótica –principalmente de la inglesa–, por su relación con la obra de Walpole titulada *The castle of Otranto* subtitulada *A Gothic Tale* (1764). La novela gótica inglesa tradicional se caracteriza por la presencia del horror, la violencia y efectos sobrenaturales, además de un gusto por lo medieval. Encontramos, entonces, la primera intertextualidad en esta obra de Mutis a partir del título.

Ciertamente el castillo, la presentación de los personajes y su maldad –oculta o manifiesta–, la nostalgia por tiempos irremediabilmente idos y la atmósfera de miedo, angustia y

descomposición son elementos que podemos analizar en *La mansión de la Araucaíma*. Álvaro Mutis afirmó que “el tema de la novela gótica inglesa tradicional es el mal absoluto y ese tema podría funcionar muy bien en un ambiente tropical” (Siemens 143). Para Buñuel, la novela gótica “necesita de un castillo, del mar rompiendo con las escolleras. Necesita el ambiente inglés, necesita de una doncella indefensa totalmente en manos de un dueño, de un ser que ha escogido el mal como el ambiente absoluto y total de su vida, y es víctima de ese hombre, de ese individuo” (Buñuel Citado en Siemens 143).

Finalmente, la situación entre Buñuel y Mutis quedó zanjada con el relato que escribiera Mutis tal y como la había descrito. Luis Buñuel quedó muy satisfecho con el resultado e incluso, quiso llevarla al cine, pero le fue imposible, pues enfermó y murió en 1983 tras haber tenido que filmar otros proyectos cinematográficos pendientes.

A propósito del título de esta obra *La mansión de la Araucaíma. Relato gótico de tierra caliente*, William S. Siemens dice:

Aunque el autor afirma que el título simplemente se le ocurrió, sin ninguna referencia consiente, lo cierto es que los indios araucanos de Chile fueron los que se resistieron con mayor ferocidad los intentos de los españoles por dominarlos e imponer a su sociedad las normas de conducta católicas europeas; y esto parece ser significativo, ya que quienes moran la mansión también han rechazado por completo la imposición de toda norma cristiana (144).

Uno de los departamentos de Colombia se llama Arauca y, respecto de la terminación *-íma*, se refiere a la región natal de Álvaro Mutis donde se sitúa la historia. Hemos de considerar, asimismo, que según Rafael Humberto Moreno Durán se pregunta “¿No es ‘Novela de Tierra Caliente’ el subtítulo que Ramón del Valle-Inclán dio a su inolvidable *Tirano Banderas*?”

(Rafael Moreno Citado en Siemens 144). El paisano del novelista colombiano no agrega más al respecto pero parece que Mutis aprovechó un tema abordado por el escritor español de manera muy convincente que es la de la presencia en los tópicos de un comportamiento amoral asombroso. Tiene una dedicatoria a Newton Freitas. *La mansión de la Araucaíma* tiene un paratexto escrito en francés:

“Vien á ma volonté el je te donnerai tout ce que tu voudras excepté mon Áme et l’abréviation de ma vie”

Carta de Gilles de Rais al diablo

Siemens continúa citando a Moreno-Durán quien llama a Gilles de Rais “ese asesino, pederasta e infanticida que, en palabras de Georges Bataille, encarna al verdadero Barbazul” (145).

Análisis literario de *La mansión de la Araucaíma. Relato gótico de tierra caliente*.- Este relato es narrado por un narrador en tercera persona del singular, extradiegético y heterodiegético (cuasi omnisciente). Como lo dice el título, la trama de la obra gira alrededor de una mansión, una casona colonial en un ambiente tropical (supuestamente Tolima, Colombia) en donde habitan seis personajes de inicio, añadiéndose uno más –la muchacha–, contra las reglas establecidas por el dueño de esta casa, “Don Graci”. Estos personajes son presentados uno a uno con sus características físicas y psicológicas, añadiéndole un poco de la historia de su llegada a la mansión. Los personajes en orden de presentación son: el guardián (Paul), el dueño (Don Graci), el piloto (Camilo), *La Machiche*, el fraile (anónimo), el sirviente (o esclavo haitiano llamado Cristóbal); y la muchacha (Ángela).

Don Graci tenía inscritas en letras sobre los muros de la mansión ciertas máximas y normas que todos respetaban, hasta antes de la llegada de Ángela. Una de las máximas decía: “Si

entras a esta casa, no salgas. Si sales de esta casa, no vuelvas”. A pesar del título, lo que sucede en este relato es un contexto del siglo XX, pues se habla de aeroplanos, un set cinematográfico cerca de la mansión y otros elementos que ayudan a ubicarnos en ese siglo. No responde a lo gótico en el sentido de las descripciones, porque la casa no tenía mazmorras, no estaba habitada por monstruos, no da signos de horror. Sólo se dice que era una desmantelada hacienda que haya heredado “Don Graci” por parte de su madre.

Deducimos, por lo que se cuenta de ellos, que el grupo que habitaba la hacienda era el de personajes marginados que obedecen a un rol y que resultan muy diferentes entre sí. Los valores fundamentales de ellos eran el sexo, el erotismo, el vivir una libertad de deseos y placeres carnales. Sobrevivían vendiendo lo que plantaban en la hacienda y había poco contacto con el exterior.

La muchacha que estaba trabajando como modelo para la filmación de un anuncio de bienes raíces, cuyo set se encontraba cerca de la mansión. Un día paseando ella en bicicleta, se sintió atraída por la mansión y tocó a su puerta. El guardián, contra toda regla establecida al interior de la mansión, la dejó entrar. Entró y no salió. Empezó a tener una serie de encuentros sexuales con casi todos los personajes en el tiempo que vivió ahí adentro, excepto con el guardián. Se constituye como el sujeto desestabilizador del equilibrio de ese ambiente cerrado y un tanto obsesivo.

La muchacha pasó de mano en mano por todos los habitantes de la mansión, aunque el piloto nunca pudo satisfacerla sexualmente. Según el apartado titulado “Los hechos”, el guardián no quiso tener más relaciones con *La Machiche* debido al olor a negro que despedía y ésta se enfureció por ello. La mujer, quiso desfogar su rabia y encontró en la muchacha cómo hacerlo y le achacó a ella todos sus fracasos con el guardián y se propuso cobrar su venganza contra

Ángela. *La Machiche* sedujo a la muchacha por celos y envidia, de aquí que también “le juegue chueco” a Ángela, pues cuando ya la tenía completamente en sus manos, decide botarla de su cuarto fríamente. Gracias a ese rechazo de *La Machiche*, ella sufre y se suicida colgándose en el cuarto de los aparejos.

Posteriormente, cuando Don Graci y el fraile lavaban el cuerpo de la muchacha con infusiones de hojas de naranjos para detener la descomposición del cuerpo, escucharon un disparo. Ambos salen al corredor para saber qué estaba sucediendo y el guardián le explica a Don Graci que el piloto le había disparado con la pistola del fraile a *La Machiche* y el sirviente, un esclavo negro haitiano, se le fue encima al piloto, matándolo a golpes contra el piso. El mercenario explica a Don Graci que venían de cavar la tumba cuando se escucharon los disparos. El fraile, ocurridos los hechos, se encargó de todo y llevó con el guardián los cadáveres de las mujeres para enterrarlas en la tumba cavada a orillas del río. El cadáver del piloto fue quemado en los hornos del trapiche. Esa misma noche, Don Graci abandonó la mansión y lo mismo hizo el sirviente al ayudarlo a cargar las maletas, y partir con él. Él guardián partiría dos días después montado en la bicicleta de Ángela. El último en partir sería el fraile quien cerró todas las puertas de todas las habitaciones hasta llegar al portón de la entrada y cerrarla también. Termina así: “La mansión quedó abandonada mientras el viento de las grandes lluvias silbaba por los corredores y se arremolinaba en los patios” (Mutis en *La mansión de*, 70).

Esta tragedia se empieza a vislumbrar desde el principio, ya que las 13 partes que conforman la obra van lanzando ganchos para poder completar, a manera de rompecabezas, el trágico desenlace final.

La estructura de esta obra está dividida en 13 partes o capítulos muy breves, cada una con un título: “El guardián”, “El dueño”, “El piloto”, “*La Machiche*” [sic.], “Sueño de *La*

Machice”, “El fraile”, “Sueño del fraile”, “La muchacha”, “Sueño de la muchacha”, “El sirviente”, “La mansión”, “Los hechos”, y por último “Funeral”. El más extenso es el de “Los hechos”.

Cada personaje, la mansión incluida, son previas descripciones de las características principales de cada uno de los personajes de esta obra. Según Siemens, esto se debe a que “tal vez la obra fue concebida como un esbozo en el que podía basarse un guion cinematográfico, los personajes fueron particularmente bien delineados” (Siemens 145).

Desde el punto de vista del narrador, es un narrador en tercera persona del singular, extradiegético, que se conserva a lo largo de todos los capítulos como la voz dominante.

Consuelo Hernández opina que, tanto las novelas como los relatos de Álvaro Mutis, “con excepción del Diario de Lecumberri, La mansión de la Araucaíma y El flautista de Hamelin [*sic*] provienen del desarrollo de poemas. Los textos poéticos anuncian cada una de sus novelas poéticas” (Hernández 244).

Respecto de los sueños que tienen algunos de los personajes, podemos considerarlos como esta misma crítica lo hace:

paralelismos narrativos, es decir, narraciones de segundo grado que en pequeña escala reproducen el mundo total de la novela o de la saga. Es lo que Todorov llama un “abyss narrative”. En La mansión de la Araucaíma [*sic.*] casi todos los sueños de los distintos personajes agregan un elemento extraordinario y premonitorio de la forma en que se cumplirán los hechos en la segunda parte. Todos los sueños se dan al margen de las acciones de la novela, parte primordialmente narrativa donde las relaciones se encadenan por razones de causalidad y sexualidad (280-281).

Los espacios son más bien cerrados, o sea, las acciones más importantes se llevan a cabo dentro de las habitaciones de los personajes, así como en los baños (especialmente el de Don Graci). Podemos considerar que el referente real del relato es Colombia como por la alusión al río Cocora. Al hablar del deterioro en la naturaleza y los espacios de este relato, Consuelo Hernández apunta: “Los espacios y la sociedad se enmarcan en un espacio también decadente y deteriorante. Los paisajes predominantes son las tierras bajas, con su atmósfera sórdida y delirante en *Suma de Maqroll el Gaviero* y *La mansión de la Araucaíma* [sic.]” (349). Son espacios anclados en el trópico.

Al acercarnos al análisis de la estructura de la obra de Mutis, *La mansión de la Araucaíma*, vemos cómo otras partes de la diégesis crean una *mysse en abyme* cuando aparecen las oraciones, máximas y salmodias. También, tenemos que la “Oración del fraile” es tan terrible como la “Oración de Maqroll”, una realidad que todos los personajes llevaban dentro, según opinión de Consuelo Hernández. Trataré de abundar en esta última idea. Antes del análisis metafictivo y el de la aventura misma, podemos explicar que los poemas tienen relación con la obra toda de Mutis. En cuanto a la “Oración de Maqroll” (ver Anexo) y la “Oración de la mañana” del fraile que aparece en *La mansión de la Araucaíma*, Guillermo Sucre dice en su ensayo “El poema: una fértil miseria” que los protagonistas de las novelas de Mutis son avatares de una figura total, son un “injerto lingüístico” (Sucre 324), sobre todo en lo que respecta a Maqroll, que será la suma de todos los otros, de ahí el título que le diera Mutis a una de sus compilaciones: *Suma de Maqroll, el Gaviero*. Es la conciencia del poeta, como diría Octavio Paz, lo que no excluye que sea un verdadera personaje ficticio y no una alegoría. Es un personaje a la manera de Maldoror. “De éste tiene el demonio de la lucidez: se sabe a un tiempo glorioso y condenado [...] tiene el signo de un poder apocalíptico: no tanto porque anuncie el principio o el

fin de nada, sino porque lo que dice siempre es una revelación: es un *gaviero*, es decir, un avizor de horizontes” (324).

En el primer libro de Álvaro Mutis aparece el poema “Oración de Maqroll”. Sucre explica que se trata efectivamente de una *oración*, aunque no sólo para reverenciar a Dios o “para reverenciarlo ahí justamente allí donde sus poderes se confunden con el *mal*” (424). Por ejemplo, el verso que dice: “Haz que todos conciban mi cuerpo como una fuente inagotable de tu infamia” es, para Sucre, algo más que una blasfemia de un maldito que habla así, más bien se trata “de la creencia en la maldición como única verdad” (325). La irreverencia no es lo que mueve a Maqroll, es también una infamia que asume el personaje al saber –y decir– que la muerte lo infecta todo. “Su rebelión no consiste en oponer este mundo al otro, sino en verlos a ambos como algo finalmente vacío” (325); y en el verso “Recuerda Señor, que tu siervo ha observado pacientemente las leyes de la manda. No olvides su rostro. Amén” (325), este mismo crítico opina que la ley de la manada no es otra que la de la muerte, la que lo degrada rodo, pero que, a la vez, le agrega a todo su verdadera realidad. Nadie cree en la trascendencia, sería una impostura: “vivir es una enfermedad, el cuerpo mismo encierra sus plagas, pero ello no lo lleva a preservarse a la otra vida: La furia de vivir [de Maqroll] es su única pasión: pasión maldita: la vida es simultáneamente un don y simultáneamente un mal” (325). Maqroll quiere ser fiel a esta idea contradictoria y sabe que por esto no es sólo un fantasma o una intelequia pensante. Lo que no puede desaparecer es la conciencia que él encarna, deja sus memorias, pero no una acumulación patética de lamentos. El poema “Oración de Maqroll”, no aparece citado en ninguna de las tres novelas de nuestro estudio, pero se podrá leer completo en el Anexo de este trabajo.

De la idea de la realidad que todos los personajes llevan dentro, y de lo terrible que resultan la “Oración de Maqroll” como la “Oración de la Mañana del Fraile”, podemos decir que hay una conciencia de la falta del *Bien*, pues en la “Oración de la Mañana”, sus dominios son miserables, vive dentro de sombras amargas que lo agobian, suplica la clave para encontrar el sentido de sus días que ha perdido en el mundo de los sueños donde no reina ni cabe la presencia del Señor. Pide una flor que lo consuele, pide que lo acoja en el regazo de una hembra que remplace a su madre en la amplitud de sus pechos y pide que lo saque del amargo despertar de los hombres y que le entorpezca la santa inocencia de los mulos. Al Señor, que conoce la inutilidad de sus pasos sobre la tierra, le pide “no me hagas partícipe de ella, guárdame para mi última hora, no me la proveas durante mi trabajosa vigilia”.

Algunos autores opinan que en estas oraciones, como en los sueños de los personajes, podemos ver en lo recóndito de las almas de estos, dónde se ha arraigado el mal. En los sueños de los personajes no cabe ni reina la presencia de Dios, del Señor. Para Mutis se puede intuir la muerte a través de los sueños, así como no se puede manipular, pues sería un sacrilegio, la materia ajena de los sueños. No considera que sea un juego divertido inventarles sueños a los personajes y que en la vida como en la ficción, se deben considerar las diferencias; los sueños no se deben degradar en la forma mimética de la ficción literaria.

En *La mansión* se cuentan tres sueños de personajes diferentes, pero ninguno tiene relación directa con la acción, más bien son el mundo secreto de cada uno, esto es, con sus sentimientos. Por ejemplo, *La Machiche* no parece estar triste; pero en su sueño sí lo está.

De los personajes en *La mansión de la Araucaíma*. El primero de ellos, el guardián, es descrito somera pero suficientemente. Había sido un soldado “mercenario a sueldo de gobiernos y gentes harto dudosas” (Mutis *La mansión* 45), podemos decir que era relativamente joven, fuerte,

solitario. Era manco y hablaba cinco idiomas. El narrador simplemente dice “Al llegar (a la mansión), no habló con nadie. Fue a refugiarse en un cuarto de los patios interiores” (45). Lo que dibuja su personalidad externa es su mochila, un saco de dormir, la pipa que fuma, tocaba un armónica en ratos de ocio, y un tatuaje que tenía “debajo de la axila derecha con un número y un sexo de mujer cuidadosamente dibujado” (45). A excepción del dueño, todos le temían. Este guardián se encontraba al cuidado de los cuartos y tenía consigo las llaves de éstos. En el último párrafo de su presentación solo se menciona que “[e]n el desenlace de todos los acontecimientos se mantuvo al margen y nadie supo si participó en alguna forma en los preliminares de la tragedia” (45).

Respecto del tema de sus tatuajes, para Lacan es una “emergencia de procedencia”; y es también “algo que encierra” para Freud y Lacan. Se ha abordado como una re significación del sujeto (la escritura como efecto significante y el tatuaje como el elemento simbólico). La historia del tatuaje recorre todos los continentes, con diferentes significantes como pueden ser el de magia, terapéutico, curativo, erótico, ornamental; para rituales; para distinguir a la servidumbre; como castigo de guerra; así como de estética y cosmética, según se comenta en el texto de la Diana Rocha Rivera “El lenguaje como escritura” (Pág. 11).

El dueño de la mansión, Don Graci, es el segundo personaje que es presentado como un hombre obeso, “más bien colosal, había en él algo flojo y al mismo tiempo blando sin ser grasoso, como si se alimentara con sustancias por entero ajenas a la habitual comida de los hombres” (46). Como una duda se puede interpretar lo siguiente: “Decía haber adquirido la mansión por herencia de su madre, pero luego se supo que había caído en sus manos por virtud de ciertas maquinaciones legales de cuya rectitud era arriesgado dar fe” (46). Su verdadero nombre era Gracilano, pero todos le decían Don Graci. Acaso el epígrafe de esta obra tenga

relación con él, porque había sido en su juventud un pederasta; de lo que se alejaría en su vida más madura. Resolvía sus “urgencias” mediante la masturbación en el baño.

Del enigma de esta obra ya sabemos que los hechos desencadenaron una tragedia, pero ahora le sumamos que “[l]a participación de Don Graci en los hechos fue capital. Él ideó el sacrificio y a él se le debieron los detalles ceremoniales que lo antecedieron y lo precedieron” (46).

Como característica propia de su personalidad, siempre estaba pronunciando máximas, las cuales operaban para poner orden en la vida dentro de la casa e, incluso, habían sido inscritas en sus muros, citaré algunas, las cuales están, a su vez, escritas en un tamaño de letra más pequeño que el resto de la diégesis:

El silencio es como el dolor, propicia la meditación, mueve al orden y prolonga los deseos.

Defeca con ternura, ese tiempo no cuenta y al sumarlo edificas la eternidad.

Mirar es un pecado de tres caras, como los espejos de las ramerás. En una parece la verdad, en otra la duda y en la tercer la certidumbre de haber errado [*sic.*].

Alza tu voz en el blando silencio de la noche, cuando todo ha callado en espera del alba; alza, entonces, tu voz y gime la miseria del mundo y sus criaturas. Pero que nadie sepa tu llanto, ni descifre el sentido de tus lamentos. (46).

La memoria de algunas de estas inscripciones se había borrado con el tiempo, además la memoria del dueño vacilaba y no era posible reconstruirlas del todo. El narrador hace una crítica literaria al decir: “La ampulosidad del estilo y su artificial concisión iban muy bien con los afelpados ademanes de aquella robusta columna de carne que movía las manos como ordenando

sedas en un armario” (47). Las máximas solo las puede escribir quien tiene una determinada cultura.

El soldado, por su parte, además de llevar a cabo otros trabajos tales como el de lavar su propia ropa en el río y atender órdenes, sin dejar de tener él mismo mucha autoridad, hablaba cinco idiomas. De Don Graci se dice: “Sus conocimientos eran vastísimos pero nunca se le oyó citar a un autor ni se le vio con un libro en las manos” (47). Su solitaria infancia la pasó en una oscura biblioteca de un colegio jesuita y fue hijo de un padre erudito.

El narrador vuelve a otros elementos característicos de este personaje como si los hubiese pasado por alto, pues añade que el dueño se bañaba dos veces al día y elegía a su compañero de baño sin exigirle nada a cambio. Utiliza la palabra “abluciones” para determinar cómo eran aquellos baños. Los olores que acompañan a este personaje son los mentolados (gracias al baño); los del solado, los de la selva y al de las plantas “dulceamargas” que se esparcen como “herida vegetal cuando se cortan”.

En el capítulo o apartado titulado “El piloto”, el narrador aborda directamente a este personaje al decir: “Al piloto le sudaban las manos” y se llamaba Camilo (Mutis La mansión 48). Lo que lo tiene viviendo en la mansión es el accidente que sufriera cuando trabajaba para Don Graci volando una avioneta de fumigación, pues se necesitaba fumigar una plaga que amenazaba acabar con los naranjos y limoneros plantados a la orilla del río Cocora. El ambiente romántico, gótico que rodeaba aquella noche de su accidente es la del rayo que incendió a la avioneta en una noche tormentosa, causando la caída de la nave. *La Machiche* fue quien lo obligó a quedarse para obtener placer sexual de él, porque su aspecto físico “le prestaba un aire de virilidad”, aunque “bien pronto se supo por entero engañoso”. Sufría de una especie de impotencia, el narrador trata de aclararlo así: “No que padeciera de impotencia, pero acusaba una marcada tendencia a una

indiferente frigidéz, que bien pronto ofendió a *La Machiche* y le enajenó su simpatía para siempre” (48). Llevaba la contabilidad de la hacienda junto con el fraile y “sacaba las cuentas en una redonda y necia caligrafía de colegio de monjas” (48).

El piloto es un personaje raro, pues pareciera neutral: “El piloto se fue quedando en la mansión sin atraer sobre sí el rechazo ni la simpatía de nadie” (48). Vivía en la mansión con cierta pena “como excusándose por ocupar un sitio que nadie le ofrecía”. Es un personaje paradójico. Portaba un raído uniforme azul plumizo e, irónicamente (porque ya no volaba más aviones) la gorra blanca sucia que traía puesta tenía las insignias de la Fuerza Aérea en la que alguna vez trabajó. Además, siempre llevaba consigo el *Manual de Vuelo* de la anterior empresa para la que trabajaba y la que leía todas las noches.

Es un personaje que arrastra algo de su vida pasada en las cosas que lo invisten. Había sido rechazado amablemente de otros trabajos.

Respecto de los hechos finales, a los que aún no llegamos, resulta importante la participación de este personaje en la tragedia, pues llegó a ser primordial.

Por lo demás, se le adjudica una canción de su autoría y que el narrador recuerda más o menos, pero intenta reproducirlo. Asimismo, el narrador lo critica literariamente hablando al decir de las “discutibles cualidades del intenso estribillo” que dice así:

No es fuerza ser el rey del mundo

Para escoger una mujer

En cada tarde de verano.

La playa tiene aguas tranquilas

Donde el sol planta sus tiendas transparentes.

Yo espero allí, cada mañana,

Una mmuchacha diferente.

No es fuerza ser rey del mundo,

No es fuerza ser nadie en la vida,

Basta esperar y acariciar

El aire claro con la frente (Mutis La mansión 49).

Lo que más molestaba a los integrantes de la mansión no era la composición, sino que la cantara como la más bella canción jamás escrita y concluye su presentación/descripción de este personaje, sembrando otra duda: “Tal vez en esa cancioncilla se jugó el destino de todos. Quién iba a saberlo” (49). El lector advertirá que hay una ironía relacionada con los hechos finales y que desencadenaron la tragedia, incluso, de su propia muerte trágica. Irónica también porque el personaje de la muchacha la cantará sin advertir el enigma que encierra.

Por su parte, el personaje femenino principal es *La Machiche*. Según dice el texto, ella era una

“[h]embra madura y frutal [...] Mujer de piel blanca, amplios senos caídos, vastas caderas y grandes nalgas, ojos negros y uno de esos rostros de quijada recia, pómulos anchos y ávida boca que dibujaban a menudo los cronistas gráficos del París galante del siglo pasado. Hembra terrible y mansa [...]” (Mutis La mansión 50).

Álvaro Mutis explica que el nombre de este personaje creyó haberlo inventado, pero más tarde se enteró que “Machiche” era un baile bastante provocativo y atrevido que estuvo de moda en París durante los años veinte y los primeros treinta: “Lo supongo de origen antillano o africano, que viene a ser lo mismo. Yo debía haber escuchado de niño el término y lo sepulté en las tinieblas de la memoria hasta cuando lo necesité en la mencionada ocasión” (Mutis citado en Siemens 147).

Es el personaje central y quien manipula los acontecimientos para la tragedia final. Don Graci se refiere a ella como “la Gran Ramera de Nínive” lo que Siemens considera como una “referencia oscura”, pues la expresión occidental para una prostituta de gran reputación es “la gran ramera de Babilonia” (Siemens 147).

El penúltimo apartado o capítulo es el titulado “El fraile” quien, como personaje representado “[d]ecía haber sido confesor del difunto Papa bienamado” (Mutis La mansión 54). Lo que constata esto (pues nadie lo hubiera creído), era una carta que recibió con el sello Papal. La carta se quedó siempre sin leer.

El aspecto físico de este personaje era el de un hombre hermoso del que nunca se supo su nombre, era simplemente conocido como “el fraile” y nadie se atrevió a indagar más al respecto. Es el único que tiene una supuesta edad, no obstante resulta absolutamente irónico que el narrador diga “se mantenía en esa zona de la edad que fluctúa entre los cuarenta y cinco y sesenta años de edad, cuando el hombre parece detenerse en el tiempo y conserva siempre el mismo rostro sin cambiar jamás de figura” (54). No se jactaba de su belleza ni la utilizaba con algún fin determinado para obtener algo. La participación en los hechos finales, en su caso, fue paradójica, esto es, marginal y capital a la vez.

El último capítulo es el de “La muchacha” llamada Ángela, tenía diecisiete años. Es el único personaje que no habitada la mansión desde un inicio. Trabajaba representando el papel principal en un documental que se estaba filmando en los alrededores de la mansión, en una zona turística. La imagen que proyectaba en la pantalla era la de una rubia adolescente con el cabello suelto, comparada a *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carrol. Sin embargo, me gustaría agregar que este “parecido” físico, tiene algunas características que se distancia del personaje de Carrol, por ejemplo, para este autor, ella es una niña hermosa, por algunas viñetas

que se crearon para ilustrar la obra. Es de ojos azules y porta un vestido azul claro con un delantal blanco ceñido al cuerpo, y calza unas medias y bonitos zapatos. Es de pelo rubio y lacio. Es de nacionalidad inglesa. Quiere parecer mayor porque es una niña lista.

Disertación de los personajes como arquetipos humanos.- Como arquetipos humanos, el guardián es *como* un soldado. Representa el orden y la obediencia, guarda, resguarda, protege, defiende. Pero también tiene un jefe, general o comandante, en este caso no es ninguno de éstos, sino Don Graci. Es una soldado en desuso, definitivamente puede confundírsele, en realidad no es más que un mercenario, quizás un desertor.

La escritura que lo caracteriza es la inscripción de un tatuaje: lo que se escribe o se graba en el cuerpo. No tiene tatuado el cuerpo completo de una mujer, sino su sexo nada más. Acaso una sinécdoque: el todo por la parte o la parte por el todo. El sexo de la mujer como la mujer.

Don Graci es “El dueño”, puede ser el arquetipo del burgués capitalista a quien sirven todos y cuyos servicios exceden a los puramente materiales. La escritura que le corresponde es la de las máximas.

“El piloto” parece haber naufragado en las tierras del destino: la hacienda de Don Graci. Es el único que lee algo, como dijimos, un *Manual de Vuelo*. Se le puede considerar al arquetipo de quien anda por los cielos, que surca horizontes no terrenales; pero el único que –podemos pretender- tiene planes a futuro ya que sigue estudiando el *Manual de Vuelo*, aunque sea un piloto en desuso. La escritura que le corresponde es la canción. Es la única alusión que el narrador hace al enigma que encierra esta canción respecto de los hechos de la historia misma de esta obra. Podría regresar a su pasado, es decir, retomarlo: ser piloto otra vez.

La Machiche es el arquetipo de una especie de prostituta: personaje inevitable en gran parte de la literatura latinoamericana, pero en este caso, sin el burdel. Recordemos que Don

Graci la llamaba “La Gran prostituta de Nínive”. Ella es como el ama de casa (una sirvienta en más de un sentido), cocina, atiende las labores domésticas propias de una mujer común y corriente y le presta servicios sexuales como espectáculo lésbico con la muchacha a Don Graci. Vive al margen, como también los otros personajes, de un “contrato social” (las comillas son mías), matrimonial, familiar. No se le conoce familia ni hijos. Ninguna referencia a la escritura, es decir, no escribe nada, no compone canciones. Ella provee “con pródiga y maternal eficacia a sus pretendientes”. Es la única sugerencia al exterior de la mansión, es decir, que sus “pretendientes” pueden estar fuera de la casa, aunque en realidad están dentro. Es una mujer blanca, no la arquetípica mujer de servicio morena del trópico. La *escritura* (como referencia su pasado o lo que habla de su pasado) la lleva grabada en el cuerpo: los rollos de carne que hablaban de su lujuriosa vida anterior.

“El fraile” es el arquetipo que se relaciona con la Iglesia, la moralidad, la religión cristiana o católica. El texto que se atribuye es el de la “Oración de la Mañana”. Su lenguaje es el de la retórica. Es el confesor, pero también un transgresor en más de un sentido: no vive bajo las órdenes de ningún monasterio o iglesia y sus servicios en la mansión son de orden práctico: lleva la contabilidad. Tiene relaciones sexuales con la muchacha. Es, pues, un anti sacerdote.

La opinión crítica de Consuelo Hernández respecto de la “Oración del fraile” o la “Oración matutina” es la siguiente:

Estas plegarias no son, como las han querido ver algunos lectores, ejercicios retóricos, pobre observación de la realidad. Todo lo contrario: estas oraciones están escritas con la vida y, aunque no constituyen una respuesta efectiva contra el deterioro, evidencian que esta también invade los conceptos de trascendencia y de superioridad. Finalmente lo que

nos dicen es que no hay ningún asidero y que aun creer o saber que hay un orden más allá no nos resuelve nada (Hernández 374).

Por su parte, “La muchacha” representa la belleza que vende en la publicidad, de hecho ella estaba contratada para realizar un documental para la venta de lotes en la zona aledaña a la mansión. Su imagen es comparable con la de *Alicia en el país de las maravillas*. Ningún texto se le adjudica a ella. Representa una imagen entre la ficción cinematográfica y la de la realidad de la ficción misma en la que aparece. Ella será la víctima de la tragedia que ocurrida en *La mansión de la Araucaíma*.

Su imagen “textual” quedó grabada en el documental (para nosotros anuncio publicitario) para el que trabajaba.

“El sirviente” es el prototipo del esclavo. Proveniente de Haití, negro monumental, fuerte y que obedece todas las órdenes y deseos sexuales (al menos en algún momento de la historia pasada de Don Graci), pero lo hace con indiferencia. La palabra sacrificio es la que más se le aviene: él mismo los practicaba, así como la brujería. El texto literario que le corresponde es de una larga salmodia que recitaba como una retahíla inagotable. Y, para más información, era zurdo.

Del apartado o capítulo “La mansión” podemos decir que una mansión es el arquetipo imaginario de la elegancia, de la abundancia, de la exuberancia (aunque nada de eso hay en la de la Araucaíma); sin embargo, está colmada de habitaciones o recintos íntimos y personales, de una cocina, de un huerto, etcétera. Tiene abundancia de cuartos y dos pisos. No tenía flores ni dentro ni fuera de la casa. Los olores, si se despiden, son los de los personajes solamente mencionados en algunas de las descripciones de ellos. Lo que tiene de mansión son las grandes proporciones de la construcción, y la palabra con la que se la denomina recuerda a las mansiones

góticas de los cuentos de Edgar Allan Poe, pero sin cortinajes aterciopelados ni ventanas cerradas y aire agobiante y enrarecido. El nombre de esta hacienda estaba escrito en “una desteñida tabla con letras color lila y bordes dorados sobre la gran puerta principal que daba acceso al primer patio” (63). Nació de “quién sabe qué recuerdo” de la lejana juventud de Don Graci.

La casa tiene las inscripciones grabadas no solo de su nombre propio, también al interior tiene escritas las máximas de Don Graciliano. La única habitación que tiene colgados dos cuadros en sus muros es la del dueño. Si hay cierta elegancia es la de la cabecera y las sillas de su cuarto, por lo demás los cuadros son representaciones de escenas: el incendio de un cañaveral con personajes infernales como bestias y una pareja que corre despavorida; la otra, la de una virgen “con facciones casi góticas” con un niño en sus brazos.

De las características de la novela gótica en *La mansión de la Araucaíma. Relato gótico de tierra caliente*.- No obstante en otros trabajos que han abordado el análisis particularmente de esta obra de Álvaro Mutis, quiero detallar más estos aspectos que la acercan y la alejan de la llamada novela gótica. Algunos de los puntos que recalcaré son tomados de César Fuentes Rodríguez en *Mundo gótico*. Él habla de este género literario como algo que se puede prestar a equívocos dada su ambigüedad. Tiene la ambientación romántica de los paisajes de bosques sombríos, castillos medievales con sótanos y pasadizos, ruidos nocturnos que sobrecogen y una inminencia de peligro. En *La mansión de la Araucaíma*, la ambientación es más parecida a lo que se denomina lo real-maravilloso-americano (Carpentier) solo por el hecho de estar en el trópico, pero la arquitectura tan importante en la novela gótica, por el contrario en este relato es de dos pisos, sí tiene pasillos o corredores y no hay sótanos. Tampoco ruidos, solo una actividad sexual al

interior de sus habitaciones que no corresponde necesariamente a las novelas góticas de corte más bien romántico o en su defecto, de terror.

La descripción de la casona está dada en el capítulo que lleva su nombre y en una parte se lee: “La mansión se levantaba en la confluencia de dos ríos torrentosos que cruzaban el valle sembrado de naranjos, limoneros y cafetos. La cordillera, alta, de un azul vegetal profundo, mantenía el valle en sombras en una secreta intimidad vigilada por los grandes árboles de copa rala y profusa floración de un color púrpura, que nunca se ausentaba de la coronada cabeza que daban sombras a los cafetales” (Mutis La mansión 63). Otros elementos, además de “valle en sombras”, la cordillera parece cercar el lugar “vigilado por árboles de copa rala” y el color púrpura, es un color que remite a lo gótico, (digamos a las cortinas de terciopelo púrpura) cuyo tono hiperbólico dice: “nunca se ausentaba de la coronada cabeza que daban sombra a los cafetales”. La “secreta intimidad”, es un paralelismo de la secreta intimidad que viven los personajes que habitan la mansión.

Las vías férreas que pudieron comunicar el lugar, se abandonaron por lo impráctico que les resultó a los ingenieros de esta obra, porque se alejaba de “todo propósito práctico”. En realidad, dice que los ingenieros “se arrepintieron”, un poco lo que la muchacha no hizo, arrepentirse y desviar su curso. Los puentes que quedaron, sirvieron para “el tránsito de hombres y bestias”. Techados como estaban con láminas de cinc, provocaba el que “cada vez que pasaban las recuas de mulas de la hacienda el piso retumbara con fúnebre y monótono sonido” (63). Es como si el camino que comunicara el “afuera” con el lugar donde estaba situada la hacienda, anunciara un sonido de muerte (“fúnebre” y “monótono”, como la muerte). Lo que igualmente indica algo del gusto gótico es el nombre de la hacienda, pues tenía en una tabla su nombre puesto “con letras color lila y bordes dorados sobre la gran puerta principal” (63). Además, el

nombre era desconocido, no se parecía a nada al de ningún lugar, río o región: “Se antojaba más bien fruto de alguna fantasía de Don Graci, nacida a la sombra de quién sabe qué recuerdo de su ya lejana juventud en otras tierras” (63). La palabra “sombra” se repite, y un pasado borroso por lejano, que se le haya antojado a su paso por otras tierras, es indefinible.

El espacio de la trama de esta obra de ficción que nos ocupa es el de un monasterio, más bien un falansterio. La única referencia, en su defecto, a un monasterio es la presencia del personaje de “el fraile” (quien vive al margen de cualquier orden religiosa como ya se apuntó anteriormente). William Siemens habla al respecto:

Varios escritores han hecho notar el ambiente de falansterio de la mansión, aludiendo a los conceptos de Charles Fourier (1772-1837), quien abogaba por el establecimiento de agrupaciones sociales voluntarias en las que las personas vivirían, trabajarían y se recrearían juntas. El término falansterio pasó a significar la residencia en la que viviría cada uno de esos grupos, así como la comunidad misma. A su vez, Moreno-Durán captó su significado:

‘En los poblados de Fourier, el falansterio es un reducto cerrado, muy alejado de la ciudad y del orden de otras gentes, donde se establece un conjunto de normas de conducta’ (Siemens 149).

Por otra parte, el “erotismo larvado y un amor por lo decadente y ruinoso” como característica de la novela gótica tradicional, es poco adecuado al tipo de erotismo que se vive en la mansión que se acerca más a la perversión o a lo disoluto, acaso amoral. Esto se tratará más adelante con detalle.

En cuanto a las emociones, la angustia, la soledad las llamadas de auxilio sí aparecen en el relato de Mutis (subjctiva y no textualmente hablando, es decir, a manera de espacios vacíos o

de indeterminación), pero en un contexto diferentísimo al concepto que se tiene en lo gótico de “amor enfermizo”. Las emociones desenfrenadas son eróticas o -si se prefiere-, puramente sexuales en muchos momentos entre los personajes que habitan *La mansión de la Araucaíma*. Lo oculto es parte de la trama, que en efecto tiene que develarse para que la tragedia acabe de contarse. Sí hay ataques de celos (*La Machice*), de envidia por supuesto pues esto es lo que desata la tragedia que se narra aquí. Y, por último, el personaje central en algunas novelas góticas: la doncella (heroína) versus la figura masculina tiránica (de un rey, de un esposo, de un guardián, etcétera). La figura de la víctima que es la de Ángela (ángel) y su contraparte tiránica (antagónica): *La Machiche*. En el relato de Mutis, hay un tirano como figura masculina singular; y un personaje femenino el que le hace ver su trágica suerte a la “doncella”. *La Machiche* es la que asesta el golpe final, desconociendo los planes de Don Graci.

Dentro de los artículos publicados alrededor del tema de lo gótico en *La mansión de la Araucaíma*, el de Consuelo Triviño Anzola titulado “La secreta maquinaria del deseo en la mansión de la Araucaíma”, considera a los personajes de este relato como fantasmas que regresan a su origen: la poesía. Para ella, lo que se ha dado en llamar “relato gótico de Tierra Caliente” es una parodia del propio miedo que despiertan los fantasmas que los personajes llevan dentro (el mismo poeta), es “una incursión de los designios de la fría naturaleza, que como maquinaria secreta, mueve los hilos de la intriga desde el momento en que la muchacha, empujada por la fatal curiosidad de la juventud, se atreve a traspasar la reja que separa aquella mansión del mundo que hasta entonces había sido el suyo” (Triviño 1).

Según esta misma autora, Mutis plantea un juego de relaciones que se cierran en un círculo de deseo, de desasosiego y de muerte. A su vez, cita al escritor y crítico Julio Olaciregui para quien en este relato en *La mansión de la Araucaíma* “no hay horror ni atmósfera de misterio

sino erotismo decadente, trópico y herejía. Y esto es así porque la parodia le permite al lector tomar distancia del horror y del misterio para enseñarle otros aspectos de la condición humana, la perturbadora fuerza del instinto” (Olaciregui citado en Triviño1).

La inocencia de la muchacha es la causa de todo, Olacigueri lo considera así, pues desata las fuerzas oscuras del deseo en unos personajes que son metáforas del escritor, como don Graci, frío oficiante de una ceremonia de seducción que mueve a su antojo las piezas de una escenografía hecha a la medida de sus fantasías; o el fraile que asiste a la muchacha y satisface sus deseos, pero la deja a merced de las maquinaciones de *La Machiche* (1).

La muchacha se encuentra en un laberinto que la lleva a tener experiencias o relaciones sexuales de personaje en personaje (del piloto al esclavo, al fraile, etcétera) hasta llegar a *La Machiche*, quien la lanza fuera de su lecho y cuyo juego peligroso de destrucción, la arroja a la muerte: “Así, la muchacha es engullida con la misma ferocidad por la maquinaria cuyo mecanismo activa al suscitar la voracidad de sus habitantes”, comenta Olacigueri (1).

Asimismo, este crítico opina que la muchacha cumple, como toda materia viva, un ciclo vital, que resulta al final un cadáver de mujer joven que ya no podrá seducir con su mirada de gato ni con sus atributos femeninos, finalmente condenados a la disolución. El relato de Mutis nos lleva al horror oculto detrás de la efímera belleza en esta crueldad *natural* del ciclo vida/muerte en este relato de deseo y de muerte.

Libre disertación. Los arquetipos humanos corresponden a los papeles que se les han marcado como grupos sociales establecidos. Por ejemplo y para comenzar, a los mercenarios (ejército o sociedad secreta), aunque no se sabe a ciencia cierta por qué fue un mercenario el personaje llamado “el guardián”; Don Graci (heredero de una familia probablemente burguesa); a los esclavos, en una época obviamente poscolonial; a las prostitutas como lo fuera *La Machiche*, a la

Iglesia con el personaje “el fraile”, pero sin fe, sin funciones; y a al mundo de publicidad, con la muchacha. Ciertamente llamará también la atención que lo que vendían en los anuncios para los que ella trabajaba eran bienes raíces como puede ser una mansión. El Bien y el Mal. El bien raíz de una propiedad nueva, en un lugar tropical, bonito que se publicita; y la mansión vecina que esconde tras sus paredes el Mal, como quiere subrayar Álvaro Mutis en relación a la trama de su relato.

Es una obra que tiene numerosos espacios vacíos o de indeterminación y las acciones de los personajes son lo único que podemos corroborar con el texto mismo.

Dada su naturaleza de divertimento, se presta muy bien a realizar análisis de arquetipos sociales, humanos y que, partiendo inevitablemente del contexto del autor y del mismo contexto de la obra, es absolutamente *sui géneris* y no podemos ubicarla con toda certeza en lo real-maravilloso americano (Carpentier), así como tampoco dentro del realismo mágico garciamarquesiano ni en el surrealismo, pues no tiene las características del automatismo psíquico de la escritura surrealista. Es muy probable que algo como lo que aconteció en este relato pueda haber pasado en algún lugar del orbe, pero lo que lo contextualiza y exacerba no es el trópico, sino el Mal en el trópico dentro de una mansión habitada por personajes tan disímiles y que viven en cierta armonía hasta que el supuesto Bien (enmarcado en la muchacha), llega a romper esa armonía y todo termina mal. Luego el Bien se convierte en Mal. Puntuamos como Bien el buen funcionamiento y la convivencia de ese falansterio.

De los espacios vacíos como enigmas, ¿cuál es el sacrificio al que se refiere el narrador y que consumó Don Graci?, ¿por qué él acaba abandonando su única propiedad?, ¿quiénes mueren y quiénes no y por qué? Todo podía guardarse en secreto, hasta la muerte de algunos miembros del <falansterio>, sepultados al interior de ese recinto pero ¿sepultura de qué? Metafórica y

objetivamente hablando. Irónicamente las mujeres terminan enterradas juntas, del piloto solo “quedaron apenas un breve montón de cenizas y su gorra de capitán de aviación colgada en los corredores”.

Es un reto para el lector tratar de armar el rompecabezas que presenta esta obra, o jugar simplemente con las piezas, los hilos que los unen y cómo revientan, se desunen, se descomponen y se “abyectan” como en el texto que ahora nos ocupa.

Análisis de la metaficción en *La mansión de la Araucaíma*. -

La mansión de la Araucaíma. Relato gótico de tierra caliente (1973), se encuentra ubicado dentro de las obras del primer ciclo, narrativo de Mutis. Este ciclo es el correspondiente a la década de los años setenta junto con *El último rostro* (1978). Posterior a esta cronología, le seguirán las obras más reconocidas de Álvaro Mutis, a saber, las del segundo ciclo narrativo que corresponde al libro *Empresas y tribulaciones de Maqroll, el Gaviero*, el que contiene: *La nieve del almirante* (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1987), *Un bel morir* (1989), *La última escala del Tramp Steamer* (1989), *Armirbar* (1990), *Abdul Bashur* (1991), *soñador de navíos y Tríptico de mar y tierra* (1993).

Podemos decir, con base en lo que comenta William L. Siemens que *La mansión de la Araucaíma* fue concebida como un esbozo en el que se basaría un guion cinematográfico y, que la otra obra que coincide con el primer ciclo narrativo, *El último rostro*, está basada en un fragmento sobre la vida de Simón Bolívar y éste fragmento, fue tomado “del epígrafe que aparentemente proviene de un manuscrito del siglo XI y dice: “El último rostro es el rostro con el que te recibe la muerte”” (Siemens 156), y que a Mutis lo atrajo por su “cualidad de sueño” (Mutis citado en Siemens, 153). Ambas obras –*La mansión* y *El último rostro*-, son muy diferentes entre sí por el tema y la estructura de cada una de ellas, lo mismo puede decirse de la

experimentación narrativa. La cuestión de los sueños, podría ser válida para un estudio aparte, y quizá sea lo único que podrían tener en común, el que los sueños sean parte de estas dos obras. El tema más relevante es el de la desesperanza y que daría lugar a las obras subsecuentes de Mutis. Asimismo, el poema de Maqroll, el Gaviero que aparece inserto en *La mansión* es otra característica de lo que antecede al personaje de Maqroll en sus posteriores novelas. Este tema no puede ser abordado por el momento. Agregaremos que el Gaviero aparece en el primer libro de poesía de Álvaro Mutis, *La balanza* (1948) en la “Oración de Maqroll” en donde se aprecian algunas de las características que posteriormente se acentuarían y concretarían más del Gaviero en *Reseña de los hospitales de ultramar* (1949).

La mansión de la Araucaíma, resulta ser una parodia de la novela gótica en la que, típicamente se presenta un enfrentamiento contra el mal. Podría ser frente a seres inexplicablemente malignos en que los personajes pueden ser agentes o pacientes de un destino trágico e inexorable por lo mismo.

Por otro lado, la alusión al surrealismo se aleja de la vanguardia, ya que no tiene que ver con el automatismo psíquico o con la escritura automática, etcétera. Quizás sí responda al modelo gótico, pero parodiado. Como decíamos en el análisis literario de la obra que ahora nos ocupa de Mutis, la mansión es el espacio de la parodia, y sus características son las de una casona desmantelada en la que habitan seres marginados o auto marginados. Por otro lado, esta casona no está muy lejos de donde hay vida, no está apartada de todo y de todos. Sus moradores viven de vender naranjas y no usan coche u otro medio de transporte necesariamente para este intercambio; la muchacha llega ahí en bicicleta, es un lugar al que se puede llegar sin “tanto problema”.

Ahora bien, a Mutis no se le puede identificar con ninguna tendencia vanguardista en este relato, así como tampoco con alguna tendencia literaria o artística determinada, más bien se le vincularía por su quehacer poético entre Los Nuevos, los Cuadernícolas, o bien con los escritores de la Revista Mito, dentro del Nadaísmo. No exactamente este relato tiene relación con esa experimentación poética u otra, por lo tanto, resulta inclasificable. Hemos de decir también que, de acuerdo con el Instituto Cervantes, Álvaro Mutis inició su carrera literaria influenciado por los surrealistas y publicó sus primeros poemas y críticas en la revista Vida, así como escribió en suplementos de los diarios “El espectador” y “La razón”, en Colombia.

En relación al análisis de la obra, partiremos desde el título, el cual remite a un género codificado: lo gótico o la novela gótica. Según Carmen Bustillo en su texto “Álvaro Mutis. Parodia y auto-parodia en *La mansión de la Araucaíma*” (1994), concuerda con nosotros al decir que tiene un referente, quizás irónico o quizás cómico, pero explícito de la novela gótica. Y se pregunta ¿qué sí responde a la novela gótica? Se puede responder a esta pregunta que el espacio donde ocurren los hechos se asemeja a lo gótico, aunque no haya mazmorras medievales, monstruos u otros signos de horror. Para Carmen Bustillo el ámbito de la mansión es auto referencial. La voz narrativa varía y pone en suspenso al lector “por razones que se verán o habrán de adivinarse” (Mutis, *La Mansión*, pág?), es una voz que no se involucra, es un narrador extradiegético y heterodiegético.

Como se analizó anteriormente en la presentación del análisis literario de *La mansión de la Araucaíma*, la ambientación es la de tierra caliente que nada tiene que ver con los paisajes sombríos, con castillos medievales llenos de pasadizos, sótanos; o bien, con ruidos nocturnos que sobrecogen y que recrean la inminencia de peligro. Más bien y repitiendo lo que se apuntó anteriormente, tendrá un parecido a lo que se denomina lo real-maravilloso-americano

(Carpentier). De igual modo, *La Machiche* es un personaje más cercano a lo real-maravilloso-americano que a lo gótico.

El erotismo larvario, el amor por lo decadente y ruinoso, como en la novela gótica tradicional, resulta inadecuado en este relato de Mutis, pues en la mansión se vive un erotismo más cercano a lo perverso, a lo disoluto. Mutis no se preocupa tanto por la fidelidad a la norma o a los análisis que se ajusten a una perfección. Parece más bien que el carácter selectivo, contradictorio, caprichoso, ambiguo es el que presenta como aspecto lúdico, además de las características de una escritura y una estructura que no son las del realismo tradicional. Es un relato cuyas condiciones de ficcionalidad, de mundo alterno a la realidad de la cual parte, lo convierten en un relato paródico.

El horizonte de expectativas creado por el subtítulo que remite a lo gótico, es una reelaboración contemporánea donde no hay efectismos de sombras, persecuciones, ambientes siniestros o un terror explícito si de versiones cinematográficas se trata, opina Carmen Bustillo.

Si los personajes que viven en este falansterio son autosuficientes ¿qué subversión puede haber? El rompimiento del equilibrio donde reside el mal que se manifestará es el de la muchacha, no estrictamente en la malignidad intrínseca de los personajes. Las figuras femeninas son agentes y pacientes. Son los agentes de esa ruptura del equilibrio secreto del falansterio.

Carmen Bustillo apunta que desde la visión judeo-cristiana-, las figuras femeninas están más en conexión con lo diabólico: “es *La Machiche* la que maneja, desde su erotismo y su ‘sabiduría’, los movimientos de acercamiento y distanciamiento de los personajes entre sí, aunque carece de la autoridad del Dueño o de la fuerza física del guardián” (Bustillo 159).

Efectivamente, podemos coincidir con ella cuando afirma que *La mansión de la Araucaíma*, más que ser parodia del relato gótico es parodia de sí misma en primer lugar. Lo que

ella propone es que lo que se parodia en este relato de Mutis, fundamentalmente está dictado a través de un movimiento auto-reflexivo que no remite a la realidad en primera instancia, sino a elaboraciones estéticas sobre la misma realidad, esto también se agrega a las formas de un código modélico que es el verdadero referente (parafraseado de Bustillo 161).

La auto-referencialidad está también dada por los refranes y mandatos que estaban escritos en las paredes de la mansión. Además, como guion cinematográfico, tenemos la función directa del lenguaje; el relato mismo es un ensayo de sus propios artificios, es la exhibición de una re-escritura para ser reescrita la cual, a su vez, se multiplica y elimina cualquier relación directa con la realidad. Es un juego de la composición en relación con la audiencia, es una parodia por el efecto cómico, más bien de humor. Es una auto-ironía subyacente que en su auto-conciencia juega con el lector.

La ironía está dada por momentos como cuando el fraile dice y se desdice, al final la mentira valdrá como verdad si queda escrita. Se dice y se desdice, como amplía el narrador. “su participación en los hechos fue, en cierta forma, marginal y en otra capital. Cuando llegó el momento impartió la confesión a la víctima y luego increpó a los verdugos sin mucha convicción pero con fogosa oratoria” (Mutis La mansión 54). En cuanto a espacios vacíos, dice el texto “Algún diligente escriba intentó copiar esta oración [la “Oración del fraile”] en los muros, la pie de las sentencias del dueño, con la anuencia de algunos y la desaprobación furiosa de éste” (55). No obstante, el fraile defiende su postura: “Mis palabras necesitan ser escritas –dijo– porque son la mentira y sólo escrita es ésta valedera como verdad. La oración la sabemos todos de memoria y no necesita escribirse en ninguna parte” (55). La ironía está dada en cuanto que lo que hace con una mano, se deshace con la otra. Es una apología de la mentira mediante la escritura.

Gina Ponce de León apuntaba que lo que se repite de la realidad exterior, al interior de la mansión, son los valores en los que se fundamenta la experiencia del erotismo, la libertad de deseos y de cultos religiosos. Agregaremos nosotros también la invención de cultos religiosos y de reglas establecidas al interior de un falansterio, lo que se repite, irónicamente, en el mundo exterior.

La parodia puede funcionar en su acepción más antigua como correctivo cómico o crítico, obligándonos a ver una realidad contradictoria.

En cuanto a nuestro marco teórico, tenemos que la ficción no es una aberración para la realidad misma, es un libro circunscrito a una cultura ya conceptos ideológicos, lo que es diferente de escribir una propia realidad, como en el caso de las autobiografías.

Holmeslad, por su parte, opina que nuestro conocimiento del mundo es mediado a través del lenguaje y el estudio de las novelas puede, entonces, elucidar cuántos personajes tienen roles diversos lo que ayuda a la construcción de la subjetividad en el mundo fuera de las novelas también.

Patricia Waugh ha dicho que la novela ha tenido, desde sus inicios, a la parodia en su propia naturaleza y la cuidadosa conciencia de su propia ficcionalidad.

La participación del lector cuando el centro de referencia es la novela misma, causa cierto distanciamiento del lector. En cuanto a *La mansión*, es un juego de auto-referencialidad y códigos narcisistas, lo que es introversión textual y narcisismo estético para remitir el texto o la ubicación de éste en el mundo a través de la actualización de estructuras arquetípicas que se degradan en la contemplación de la palabra misma. La misma obra pone a trabajar al lector como si fuera un lector experimentado en la lectura de novelas góticas, o un guionista, o un detective, o

un analista (psicólogo), que debe advertir todos los signos y claves para el desentrañamiento de la verdad de los hechos y de la naturaleza del texto.

La paradoja de la metaficción es que nos remite a la responsabilidad del lector: es co-creador de la propia auto-referencialidad del texto y de la distancia de éste dada por su propia auto-referencialidad.

Apoyados en Hutcheon quien dice que “la metaficción es ficción que trata sobre la ficción”, podemos decir que en una obra puede haber actividad crítica, pero puede haber metaficción sin comentario. En el relato de Mutis que ahora nos ocupa no advertimos comentarios sobre la propia ficcionalidad, sino una parodia.

En *La mansión de la Araucaíma* reconocemos una novela moderna, ambigua, con final cerrado hasta cierto punto, pues la máxima que escribiera Don Graci nos da la pista para creer que no regresará nunca más a la mansión. Esta obra se presenta sin el orden que le brindara al lector la lectura de una novela realista clásica, lo que podía brindarle, en un efecto final, un sentimiento de plenitud o que le sugeriría que la actividad humana es de alguna manera plena y significativa (Hutcheon).

Actualmente, la nueva necesidad del lector es la de admitir la ficcionalidad y luego examinarla de manera crítica, lo que aplica al cuento y a la novela. La parodia que tiene relación con el *Quijote* (del que fuera un gran lector Mutis), es el resultado del conflicto entre la causa realista y la motivación estética que se había debilitado o hecho obvia. La lectura de hoy puede mover al lector a realizar más lecturas de elementos recíprocamente fundamentados. En este sentido, insiste en el papel del lector quien tiene que controlar, organizar e interpretar el texto. Escritor y lector comparten de manera autoconsciente la funcionalidad creativa del lenguaje.

Linda Hutcheon, como escribimos en el marco teórico, propone cuatro modelos o paradigmas distintivos los que se encuentran estructuralmente interiorizados en los textos auto-reflexivos, a saber:

1.- La historia de detectives, que es auto-consciente, que en Mutis sí hay. 2.- Los textos narcisistas de fantasía encubierta que obligan al lector a crear un mundo de ficción distinto al que viven (Tolkien), lo que no tiene relación con la obra narrativa o novelística escrita en prosa por A. Mutis. 3.- Estructura de juego. Probablemente sí en Mutis. Y 4.- Erótico, porque todos los textos de ficción seducen al lector.

Respecto del número 1, lo detectivesco estriba en descubrir no solo al asesino, sino las causas y móviles del asesinato o asesinatos cometidos. Muertes trágicas, armas que se mencionan, utensilios que podrían ser armas mortales, personajes con un pasado oscuro, reyertas, etcétera.

La estructura de juego es la del planteamiento de inicio. Presenta a los personajes un narrador que sabe lo que sabe y dice lo que dice, pero a la vez conoce los sueños de los personajes que sueñan y que son a la vez una puesta en abismo como estructuras paralelas a las de la vigilia. Se mezcla el estado de conciencia de los personajes y sólo algunos sueños de ciertos personajes. Es una combinación de cartas, por decirlo de alguna manera, donde van apareciendo las caras y los papeles y sus subsecuentes vidas paralelas y el trabajo del lector se complica en un juego de armar piezas. El narrador no termina dando más que explicaciones superficiales, cuando al final del relato sepultan los cadáveres de las dos mujeres juntas, queman el del piloto, no quieren dejar rastro y los dos personajes restantes –Don Graci y el sirviente–, cierran la casa y se marchan. No se sabe a dónde se marchan, ni tampoco se abre la posibilidad de que descubran los restos de *La Machiche* o los de la muchacha, que, muy difícilmente puede uno imaginar que los

de la empresa donde trabajaba la muchacha, la buscaran y dieran con sus restos por medio de una investigación exhaustiva. De la muchacha se desconoce su pasado familiar, pues en la relación que estableció con los otros personajes que habitaban la mansión, nunca dio más referencias o datos, es decir, información sobre su procedencia, cuando, paradójica o irónicamente, del pasado de los personajes sí se tiene más datos “consignados” por el narrador que los presenta.

Ahora bien, Patricia Waugh habla de la inseguridad entre ficción y realidad, en el relato de Mutis es ficción clara para el lector. Los personajes están presentados como arquetipos, obedecen a un código de conducta que no es del todo humanamente creíble. Por el estilo literario y la estructura de *La Mansión* ésta parece paródica, juguetona, excesiva o engañosamente *naive*, El gusto tragicómico del final, el humor ácido, la revelación de quiénes son en verdad los personajes en su otra realidad cuando sueñan, van alejando al texto de los convencionalismos tradicionales. Pero los sueños van aportando ciertas “pistas”, por ejemplo, el sueño del fraile, que fuera en la presentación inicial un confesor del padre bienamado (no se sabe exactamente quién era), puede invitar a pensar al lector por los espacios vacíos, que quedó “loco” o que las confesiones de ese papa no le han impedido hacer lo que hace en la mansión con la muchacha y que rompe el orden de los principios católicos en sus “Oraciones de la mañana”.

La imagen de la muchacha sobre la bicicleta que se encuentra tocando la puerta de la mansión, al inicio, se repite en el sueño, pero ella ya está dentro de la mansión y se encuentra con un altar (¿de sacrificios?) y el dueño de la iglesia –lo que remite a Don Graci–, “el dueño” (como se estipula su pape desde el inicio), es el de una estatua que parece ser gótica, aunque también se antoja surrealista.

En el final del sueño de *La Machiche*, podemos deducir que, además de triste y nostálgica por su pasado perdido, no “tiene remedio” su inclinación al deseo sexual por lo que se sentiría valorada.

Los tres personajes que sueñan son *La Machiche*, el fraile y la muchacha. El sueño de *La Machiche* consistía en que ella entraba a una casa de salud porque la habían contratado para recortar hierbas y líquenes que crecían en la sala de operaciones. Una vez ahí comenzó su labor, pero dice el narrador: “Advirtió que nadie supervisaba su tarea por la sencilla razón de que era una labor imposible” (Mutis La mansión 52). Entonces, “Comenzó a llorar con un manso y secreto desconsuelo, con una ansiedad que había guardado muy hondo en ella y que jamás recordara haber sentido en la vigilia” (52). Acto seguido, se abren las comillas para decir: “Y cómo quieres que haga este viaje –le decía al piloto, que la observaba desde una terraza inundada por el sol de la mañana, con una plenitud que lastimaba la vista-. Cómo quieres que me mueva de aquí, si todos saben que no sirvo para nada” (52). Se antoja pensar que el piloto, alguien que está por encima de la tierra, volando por los aires y que aparece rodeado de una luz que lastima, sea como una figura celestial que “lo sabe todo”. Además y para colmo de males de *La Machiche* en este sueño, el piloto sonreía y hasta le ofrecía ayuda. Ella le responde que cómo podrá ayudarla si no *supo hacerlo* ni con ella ni con la muchacha. El piloto parte de ahí dándole la espalda “mientras saludaba a alguien que aparecía en el fondo de la terraza, alguien muy importante e investido de una inmensa autoridad y de quien dependía la suerte de todos” (53). “Alguien” es la palabra clave para encontrar la incógnita de la suerte de todos los de la casa. Una especie de ser superior, mejor que él, más grande en poder estaba detrás de todo eso, ¿Don Graci?

Ella, en su sueño, se restringe a pensar que la ayuda a la que se refiere el piloto, sería sexual solamente y que él tampoco servía para nada, con lo que pretendía ofenderlo en el sueño, pero él se da la vuelta. Además, en la siguiente escena ella intenta peinarse frente a un espejo, pero éste se desplazaba a medida que ella movía sus brazos. El espejo no le permitía mirarse en él, pero en los instantes que lograba hacerlo, ella intentaba nuevamente hacerse un peinado que era pasado de modo, un peinado de un pasado indefinible que le traía el recuerdo de un pasado confuso (en el texto de Mutis se repite la palabra “pasado”): “y cargado de una tristeza sin motivo pero también sin posible consuelo”. Entra el médico –el que cura–, la abraza por la espalda y le dice que lo ha hecho muy bien, que está hermosa y la ciñó a su cuerpo con calor que la excitaba y “le devolvía intacta la felicidad de otros años” (53). Es un sueño del miedo y del deseo, de la tristeza y de *su* anhelado consuelo. También podemos decir que el espejo es la imagen de sí misma, la que ella quiere ver, pero no le es devuelta, sino por un sortilegio de la suerte en donde el médico le devuelve su felicidad.

La interferencia del inconciente es una revelación de quien añora tiempos pasados, como La Machiche, y que le son devueltos por un extraño médico. ¿Por qué una casa de salud? ¿Un quirófano? La naturaleza que desafía hasta lo más limpio que debe haber en un hospital es inundado por su presencia –la de las hierbas y líquenes– una plaga imposible de erradicar. Nadie la vigila, pero sí alguien la observa (el piloto) y ella se siente intimidada por su presencia fuera de lugar. Al final, cuando ella agoniza, le grita el piloto “Tenías que ser este maricón de mierda... tenía que ser...” (70), pero ¿por qué? El piloto le disparó a ella con la pistola del fraile y el asesino acaba con el cráneo destrozado.

El sueño del fraile es el de él transitando por el mismo corredor y cruzando una puerta que lo llevaba al mismo corredor salvo por algunos detalles que lo hacían distinto. En una suerte

de espejos que se reflejan hasta el infinito, pues pensaba que “el corredor anterior lo había soñado y que éste sí era real” (56) y así sucesivamente. Termina diciendo: “Ascendió brevemente a la vigilia y pensó: ‘‘También esta puede ser una forma de rezar el rosario’’. En ambos sueños se multiplican los significantes. Ambos personajes son polos opuestos; ella la lujuria y él la represión sexual. En la vigilia es otra historia, el fraile también tuvo relaciones sexuales con la muchacha hasta que Don Graci se molestó por eso y envía al esclavo a que tenga relaciones sexuales con la muchacha. Después se desata la tragedia.

En una suerte de círculo “revolvente” y envolvente, la estructura de la novela interrumpe la trama lineal del relato al presentar al lector estas historia paralelas. Tal vez no sea una realidad inconsciente, sino, a la manera de los surrealistas, una realidad sobre la realidad misma, una supra realidad donde reside el mal o en su defecto, un lugar donde no se encuentra una salida adecuada.

En cuanto al sueño de la muchacha, ella recorría en bicicleta la orilla del río donde estaban los limonares. Pero “Sabía que en realidad era imposible hacerlo, pero en el sueño y en ese momento no encontraba dificultad alguna” (59). Ella está en su sueño –a diferencia de los otros dos personajes anteriores–, al aire libre; sin embargo, el aire y su frescura le hacían sentir “una desagradable impresión de ultratumba”. Esta impresión es gótica por naturaleza, aunque también lo es la iglesia abandonada a la que entrara. En su sueño la iglesia tenía un dueño (que da la impresión de un ser travesti, ¿tal vez el mismo Don Graci?): “La figura del dueño, vestido con amplias ropas femeninas de virgen bizantina, estaba representada en una estatua de tamaño natural” (59) y las llamas de las veladoras se mecían gracias al impulso que les brindaba una sonrisa de otro mundo. Un viejecillo negro le explicaba que era la virgen de la esperanza. Él tenía el pelo blanco y crespo como el de los carneros y añade el narrador que “Era el abuelo del

serviente, que le hablaba con un tono de reconvención que la angustiaba y avergonzaba. ‘Ella perdonará tus pecados. Y los de mi nieto. Enciéndele una veladora’” (59).

Los elementos surrealistas aparecen en los tres sueños de ellos, las imágenes acompañadas por elementos y fuerzas contrarias a la naturaleza: una sonrisa que provoca que las llamas de las veladoras se mesan, o que un corredor te regrese al mismo ad infinitum y que eso te ayude a rezar el rosario; o que un quirófano crezcan hierbas imposibles de quitar y esto al infinito. El sueño de la muchacha es el único que no presenta una idea de infinitud, salvo, quizás por las velas que no se apagarían nunca, pero esto no lo marca el texto. La estatua del dueño de la iglesia vestido como virgen bizantina puede ser una figura surrealista (hombre de tamaño natural, dueño de una iglesia vestido de virgen bizantina).

La Machiche se da cuenta de que no sirve para nada, el fraile de que no va a ninguna parte y la muchacha cree que en el sueño logrará lo que es imposible en la realidad sin obedecer a los avisos del mal. Esto puede asociarse a *Alicia en el país de las maravillas*, algo maravilloso puede haber detrás de esa puerta –la curiosidad– o en el hoyo profundo donde va a viajar y a experimentar nuevas aventura la Alicia de Carroll.

Quisiéramos retomar algunas definiciones de parodia, por ejemplo, la que citamos a continuación tomada del *Diccionario de Retórica y Poética* de Helena Beristáin donde dice: “Parodia. Imitación burlesca de una obra, un estilo, un género, un tema, tratados antes con seriedad. Es de naturaleza intertextual. [...] El *Quijote* es una parodia (que superó en mucho a sus modelos serios), de las novelas de caballerías antes tan en boga” (Beristáin 391).

La intertextualidad, por su parte, es considerada en el libro citado de Beristáin como Intertexto:

Conjunto de las unidades en que se manifiesta el fenómeno de *transtextualidad* (“trascendencia textual del texto”), dado en la relación entre el texto analizado y otros textos leídos o escuchados, que se evocan consciente o inconscientemente o que se citan, ya sea parcial o totalmente, ya sea literalmente (en este caso cuando el lenguaje se presenta intensamente socializado o aculturado y ofrece *estructuras* sintácticas o semánticas comunes a cierto tipo de discurso), ya sea renovados y metamorfoseados creativamente por el *autor*, pues los elementos extratextuales promueven la innovación (269).

La mansión de la Araucaíma. Relato gótico de tierra caliente, con base en las definiciones anteriores, es un relato gótico, pero como una parodia de un relato gótico. La intertextualidad está dado por la alusión a los relatos (o novelas góticas), lo que se puede, en la lectura del texto de Mutis, evocar consciente o inconscientemente, y cuya creatividad autoral se metamorfosea creando una parodia de lo gótico en un contexto fuera de su ámbito original, esto es, en el trópico.

De acuerdo con Carmen Bustillo *La mansión de la Araucaíma* es paródica en la acepción posmoderna, porque le permite validar y transgredir el modelo “en una apropiación del pasado que va más allá de la introversión textual y el narcisismo estético, para remitir la ubicación del texto en el mundo a través de la actualización de estructuras arquetípicas que se desgranar en la contemplación del verbo sobre sí mismo” (Bustillo 163).

En este sentido, Waugh dice que la novela, además de resistirse a ser definida, su lenguaje se funde con las inestabilidades del mundo real como no lo hace una tragedia ni un soneto de catorce versos. La metaficción hace alarde de los fundamentos de esta inestabilidad. Y

esto se da por que las novelas se construyen por una continua asimilación de las formas de comunicación humana cotidiana.

Asimismo, la ficción contemporánea para esta crítica, refleja la insatisfacción y la ruptura con los valores literarios tradicionales, lo que parece ocurrir en este relato mutisiano.

Conectando la fecha de publicación del relato de Mutis (1973) con la década de los sesenta y setenta de la que habla Waugh, vemos que, además de las nuevas formas de lo fantástico (pensamos también en lo neo fantástico en Borges) o en el realismo mágico (por ejemplo, García Márquez), tanto los novelistas como los críticos se dan cuenta de que un momento de crisis (de la novela) , puede ser visto como un momento de reconocimiento de que la visión realista del mundo, ya no es viable.

Tenemos, pues, que este relato de Mutis se ha resistido a lo convencional (familiar), aunque prevalezca intertextualmente lo familiar. Este mensaje de lo paródico en *La mansión de la Araucaíma* tiene algo de redundante, esencial para cualquier código consignado en la memoria, lo que se logra por medio de los convencionalismos sociales. Pero la ficción experimental tiene cabida en esta obra de Mutis en. Los textos leídos y olvidados (novela gótica), son reivindicados, puesto que de alguna manera se da a entender que no se puede reivindicar en una categorización fácil. Este relato, desde nuestro punto de vista y rechaza, en suma, el papel del lector pasivo y la posibilidad de una interpretación “total” y acabada del texto en cuestión.

Como explica Waugh, la metaficción abarca un amplio rango de ficciones, por ejemplo, las que presentan síntomas de inseguridad formal u ontológica, pero que permiten ser deconstruídas para, posteriormente, ser re-contextualizadas o “naturalizadas”; y aquellos textos a los que se les puede dar una interpretación total y que constituirían un nuevo realismo, pero esto último no es el caso de Mutis.

Los textos de Mutis, en general, tienen algunos rasgos posmodernos: los géneros populares, y la parodia explícita de textos anteriores pueden ser algunos de los rasgos que se apunta en el marco teórico de este trabajo. Esto es así, puesto que no tiene los rasgos posmodernos de listas absurdas, caos en la organización temporal y espacial narrativa, regresión infinita, entre otros que se mencionan en el marco teórico señalado.

Análisis de la aventura en *La mansión de la Araucaíma. Relato gótico de tierra caliente* de Álvaro Mutis desde las teorías de Georg Simmel y Vladimir Jankélévitch.-

Para el análisis que me propongo hacer de *La mansión de la Araucaíma. Relato gótico de tierra caliente* de Álvaro Mutis, en relación con la aventura, tomaré a manera de marco teórico la propuesta que aparece en el libro *La aventura, el aburrimiento, lo serio* de Vladimir Jankélévitch.

De la aventura y de lo serio.- El hombre aventurero es un profesional de las aventuras, para este tipo de aventureros, lo esencial no es correr aventuras, sino ganar dinero. En *La mansión de la Araucaíma* ninguno de sus personajes encajan en este tipo necesariamente. Pueden, eso sí, estar al margen de los escrúpulos como característica de los hombres aventureros. Ciertamente podemos relacionar –tomando en cuenta los contextos y las diferentes fechas de publicación de *La mansión...* con las de *Empresas de Maqroll, el Gaviero*– al propio del personaje de Maqroll, para quien el nomadismo es su estilo de vida y el ganar dinero de la manera más extraña y al margen de lo lícito, una de sus características primordiales. Don Graci vive de lo que producen los frutos de sus tierras y cuenta con personal que trabaje para él y lleven todos adelante su *empresa*, la hacienda, de la que todos subsisten. Pero llegado el momento final de la trama de *La mansión de la Araucaíama*, su destino resulta incierto; sale acompañado del esclavo, su fiel

acompañante y comparsa (como cómplice). La aventura de Don Graci consiste en atreverse a salir de la mansión; la de la muchacha, en entrar a la mansión.

Ahora bien, la aventura del hombre aventurero –como lo señala V. Jankélévitch– es un estilo de vida y no un medio de existencia. Para Maqroll, por ejemplo, sí es un estilo de vida, un medio de subsistencia: el contrabando, la explotación de minas en secreto y sin permiso oficial, el ser dueño de un prostíbulo por puro divertimento pero también por ser negocio lucrativo.

Podemos suponer que la vida que llevan los habitantes de la mansión es más parecida a la de un falansterio (una sociedad secreta, quizás). Ellos querían vivir allí, encontraron su medio de subsistencia, pero esto se convierte realmente en aventura cuando algo, o alguien, rompen con el carácter *lineal* (acostumbrado) de su vida.

Por otro lado, el hombre *aventuroso* (Jankélévitch) representa todo un estilo de vida: el aventuroso es siempre un principiante.

Por ejemplo, y para precisar, retomaré parte de la trama del relato que nos ocupa. La participación del piloto en la tragedia fue primordial: la *Machiche* ideó una intriga que llevó a la muerte a éste y a la muchacha. Finalmente “había en él un tal deseo de destruirse por su propia debilidad” que fue lo que lo llevó a formar parte de la trama. La canción que él compuso fue cantada por la muchacha y que llenaba de orgullo al piloto cada vez que ella la cantaba. He aquí la ironía y lo siniestro de esa canción que ya se apuntó más arriba.

La mansión no difería de las demás haciendas cafetaleras de la región “[p]ero mirándolo con mayor detenimiento se advertía que era bastante más grande, de más amplias proporciones, de una injustificada y gratuita vastedad que producía cierto miedo” (Mutis 62).

El pretexto con el que la muchacha entra es el de querer ir al baño, el guardián decidió dejarla entrar porque sus ojos gatunos lo atraieron. Asimismo “en sus ojos se notaba la

curiosidad por husmear más de cerca el lugar que le atraía” (Mutis La mansión ¿?). El narrador utiliza palabras como “husmear” más propia de los animales, además de la curiosidad típica de los gatos.

La ambientación tropical se aprecia en “la palangana y un trípode hacían las veces de baño” (Mutis La mansión 64). Puede suponerse que el deterioro, el abandono relacionado con el baño exterior de la mansión es así porque en una finca antigua no había baños.

El encuentro de ambas mujeres es descrito con verbos como “se enfrentaron”, además, a decir de la voz del narrador, la muchacha: “Observaba la opulenta humanidad de esa hembra agria y desconfiada, que la examinaba a su vez, no sin envidia ante la agresiva juventud que emanaba del joven cuerpo como un halo invisible pero siempre presente” (64). Es común afirmar que existe una gran envidia de las mujeres acabadas por las jóvenes.

La muchacha entra a la casa y es el piloto quien la invita a quedarse. Ella duerme con él, pero no la satisface sexualmente, entonces se pasa con *la Machiche*, luego con el fraile. Posteriormente, don Graci, con la envidia de los invertidos, (elemento negativo femenino) convence al esclavo para que él se acueste con ella y se la quite al fraile. Por su parte, ante el rechazo del guardián hacia *la Machiche*, pues para él ella “apestaba a negro” y además no le satisfacía más, ella se desquitó con la muchacha a quien sedujo y *capturó* con sus maniobras y mañas de mujer experta. Cuando la muchacha estaba completamente en su poder, asestó el golpe rechazándola, a su vez, y ella no lo pudo soportar. Para pasar a los elementos de la aventura, abordaremos esto a continuación.

De la aventura en *La mansión de la Araucaíma*.- La muchacha es una principiante en la aventura y veremos porqué. A la vez –y en estricta relación con el tiempo–, en la aventura se espera el futuro, el surgimiento de éste. La aventura es un antídoto contra el aburrimiento y contrapone al

instante de la emoción, la duración de lo serio. Lo serio será, entonces, la contemplación del tiempo en su conjunto y no en la inmediatez o en la espera de un futuro.

La aventura <<infinitesimal>> es aquella a la que no solemos dar el nombre de aventura, pues “quizá sorprendamos en embrión o en germen lo que después se convertirá en novela de aventuras” (Jankélévitch 12).

La muchacha vive en ese terreno que es el del porvenir, al abrírsele las puertas de la mansión, cuando el guardián lo permite y comete el primer error fatal, esto es, al consentirle la entrada y violando con ello las reglas de la casa, el presente en el que vivían los integrantes originales de la casa, se ve afectado, alterado. No sabemos qué buscaba, más allá del pretexto de querer entrar a un baño. Como dice el dicho “la curiosidad mató al gato”. El tiempo del “porvenir” está ahí, pero preguntará el mismo Jankélévitch “¿De qué naturaleza? ¿Será un día de fiesta o de luto? ¿Un día de luz o de tinieblas?” (12) Ese es el nombre de la esfinge llamada futuro, asegura.

Aunque la novela es un mundo cerrado, en ella podemos ver también –en relación al tema de la aventura y del tiempo– que se presentan la certidumbre y la incertidumbre, así como lo que entrevemos. Diría Pascal que la aventura es como lo infinito que entrevemos de nuestra existencia, pero no podemos asignarle ni cantidad ni número. “¿No siente la aventura la atracción de lo infinito? *Sé que no sé*. El porvenir es un *no sé qué*” (13).

Efectivamente, los personajes tenían un pasado, podríamos decir que eso los determinaba. La muchacha tenía un pasado, determinado/indeterminado a la vez, pero con más posibilidades de vida. De acuerdo con Simmel, la aventura es algo más allá del mero episodio abrupto, contrario al encadenamiento homogéneo de la vida. Puede presentarse lo accidental-exterior pero no sabemos hasta qué punto –en su tonalidad– (Simmel), sea cambiado por lo necesario-interior.

Las categorías vitales dentro de las que se encuentra la aventura, son la actividad y la pasividad; se consume entre lo que conquistamos y lo que nos es dado. En la aventura nos entregamos con menos reservas que en las relaciones que tienen más puentes con la totalidad de nuestra vida, en este sentido, estamos más desamparados. El gesto del conquistador que aprovecha la oportunidad, independientemente de hasta qué punto obtengamos un fragmento armónico o desarmónico con nosotros mismos, es otro factor importante. El azar, por supuesto, juega un papel importante, pues lo volátil, lo incierto, el sufrimiento están ahí.

No siendo necesariamente un personaje aventurero la muchacha, ella -y no sabemos hasta qué grado incautamente entra a la mansión-, se queda ahí por siempre (es enterrada en uno de los jardines). Ella no parece haber tenido reservas de ninguna clase para relacionarse sexualmente con todos los miembros con quienes sí logró esto. No midió lo incalculable de la vida, aunque en sueños haya tenido un aviso, tampoco hace caso. Pero tiene, paradójicamente, un atrevimiento peculiar característico de los aventureros, el alejarse de lo seguro (su trabajo) sin alcanzar a ver transparentemente los acontecimientos previsibles. El aventurero, en este caso, la muchacha, parece demostrar en su acción que a pesar de desconocer lo que se avecina, avanza. Esto, para los no aventureros es locura (es como si para el hombre no aventurero, lo incognoscible, fuera conocido). No podemos afirmar que ella -como el aventurero para Simmel- se fíe de su propia suerte y de su propia fuerza; en dado caso sólo estará segura de su fuerza; y de su suerte, insegura. Pero fuerza es para Simmel de lo que se está seguro, la muchacha no podría estar segura de nada allá dentro. Pero, quizás la aventura de lo erótico sí realice ciertos contenidos vitales.

Para Simmel, la fuerza conquistadora y la aceptación imposible de imponer, tiene una dependencia de la suerte. Ella, no impone nada, depende de la suerte que se entreteje tras

bambalinas y en donde ella pasa de personaje en personaje por sus alcobas. La aventura a través de la experiencia sexual de todos, pueda parecer una aventura a los ojos de todos, incluidos los de ella. La homogeneidad de la vida cotidiana se ha roto y ha entrado un sujeto desestabilizador, pero que catalizará lo que estaba por definirse: el final de esa vida de falansterio. Ella fue “acogida” y la vieron y se sintió como “un ser agraciado”, lo que le permite ser aceptada. No estamos hablando de amor, que no tiene que ver con un arreglo recíproco de estímulo y compensación.

De la aventura mortal.- El hombre aventuroso es el que está dentro-fuera, pero más dentro que fuera, diría Jankélévitch. La aventura de la muchacha dada por la curiosidad de la mansión, el que el guardián haya roto con las reglas del juego interno a los habitantes, digamos la violación del falansterio, me lleva a considerar como propuesta de análisis el que la muchacha entra en la aventura como propuesta de juego, nada serio estaba implicado en primera instancia. Cuando el elemento lúdico desaparece para ella, entonces se confunde con la vida misma, en este caso en la vida ficcional y se suicida. La muchacha ha omitido, a causa de su suicidio, la distancia prudencial respecto de los acontecimientos, especialmente el de su relación lésbica con la *Machiche*. “La aventura depende de mí al principio, pero su continuación no siempre depende de mí, y aún menos su terminación. O viceversa, estoy más dentro que fuera, pero he empezado a meterme dentro libremente” (Jankélévitch 17). Y esto tiene relación con el hecho de que las obligaciones no son, por ejemplo, subir al Himalaya, o en el caso de la trama del relato que nos ocupa, el que la muchacha continúe sus relaciones sexuales y amorosas con casi todos los miembros de esa casa. Pero ha quedado atrapada por ese *mal*. Puede arrepentirse de haber ido, de haber entrado, pero es demasiado tarde para volver atrás “a partir de ese momento se juega el todo por el todo y lucha por su pellejo” (Jankélévitch 17). Lo que está en juego no es solo su

destino, sino su vida: está a punto de convertirse en una tragedia. Ha involucrado algo más. El rechazo de la *Machiche* la ha “atrapado” y ella desconoce los motivos de ese rechazo. “La aventura “comienza frívola, continúa seria y termina trágica”: además, ha quemado las naves, como los otros habitantes de la mansión y puede el aventurero quemar las naves del retorno y del arrepentimiento. Quemar las naves en el sentido de entrar a vivir ahí a la mansión, dejar su pasado fuera para no volver allá y si de algo han de arrepentirse, emprender el retorno nuevamente. Cosa que ninguno hace.

La aventura con la muchacha empieza de manera frívola, después se pone seria cuando comienzan todos los conflictos por envidias y rechazos entre los personajes, hasta la culminación trágica de las muertes.

La muchacha, entonces, es seducida por la *Machiche* quien cuando la chica se queda con ella la llena de besos, la acaricia, la lleva a la cama “con ademanes seguros y discretos, el camino para satisfacer su deseo. La ceremonia se repitió varias veces y Ángela descubrió el mundo febril del amor entre mujeres” (Mutis La mansión 66).

Don Graci descubre su secreto “por algunas frases dejadas por la *Machiche*, y el dueño empezó a invitar a las dos mujeres a participar en sus abluciones, con prescindencia de los demás habitantes de la mansión” (Mutis La mansión 66). Las mujeres son descritas como hembras por el narrador y nuevamente las comparaciones y recuerdos de juventud ida de Don Graci, así como de la *Machiche* se convierten en envidia: la larva del mal.

Estructuralmente en este relato el único diálogo de la obra es el que se establece entre la *Machiche* y la muchacha cuando ella esta última se encuentra completamente bajo el poder de la vieja. Las actitudes son de ésta son descritas como “frialdad”, “simulación”, “distracción”. La víctima abre el diálogo:

–¿Estás cansada?– le preguntó con un leve tono de queja en la voz.

–Sí, estoy cansada– respondió la otra cortante.

–¿Cansada solamente o cansada de mí?– inquirió la muchacha con ese insensato candor de los enamorados, que se precipitan por sí solos en los mayores abismos por obra de sus propias palabras.

–La verdad, chiquita, es que estoy cansada de todo esto –comenzó a explicar la *Machiche* con una voz neutra que penetraba dolorosamente en los sentidos de Ángela [...] pero soy una mujer para machos, chiquita. Necesito un hombre, estoy hecha para los hombres, para que ellos me gocen. Las mujeres no me interesan, me aburren, me aburren como amigas y me aburren en la cama y más tú que estás tan verde todavía. [...] (Mutis *La mansión* 67).

Las palabras clave que utiliza el narrador son las de “burla siniestra” utilizadas por la *Machiche* y que la muchacha interpreta así. Además, se ajustaban perfectamente a la verdad: “*La Machiche* estaba hablando con irremediable seriedad. Se aterrorizó al pensar que nunca más harían juntas el amor, rechazó la idea como imposible, pero ésta tornó a imponerse como un presente irrevocable” (Mutis *La mansión* 67). Lo siniestro se manifiesta como el deseo del mal que premeditadamente aguardaba el momento para concretarse. La aventura se ha convertido en un abismo, en terror, en un callejón sin salida. Para agregar el placer que experimentara la *Machiche*, placer no carnal sino del alma mala: “*La Machiche* se durmió arrullada por el llanto de Ángela y reconfortada en el fresco sabor de la venganza” (68). El desenlace de estos hechos terminan con el acontecimiento del suicidio de Ángela quien “[s]e había ahorcado en la madrugada subiéndose a una silla que arrojó con los pies, luego de amarrarse al cuello una recia sogá” (68).

V. Jankélévitch describe la aventura como remedio para el aburrimiento. La palabra aburrimiento utilizada por el personaje de la *Machiche* no tiene nada de metafísico o de angustioso, como el angustiado o el preocupado que se llenan de escrúpulos de conciencia. La chica es el miembro excluido que terminará siendo algo así como ni algo ni nada. Lanzada al limbo, quizás, por la mutación de una relación y lo siniestro como verdad reveladora y avasalladora que la arrojarán a la muerte. El narrador la pone como la víctima, pero en otras partes es la responsable:

No es fácil reconstruir paso a paso los hechos ni evocar los días que la muchacha vivió en la mansión. La cierto es que entró a formar parte de la casa y comenzó a tejer la red que los llevaría a todos al desastre, sin darse cuenta de ello, pero con la inconsciencia de quien se sabe parte de un complicado y ciego mecanismo que gobierna cada hora de la vida (Mutis *La mansión* 65).

Como parte final, la alcoba de don Graci es el lugar donde tienden el cadáver de la muchacha. Ciertamente la imagen de la virgen ahí colgada y el otro cuadro que representa la huida de una pareja de una casa incendiada sean elementos simbólicos sumados a la trama. Don Graci toma la decisión de deshacerse del cadáver y habla en general haciendo preguntas indirectas: “No sé de quién haya sido la culpa de todo esto, pero esto nos puede acarrear muchas dificultades, ya verá usted” (69), refiriéndose al fraile. Posteriormente se desata la violencia y los asesinatos entre otros miembros de la mansión. Sobreviven el dueño y el esclavo quienes abandonan la mansión. El guardián partiría dos días después montado en la bicicleta que llevar la muchacha el día que llegó; y el fraile, el último en salir, cierra cada una de las habitaciones y el portón de la entrada. “La mansión quedó abandonada mientras el viento de las grandes lluvias silbaba por los corredores y se arremolinaba en los patios” (Mutis *La mansión* ;?). Este es el

último elemento gótico: terminado el verano, llega el otoño. El viento, el abandono, el secreto que guarda una gran mansión resultará lúgubre por su asociación con la muerte.

El suicidio está presente en un número considerable de los personajes mutisianos. Y puede ser visto como la más alta forma de sacrificio y es mayor si se evidencia una noción de autoconciencia. En este relato no sabemos el nivel de autoconciencia del personaje de la muchacha, debido a los espacios vacíos o de indeterminación.

Corroboramos que los sueños premonitorios, las salmodias, las oraciones estaban preparando el camino de una tragedia que no se haría esperar.

Tal vez en la conciencia de sus propios límites y/o limitaciones, es cuando el camino de los personajes se abre más a su propia destrucción. Las invocaciones, las oraciones, las salmodias no han sido sino lo que apuntábamos más arriba en este trabajo, una forma de salir del paso, vacías pero necesarias.

La exaltación del placer es una forma de vivir la sexualidad más allá del encuentro al final del día con alguien a quien se le invita a tener una relación más tierna o personal. No sabemos con certeza si el placer les resolvía interrogantes o dudas y si era una manera de darle vida a Eros en un mundo “tanático”.

El suicidio es ingresar al fin de la existencia, pero no podemos sino suponer que la muchacha lo haya hecho de manera racional y consciente. Las epifanías, llamémosles así, no son sino las del lector.

Discurso hegemónico masculino.- Una breve acotación más, la muchacha es también esta figura que entra desde un mundo ajeno al de la mansión. Su relación con la publicidad en contraste con los personajes totalmente ajenos a la estética y los principios de la publicidad son obvios, pero también desde la perspectiva en la que nos presenta el narrador a este personaje femenino me

gustaría agregar retomando algunos conceptos de Francisco Umbral en su libro *Tratado de perversiones* que se pueden asociar con esto. La muchacha pertenecería a la llamada mujer-exceso “pues la naturaleza femenina por su intrínseco e inexplicable carácter suntuoso –e incluso suntuario–, se presta fácilmente a la manipulación comercial, digamos. La utilización masiva que la publicidad hace hoy del desnudo femenino (y del vestido)” (Umbral 35) para anunciar toda clase de productos, hipertrofia la natural suntuosidad de la piel femenina, de su anatomía, de su cabellera, lo que sugiere otras formas de suntuosidad. “Lo que la mujer tiene de animal de lujo (que solo se redime mediante la cultura, como lo que el hombre tiene de animal depredador) es lo que yo llamo exceso: una suntuosidad innecesaria y sensualidad excesiva que hay en la hembra” (35-36). Solo es misterioso lo innecesario, lo misterioso, lo excesivo y que se alaba el cuerpo de la mujer pero no por su capacidad reproductora, es pura sensualidad gratuita y que hoy se degrada en manipulación comercial o que metaforizamos en sensualidad erótica.

Es la sinécdoque, que en cada parte de la mujer actúa como metáfora de otras partes de su totalidad. “En la mayoría de los casos, todo actúa en su cuerpo como metáfora del sexo, que es lo oculto, lo sagrado y lo obsesivo” (36). El tatuaje que lleva el guardián de la mansión de un pubis de mujer es la sinécdoque de la mujer. La cabellera de la muchacha es rubia, es oro, es día. De día llegó y es quien revela la incógnita, como discurso hegemónico, de lo que despierta el lado irracional del hombre, poniéndolo en evidencia.

Es una visión superficial de la mujer, pero el que su cuerpo remita a otra cosa, diría Umbral, como por ejemplo a una guitarra, a una vasija, etc. “representa la metaforización centrípeta (he aquí la complicación vertiginosa de lo femenino) por lo cual el cuerpo de la hembra remite a otra parte o también al sexo. De modo que la mujer no es solo metáfora expansiva, sino al mismo tiempo metáfora autorreflexiva, y casi todo lo que ella hace con su

cuerpo tiene valor sexual” (37). Es el cuerpo de la mujer la metáfora de una cópula que solo en la cópula se desmetaforiza, se queda en mera anatomía y el hombre ve a la mujer como organismo después de la cópula (objetivamente) y no como metáfora.

Consideraciones finales.- La libertad del hombre es la libertad de un semidiós, su poder no es todo poderoso, sino a medias: “únicamente está en nuestras manos el fiat inicial, y solo para el comienzo de una empresa que se desarrolla luego por sí sola” (Jankélévitch 18).

La seriedad comienza en la trama de este relato cuando hay un involucramiento emocional y cuando se desatan las pasiones entre ellos, aunque éstas sean abyectas o mal intencionadas, negativas. A pesar de los numerosos espacios vacíos, en el diálogo de la muchacha con la *Machiche* se ve reflejado el apego que la muchacha le tiene y lo que le importa a ella de su relación, desea que continúe y no soportará el rechazo como tampoco el contenido siniestro de las palabras que la salen de la boca de su amante, aún consideras como verdaderas para ella.

Como el relato termina con el suicidio de la muchacha y de ahí se desatan otras muertes y el abandono de la mansión de los personajes restante, comentaré lo que Vladimir Jankélévitch dice sobre la muerte; y esto es que la muerte, al fin y al cabo, es lo serio en todo azar: y “es aventurosa cuando contiene una dosis de muerte posible, dosis a menudo infinitesimal, homeopática, si se quiere, y generalmente apenas perceptible...” (19).

“Un peligro solo es peligroso cuando es peligro de muerte”, pero como el juego de la ruleta rusa, la sombra de esa pequeña posibilidad, antaño un pasatiempo de los oficiales rusos. La muerte es lo malo de toda enfermedad, aunque sea el de un dolor de muelas. Si una aventura calculada de la que pudiéramos salir nos salvara de todo peligro, no sería una aventura. Es la muchacha nuevamente, porque como el hombre aventuroso aspira siempre a un más allá de la

zona intermedia, donde el hombre puede respirar mejor. Pero como el hombre no es ángel ni bestia, lleva la existencia más sedentaria.

La desventura de muerte es lo más aventuroso de la aventura. La vida como la muerte está entreabierta, así las puertas de la mansión para la muchacha. La muerte tendrá la última palabra, ya sin el recurso de la suerte cuando el dolor es insoportable.

Para finalizar, me gustaría retomar las diferencias en el estilo de la aventura erótica (sexual) experimentada por hombres y por mujeres. Para el hombre las consecuencias fisiológicas de los amoríos no están vinculadas con la maternidad “como tampoco pueden implicar serias secuelas morales, como en el caso de la mujer. Para la mujer la aventura amorosa no es sólo una empresa arriesgada, sino incumbe el ser femenino en su totalidad” (Malishev 318). A decir de Jankélévitch la aventura amorosa o del flirteo femenino como empresa amorosa “empieza frívola, continúa seria y acaba trágica”. Pero para que la aventura tuviera verdaderamente un carácter aventurero tiene que ser plural para el hombre, como el ejemplo clásico del Casanova o del Don Juan, conquistadores de corazones femeninos: “El plural poligámico de las aventuras amorosas impide el arraigamiento trágico del amor en el centro de la existencia, se opone a la totalización destinal de los amoríos, mantiene en suma, el carácter frívolo de cada aventura” (Jankélévitch 34).

Si cabe decirlo, la relación con el futuro dentro del mismo tema consiste en que cada género tiene actitudes diferentes con relación al futuro. “Si la mujer suele esperar la aventura, el hombre suele correr a la aventura” (Malishev 319?). Jankélévitch llama *inmanencia* a la curiosidad o la angustia de una espera apasionada por parte de la mujer; el de la urgencia es lo concerniente al hombre como un frenesí del deseo que se opone al vértigo del anhelo. El matrimonio pondría fin a la aventura...

La aventura iguala a todos, más la aventura amorosa. Puede anular las jerarquías sociales, iguala a los superiores con los inferiores, pero no como para casarse con un príncipe necesariamente lo cual estaría fuera de lugar en relación con el relato de Mutis.

Las aventuras amorosas, cómicas, dramáticas, trágicas nos las han ofrecido las series de televisión, el cine y la literatura. Pueden no estar nada distantes de lo que sucede en la realidad de los espectadores o lectores, pes no son un juego de sombras pintadas que sólo imitan la vida real.

Capítulo 5. Análisis literario, aproximación hermenéutica y aplicación de la teoría de la metaficción y de la aventura a *La última escala del tramp steamer* de Álvaro Mutis.

En el presente trabajo de análisis literario de la novela de Álvaro Mutis titulada *La última escala del trampsSteamer*, daré una breve introducción a esta obra alrededor de la prefiguración de la misma; posteriormente se presentará el análisis literario para poder abordar algunas de las características metaficcionales de la obra en cuestión, así como de la aventura.

Prefiguración de *La última escala del tramp steamer*.- Esta obra aparece después de la publicación de la trilogía de novelas inicial de Álvaro Mutis (*La nieve del almirante*, *Ilona llega con la lluvia* y *Un bel morir*) en cuya conclusión su autor daba muerte a Maqroll. Posteriormente, retoma a este personaje, dado que éste “insistió en continuar su historia”, explica su autor, a propósito de la reaparición en la novela que ahora nos concierne. Sobre este punto, dice Mario Barrero Fajardo:

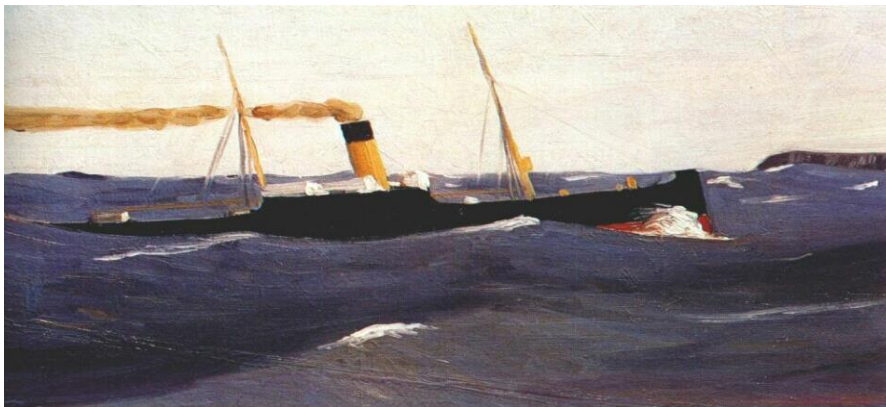
La publicación en 1989 de *La última escala del tramp steamer* generó la sensación que los días del Gaviero como protagonista y narrador de textos novelescos efectivamente se habían agotado en la trilogía de obras antes abordadas; el nuevo relato, de una extensión menor que la de los anteriores, no giraba en torno a su figura, sino que presentaba como protagonista a un pequeño carguero de bandera hondureña –un tramp steamer–, que a marchas forzadas cumplía con sus cada vez más escasos recorridos [...] (Barrero Fajardo 213).

La idea de esta novela nace en las islas Galápagos –según reseña William L. Siemens– gran amigo de Mutis, y de quien se toman algunos datos en su libro *Las huellas de lo trascendental. La obra de Álvaro Mutis* (2002). En esas islas Mutis vio pasar a un vapor “agonizante” el que le inspiró un sentimiento de ternura “imaginando las historias que podía

contar de toda la gente que había tenido que ver con él durante toda una larga y venerable vida en alta mar” (Siemens 238). Por aquella época también dice Mutis lo siguiente:

en un cuadro de [Edward] Hopper –pintor norteamericano que a mí me gusta mucho– encontré un tramp steamer en plena navegación, en medio del mar, luchando con las olas. Me conmovió tanto que me dije: “Tengo que contar la historia de un tramp steamer”. Entonces, como las historias se van contando solas, y van trabajando solas en la mente, me encontré de repente con que los personajes comenzaron a pedir pista, y por eso me senté a escribirla (Mutis citado en Eduardo García Aguilar, *Celebraciones*, pp.30-31: citado en Siemens 239).

De manera semejante, Mutis fue acumulando imágenes de su barco antes de escribir su texto. Primero fueron las ganas de escribir un poema sobre uno de esos destartalados buques de carga, con sus costados roídos por el óxido y llenos de manchas de aceite quemado. Pero se tropezó con un poema de Pablo Neruda, "El fantasma del buque de carga", que aparece en el primer volumen de "Residencia en la tierra"- y Mutis concluyó que era inútil "agregar una sílaba a obra tan perfecta". Un día, en medio de la escritura de una novela, la imagen del carguero vagabundo se le presentó con claridad fulminante, y luego recordó una imagen del pintor norteamericano Edward Hopper. Esta cadena de motivos terminó en el maravilloso recuento de las aventuras del "Alción" (Parafraseado de Club.Cultura 7).



Asimismo, Mutis comenta haberse inspirado en uno de los barcos que aparecen en un libro de Phil N. Thomas: *British Ocean Tramps*. He aquí la imagen de su portada:



Finalmente, la novela que terminó por escribir incluye al Gaviero y a su amigo libanés Abdul Bashur, como personajes secundarios, los cuales no aparecen sino hasta la segunda parte de la noveleta. Otro personaje es el pequeño carguero con bandera hondureña, el tramp steamer que, con mucho esfuerzo, realiza su trabajo. Lleva por nombre “Alción”, lo que intertextualmente se asocia con aquella ave capaz de hacer nido en medio del mar para protegerse de los depredadores humanos principalmente, según la fábula de Esopo. Podrá, asimismo, como connotación, esto es: “[el] significado adicional de sentido secundario proveniente de asociaciones emocionales o valoraciones que acompañan, superpuestas, al significado básico” (Beristáin 106).

El referente marítimo que presentan otras novelas de Mutis (*La nieve del almirante*, *Ilona llega con la lluvia* y *Un bel morir*) se continúa en *La última escala del tramp steamer*. La trama de la novela tiene una relación con el nombre de la embarcación y la historia de amor que lo acompaña. Abdul Bashur al referirse a esta historia entre Warda, su hermana, y el capitán Iturri dice: “Lo suyo durará lo que dure el Alción”. La pregunta es ¿qué depredadores amenazan el amor de esa pareja? Siemens es quien explica este mito: Alcíone [sic.] es la hija de Eneas, el tema de la Eneida de Virgilio. Su esposo, Ceix, muere ahogado. Alcíone corre a donde flota el cuerpo de Ceix y, por simpatía, los dioses lo vuelven a la vida y los convierten a ambos en martines [sic.] pescadores, aves que hacen su nido dentro del mar durante una parte del invierno, cuando el oleaje está calmo (Siemens 244).

Siguiendo el análisis que hace este autor, el narrador de *La última escala del tramp steamer* teje esta historia del capitán Iturri y su amante, Warda Bshur, “más o menos en el marco de este mito, que en sí mismo es una expresión de la eterna historia de amor: los amantes fabrican su nido de amor durante los momentos de navegación tranquila, sus días de ‘Alcione’, pero, cuando una tormenta destroza el barco, la relación también se rompe” (245). De acuerdo con Siemens, es cierto que la única mención intertextual al mito es cuando Iturri se da cuenta, por coincidencia o destino, que el Alción es el nombre de ese barco (el mito de los esposos que pretendieron ser más felices que Zeus y Hera). Este guiño puede ser intencionado, la palabra ALCIÓN es la única que aparece escrita con letras mayúsculas en el texto y debe ser interpretado por un lector competente, pues la intertextualidad es el mecanismo propio de la lectura literaria.

Análisis literario de *La última escala del tramp steamer*.- El paratexto está constituido por la relación con el texto que presenta un obra de arte literaria, puede estar conformado por el título, subtítulo, prefacios, epílogo, advertencias, prólogos, etcétera. Asimismo, pueden aparecer notas

al margen notas a pie de página, o notas finales. Ilustraciones, cubierta/portada, contraportada y otros elementos conforman el entorno del texto. La edición que hemos leído es la que contiene siete novelas y se titula: *Empresas y tribulaciones de Maqroll, el Gaviero. Siete novelas*, y en medio de ellas se encuentra precisamente *La última escala del tramp steamer*.

Esta obra que ahora nos ocupa presenta un paratexto: la dedicatoria a un amigo: “A G.G.M., esta historia que hace tiempo quiero contarle pero que el fragor de la vida no lo ha permitido”.

También incluye dos poemas, uno de Pablo Neruda “El fantasma del buque de carga”. Residencia en la tierra, I; y otro de Stéphane Mallarmé titulado “Le guignon”. En el primero de estos apreciamos que habla de un buque viejo y cómo le va en su travesía por las aguas; en el segundo se lee: “Toujours avec l’espoir de recontrer la mer,/ Ils voyageaient sans pain, sans batons et sans urnes, /Mordant au citron d’or de l’idéal amer” [Siempre con la esperanza de encontrar el mar/ Viajaban sin pan, sin cayado ni cántaro /Mordiéndolo el limón dorado del amargo ideal] (Trad. libre).

Respecto al poema de Neruda se pueden apreciar ciertas intertextualidades con algunas frases que identifican al tramp steamer con ese buque viejo del que habla el poema, por ejemplo: “...y un olor y rumor de buque viejo, /de podridas maderas y hierros averiados, / y fatigadas máquinas que aúllan y lloran/ empujando la proa, pateando los costados,/ mascando lamentos, tragando y tragando distancias, haciendo un ruido de agrias aguas sobre las agrias aguas, /moviendo el viejo buque sobre las viejas aguas. P. Neruda” (Mutis *La última* 311).

En numerosas partes de la novela, el buque es definido y descrito como: “saurio malherido”, “vagabundo despojo del mar, una especie de testimonio de nuestro destino sobre la tierra”, “Un pulvis eris”, “ruinoso esperpento de una edad olvidada”, “patriarca de todos los

mares, vencedor de tifones y tormentas”. Las figuras retóricas son metáforas e hipérbolés. Descripciones en la diégesis como: “la mugre, acumulada en los vidrios durante quién sabe cuántos años, poco dejaba ver el interior, aparte de una opaca luz de una lámpara eléctrica de techo y el brillo fugaz de un instrumento”; “estaba recostado en el muelle como un perro en el umbral de una puerta tras una noche de hambre y fatiga”; “la proa mostraba sus vergüenzas, con la misma bandera colgando como un trapo de naufrago”, etcétera, amén del nombre casi borrado del que sólo se alcanzaba a apreciar la terminación “CION” (de Alción). Cito un comentario crítico sobre el Alción:

El Alción, con sus costados llenos de pringosas huellas de óxido y la irreparable decadencia de sus máquinas, es mucho más que un barco; es la personificación de la desesperanza que anida en el corazón del capitán Jon Iturri y que lo lleva a permanecer aferrado con ibérico estoicismo al precario destino de sus navegaciones, a sabiendas de que todo está perdido de antemano y que nada podrá salvar a su barco del naufragio final y de la muerte (cvc.cervantes.es/alción).

Los elementos de la prefiguración de esta obra se van presentando en algunas ocasiones particulares dentro de la trama de misma, como cuando el narrador divisa en un puerto de Helsinki por primera vez al buque, al que volverá a ver en mares caribeños cuando se encuentre con otro de los personajes de la novela, el narrador de la historia original: Jon Iturri, esto es, el narratario.

Podemos apreciar que comparte con otra novela de Mutis, intitulada *Abdul Bashur, soñador de navíos*, el tema y algunos de los personajes. Es un guiño intertextual, pero en ésta el narrador es omnisciente y carece de la sencillez que adoptará la narración en *La última escala del*

tramp steamer, lo que puede apreciarse en los periodos de autorreflexión que adopta el narrador a propósito de su escritura.

El título de la obra que analizamos ahora, alude a un objeto que es central: el tramp steamer. Más que una oración, el título es una frase que refiere el final de un objeto y que invita al lector a pensar hasta dónde llegó y a qué se debe su parada final. Se suma a la historia del carguero, la historia de amor entre una libanesa joven de 24 años, llamada Warda Bashur, y un vasco de cincuenta años de edad, Jon Iturri, quienes por motivos inicialmente de negocios, establecerán una relación de amor que coincidirá con el naufragio del buque, y el final de su relación amorosa.

El tema de esta novela es la historia de amor entre Jon Iturri y Warda Bashur, narrada por el personaje anónimo –narrador–, a través de lo que recuerda de la historia contada, a su vez, por Jon Iturri –el relator o narratario– a lo largo de su travesía por el delta del Orinoco y que ambos realizan por motivos de negocios: el narrador requiere de un capitán de barco; y el capitán, de su trabajo. Este narrador intradiegetico es un personaje anónimo. Escribe desde la primera persona del singular. Al comienzo de la obra, y a manera de escritura autorreflexiva, dice así:

Hay muchas maneras de contar esta historia. [...]. Ni qué decir que la tercera persona implicada en lo que voy a tratar de relatarles, no podría distinguir ni el comienzo ni el fin de lo que ella vivió entonces. He optado, pues, por contar lo sucedido según mi personal experiencia y dentro de la cronología que en ella me tocó en suerte. [...]. Desde que la escuché, tuve la resuelta intención de contársela a alguien, que en esto de narrar las cosas que le pasan a la gente, se ha manifestado como un maestro” (Mutis *La última* 313).

Es un discurso implícito de cómo debe contarse una historia, lo que es tan importante como la historia misma. El narrador decide que lo que contará lo hará de la manera más directa

posible, aunque se la pasa cavilando sobre cómo hacerlo y aunque, quizá, no cuente con la aprobación de algunos lectores. Trata de explicarlo del siguiente modo: “Ojalá, con mi ninguna destreza, no se pierda aquí el encanto, la dolorosa y peregrina fascinación de estos amores que, por transitorios e imposibles, algo tienen de las nunca agotadas leyendas que nos han hechizado durante tantos siglos, desde Príamo y Tisbe hasta Marcel y Albertine, pasando por Tristán e Isolda” (Mutis *La última* 313).

La intertextualidad a estas leyendas de amor llama la atención particularmente por dos razones: la primera es que el narrador es inexperto, a su parecer, para escribir historias, pero es un buen lector y conoce las historias de amor trágico que ha citado (a pesar de traslapar los tiempos de su contexto histórico-literario al poner a Marcel y Albertine de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust “pasando por Tristán e Isolda”). Hasta aquí, el tempo puede resultar lento, ya que se ha detenido en todos estos pormenores; sin embargo, al voltear la página, comienza con el preámbulo de la historia.

En cuanto a la trama de esta novela, que tiene ver mucho con el autor real (Mutis), acostumbrado a los viajes y por su manera de hablar y hacer crónica sucinta de cada lugar donde para, y de sus constantes alusiones a él mismo como poeta y escritor, podemos decir que para la época en que fue escrita *La última escala del tramp steamer*, igualmente otros tantos autores latinoamericanos (agrupados dentro del llamado *Boom*), se insertaron como personajes dentro de sus propias novelas, o bien, a otros autores reconocidos por un lector experto.

Si nos detenemos a considerar una de sus primeras paradas en la Bahía de Nicoya, en Punteras, Costa Rica, el narrador cuenta una anécdota –entre tantas– del matrimonio de una pareja costarricense que está punto de divorciarse, pero no se especifica por qué. Con ellos, el narrador (anónimo), hará un paseo en yate. Primero describe a la mujer como superficial. Ella

porta un bikini y es malhablada, y cuando se entera que el invitado es un escritor, ella quiere saber si los poemas que escribe son felices; él le responde que más bien son tristes, a lo que ella le comenta, a su vez, que para qué los escribe entonces.

En este sentido, ella es una mujer superficial y lo refiere a la crítica literaria, la cual “ ya se encargará, como es su costumbre, de cumplir con el resto y regresar al olvido estas líneas tan distantes del gusto que prima en nuestros días” (Mutis *La última* 313). La mujer es la representación de lo que el narrador considera “[n]uestra civilización de plástico, junk food, contrabando y música estridente” (Mutis *La última* 327).

No obstante el diálogo anterior, la mujer –de la que el narrador no recuerda su nombre–, le pide que cuando escriba algo romántico, se lo envíe. Siemens comenta al respecto lo siguiente: “Por supuesto, la novela en la que le toca en suerte aparecer no satisface sus normas, de la misma manera que, en otro ejemplo de simetría cuidadosamente delineada, ella hace un claro contraste con la bella y digna mujer que es la protagonista” (Siemens 241).

En esta primera parte o introducción, el narrador, además de los problemas que implican el contar una historia de amor, quiere evitar caer en el llamado género rosa. Decide comunicarle a sus lectores que, en efecto, se trata de una historia de amor, pero trágica (como la de los textos de las leyendas y personajes de novelas, citados). Siemens opina: “la cuestión principal que el narrador está tratando de explicar es que sólo existe una historia de amor verdadera vigente a lo largo de toda la historia de la humanidad y que sería un sacrilegio condescender en cualquier sentido, cediendo a los gustos contemporáneos al narrarla” (241). Es un espacio vacío, porque ni Siemens ni Mutis (léase su narrador) aclaran cuál es esa única historia de amor. Hemos de agregar nosotros que la intención de Mutis no es la de parodiar las novelas citadas, simplemente se trata de una obra existencial que cuenta su propia historia de amor trágico.

El destino juega un papel preponderante en el inicio de la trama, ya que en su último encuentro con el famoso buque es cuando se decide a narrar la historia, pues se concatenan elementos que lo desatarán. Como ha quedado en su memoria grabada la imagen de este buque, el narrador aclara y cuenta lo siguiente:

Dije que nunca más vi al tramp steamer [...] cuando volví a tener noticias tuyas fue para conocer la desoladora plenitud de su historia. Pocas veces los dioses nos conceden que se corran los velos que disimulan ciertas zonas del pasado: tal vez se deba a que no siempre estamos preparados para ello. Ignoro qué tan felices puedan ser aquellos que consultan oráculos más altos que su duelo” (Mutis *La última* 330).

La frase escrita en letras cursivas alude a un poema del poeta colombiano Rafael Pombo (1833–1912) titulado “De noche”. Escribiré la estrofa con la que se hace la intertextualidad:

“Dios lo hizo así. Las quejas, el reproche
son ceguera. ¡Feliz el que consulta
oráculos más altos que su duelo!”

El autor es el hombre real (Álvaro Mutis) y el narrador, personaje a su vez. Son figuras especulares. Es un heterónimo de Mutis, pero no estamos hablando de una obra autobiográfica, aunque tiene elementos de su historia real, ya revisados en la prefiguración de esta obra. La escritura es presencia y a la vez pérdida de autoridad para reconocerse en “otro”. Es la llamada magia de la ficción posmoderna la que permite a Álvaro Mutis poder encontrarse en diferentes puntos de vista y perspectivas escriturales con sus personajes en un mismo horizonte ficcional.

En otras novelas de la saga del Maqroll, Mutis se ha proclamado amigo del Gaviero y testigo de sus narraciones orales. Consuelo Hernández se pregunta: “¿A quién pertenece la obra escrita por Álvaro Mutis, a Mutis o a Maqroll? ¿No se trata de una suerte de autobiografía

centrífuga donde Maqroll borra a Mutis o Mutis se borra en Maqroll?” (Hernández *Una estética del deterioro* 38).

Por otro lado, Jon Iturri, quien vivió la historia de amor con Warda Bashur, se niega a ser el centro de la historia, de hecho le explica al narrador que las historias no tienen final y la que le ha sucedido a él con Warda, terminará cuando él termine y tal vez siga viviendo en otros seres.

El narrador le pide a Iturri que continúe con su historia, que exorcice los fantasmas que lo acompañan y lo insta a que lo haga, porque intuye que tiene un alma de vasco introvertido y sensible.

La trama de *La última escala del tramp steamer* está basada en lo que el narrador cuenta a propósito de los motivos que lo lleva a escribir la historia de amor de una pareja disímil –Iturri, un vasco francés de cincuenta años y Warda Bashur una guapa libanesa musulmana de veinticuatro años–. La historia vivida es narrada por el narratario (relator) llamado Iturri quien por asuntos de negocios con los Bashur, emprenderá una aventura en el tramp steamer, el cual es designado en el título como el objeto representado de las coincidencias entre los personajes masculinos mencionados.

Asimismo, la estructura de esta noveleta, presenta una introducción en la que el principal asunto del narrador es explicar cómo y por qué va a contar esta historia que le ha narrado, a su vez, un capitán de barco. De las siguientes dos partes de la novela, no señaladas por capítulos, podemos apreciar que las coincidencias son muy importantes en la trama ya que en un primer encuentro del narrador con el tramp steamer en un puerto de Helsinki, se seguirán los de Kingston, Punta Arenas y el de la desembocadura del Orinoco en donde él ha divisado al carguero y le ha llamado poderosamente la atención el estado en el que se encuentra.

La coincidencia tiene ahora relación con el hecho de que el narrador –por motivos de viaje de negocios– requiere de un barco pequeño y de un capitán que lo transporte por diversos lugares; ahí es cuando se da el encuentro entre el capitán del barco Jon Iturri, pero en otras latitudes del planeta: en el delta del Orinoco.

Leemos, según Siemens, el resumen del argumento de la trama:

El narrador encuentra un tramp steamer extrañamente cautivador en la bahía de Helsinki, Finlandia, lo que en la época era Leningrado, en la Unión Soviética; después lo ve también en Kingston, Jamaica, en Puntarenas, Costa Rica, y en el delta del río Magdalena. En Jamaica hace un verdadero intento por abordar el barco y hablar con su capitán, pero cuando llega, se da cuenta de que está a punto de zarpar.

Finalmente, en una época posterior, se encuentra con Jon Iturri, quien era el capitán del navío en la época de los encuentros, y éste último le narra la historia de su relación con el propietario, que es Warda, una de las hermanas de Abdul Bshur. Iturri dice al narrador que cada uno de esos encuentros correspondió a un momento decisivo de su relación con Warda, por lo que, de alguna manera inexplicable, el narrador es también un protagonista de importancia del drama (Siemens 242).

El contexto donde se encuentran, en la configuración de la obra, Iturri y el narrador, es en un viaje en el río Magdalena (Delta del Orinoco), entre Ciénaga y la ciudad costera de Barranquilla. Muy pronto los dos se hacen amigos a través de las conversaciones que empiezan a entablar en la cuberita del barco. Las coincidencias empiezan a sucederse, pues hablan del tramp steamer y de una pareja de amigos: Abdul Bashur y Maqroll, el Gaviero a quienes, por diversas circunstancias de la vida, conocen. La situación se torna interesante cuando Iturri “aborda” el tema de su relación pasada con Warda y la triste separación que sufren cuando éste romance

llega a su fin; todo lo anterior coincide, a su vez, con el final del carguero, o sea: la última parada del tramp steamer.

Siemens aclara lo siguiente: “Lo que quiere decir [Álvaro Mutis] es que no será apropiado ocultar a sus lectores el hecho de que se trata de una historia de amor confinado dentro de los límites trágicamente prescritos, sin importar lo que el público comprador de libros puede desear que sea” (Siemens 241). La iniciativa de Mutis, asociando aquí la prefiguración y la trama de *La última escala del tramp steamer* es la de explicar que sólo existe una historia de amor verdadera vigente a lo largo de toda la historia de la humanidad, y que por ello mismo no quiere condescender en ningún aspecto con los gustos contemporáneos al narrarla.

También, la narración parte de una serie de coincidencias que Mutis atribuye “a la obra inescrutable del destino” (Mutis citado en Siemens 241). Y las fuerzas que controlan el destino de los hombres tienen igualmente seleccionado a un escritor específico: el narrador anónimo de esta novela. Este escritor participa de algunos acontecimientos, pero no directamente en la historia de amor entre Iturri y Warda. El narratario, al compartir su tiempo con el narrador, específicamente en la travesía el río Magdalena, cuenta su historia vivida con Warda.

A manera de cajas chinas el narrador inicial convierte la historia de amor del narratario en lo que leemos. Por este mecanismo conoceremos a través de la memoria, así como de una serie de elementos puntuales y señalados por el mismo narratario, cómo es que se desarrolló el encuentro entre Iturri y Warda. Hemos de agregar aquí que Warda, como la dueña del tramp steamer, y por motivos que la llevan a querer independizarse de una familia musulmana de origen libanés, quiere hacer negocios con el barco y para ello requiere de un capitán. El primer encuentro para negociar esto se dará entre Abdul Bashur un hermano de Warda y su amigo Maqroll cuando se citan para entrevistarse con el que será posteriormente, capitán del ALCIÓN.

Aquí se aprecia perfectamente que Maqroll ha pasado a ser un personaje secundario en la trama principal, esto es así, por los comentarios que el narratorio hará de él y su estrecha amistad y lo que sus aventuras le han inspirado.

A la entrevista con el Gaviero y Bashur a la que acude Jon Iturri, se suma la llegada bastante inesperada de Warda. Iturri quedó hechizado y enamorado de esta mujer desde la primera vez que la ve y parece que la atracción es mutua cuando se han reunido Bashur, Maqroll y ella para hablar de cómo harán negocios con el tramp steamer. Se manejarán como socios, no obstante las sospechas y prejuicios que, en un inicio, le despiertan este par de amigos al capitán. Éste acepta, finalmente, para continuar su contacto con Warda. Ella pone las reglas del juego aunque, en primera instancia, el capitán deberá estar en contacto con Bashur. Por su parte, también ella requiere que se encuentren (ella y el capitán) en los más disímiles puertos del mundo para ver cómo van las cosas. Posteriormente, la pareja se enamorará en Marsella. Después, se volverán a ver constantemente en hoteles, bares y restaurantes de diferentes puertos del mundo a lo largo del tiempo de su romance.

El segundo encuentro entre ellos es en Lisboa, y así se suceden uno a uno de estos en diferentes puertos del mundo, hasta que ella quiere viajar con él en el barco, no obstante las molestias de espacio e incomodidad implicadas. Su última separación coincide con lo que le cuenta Iturri al narrador: en el delta del Orinoco donde, a esas alturas, el buque no puede más y ante sus propios ojos el tramp steamer naufraga. Recuerda lo que Abdul le había dicho sobre su relación con su hermana: “Lo suyo durará lo que dure el tramp steamer”. Iturri y Warda no estaban viajando juntos en esos momentos de la travesía, así es que el enamorado vive la experiencia del naufragio solo, pues ella se encontrará en su tierra natal, Líbano.

Pasado el evento del “naufragio”, él recibirá una carta de Warda –la cual no le quiere leer al narrador–, donde le expresa, grosso modo, que ella ha cambiado de opinión, esto es, que ya ha experimentado mucho queriendo su independencia y regresará a los viejos moldes que la formaron. Añade que lo ama, pero que no podrán estar juntos ni vivir una vida como la que llevaban, muy a pesar de su gran amor. Cito una parte en la cual Iturri cuenta sobre el contenido de esa carta:

Warda me describe su llegada al Líbano y su inmediato ajuste con el medio social y familiar. Sus sueños europeos y de otro orden se habían esfumado de inmediato y perdido toda razón y consistencia. Quedaban los sentimientos que la unían a mí. Estos estaban intactos, pero, a partir de ellos, no había lugar para construir nada, para esperar nada que no fuera una descalabrada experiencia que haría de nuestra relación una madeja de reclamos silenciados, de culpas y frustraciones disfrazadas. Lo de siempre, en fin, cuando se parte de una distorsión de la realidad y tomamos nuestros deseos como verdades incontrovertibles. No iría a Recife no pensaba verme de nuevo en alguna parte. Le dolía tremendamente que el naufragio del tramp steamer se hubiera interpuesto en su decisión de quedarse en tierra y someterse a las leyes y costumbres de su gente. Parecía que las palabras de Abdul se hubieran cumplido (Mutis *La última* 370).

Terminada la historia de Iturri, éste se despide del narrador con un estrechón de manos, agregando que el encuentro y la simpatía que establecieron los dos con el buque desde Helsinki, aún sin haberse conocido ambos ahí, los unirá para siempre. El narrador se despide del capitán vasco con palabras deshilvanadas sin haberle podido decir lo que había sido para él la otra historia del ALCIÓN y su capitán.

Los hilos de la acción se presentan como encuentros y desencuentros de personajes; así como la narración autoconsciente: la escritura misma de esa historia de amor, los encuentros con el tramp steamer, las coincidencias entre los protagonistas y la capacidad de aguante del buque.

Los personajes son pocos a decir verdad, tenemos al co-protagonista/ autor/ narrador/ narratario que parece defenderse a través del texto mismo, pues partirá de una historia oral para desembocar en la escritura del texto que nos presenta. Cito: “Un ligero escalofrío me recorrió la espalda. Hay coincidencias que, al violar toda previsión posible, pueden llegar a ser intolerables porque proponen un mundo donde rigen leyes que ni conocemos ni pertenecen a nuestro orden habitual” (Mutis *La última ¿?*). En esta obra no aparece el Gaviero como protagonista y narrador de sus propias historias de aventuras. Nos presenta a Jon Iturri como el personaje que “provocó”, como narratario, la escritura de esta historia de amor. También está el personaje femenino de Warda, la dueña del “Alción” y la pareja de amigos, Maqroll y Abdul, principalmente.

Comenta Roberto Valero: “Barcos, árabes, capitanes, pocos personajes en general, pero todos van tejiendo su vida a medida que conversan o se mantienen en silencio, de forma tal que los destinos terminan cruzándose” (Valero “Colombianistas” s.n.p.).

Análisis metaficcional de *La última escala del tramp steamer*.- Linda Hutcheon en su libro *Narcissitic Narrative*, capítulo tres habla del artificio literario, de la parodia, la alegoría y la puesta en abismo. Para ella la narrativa, esto es “el narrar”, es una función humana, es parte de la vida y adopta la forma de ciertos géneros literarios, como la novela. Pero ¿cómo se construye un universo ficcional? El lector, puede compartir, en ciertos casos, con el escritor el placer de su creación imaginativa.

Para comenzar, Hutcheon describe una figura: “*authorical narratory figure as mediator between reader and novel world demands recognition of subsequent narrative distance*”

(Hutcheon 51), esto es, cuando el énfasis en una novela dentro de la diégesis es el acto de contar (*storytelling*), el lector es temporal y espacialmente orientado al mundo ficcional de narrar; la figura narrativa es el centro de la referencia interna. Puede suceder en la primera persona del singular si se usa esta forma de narrar paródica en la metaficción. Tal es el ejemplo del narrador de *The Real Life of Sebastian Knight* de Nabokov. En esta obra tiene dificultades para escribir la biografía de su hermano novelista.

La última escala del tramp steamer no es una parodia de las novelas rosas, incluso, puede ser la antítesis de una novela rosa. En la sección anterior, donde se presentó el análisis literario de esta obra, apreciamos que el narrador no quiere un lector como la chica del bikini, pues su opinión sobre las novelas románticas no coincide con lo que él “tiene en mente”. Además, nos parece que el tema central de esta novela de Mutis no es la escritura de la novela que leemos, sino cómo contar la historia que leemos, aunque lo más importante es, en sí, la historia que leemos del tramp steamer y de los personajes que vivieron esa historia de amor a bordo del buque.

El que el narrador cite novelas y leyendas no implica que estos sean hipotextos necesariamente, por ejemplo, Albertine de *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust, “pasando por Tristán e Isolda” y el ALCIÓN. El Alción puede ser una especie de palimpsesto, ya que se han borrado las primeras letras y el hipotexto poéticamente hablando, se encuentra ahí, esto quiere decir que hay una relación literaria, una intertextualidad.

La perspectiva comienza a darse desde los mismos epígrafes (Neruda y Mallarmé) y su relación con la historia del buque que implica la de los integrantes de la historia de amor. Pero no creemos que se derive de la leyenda de Alción a manera de hipotexto como versión moderna de un texto original si pensamos en Medea de Eurípides que inspiró a Séneca y a Christa Wolf

cuando escribió su propia versión de la tragedia. No sabemos hasta dónde animó a Álvaro Mutis a escribir la novela que ahora nos ocupa su lectura de los textos citados. Al menos no se aprecia una imitación tal cual. El lector de *La última escaea del tramp steamer*, no necesariamente evoca al Alción o a Tristán e Isolda, salvo por la alusión a estos textos. La decisión es más bien del lector a la hora de interpretar la obra. No obstante, para G. Genette, la hipertextualidad tiene un aspecto universal de la literariedad:

no hay obra literaria que, en algún grado y según las lecturas, no evoque a otra y, en este sentido, todas las obras son hipertextuales.[...] algunas lo son más (o más manifiestamente, masivamente y explícitamente) que otras. Cuando menos masiva y declarada es la hipertextualidad de una obra, tanto más su análisis depende de un juicio constitutivo, de una decisión interpretativa del lector) (Genette *Palimpsestos* 19).

Nosotros lo proponemos también, como una intertextualidad que bien puede prestarse a análisis más profundos y detallados. De manera explícita, las citas de otras obras literarias, conciernen a la obra en cuestión de Mutis, quien opina: “el riesgo de caer en la manida intrascendencia de las historias del género rosa. Nada podría falsear tanto el relato, despojándolo de su condición fatal e insostenible” (Mutis citado en Siemens 241). Lo que significa que existe una ponderación personal del autor para que la interpretación realizada por los lectores de su obra sea tomada en cuenta.

Lo que quiere explicar el narrador es que no es apropiado ocultar a los lectores que se trata de una historia de amor trágica y confinada dentro de los límites trágicamente prescritos, sin que le importe lo que el público consumidor de libros desee. Lo mismo es para Siemens:

la iniciativa para hacer la narración de este cuento viene de una serie de esas coincidencias que Mutis atribuye a la obra inescrutable del destino. En este caso, no

obstante, sus creencias acerca de dicha obra muestran un giro: las fuerzas que controlan los acontecimientos en la vida de la gente han elegido también a un escritor específico para que participe en esos acontecimientos y después los escriba (Siemens 242).

El texto lo explicita:

El azar me depararía aún dos encuentros con el itinerante carguero hondureño. Pero ya con los dos primeros su derrumbada presencia había entrado a formar parte de esa familia de visitaciones obsesivas, detrás de las cuales se esconden, palpitan y fluyen los resortes del impreciso juego cuyas reglas cambian a cada instante y que hemos dado en llamar destino (Mutis *La última* 321).

Iturri, quien se percata de lo inexplicable del encuentro con el narrador cuando en varias ocasiones coincidieron en los mismos puertos sin conocerse aún, opina que una experiencia vivida llega a convertirse en una historia cuando se escribe adecuadamente. Siemens comenta: “Mutis se refiere con frecuencia al hecho de que sus personajes tienen la costumbre de aparecérselo e insistir en que los escriba en una historia” (Siemens 242).

Por lo que respecta al narrador de *La última escala del tramp steamer*, éste es un narrador en primera persona del singular intradieгético, y anónimo. Oblicuamente se relaciona con Álvaro Mutis por las veces en que se distinguen sus rasgos como novelista y poeta. Habla del “mal de nuestros tiempos” que es el de la literatura popular que gana sobre la poética, esto es, la que narra historias “más bien tristonas” o “melancólicas” y por consiguiente, impopulares.

La participación de autores como personajes de sus novelas o cuentos es una estrategia utilizada por muchos autores del llamado “Boom”: Jorge Luis Borges, Gabriel García Márquez, por mencionar a los más conocidos. En este caso, Álvaro Mutis se parece demasiado a su

personaje/narrador por la cantidad de anécdotas que cuenta y comparte. Según algunos críticos literarios, esto le resta verosimilitud a la ficción y no le agregan nada a una novela tan hermosa.

El parecido, sobra decirlo, no es el que se refiere a la historia de amor vivida por los personajes, sino por el gusto que tiene el narrador a nivel musical y literario, así como por las anécdotas de su niñez en Amberes, entre otros elementos.

Refiriéndonos nuevamente a Siemens, él opina que el narrador “desarrolla un sentimiento de persecución, a medida que sigue topándose con el tramp steamer de tan inexplicable atractivo para él en varios lugares del mundo, y se pregunta qué podría estar haciéndole el destino” (Siemens 243).

En distintas perspectivas, los personajes de esta novela son abordados desde el punto de vista del narrador, así como del narratario. El funcionamiento de cajas chinas, de la metaficción misma (ficción dentro de la ficción) es uno de los mecanismos narrativos de la novela lo que crea la confusión de la ficción y la realidad.

En este sentido, podemos hablar de una narrativa de naturaleza autorreflexiva, se aprecia un personaje heterónimo; lo que se puede considerar como figuras especulares de un mismo viaje. El autor es el hombre real y el narrador/narratario, personaje a la vez. Es narrador porque comienza en un estilo directo que escribirá una historia, desde una voz anónima, poco después veremos aquello que narrará es la historia en la que fungirá como narrador de la historia de Jon Iturri. Cito dos fragmentos del texto de Mutis:

Hay muchas maneras de contar esta historia –como muchas son las que existen para relatar el más intrascendente episodio de la vida de cualquiera de nosotros. Podría empezar por lo que, para mí fue el final del asunto pero que, para otro participante de los hechos, pudo ser apenas el comienzo. Ni qué decir de la tercera persona implicada en lo

que voy a relatarles, no podría distinguir ni el comienzo ni el fin de lo que ella vivió entonces. He optado, pues, por contar lo sucedido según mi personal experiencia y dentro de la cronología que en ella me tocó en suerte. Tal vez no sea la manera más interesante de enterarse de esta singular historia de amor. Desde cuando la escuché, tuve la resuelta intención de contársela a alguien que, en esto de narra las cosas, se ha manifestado como un maestro (Mutis *La última* 313).

Al lector se le abre una incógnita ¿quién es el maestro al que se refiere el narrador? Si la dedicatoria de esta obra de Mutis es para G.G.M. (Gabriel García Márquez), o bien para cualquier otro referente. El narrador continúa:

por eso he preferido, mejor, ahora que la escribo para él –ya que contársela no me ha sido posible–, hacerlo de la manera más sencilla y directa para no arriesgarme por caminos, atajos y meandros que ni domino ni, en este caso, sería aconsejable intentar. Ojalá con mi ninguna destreza, no se pierda aquí el encanto, la dolorosa y peregrina fascinación de estos amores que, por transitorios e imposibles, algo tienen de las nunca agotadas leyendas que nos han hechizado durante siglos, desde Príamo y Tisbe hasta Marcel y Albertine, pasando por Tristán e Isolda” (Mutis *La última* 314).

Independientemente de la escuela o teoría literaria de la que se trate, Clementina Ardilla propone un esquema de rasgos correspondientes del término metaficción. Ella considera en su glosario: “Hacer ficción sobre/dentro de la ficción= Autorreferencialidad; Indagar, observar, razonar sobre la ficción misma= Autoconciencia; Problematizar la relación ficción y realidad= Autorreferencialidad” (Ardilla 40).

En *La última escala del tramp steamer* el narrador piensa críticamente en la ficción que escribirá y cuenta sobre sí mismo, pues es un narrador intradigético, quien también escribe el

contexto ficcional en el que, cabe decir, hace ficción dentro de la ficción. Igualmente apunta una serie de observaciones sobre diferentes tipos de lectores potenciales de su obra. No quiere hacer diferencias entre la realidad extra literaria (fuera del texto como un sí mismo/autor/Mutis), sino que se desdobra, de ahí el heterónimo, el narrador anónimo. Éste es un personaje que se convierte en el escritor de la novela que leemos con autoconciencia crítica.

Jon Iturri es quien cuenta la historia en segundo grado, lo que hace de esta obra una estructura metaficcional: “Como lo que voy a narrar es algo que supe por boca del protagonista, no tengo otra alternativa que lanzarme por propia cuenta y con mis escasos medios a la tarea de ponerlo por escrito” (Mutis *La última* 313).

El narrador, en su primer encuentro con el que será el narratario, lo describe de la siguiente manera: “Los ojos grises, casi ocultos por las pobladas cejas, tenían esa mirada característica del que ha pasado buena parte de su vida en el mar. Miraban fijamente al interlocutor, pero dan la impresión de no perder de vista una lejanía, un supuesto horizonte, indeterminado, pero siempre presente” (Mutis *La última* 331). Más adelante continúa su descripción: “caminaba con paso firme, un tanto militar, pero tenía ese levísimo giro de cintura de quien sigue en la tierra caminando como en cubierta [...] tenía una dentadura perfecta que se destacaba en la piel tostada del rostro y el negro denso del bigote” (331).

Iturri había nacido en Ainhoa, en el país vasco francés; sus padres eran oriundos de Bayona e hizo sus estudios en San Sebastián y en Bilbao comenzó su carrera de marino. Es totalmente bilingüe, aunque arrastra en cada uno de los idiomas que habla, el acento del otro. Era “un vasco típico” desde el punto de vista del narrador. Por lo demás, “daba la impresión de que hubiera estado en algún sitio semejante a los círculos del infierno de Dante, pero en donde los suplicios, en lugar de físicos, hubieran sido del orden mental particularmente doloroso” (332). La

descripción está construida sintácticamente con la conjunción adversativa “pero”, añadida a cada una de ellas para subrayar el carácter del personaje. La intertextualidad con *La Divina Comedia* es acorde con las múltiples citas de textos y autores que deben ser analizadas más cuidadosamente en otro trabajo específico sobre el particular. El lector probablemente establece una relación con el círculo de la Lujuria, con la historia de amor entre Francesca de Rimini y Pablo, su amante. Si el narrador ha citado, entre otros tantos, a Tristán e Isolda, de los personajes de la mitología y la literatura ubicados en ese círculo, son mencionados París y Tristán a quienes Amor había hecho salir de esta vida, dice Dante. También la intertextualidad: “No hay mayor dolor que recordar en la miseria los tiempos felices” pronunciada esta oración por Iturri cuando se encuentra en Jamaica.

A parte de las intertextualidades, abordaremos a Warda Bashur, de origen libanés y religión musulmana (no practicante), la hermana menor de Abdul Bashur. Es otro personaje femenino de la novela, ya que también está la mujer del bikini, superficial y a quien no le gustan las historias de amor tristes. Warda es descrita por entero desde la perspectiva de Jon Iturri, y lo que sabemos de ella es gracias al relator, quien desea lograr reproducir en su receptor los hechos de la manera más fiel posible. Cuenta el narratario:

Warda, tal era el nombre de la mujer, deseaba emanciparse de los intereses llevados en común por la familia [...] estaba más europeizada que sus otras hermanas y, desde luego, que sus numerosos hermanos. Abdul no veía con malos ojos ese deseo de independizarse de su hermana, pero deseaba, como es obvio, que se pudiera cumplir sin perjudicar los negocios que el resto de los Bashur manejaban en grupo (Mutis *La última* 341).

Ella es la dueña del tramp steamer y quiere hacer negocios con éste para poder independizarse de su familia. A manera de puesta en abismo, es descrita entre comillas para

aportarle más veracidad/verosimilitud ficcional a su persona, Cito una parte donde el narrador trata de reconstruir las palabras del marino en la noche del gran río:

‘Era una parición de una belleza absoluta [...], alta, de rostro armonioso con rasgos de mediterránea oriental afinados hasta casi ser helénicos. Los grandes ojos negros tenían una mirada lenta, inteligente, en donde la prisa o la demasiada evidencia de una emoción se hubieran visto como un desorden inconcebible. El pelo negro, azulado, de una densidad de miel, caía sobre los hombros rectos semejantes a los de los kourus del museo de Atenas. Las caderas estrechas y cuya suave curva remataba en unas piernas largas, levemente llenas, semejantes a las de algunas Venus del Museo Vaticano, le daban al cuerpo erguido un toque definitivamente femenino que disipaba de inmediato cualquier aire de efebo’ (Mutis *La última* 344).

El tipo de descripción procede por comparación con figuras helénicas, por ejemplo: hace alusión a sus piernas “semejantes a las de algunas Venus del Museo Vaticano” y su toque femenino disipaba cierto aire de efebo. De alguna manera nos recuerda las valoraciones de otros críticos de la obra de Mutis respecto del amor que este autor siente por épocas pasadas y su gusto, más bien clásico, de la belleza.

Iturri recuerda siempre cómo iba vestida en cada ocasión, para él la imagen de Warda tenía un cierto “barniz europeo”. Por último, sus labios eran un tanto salientes con un diseño perfecto. De voz firme y cuyo acento al hablar era de árabe. El narratorio aclara lo siguiente: “creo que no sobra advertir a mis lectores que ciertas alusiones museográficas hechas en esta descripción han corrido por mi cuenta. Iturri mencionó algo así como “esas estatuas de mujer que hay en Roma” o los kouros que hay en Atenas” (Mutis *La última* 344). Hemos de agregar que el

narrador tiene habilidad para describir, demuestra su cultura, y sus ilustraciones son las de un escritor experimentado.

En cuanto a Warda, es una mujer que no se considera rebelde, y añade en su propia voz: “Tal vez quiera un destino algo semejante al de mis dos hermanas, pero escogido por mí y dentro del marco de ciertos gustos y preferencias personales que no tengo aún muy firmes pero que espero consolidar viviendo un poco en París, otro poco en Londres y algo en Nueva York” (Mutis *La última* 349). Estas palabras las pronuncia en un diálogo con Iturri dándose a conocer de manera bastante objetiva. En el contenido de sus palabras podemos advertir que no hay algo definitivo, aún busca más experiencias. Se considera conservadora, aunque parezca lo contrario: es ella quien decidirá qué conservará y qué desechará en relación con sus orígenes, valores y principios culturales inculcados por la familia.

Por último, los dos personajes que deben añadirse son Abdul Bashur y Maqroll. En un diálogo anterior, Iturri le cuenta al narratario que en Amberes se encontró con una pareja que le cambiaría por completo la vida: eran Abdul y el Gaviero. Así los describe: “‘Eran un libanés, medio armador y medio comerciante, hábil y gentil como buena parte de sus compatriotas, y su socio y amigo, un hombre de nacionalidad indefinida, merodeador por entonces en el Mediterráneo en negocios de la más diversa índole, no siempre ajustado a la ética convencional’” (Mutis *La última* 334-335). Más adelante comenta que Abdul Bashur gozaba de buena reputación en los medios comerciales, aduaneros y bancarios, no sólo en Amberes, sino en otros puertos europeos. Del Gaviero no recuerda su nombre porque no sabe si corresponde a un apodo o a un apellido, lo que verifica —o relaciona el lector— con la saga *Empresas y tribulaciones de Maqrool, el Gaviero* como el personaje que ha hecho su aparición en obras anteriores y posteriores a ésta.

El narratario debe hacer una pausa forzosamente porque se sintió con la obligación de explicarle a Iturri que al primero lo conocía por nombre (Abdul Bashur); al segundo, por ser “un viejo amigo mío y cuyas confidencias y relatos he venido reuniendo, desde hace muchos años, por considerarlos de cierto interés para quienes gustan de conocer las vidas impares y encontradas de seres de excepción, de gente fuera de los comunes cauces de la gris rutina de nuestros tiempos de resignada necesidad” (Mutis *La última* 340). Es la intervención del narrador que se confunde -o se confirma- ante los ojos del lector con Álvaro Mutis, creador de este personaje. Se ratifica la procedencia de Maqroll, de quien no ha podido escribirse o pronunciarse su nombre con el hecho de que tiene un pasaporte chipriota, aunque eso es lo de menos para el Gaviero porque le dice a Iturri que no se fíe de la autenticidad del documento. Lo anterior corrobora la ubicuidad de Maqroll a lo largo de la saga.

El espacio ficcional de la diégesis o configuración de la obra se lleva a cabo en numerosos puertos del mundo. El espacio es interno (subjetivo), ya que se cuenta desde la memoria del narrador, lo mismo que desde el narratario. La puesta en abismo es, entonces, la que parte del espacio subjetivo de un personaje de la trama. A partir de ahí se mencionan los espacios objetivos y externos -tanto abiertos como cerrados- en los que transcurre la historia y se desarrolla la trama: los muelles, las calles de diversas ciudades y puertos, así como los espacios cerrados como restaurantes, cafés, bares y el mismo tramp steamer llamado ALCIÓN en donde viven su relación amorosa Iturri y Warda.

Lo que se ha revisado es que hay un desdoblamiento de voz narrativa: autor empírico/autor implícito, escritor de ficciones/crítico literario.

La estructura temporal es lineal primordialmente, pero con numerosas interrupciones por parte del narratario (insisto: narrador en primera instancia quien es el heterónimo de Álvaro

Mutis y del narratario en que se convierte cuando escucha la historia de Iturri). Encontramos analepsis constantes y menos prolepsis. Está narrada en tiempo presente en gran parte.

El tempo es combinado, entre lento y ágil. El tono es más bien triste, o sea, narra una historia “más bien tristona”.

La estructura presenta una breve introducción, desarrollo, clímax y breve desenlace. No se marcan los diálogos por guiones largos, más bien se entrecomillan, lo que describe su carácter metaficcional.

Al interior de la trama, podemos apreciar que es una historia paralela: la del narrador/narratario que simpatiza con el tramp steamer y sus encuentros con éste; y la coincidencia de la historia de amor que ese barco carguero encerraba en todos los puntos donde lo divisaba. Pero no está configurada rigurosamente como estructuras paralelas.

La estructura de cajas chinas es lo que explica que sea una noveleta con características metaficcionales:

La novela es [...] una caja china, una narración dentro de la narración en la que el capitán Jon Iturri, a la manera del Marlow [sic.] de Conrad, cuenta a Álvaro Mutis, durante las jornadas de un largo viaje por el río Magdalena, el mucho más dilatado y angustioso periplo trazado por su Tramp Steamer de Helsinki a Costa Rica, de Kingston a la desembocadura del río Orinoco con su carga de amor desesperado uniendo los cabos sueltos de múltiples destinos. «Lo de ustedes durará lo que dure el Alción», sentencia en determinado momento Abdul Bashur, hermano de Warda, al capitán Jon Iturri al enterarse de los amores del vasco con su hermana. Y son estas palabras, convertidas en espada de Damocles, las que sintetizan el drama de la pareja que, instalada en un presente absoluto, decide amarse en cada puerto con la pasión de los que ignoran si algún día

volverán a verse, mientras el barco maltrecho y carcomido por el óxido se va deshaciendo a cada paso bajo el peso de sus navegaciones” (cervantes.es 21/04/13).

Los soportes simbólicos, constan de un paratexto con dedicatoria a G.G.M. (Gabriel García Márquez); de dos epígrafes, uno de Neruda y otro de Mallarmé. Podemos apreciar ocho capítulos o partes, separadas entre sí por un amplio espacio interlineal.

Aparecen numerosas palabras escritas en letras cursivas cuando se mencionan títulos de libros, palabras y expresiones en otros idiomas (latín y francés principalmente).

Respecto del título, hemos de precisar que en este trabajo no se han puesto comillas en tramp steamer, pues el título es: *La última escala del tramp steamer*. Esto ha sido así por las exigencias metodológicas en las cuales se debe escribir el título de las obras en letras cursivas.

La única sílaba que aparece en letras mayúsculas es la de “CIÓN”, el nombre del carguero: “Tornó el sol a calentarnos y pude leer de nuevo en la popa la enigmática sílaba ...CIÓN y, debajo, Puerto Cortés, en unas letras de un blanco a punto de esfumarse en una capa de aceite, tierra y manchas color minio que intentaban en vano ganarle la batalla al óxido que devoraba la estructura” (Mutis *La última* 320).

El lenguaje es objetivo, coloquial, conversacional. Hay muchos momentos líricos, pues el escritor también es poeta: “Varios meses después de mi paso por Costa Rica y de la excursión en las aguas del Nicoya, subí en Panamá a un avión con destino a Puerto Rico, a donde iba invitado por el colegio de profesores de Cayey para hablar sobre mi poesía” (Mutis *La última* 322).

La última escala del tramp steamer es una noveleta metaficcional, estructuralmente hablando. Los personajes presentados como narrador (anónimo) y narratario (relator) convergen en una línea de fuga y sus voces aparecen intercaladas a lo largo de la trama de la novela.

Iturri, el narratario, es el vehículo de la historia de amor original narrada, a su vez, por el narrador. Esta obra presenta características complejas; de acuerdo con L. Zavala puede ser considerada una “Creación ficcional. Estrategia por medio de la cual un personaje, al contar una historia, se enfrenta a los problemas de la creación a los que se enfrenta el autor implícito” (Zavala 338). También puede ser considerada una “Alegoría de la escritura. Ficción cuyo tema (implícito o explícito) es la relación entre autor y texto. Algunos autores la llaman metaficción autorreflexiva” (338) El lector de esta obra está orientado dentro del mundo ficcional -temporal y espacialmente- al acto de narrar. Hutcheon cita, entre otros títulos, *The real Life of Sebastian Knight* de V. Nabokov donde el narrador: “*Claim to have difficulty writing the biography of his novelist brother*” (Hutcheon 52). En su análisis, Hutcheon se refiere a la obra anteriormente citada como paródica.

Actualmente, las reglas del quehacer ficcional expresan mucho sobre la metaficción posmoderna. Para el lector/crítico de metaficción, ésta le enseña que su papel es más activo. La novela de Mutis que ahora nos ocupa mezcla el problema de cómo escribir muy a pesar de las dificultades que representa basarse en la memoria (que todo lo puede alterar); la más cercana verosimilitud/verdad de la “reproducción de los hechos” del narratario en la escritura ficcional, la “reproducción” de diálogos; y el carácter autocrítico que muestra el narrador sobre su quehacer literario: sus propias observaciones sobre lo que debe ser la buena literatura y cómo se puede narrar una buena historia de amor. Cabe la cita de Hutcheon al decir de Barthes: “*There are at least three mise en abyme novels: the narrators problems with his companion, his problems with the story he is telling and therefore with his reader, and finally, his problems with his society and the literature to which he contributes*” (Hutcheon 55).

El narrador de *La última escala del tramp steamer* pasa de la oralidad a la escritura sin más apoyo que su memoria. No realiza grabaciones ni toma notas en el momento de escuchar al narratario. Las coincidencias entre esta primera pareja de amigos (el narrador anónimo e Iturri) y los personajes secundarios, Bashur y el Gaviero, son enormes y hacen que la historia resulte extraordinaria por esos mismos motivos. A la vez, las coincidencias se suman por su relación con el carguero y su encuentro en cuatro puertos diferentes del planeta donde el narrador lo ha divisado, sin conocer la historia que encierra y que más tarde se relacionará con él mismo.

El trabajo de elaboración de Warda por parte del narrador se presenta de manera indirecta, pues a ella la conoceremos solamente a través de lo que el capitán Iturri recuerde. Las observaciones de Iturri respecto de las historias que no tienen final; opina que la suya con Warda durará lo que él dure, o quizás más. Este comentario pone el acento en la posibilidad de una recepción de lectores ad infinitum, aunque él mismo no se entere de las intenciones de su escucha (el narrador), quien terminará por escribir lo relatado, muy en la línea de sus propias convicciones de lo que es la literatura: la historias que resultan ser más profundas por ser trágicas o, en su defecto, tristemente abrumadoras.

Desde el punto de vista de Consuelo Hernández, las novelas de Álvaro Mutis son más existencialistas y “no hay afán en ellas de hacer crónica de la época o de las circunstancias históricas o económicas del momento actual” (Hernández 255). Los personajes resultan seres posmodernos, sin un centro específico. El tema de la errancia y el deterioro, son constantes en las obras de Álvaro Mutis. En este sentido, José Cardona López opina que el carguero es el único lugar donde estos temas encuentran piso firme para su presencia: “Con el nombre de tramp steamer, dice el narrador, se designa a los cargueros de pequeño tonelaje, no afiliados a ninguna de las grandes líneas de navegación, que viajan de puerto en puerto buscando carga ocasional

para llevar no importa a dónde. Así mal viven, arrastrando su lastimada silueta por mucho más tiempo del que pudiera hacernos predecir su precaria condición” (Cardona 35).

A Iturri y al narrador, lo mismo que al carguero, les hace falta un puerto que los ampare. Ellos andan por el mundo sin asidero ni residencia establecida; uno por ser marinero y el otro por el tipo de trabajo que lleva a cabo. Para Iturri el encuentro con Warda en el ALCIÓN donde ella prefiere estar, resulta muy significativo. Esa “ave” abandonará el nido. Comenta Cardona:

Ya al nivel de la interpretación de *La última escala del Tramp Steamer* en términos de sus postulaciones frente a la historia contemporánea (forma civil y sociológica de llamar al paso del tiempo, al deterioro), es la errancia el asunto cardinal que más se compromete con el destino humano actual. La errancia, vía el éxodo o el exilio individual, voluntario o involuntario, viene a ser el espacio donde el ser de nuestro tiempo planta algunas de sus dolorosas metáforas para vivir (37).

En el caso de esta novela de Álvaro Mutis “se trata más de un experimento más conceptual que lingüístico lo que sin duda lo aparta de la vanguardia. Se rematizan realidades existenciales universales y verbalizan con una precisión asombrosa, casi insoportable, por la desnudez con que se presentan” (Hernández 256).

Para Patricia Waugh los marcos en la metaficción contemporánea son muy importantes, porque los “hechos” de la vida como los de las novelas, se constituyen mediante marcos; es importante saber dónde comienza uno y dónde acaba el otro. La dicotomía real/ficcional no es tan simple, algo que nos parece irreal, puede ser muy real.

Algunas conclusiones sobre el carácter metaficcional de *La última escala del tramp steamer* de Álvaro Mutis.- Para Lauro Zavala hay trabajos que no diferencia entre metaficción e intertextualidad, pero sí se sabe que ambas están ligadas. Desde el punto de vista de la teoría

post-estructuralista, la intertextualidad, es decir, todo texto que está virtualmente relacionado con cualquier otro. En este contexto, la intertextualidad es responsabilidad del lector, pues éste es quien encuentra los nexos en su memoria o de aquello que reconoce dentro de un contexto determinado. Para Zavala, desde el punto de vista estructuralista “solo es intertextual lo que el texto pone en evidencia (de manera explícita) como el hacer una mención o una citación), es decir, aquello que el texto legitima como intertextual). El problema con esta última visión es que impide cualquier estudio general sobre la metaficción” (Zavala 196).

En cuanto a la novela de Mutis que nos atañe en este momento, las intertextualidades pueden ser relevantes o no, desde el punto de vista crítico o del lector común. La leyenda de Alción es relevante en el texto de Mutis, por ejemplo. Asimismo, desde la perspectiva metaficcional, los epígrafes pueden fungir como una proyección de la intención del autor al apuntarlos respecto del destino y naturaleza de la historia del tramp steamer y de los amantes: algo que se agota, que se oxida, que tiene un fin azaroso y correspondiente entre la última parada del buque y la separación final de los amantes.

El texto de Mutis es más moderno que posmoderno si lo analizamos a través de las propuestas de Lauro Zavala. Si la interpretación textual posmoderna presenta los siguientes incisos: “ a) la intención intertextual del lector es relevante; b) la intención irónica del autor es irrelevante; c) la intención genérica del texto es aleatoria. Esto ocurre en el caso de asociaciones anacrónicas, ironía inestable o hibridación genérica” (Zavala 200). Si el texto de Mutis fuera totalmente posmoderno, estas tres características estarían presentes y se podría hablar de intertextualidad posmoderna.

Coincidiendo con Hutcheon y Waugh, Zavala opina que los textos extraliterarios pueden ser voluntariamente narrativizados, pues “se incorporan a una estructura narrativa, [y] pueden ser

releídos, (irónicamente) desde una perspectiva autorreferencial, poniendo, de esta manera, la evidencia de su propio sentido convencional” (Zavala 218).

En la novela que analizamos en este capítulo, tenemos un autor (meta-narrador) que se confunde con la voz del narrador quien, a su vez, escribe lo que le ha confiado el narratario. Son las distancias paradójicas de las que habla este crítico.

La metaficción puede entenderse como estrategia que tiene una finalidad estética: poner en evidencia las condiciones de posibilidad de toda ficción, es decir, toda construcción de sentido y de textualidad como articulación de signos en un contexto determinado.

Análisis de la aventura en *La última escala del tramp steamer* a través de las teorías de Georg Simmel y de Vladimir Jankélévitch.- El narrador de esta obra tiene mucho parecido con su autor-real, Álvaro Mutis. Otro aspecto importante es el azar como uno de los ingredientes de esta novela: el narrador, por azar, contará la historia de la mejor manera posible pues ha sido elegido para llevar a cabo esta tarea. La cuestión de haber divisado al buque en puertos tan disímiles y lejanos uno del otro y su consecuente viaje en el barco cuando conozca a Iturri, son asuntos del destino. Algo que los vincula (como telón de fondo), es la relación que alguna vez tuvieron ambos con Abdul Bashur y Maqroll, dos personajes aventureros por antonomasia en la narrativa mutisiana. Maqroll es un profesional de las aventuras, como lo indica Jankélévitch, aunque con algunos matices que lo diferencian del prototipo, pues lo esencial para este personaje no es necesariamente ganar siempre dinero, sino correr aventuras; el nomadismo es su especialidad. Su estilo de vida es el de la aventura pero también un medio de existencia. Cuando para Jankélévitch no es un medio de existencia lo que caracteriza al hombre aventurero. Esto se analizará con precisión más adelante.

Además, continuando con el parecido entre Mutis y el narrador, encontramos los siguientes: la etapa de trabajo en una compañía petrolera (la ESSO) donde laboró Mutis; el que ambos sean viajeros constantes alrededor del mundo por asuntos de negocios de diversa índole; y su gusto por la poesía, la historia. No obstante su personaje estaba a punto de desaparecer por completo antes de escribir esta novela, reaparece en *La última escala* como se le conoce: acompañado de su amigo Abdul Bashur y su ubicuidad perenne. El narrador refiere el encuentro con estos personajes:

La pareja formada por el libanés y su socio, con la que Iturri había cenado en Amberes, volvió a buscarlo tres días después. El armador de Beirut, de modales pausados y palabras gentiles, sin jamás caer en lo melifluido, le explicó que deseaba proponerle un negocio. Le había hecho la mejor impresión y se había permitido algunas averiguaciones sobre su actividad profesional como capitán de navío, con óptimos resultados para su buen nombre. Su amigo y socio, allí presente, no estaba involucrado en lo que el libanés iba a proponerle (Mutis *La última* 339).

Hasta aquí el lector se percatará que Iturri no es un aventurero, sino un capitán de barco decente al que también lo “investigan”, sin que se le pueda juzgar de nada extraño. El narrador es quien reseña las características de estos dos hombres al narrador quien, a su vez, los describe (como si no los conociera): “El libanés se llamaba Abdul Bashur y gozaba de buena reputación en los medios comerciales, aduaneros y bancarios, no sólo de Amberes, sino de otros puertos de Europa” (339). De Maqroll apunta:

El otro, cuyo nombre nunca he podido entender claramente, pero que también respondía al de Gaviero, era tratado por Bashur con una familiaridad sin reservas y escuchado con la mayor atención cuando se trataba de asuntos relacionados con el comercio marítimo y

la operación de los cargueros en los más apartados rincones del mundo (Mutis *La última* 340).

El narrador, que no puede ser otro sino Mutis, se permite describir a Maqroll como alguien a quien conoce muy bien (sin hacérselo saber a Iturri): “Era un hombre de pocas palabras, con sentido del humor un tanto peculiar y corrosivo, muy cuidadoso y sensible en las relaciones de amistad, conocedor de las más inesperadas profesiones y, sin ser mujeriego, muy consciente, casi se podría decir que dependiente, de la presencia femenina (Mutis *La última* 340).

El narrador continúa diciendo que debe hacer una pausa antes de continuar con la historia del capitán. Se siente con la obligación de narrarle a Iturri que tras haber escuchado esos nombres, el de Bashur y el del Gaviero, quiere añadirle que a Bashur lo conocía de nombre, por boca del segundo: “era viejo amigo mío y cuyas confidencias y relatos he venido reuniendo, desde hace muchos años, por considerarlo de cierto interés para quienes gustan de conocer las vidas impares y encontradas de seres de excepción, de gente fuera de los comunes cauces de la gris rutina de nuestro tiempos resignados a la necesidad” (Mutis *La última* 340). Pero pensó que si le hacía conocer al relator (narratario) los vínculos con esa persona, podría inhibir a éste tanto como para llegar a suprimir episodios que podrían eventualmente -por alguna razón que desconocemos- afectar a Bashur o al Gaviero, así como a la misma confesión. El narrador prefirió callar y seguir escuchando al relator.

Hemos de añadir, que en el uso de algunos nombres propios se impone la alegoría, según Consuleo Hernández:

Armibar, por ejemplo, no es solo el título de una novela, es la imagen acústica que escucha en la mina, y ante todo es Al Emir Bhar, señor de los mares, origen de la palabra “almirante” y con esta semántica es usado en el texto. Igualmente el “rompe espejos” de

Abdul Bashur soñador de barcos es un nombre alegórico. Tiene varios significados, por ejemplo remite a los que “se salen de sus cauces y rompen con las reglas y convenciones de su clase”. Son de alta peligrosidad porque han dejado atrás los principios con los que nacieron y jamás respetan los establecidos por el hampa (Hernández 285).

Abdul Bashur también es “el que destruye su propia imagen y la de los demás, el que hace pedazos otro mundo del que nada sabemos. El origen del apodo venía de sus tiempos de jugador de polo cuando rompió varios espejos con la bola” (Hernández 286). Sumado a lo anterior, el título de otra novela de Mutis *Abdul Bashur, soñador de navíos* es alegórico porque este personaje se la pasa soñando con un barco que nunca logró conseguir, y cuando lo obtiene, muere.

Si analizamos a estos personajes intertextualmente, en relación a la aventura y desde la perspectiva de Simmel, tendremos que decir lo siguiente: primero, que la aventura es lo que se desprende de contextos específicos de nuestra vida (o de la vida de los personajes); la vivencia de una aventura trastorna el fluido de los acontecimientos a los que estamos acostumbrados; cuando irrumpe una alteridad o una extrañeza que margina nuestro centro existencial (digamos la costumbre) y lo saca de la corriente habitual es cuando estamos en la aventura.

Para Maqroll, la aventura es un modo de vida y es bien vista desde la perspectiva el narrador, lo cual coincide con la propuesta simmeliana: el aventurero está al margen de la vida gris de la rutina, es un ser excepcional que vive fuera de la necesidad, en el sentido de lo repetitivo o monótono de la vida cotidiana. De ahí que la necesidad sea el adjetivo peyorativo que elija para contrastar dos estilos de vida. La aventura, al fin y al cabo, la diferenciamos cada uno de nosotros respecto de las vivencias que no son consideradas como tales. Se mide o se señala una aventura en relación con el todo de nuestra vida. Para un lector la vida de estos dos personajes

mencionados más arriba, invita a que se les considere aventureros. En esa pareja de amigos no se aprecia aquello cómo lo homogéneo de la vida puede ser interrumpido por lo inesperado de la aventura y cuyos entrelazamientos con el total de la vida, y con los contenidos que se le asignen, pueden ser una experiencia especial y vital en el contenido global al que, pasada la aventura, el individuo regresa. Maqroll y Bashur no son personajes que “regresen” a los moldes preestablecidos; y las consideraciones en el tiempo del “antes y el después” les significan una aventura en el sentido global de su existencia. La aventura es total, no parcial, no una isla en el continente total de la vida.

La aventura, para Simmel, se desprende del contexto de la vida. Es en *La última escala del tramp steamer* donde al narrador se le presenta la oportunidad de escribir una novela. Asimismo, ha estado perturbado por los constantes encuentros con el buque y comienza a pensar, relacionándolo con Simmel que “el destino está llevando a cabo algún extraño ritual en su vida” (Siemens 245). Como revisamos en el análisis del argumento, primero el narrador se ha encontrado con una pareja de costarricenses quienes tienen una relación superficial y están a punto de divorciarse; no obstante, ante esta separación matrimonial, aparece un objeto constante en el horizonte: el buque o tramp steamer llamado ALCIÓN. A la figura de la mujer del bikini se le contrapone la belleza clásica de Warda, más parecida al gusto del autor y del narrador a quien compara a la belleza de algunas Venus del Museo Vaticano. Lo mismo, comenta William Siemens, el narrador esperaba ver en el puerto moscovita al San Petesburgo que traía en la mente, pero se encuentra con la bandera roja de la Unión Soviética (Leningrado). Sus preferencias por pasados gloriosos, majestuosos y más nobles lo traen del pasado al presente de manera insistente. El que el nombre del buque sea Alción, tiene que ver con la mitología y Siemens comenta: “Una vez más, se remite al lector a la creencia de Mutis en la mitología, que

está en oposición a toda suerte de filosofía reduccionista” (247). Es una eterna historia mítica de amor la que subyace al nombre, y es lo que impulsa al narrador a querer contar la historia, aunque su manifestación sea más reciente.

Cuando en el contexto de la obra se encuentran navegando el narrador e Iturri en el Orinoco pueden, como dice el texto: “cambiar el orden de nuestra vida abordo: dormíamos de día, mientras avanzaba el remolcador y, de noche, nos instalábamos en la pequeña cubierta en espera del alba y al abrigo de los mosquitos” (Mutis *La última* 338-339). Es cuando también durante noches enteras Iturri le cuenta la historia y para el narrador significa una conmovedora confianza. El capitán Iturri y Warda sí se ven implicados en una aventura y ellos, más que ser aventureros, son aventurosos.

La metaficción presenta dos planos, esto es, las cajas chinas: ficción dentro de la ficción. El narrador cuenta la aventura de amor que será la del primer plano porque es la que se presenta como principal. La aventura del narratario es en segundo grado, ya que es la que se narra en el viaje por el Orinoco.

Ahora bien, adentrándonos en el tema de la aventura en esta novela de Mutis, citaremos lo que la aventura es para Simmel:

La aventura posee principio y final en un sentido mucho más nítido del que acostumbramos a predicar a otras formas de nuestros contenidos vitales. Responde esto a su desvinculación de los entrelazamientos y encadenamientos de aquellos contenidos, a su centrarse en un sentido que existe para sí. Al tratarse de los acontecimientos del día y del año, nos damos cuenta que uno de ellos ha tocado a su fin cuando o porque otro empieza; se determinan mutuamente sus límites y así, en definitiva, se configura o habla la unidad del contexto de la vida (Simmel *La aventura* 12).

En la diégesis de la obra que nos ocupa, el contexto se empieza a desvincular del propósito del viaje de negocios y, aunque la operación que se lleva a cabo sigue su transcurso en la navegación del río, un entrelazamiento -el de la experiencia de Iturri-recorre a su vez su propia naturaleza narrativa y es cuando el tiempo de la narración y el del contexto se entremezclan y la historia de amor ha llegado a su fin. Esta experiencia termina para él, pero reinicia “oralmente” para ser posteriormente una obra literaria, la que leemos y que igualmente llegará a su fin. El deseo del narratario, es que su historia pueda sobrevivir en otros; en este caso, en nosotros, los lectores.

El ensamblaje con otros fragmentos contiguos de la vida, que hacen de ellos un todo y que significan, por su parte, una desvinculación del todo de la vida, es lo que convierte una experiencia en una isla en el todo de la vida y es entonces cuando hablamos de aventura (Simmel). La delimitación es tajante, pues se destaca del decurso global del destino. El sentido interior de la aventura en su forma temporal nos lleva inevitablemente a lo que llama Simmel “llegar-a-su-fin”. La experiencia interior de Iturri no se separa del antes y del después, salvo por la forma autosuficiente que es la aventura de amor vivida. En este sentido se parece a una obra de arte que está más allá de la vida como una realidad vivida interiormente. La obra de arte y la aventura se contraponen a la vida. Son a la vez análogas al conjunto de la vida misma, pero la aventura amorosa es un breve compendio como en la concentración de los sueños que parecen haber sido vivenciados por uno mismo y a la vez por otro ser, aparecido en nuestros sueños. En este sentido, no necesariamente Iturri es un aventurero, más bien es un hombre que se asemeja al aventurero porque es el ejemplo del hombre ahistórico, una criatura que está más allá del presente en su horizonte de expectativas. A diferencia del aventurero, quien no se encuentra determinado por ningún pasado, Iturri sí está determinado por un pasado. No vive el tiempo

inapelable del aventurero, por decir, del Casanova quien tiene un talante especial de vivir en el presente.

El azar que se le ha presentado como una especie de reconvención al narrador, juega un papel importante, pero no a la manera del jugador para quien el azar tiene un significado necesario, aunque no tenga lógica racional para el grueso de la gente que no se dedica a esos azares. El narrador aprovecha el azar para escribir una obra literaria y que no es sino la expresión de la excentricidad de la aventura que une al azar con la aventura para darle un carácter significativo a la vida, una obra literaria.

Los contenidos de la vida para Simmel están configurados en tres formas: la síntesis, los antagonismos o los compromisos de esos dos aspectos básicos. La aventura es una de ellas: Cuando el aventurero profesional convierte la ausencia de sistema de su vida en un sistema de vida, cuando trata de arrancar el puro azar de su necesidad interna agregando aquél a ésta, no hace sino mostrar de una manera por así decir macroscópicamente visible lo que es la forma esencial de toda <<aventura>> también del hombre no aventurero (Simmel 15).

La aventura es una tonalidad especial, incomparable. La aventura es vivida por el narrador en la medida que es una cosa más allá del mero episodio abrupto, cuyo sentido es externo al encadenamiento homogéneo de la vida, en la que cada eslabón cuenta para conferirle a la vida un sentido global; y dentro de la globalidad de la vida, se encuentra la isla de la aventura.

La tonalidad para Simmel es un involucramiento peculiar de lo accidental-exterior por lo necesario-interior (15).

La vida puede ser percibida como una aventura y para ello, continuando con Simmel, no es necesario ni ser aventurero ni llevar a cabo aventuras. Para el jugador, hay dos alternativas (quizás extremas diríamos nosotros): la de la ganancia máxima o la destrucción total que reúne,

como en lo sueños, todas las pasiones y que como en estos, su suerte es caer en el olvido –un simbolismo oculto– que no es sino el azar fragmentario y no obstante, ceñido por un principio y un final, como en una obra de arte.

El gesto y el acto de escribir una aventura de amor se consuma en la actividad creadora y se encuentra entre lo que conquistamos y lo que nos es dado. El escritor/narrador de *La última escala del tramp steamer* en sus autorreflexiones trata de conquistar (como pretensión) el mejor modo de contar una historia de acuerdo a lo que le “fue dado” (la historia misma). Para Simmel, por ejemplo, el trabajo lo hace evidente, ya que establece una relación orgánica con el mundo: “La aventura lleva el gesto del conquistador, el aprovechamiento rápido de la oportunidad, con independencia de hasta qué punto obtengamos un fragmento armónico o des armónico con nosotros mismos, con el mundo o con la relación entre ambos” (16).

Como en un juego de palabras, el narrador pretende conquistar y arrebatarse del mejor modo posible a la vida, la oportunidad de escribir prosa, pues él es eminentemente un poeta, lo ha dicho a lo largo de la novela. Un elemento contrastante, es el que para Iturri la experiencia de su aventura con Warda lo haga estar más desamparado, pues los puentes que lo unen con la vida en el mundo han llegado a su “última parada”: metafóricamente la del romance con Warda y el final del buque).

El peligro se hace presente para Iturri; y las adaptaciones preparadas no se encontraban en su horizonte de expectativas. ¿Cómo precaver una salida exitosa tras un rompimiento amoroso? Los cambios volátiles del destino, de lo incierto, en donde la conquista estuvo ahí, en este caso el amor, así como las azarasas oportunidades del mundo, pueden llegar a favorecerlo, pero, al mismo tiempo, destruirlo de un golpe. Esta es otra de las categorías de la aventura para Simmel.

El protagonista lo experimenta tras la carta recibida de Warda donde le anuncia su separación. Lo incalculable de la vida está presente en el aventurero, contrariamente a lo calculable en la manera en que todos nos comportamos en la vida. Pero en la aventura “nos conducimos de la manera directamente opuesta: lo fiamos todo, precisamente, a la oportunidad volátil, al destino y a lo incierto, cortamos las puertas que quedan atrás, penetramos en la niebla como si el camino nos tuviese que guiar en cualquier circunstancia” (Simmel *La aventura* 18).

Como aventureros, Iturri y Warda se han alejado de lo seguro, o sea, de las “seguridades de la vida” (Simmel) en el sentido de querer ganar a todo trance lo que cuadra con la transparencia de los acontecimientos previsibles. No obstante, lo incognoscible está presente en el futuro. Un cambio de opinión sobre, y por encima de las circunstancias, no cuadra, esto es lo que desestabiliza aún más lo aparentemente cognoscible, porque algo en ello no deseábamos el acontecimiento en el devenir de la experiencia de una aventura. Warda a manera de sujeto desestabilizador, es como la presencia del azar en donde no se sabe hasta qué punto el destino estuviera previamente pre fijado; ella regresará a sus antiguos moldes de los que quiso escapar. (Comúnmente se asocia a los islámicos con atavismos, convicciones religiosas estrictas, el precepto musulmán). Warda, a pesar de lo moderna que se muestre ante los hechos, es quien determina la suerte de la pareja. Su aventura es parcial. Este presupuesto se debe a los espacios vacíos en la configuración, pues desconocemos la situación de Warda tras la separación de Iturri.

La aventura para Bashur o Maqroll es total si el lector liga a estos personajes en su recorrido por la saga de Maqroll. La idea anterior implicaría considerarlos en *La última escala del tramp steamer* como meros negociantes, dado su papel y su presencia como mediadores en la propuesta que le presentan, en su momento, a Iturri y quienes fungen como personajes secundarios en de la trama.

En cuanto a la pareja amorosa, podemos advertir que, hasta cierto punto, ésta se ha fiado de su suerte; sin saber que su relación tendrá un desenlace infortunado. Actúan en un inicio como el aventurero que tiene una <<seguridad sonámbula>> con la que conduce su vida, “desmintiendo los hechos” (del fatalismo esperado) por la profunda y arraigada imperturbabilidad de los aventureros natos. La aventura, como forma de vida, puede realizarse dentro de una variedad de contenidos vitales; lo que reviste una forma especial por encima de las demás, es lo erótico. Para Simmel, en el lenguaje habitual, se designa como aventura erótica. Lo que quiere decir es que normalmente acostumbramos a ligar la aventura a lo erótico. Ahora que la forma de la aventura erótica puede ser limitada temporalmente, y ésta no siempre es una aventura, lo que es difícil evidenciar generalmente hablando.

Respecto a la aventura amorosa entre Iturri, un vasco francés y Warda Bashur, una libanesa musulmana y el encuentro entre dos mundos culturalmente diferentes, nos gustaría advertir que en esta novela no se revelan claves suficientes para comprender mejor ambos mundos. Solo la franca existencia de lo humano sobre la tierra, lo que más interesa a Mutis, verte su contenido, prefigurado a partir de las intertextualidades poéticas metaficcionalmente expuestas, escritas como paratextos (léase los epígrafes), los que perfilan el desenlace final de esta novela. A Mutis le interesa el punto de vista existencial humano. Le atraen los personajes que tiene el poder de decisión sobre sus vidas, ya sea para bien o para mal, a pesar del azar y de las incongruencias del llamado destino. Lo existencial está en la respuesta que Warda dará a su amigo (pareja o amante) al querer separarse de él. Su decisión afectará a ambos, para bien o para mal, como dicta Mutis.

En la aventura del negocio con el buque entre los personajes implicados, la palabra “propuesta” aparece varias veces al introducirnos al arreglo que haría Bashur con Iturri. En

negocio se le presenta como oferta al capitán y, contra su costumbre, acepta. Citamos un fragmento de la novela de Mutis donde dice: “La propuesta que le hicieron era muy simple pero, como ya me lo había dicho, de aceptarla, rompía con su principio de sólo ofrecer sus servicios a las grandes líneas de navegación y evitar siempre la tortuosa e imprevisible aventura de los tramp steamer” (Mutis *La última* 341). Se trataba en esta ocasión de ir por partes iguales con otro socio y con el carguero que se hallaba en reparación en los astilleros de Pola. Este barco de seis mil toneladas, contenía espaciosa bodegas y dos grúas.

La maquinaria estaba en buen estado, a pesar de haber trabajado a lo largo de treinta años. La propietaria del barco era Warda, quien lo había recibido como herencia por parte de un tío suyo. Iturri la presenta así: “Warda, tal era el nombre de la mujer, deseaba emanciparse de los intereses llevados en común por la familia. La operación de ese barco podía dejarle una renta que le permitiría cumplir su propósito [...] Warda estaba más emancipada que sus otras dos hermanas y, desde luego, que sus numerosos hermanos” (341).

Otra observación sobre aspectos culturales: “el capitán percibió una sombra en la mirada del Gaviero. Más que una sombra era una como una anticipada y turbia curiosidad ante lo que ese encuentro podría depararle a alguien como ese extraño venido de los ocultos caseríos de una tierra de montañas que protegen a una raza singular e imprevisible” (341).

Semánticamente, palabras y frases como “imprevisible aventura”, “incognoscible”, “incalculable” y “predecible” juegan un papel importante en nuestro análisis de la aventura. La <<seguridad sonámbula>> como forma de vida y característica de los aventureros que conducen su vida con imperturbabilidad frente a cualquier “desmentido de los hechos”, ante un riesgo latente, no es la manera de proceder de Iturri, pero se enamora de Warda, y acepta la propuesta. Ciertos indicios de aprobación por parte de Warda hacia Iturri fueron captados por él durante la

escena en las que salen de la cabina del barco para continuar la conversación del negocio que inician. En voz del narrador leemos:

Cuando él cedió para que bajaran la escalerilla, Warda lo miró con una sonrisa que descubrió sus dientes grandes y regulares [...] ‘La sonrisa fue de aprobación —me explicaba Jon con una seriedad un tanto conmovedora—, de conformidad, no solamente con mis dotes de marino, sino con algo más personal’ [...] (Mutis *La última* 345).

Se dirigen, Warda y compañía junto con el capitán, al vestíbulo de un elegante hotel de Pola donde se sientan a tomar algo. En voz del narrario: “‘Pero lo que a mí toca, estaba por completo subyugado con esa mezcla de hermosura inconcebible, una inteligencia firme y un carácter reciamente definido, que mostraba su propósito de romper toda amarra que la atara al tótem familiar y secular de su gente’” (345). Los hermanos pidieron agua de frutas, a pesar de no profesar la religión islámica, no obstante “parecían respetar ocasionalmente ciertas reglas coránicas”, añade. El capitán, contrario a su costumbre de beber bebidas alcohólicas antes del mediodía, pide un Campary con ginebra de lo que deduce: “Este y otros síntomas bien evidentes comenzaban a indicarme que algo estaba cambiando en mí para siempre y que esa mudanza tenía su origen en la presencia de Warda” (Mutis *La última* 345-46). Ella interviene con frases terminantes sobre cómo debe llevarse a cabo el negocio: “‘No quiero que se comprometa a transportar carga que signifique riesgo de ninguna clase. Hay que evitar el menor roce con las compañías de seguros y con las autoridades aduanales’, declaró mientras veía con cierta intención más que evidente al Gaviero y a su hermano” (Mutis *La última* 346). La familia de ella tampoco debía estar enterada de ninguno de sus desplazamientos.

Ahora, podemos comentar tangencialmente, de acuerdo con los intereses y gustos de Mutis, que ciertas obras poéticas del sufismo en la poesía le atrajeron poderosamente la atención.

Consuelo Hernández opina que la influencia del Islam toma forma más potente en *Abdul Bashur, soñador de navíos*, donde el personaje principal y sus dos hermanas musulmanas matizan poderosamente la atmósfera de esta obra (Hernández 107). La intertextualidad con el mundo árabe es patente en muchas escenas de la novela, por ejemplo:

El crucero por el Caribe fue para Warda la revelación de un mundo lleno de afinidades y sugestivas coincidencias que alentaban su sensibilidad oriental. ‘Por aquí debió andar Simbad’, exclamaba embriagada por el clima de las islas, la vegetación exuberante y siempre floreciente y la mezcla de razas de los habitantes, tan similar a la que hierve en el mediterráneo de levante (Mutis *La última* 363).

El mar, suscitador de leyendas de la más diversa índole, ha sido territorio poco conocido debido a sus leyes y lo impredecible que fue para el hombre de otros tiempos. Sin el mar no existirían tantas narraciones literarias, desde Simbad, el marino hasta Maqroll, el Gaviero, amén de otras narraciones clásicas universalmente conocidas; pero es la de Simbad la que tiene relación con la cultura árabe, *Las mil y una noches*. Igualmente Iturri recuerda a Warda diciendo: “Avanzaba en la semivigilia de sus sensaciones con la firmeza de un sonámbulo. En esto era tan plenamente oriental como cualquier genio de las Mil y Una Noches” [*sic*] (Mutis *La última* 357).

En la “forma de la aventura” para Simmel, sumados los ingredientes de la suerte, el acto de la conquista es más importante para el varón que para la mujer, ya que, “[l]a actividad de la mujer en las novelas amorosas aparece ya entreverada de la pasividad que le ha conferido a su carácter la naturaleza o la historia; pero por otra parte, la acogida y su verse agraciada también, de manera inmediata, aceptación y regalo por su parte” (Simmel *La aventura* 19). En el caso de que el varón actúe de manera más agresiva “lanzada con frecuencia al asalto”, hace perder de vista el elemento que se le debe al destino en toda vivencia erótica si el varón considera que se

desligará de toda obligatoriedad. En cuanto al amor, esto es diferente. El amor es un regalo, para Simmel no se puede ganar “porque el amor escapa a cualquier clase de estímulo y compensación y responde por principio a una categoría totalmente distinta de la del arreglo de cuentas recíproco” (Simmel *La aventura* 20).

Así, la aventura carece de vinculación con la corriente homogénea de la vida, porque se conecta con los instintos más secretos y con una intención última de la vida, lo que lo distingue del mero acontecimiento casual puramente externo.

Lo mismo para Simmel, aunque la experiencia amorosa sea limitada y breve en el tiempo, llega a ser una luz nostálgica en nuestra existencia. El fenómeno de la aventura, con su delimitación abrupta, logra que al final se inserte en el campo donde comienza una vinculación con el centro vital (de la vida del individuo) y que lo diferencia de cualquier episodio casual y que sin el “peligro de muerte”, no podría formar parte de la experiencia del estilo de vida de la aventura. Iturri experimenta una forma o estilo vida que es riesgosa, pero no hace hincapié en ese tema a lo largo de su narración. El peligro de muerte puede estar ahí presente, pero más peligroso en el romanticismo.

En la obra de Mutis las aventuras simbólicas llevadas a cabo en los ríos o en el mar dependen de los vientos (a favor o en contra) que acompañan de manera especial a los marinos en sus travesías. A veces resulta difícil el retorno debido a los caudales y los vientos de la naturaleza en cada ámbito, pues los obstáculos pueden ser vencidos dependiendo del barco, de su maquinaria, de tantos otros eventos o bien, pueden ser obstáculos mortales en un sentido más bien existencial.

Los amantes de esta novela de Mutis hacen su nido de amor en el camarote del ALCIÓN. A Iturri le preocupaba sobre todo, las incomodidades del lugar, especialmente cuando llegan en

pleno invierno a Helsinki. También le llamaba la atención la preferencia de Warda por el espacio donde podían estar juntos, más que en cualquier otro hotel lujoso de Helsinki. Ella le responde: “En primer término –le dijo–, no soporto estos nórdicos. Tienen algo de muñecos de trapo con gestos humanos que me producen pánico. Beben mal, comen mal, y, por lo poco que recuerdo de una fugaz relación que tuve, aman con toda la culpa protestante adentro. Imagina lo que todo eso significa para alguien nacido en Beirut” (Mutis *La última* 359).

El relator, un marinero experimentado, es descrito por el narrador como un hombre pudoroso, reservado, quien algunas veces “tropezaba continuamente en la descripción de las relaciones con Warda, y la forma como fueron entrando al hortus clausus de una intimidad para él imposible de precisar por los motivos expuestos y por su propio carácter de hombre de mar” (Mutis *La última* 351). La frase <<hortus clausus>>, o *claustrum* explica las características de un espacio cerrado. Como nota, los jardines musulmanes de la antigüedad estaban cerrados a las potencias del desierto, los hortus claustrus eran espacios llenos de sensualidad y exotismo; los claustros que se construyeron posteriormente estaban cerrados a las tentaciones del siglo. Hay una reminiscencia al Profeta (Mahoma) quien instó a sus discípulos a construir claustros para la oración y meditación.

La seducción del negocio, por ganancias, no es lo que atrae a Iturri, sino su enamoramiento e interés por esa mujer. El contenido y el carácter interno de vivencia erótico-amorosa son acentos que, para Simmel, quedan lejos de la vejez. En esa etapa de la vida, suele vivirse de manera muy “centralizada”, de ahí que los intereses periféricos se supriman y no tienen vinculación importante con lo que no sea esencial en la vida, de tal suerte que el centro se atrofia. Si en otro momento describimos a Iturri y a Warda como pareja disímil, hasta cierto punto puede serlo en un contexto extraliterario. El marino, sin ser un hombre viejo, pero sí

maduro, experimenta en una etapa de su vida el ánimo romántico, interesándose por lo que representaría lo “periférico” para los viejos. También, en el <<centro>> de los viejos se encuentran: el recogimiento, “la sobria ponderación”, una liberación de la inquietud presente de la vida; lo que haría del fenómeno del aventurero anciano un tipo más bien ridículo o desafortunado. La aventura no es una forma de vida para la vejez.

Independientemente de las consideraciones macroscópicas o de las discriminaciones meticulosas, Simmel opina que la aventura puede aparecer en toda existencia humana-práctica. Desde el ángulo psicológico “toda vivencia singular contiene algún grado de determinaciones que a partir de cierto nivel permiten alcanzar el <<umbral>> de la aventura” (Simmel *La aventura* 24).

A partir del punto de vista de la personalidad, toda vivencia singular es importante para el Yo. Toda vivencia contiene una sombra de lo condensado y con perfiles claros, constituye la aventura. Lo que Simmel llama la <<distancia de la continuidad de la vida>>, por corta que sea, puede hacer emerger el sentimiento de la aventura o de lo “aventurado”.

Warda confiesa a Iturri: “‘Sé a lo que se refiere –me dijo–. En lo que respecta a lo que usted llama “el territorio amoroso”, ya lo tengo recorrido y aún más de lo que pueda suponer por mi edad. No crea mucho en eso de la vigilancia musulmana. He tenido varios hombres en mi vida. No regrets. Pero tampoco ningún recuerdo que valga la pena conservar’” Mutis *La última* (354).

Esta cita tiene que ver con lo que Simmel llama lo “casual” o lo “lleno de sentido”. Las relaciones anteriores para Warda, no estuvieron “llenas sentido”, porque en su escala no lo fueron; el sociólogo berlinés menciona que todos nos movemos dentro de una escala: partimos

del “todo-homogéneo” para que los contenidos de nuestra vida estén entremezclados con lo no homogéneo.

Nuestra vida está penetrada de un extremo a otro por las tensiones que la caracterizan; y cuando son poderosas y dominan la materia en cuyo seno se desenvuelven, estamos hablando de aventura. Pero la radicalidad que se experimenta como tensión de la vida misma y el volumen de esas tensiones, puede lograr ser lo bastante grande para que se hable de aventura, y no de una simple vivencia. La relación entre los amigos o de la pareja del ALCIÓN, puesta en abismo desde las voces que narran, explican:

Se consolidaba en el firme y muy claro convenio de no gravarla con ulteriores consecuencias, ni tratar de encaminarla hacia un compromiso duradero. Así lo define ella.: “Mientras esto dure, así será como es ahora. No podrá ser de otra forma y los dos lo sabemos muy bien. Lo importante es no tratar de modificar la situación, ni dejar que otros intervengan para intentarlo. Depende de nosotros y no hablemos más de eso porque, además de aburrido, es inútil” (360).

Warda bebe wodka y su amigo trae a la memoria la ocasión en que se sentaron a conversar sobre el carguero, ni ella ni su hermano bebieron alcohol, a lo que sorprende: “Allí está –le explicó ella, con seriedad casi doctoral– toda la clave de mi problema y, en general, el de muchos musulmanes: una sumisión superficial a preceptos con los que no acostumbramos negociar y el olvido de ciertas verdades esenciales” (360). Los avisos que ella le ha lanzado, han sido pasados por alto, hasta el momento en que le subraya al narrador cómo sí hubo un primer anuncio por parte de Warda: “Sí, ahora tomo wodka y hago el amor con un rummi, pero cada día me siento más ajena y desinteresada de Europa y entiendo mejor a mis hermanos que viajan a la Meca sin saber leer ni escribir, sin conocer el vino y resignados al castigo del desierto” (360).

Lo único fijo en su futuro era pensar en el siguiente puerto “para ahuyentar la menor ilusión a un compromiso en el futuro” (361). Pasaron un largo año así hasta que Iturri arribó a Punta Arenas.

En el muelle del puerto costarricense, en vez de encontrarse con Warda, se topó con Bashur quien se le presentó sorpresivamente. Salieron a dar un paseo en auto y Bashur habló brevemente de la emancipación femenina en el Medio Oriente. Terminó diciendo que Warda acabaría siendo la más musulmana de toda su familia y remató con la frase: “‘Lo de ustedes durará lo que dure el ALCIÓN’” (362). José Cardona López en su artículo “La última escala del Tramp Steamer: el doble, y de nuevo la errancia y el deterioro en una nouvelle de Álvaro Mutis”, opina, en un fragmento de su artículo, sobre los diferentes personajes de la noveleta de Mutis:

Warda, es extraña y ostenta ante Iturri una vida de libertad como la de él, pero en algún momento ella decide regresar a su tierra de origen, mandando por la borda toda su relación amorosa con el vasco. Este queda deshecho, como al final el carguero partido en dos y sumergido. En su relato de la historia, él destaca que el proceso de descomposición del barco corresponde al deterioro de sus amores con Warda. El narrador siente muy suya esta historia, y le confiesa a Iturri las veces que vio al Tramp Steamer y la relación que con él logró desarrollar en esos encuentros (Cardona López 32-33).

Para Jankélévitch la aventura es un estilo de vida que transcurre entre lo serio y el juego “Si la aventura excluyera el elemento lúdico o reiterara el elemento serio, entonces cesaría la aventura: en el primer caso se reduciría a un divertimento puro y en el segundo se convertiría en tragedia” (Jankélévitch citado en Málishev 3). Jankélévitch relaciona tres conceptos relacionados con el tiempo: la aventura, el aburrimiento y lo serio. En la aventura se espera el surgimiento del futuro, antídoto contra el aburrimiento que contrapone el principio del instante a lo duradero de lo serio. El deterioro de la relación con Warda, anuncia ya sea el aburrimiento o lo serio.

La temporalidad enigmática del futuro depende de la libertad, como la decisión de Warda de terminar la relación. Asimismo, Jankélévitch opina que para que haya aventura, se debe estar tanto dentro como fuera. El que está fuera es el espectador de un espectáculo de teatro que no lo compromete, por lo que no lo toma en serio. El distanciamiento estético y la implicación ética son los dos polos en los que transcurren las aventuras. Pero para el hombre/mujer aventuroso ¿cómo es posible estar tanto dentro como fuera? Es impensable porque es contradictorio. (Hemos agregado “mujer” a la dicotomía que no aparece en la teoría de V. Jankélévitch). En el terreno de lo novelesco aparecen aventuras peligrosas, pero como lector no me conciernen físicamente; las aventuras de juego están limitadas al espacio de un tablero; las de un viaje o cruceros, pueden concernir al lector físicamente, excluyendo los elementos aleatorios.

Iturri, como hombre aventuroso está comprometido y descomprometido a la vez, mas no descomprometido y distante. La aventura lo aventajó, pues no es un profesional de las aventuras en sentido general.

La sombra de la muerte, lo más serio de todo azar, no conforma la diégesis de *La última escala del tramp steamer*. Llega a no estar seguro de salir sin ningún tipo de daño; sin embargo, el carguero dañado, ha llamado poderosamente la atención del narrador; y éste se siente anímicamente afectado y a la vez solidario con el buque, objeto que resguarda una historia y cuyo deterioro y descomposición son el reflejo de lo que ha llegado a su fin.

La aventura estética tiene como objeto la belleza: el Arte. Es, en una combinación entre lo que capta el narrador y una aventura contemplada a posteriori: la del relator y la de él mismo. A propósito de las voces de esta novela, existen las aventuras personales, las del otro y las de cada uno para cada cual, al respecto aclara Jankélévitch:

El caso de la aventura propia (las mías para mí, las tuyas para ti, la aventura de cada uno para cada cual, en suma, la aventura en primera persona). En el primer caso sujeto y objeto son una sola y misma persona. Para que la aventura en primera persona sea de naturaleza estética es preciso que se haya salido de ella, [por ejemplo], que ya no se esté en las tormentas del Himalaya, y que, de nuevo en París, pueda contar mis antiguas aventuras al anochecer como si le hubieran sucedido a otro (Jankélévitch 23).

Nosotros lo trasladaríamos a las noches de largas conversaciones en la cubierta del barco en el delta del Orinoco, Iturri confiesa su historia, pero aún la lleva en el alma. No es un espectador, alguien que cuenta como si le haya sucedido a otro. Él es otro, por su dolor.

La obsesión del narrador por el buque, el tema de la empatía, se encarna por medio del narrador en el personaje de Iturri. En opinión de José Cardoza López, el vasco es el doble del narrador especialmente en momentos remotos de su pasado. Cita la escena donde el narrador espera a su amigo para salir a desayunar:

Este se bañaba en el camarote contiguo con estruendo de agua, como si estuviera haciendo gimnasia bajo la ducha. El detalle me conmovió particularmente. Había algo cercano, casi familiar en ese chapoloteo, inusitado por lo entusiasta, que me recordó las mañanas de baño en el internado en Bruselas ¡Los cabos que acaba uno atando cuando interviene el azar abusivo e indescifrable! (Mutis citado en Cardona 35).

En el presente de la diégesis, llegando al final de la novela, coexiste la afinidad por el carguero, aunque el dolor experimentado en primera persona del singular del narratorio, los diferencia. Metafóricamente, en el delta, dividido en tres partes, donde el tram steamer termina hecho pedazos, la disolución de la identidad del narrador con su relator ocurre. Esta disolución “necesita de una crisis fatal en una de las partes; pero esta disolución se presenta como una

salvación” (Némerov citado en Cardona, 35). La cita de Némerov alude, sobre todo, a la característica de las *nouvelles* o noveletas, lo que para él significa una característica literaria de este género.

El valor que se le puede agregar a los personajes masculinos aventurosos, estriba en que para el aventuroso su aventura puede acabar trágicamente; sin embargo, cobra sentido a posteriori en un sentido estético: “Las aventuras de los demás o las mías, en tanto yo me he convertido en otro o en una tercera persona ante mí mismo, tiene por definición un carácter estético” (Jankélévitch 24).

Esta categoría de lo novelesco pueden hacerme simpatizar con ellas, más o menos, de las que estoy esencialmente distanciado, porque no soy yo quien las ha corrido. El ejemplo que tenemos es la del sultán cuando escucha maravillado los relatos de Scherezada.

La aventura que leemos en *La última escala del tramp steamer* conlleva, sí, un principio y un final; sólo dejaría de serlo si la intriga se cerrara completamente. El carguero está acabado, no obstante, dos personajes errantes buscan un futuro: continuar su errancia, como beduinos en el desierto.

¿Acaso la aventura ha dejado de plantear un tiempo abierto que adquirirá la forma de una belleza habitable?

Conclusiones

Las tres obras analizadas de Álvaro Mutis en esta tesis, se inscriben en diferentes géneros literarios, como el de la NNH en *La muerte del estratega*; o bien como un divertimento que exhibe su carácter ficcional con miras a convertirse en un guion cinematográfico, es el caso de *La mansión de la Araucaíma. Relato gótico de tierra caliente*; y la tercera posibilidad, la noveleta neo-romántica *La última escala del tramp steamer*. Sus estructuras muestran un carácter metaficcional, a la vez que la posibilidad de prestarse a una aproximación al tema de la aventura.

A partir de una investigación acerca de los diferentes contextos prefigurativos de las obras, relacionados con la biografía de Álvaro Mutis, y de un análisis literario que me permitiera aplicar el marco teórico propuesto sobre la metaficción y la aventura, presento las siguientes conclusiones.

Dos de estas obras se enmarcan en el contexto latinoamericano, en el trópico colombiano. Gran parte del interés de Mutis era demostrar que en esta zona del planeta todo se deteriora, se derrumba, termina por desgastar las cosas. En el ámbito de lo humano, las situaciones se tornan tormentosas y en algunos casos, como en *La mansión de la Araucaíma*, Mutis muestra cierto sentido del humor, lo que no sucede en *La última escala del tramp steamer*.

Las novelas elegidas no tiene relación directa con el personaje Maqroll, el Gaviero, salvo por su presencia como personaje secundario –acompañado de su amigo libanés Abdul Bashur-- en *La última escala del Tramp Steamer*, donde, como ya se mencionó en el cuerpo de la tesis, reaparece tras su “muerte” en otra de las novelas de la saga del gaviero, *Un bel morir*. Por tanto, el trabajo que se realizó, giró en torno a otras obras de Álvaro Mutis ajenas a las aventuras y tribulaciones de Maqroll, el Gaviero.

Cada una de las novelas seleccionadas coinciden en la configuración metaficcional y, a su vez, corresponden a distintos ciclos narrativos de la obra mutisiana. Dentro del primer ciclo narrativo, década de los sesenta, se ubica *La muerte del estratega* (1963); de la década de los setenta, *La mansión de la Araucaíma. Relato gótico de tierra caliente* (1973); y dentro del segundo ciclo narrativo, *La última escala del tramp steamer* (1989).

La muerte del estratega es, de las tres obras elegidas en esta tesis, la que mejor se aviene a un análisis de la NNH propuesto por Seymour Menton. Mutis mostró interés en figuras históricas como la de Cristo en *Antes que cante el gallo* (1963); Simón Bolívar en *El último rostro* (1978), así en la de como Felipe II en *Crónica regia y alabanza del reino* (1985). Cada ciclo presenta una novela histórica, pero no todas se avienen al tema de la aventura como lo hemos querido abordar.

La primera de las obras analizadas, *La muerte del estratega*, fue escrita en México cuando Mutis estaba recluido en la cárcel de Lecumberri, de ahí que su noveleta exprese una desazón existencial, un escepticismo vital. Esta obra no es una novela de aventuras a la manera clásica, sino una novela que se presta para abordar el tema de la aventura. LA NNH de Mutis cuenta la vida apócrifa de un estratega bizantino, Alar, el Ilirio y su valerosa y consciente búsqueda de la muerte. La metaficción se analizó a partir del punto cuatro señalado por Seymour Menton en su libro *La Nueva Novela Histórica de la América Latina 1979-1992*. *La muerte del estratega* mezcla, en su configuración metaficcional, puesta en abismo e intertextualidad. De acuerdo con este análisis, presenta textos intercalados: diálogos del estratega con la Basilessa, cartas dirigidas a su amigo Andrés, a su hermano Andrónicus, las cuales “figuran en los archivos del Concilio” (Mutis *La muerte* 84) y en cuyas líneas se leen los pensamientos y reflexiones de

Alar, mismos que le valieron el no ser canonizado, como ya se revisó en el análisis literario de esa obra en el capítulo 3 de esta tesis.

De las otras obras de Álvaro Mutis que tienen características de novela histórica (*Antes que cante el gallo*, *Crónica regia y alabanza del reino*), sólo en *La muerte del estratega* se puede hablar del “ingrediente” de la aventura.

El personaje principal de *La muerte del estratega* es un fingido estratega bizantino que muere a manos de los turcos en las arenas de Siria, defendiendo los dominios de la Emperatriz Irene, la *Basileuss*. Esta última y Andrés, amigo del estratega, son personajes históricos y actúan como referentes de los literarios. Debido a ello, el contexto histórico de la novela es el de Bizancio, con un anacronismo evidente. Lo que le interesaba a Mutis era la ficción insertada en ese ambiente. Encontramos numerosas intertextualidades con los clásicos griegos, lo que atraía poderosamente la atención del estratega. El espacio de su muerte es el desierto de Siria, a diferencia de los espacios de las otras dos obras analizadas en esta tesis, puesto que estas corresponden al trópico latinoamericano, aunque no sólo como se aprecia en las travesías del *Tramp Steamer*, antes de su parada final.

El narrador extradiegético, en tercera persona del singular, cuasi omnisciente coincide con el de *La mansión de la Araucaíma. Relato gótico de tierra caliente*.

Alar, como soldado, se sentía más inclinado a la lectura y reflexión, al ensueño (algo parecido a los gustos y satisfacciones que obtiene Maqroll en sus travesías). Alar manifiesta un temprano escepticismo hacia las pasiones y esfuerzos de la gente.

Es un personaje romántico, lo demuestra su amor por el pasado antiguo, las ruinas; era un gran contemplador de la belleza antigua. Tuvo la convicción de que nada dura para siempre. Le llamaba la atención “el vano intento del hombre por perpetuar los hechos” (*La muerte* 75); sin

embargo, los helenos sobrevivirían a todas las razas. En su visión nihilista de las cosas, manifiesta una convicción por la nada y habla del ilusorio vacío de la muerte. Perdió toda fe en Dios o en los dioses, como se afirma el texto. El tema del amor y de la muerte, asociados a la aventura, se entrecruzan en esta obra.

Para precisar algunos puntos a los que llegamos en estas conclusiones, retomaremos los dos círculos en los que se mueve la vida del personaje y cómo es que la aventura se presenta.

El círculo personal de Alar, el Ilirio, es el que corresponde a lo excéntrico; frente al círculo global, que es el del poder dominante (Bizancio). Entre ambos están los enemigos del Islam.

En el centro tenemos: Constantinopla, el Palacio Imperial, la Basílica de Santa Sofía; la familia de Alar (padre, hermano, esposa). Aquí también sucede la lucha entre cristianos y turcos.

En la periferia: Atenas, Tebas, Siracusa: lugar del Humanismo, del escepticismo, del nihilismo, de la pérdida de fe en Cristo; y el lugar de la aventura amorosa con Ana, la Cretense. Es el espacio crítico. Este espacio confluye con el excéntrico.

Alar se sale del círculo central dada la educación que recibió en Atenas, la cual conservará y lo conducirá a manifestar una postura filosófica político-religiosa crítica.

Los personajes principales de estas tres obras de Mutis se encuentran, en un inicio de la trama, dentro del todo homogéneo de la vida en donde se presenta esa oportunidad del destino que les brinda la experiencia de la aventura. La aventura no se desprende del todo homogéneo de la vida, como dice Simmel, esto lo corrobora el trabajo que llevan a cabo los distintos personajes. Consideramos el trabajo como la manera de ganarse la vida: como estrategia (defendiendo alguna causa al servicio de un rey o emperador); comerciando (en *La mansión de*

la *Araucaíma* vendiendo productos, trabajando para una agencia publicitaria); navegando un buque como capitán de barco (*La última escala del Tramp Steamer*).

La aventura irrumpe en la vida de los personajes entre el destino, del que depende el todo homogéneo, lo dado por la vida; y la oportunidad que se despliega ante ellos en donde su *destineé* (Término utilizado por Jankélévitch para diferenciarlo del destino. *Destineé* es más la libre elección del individuo ante su vida.) y donde este juega un papel importante en el desenvolvimiento de los hechos.

El oasis, la isla de la que habla Simmel respecto de la aventura, frente al todo homogéneo de la vida (continente) es el desierto para Alar y Ana. Ese es el lugar de su aventura, del que Alar no querrá salir para incorporarse a la prosa amorfa de la vida cotidiana, más que para morir en batalla en un acto prácticamente suicida. El lapso de lo aventuroso en su vida duró lo que tenía que durar, tanto como la historia de amor de Warda e Iturri, la que analizaremos más adelante.

Alar se encuentra entre lo accidental-exterior que es lo dado: su puesto como estratega, su casamiento por conveniencia, su servicio al Imperio bajo el mando de Irene; y lo necesario-interior, lo conquistado por él: su libertad, aprovechar los intervalos para la contemplación de ruinas, lecturas de autores clásicos, amar a una mujer a la que conquistó.

La guerra, la lucha entre cristianos y turcos es lo que corresponde al centro, en donde él se encuentra forzado por las circunstancias; sin embargo, está inmerso en la periferia, lugar de la aventura y de sus verdaderos intereses. Es el ser aventuroso, es el “golpe de suerte” que se debe a un “favor del destino” otorgado por poderes imprevisibles. Alar conoce a Ana por una suerte de coincidencias donde está el destino, pero donde juega un papel aún más importante su *destineé* (su libertad de elección): la aventura es un riesgo buscado.

Como se detalló en el marco teórico de la aventura, el porvenir de ésta es ambiguo (peligroso, atractivo) por naturaleza, porque es, a la vez, cierto e incierto. Lo cierto es que el futuro será ese “aún-no” del que nos habla Jankélévitch quien se pregunta ¿De qué naturaleza será el futuro? No lo podemos saber, no obstante, el futuro es también nuestra futuridad destinal “nuestro abrumador destino cerrado por la muerte” (Jankélévitch 113). Es lo que decíamos: la muerte anunciada del estratega pero ¿qué tipo de muerte? Esta pregunta merece una explicación a la luz de la teoría de la aventura.

La “aventura aventurosa” de Alar con Ana, la Cretense tiene el elemento de lo lúdico y el de lo serio, puesto que para que haya aventura hay que estar tanto dentro, como fuera. Alar se encuentra dentro del Imperio Bizantino, al que sirve y, a la vez, no puede ser un mero espectador al que no le afecta el drama que se vive (luchas, guerras, etcétera), sino que adopta una postura que toma en serio: el nihilismo. Su visión estética de las cosas es luchar contra los bárbaros; su visión ética, no tiene necesariamente implicaciones morales, sino trascendentales: la aventura ha dependido de él hasta cierto punto. El final de la aventura para él es la retirada de Ana por deber. Lo interesante es que Alar ya se encontraba “fuera de su muerte”, porque ha podido “contemplarla”, ya que puede tomar conciencia de ella “El ser pensante-mortal está, ante todo, dentro de la muerte” (Jankélévitch 19); y la muerte es lo serio de todo azar, lo que está implícitamente en todo juego y en toda aventura. El peligro mayor de la aventura es el de la muerte porque la criatura humana es finita. Su *destinée* es ser atravesado por una flecha.

Alar no encaja en el molde de un héroe de aventuras. Se lanza a los bordes como el aventurero, como el hombre en busca de aventuras que no se queda en una zona intermedia. Alar ha tenido una esperanza con Ana, ha aplazado la fecha de su muerte tan cierta e incierta a la vez (no sabemos ni el día ni la hora, como dicen los Evangelios). Aplazar esa fecha es la esperanza

para Simmel: ¿Moriré a la cabeza de mis tropas? Por su parte, Jankélévitch comenta que la dosis de aventura y de juego en la vida es muy limitada.

Lo que importa es el intervalo de la aventura en la vida, lo que implica, a su vez, lo efímero, los instantes de gozo y plenitud pasada.

La mansión de la Araucaíma. Relato gótico de tierra caliente es la siguiente obra de la que concluiremos varias características alrededor de la metaficción y de la aventura. Como ya se dijo, fue un divertimento para Mutis. Tiene antecedentes en la novela gótica, su espacio es el trópico. La intertextualidad está dada por el título, pero nada más (*El castillo de Otranto* de Walpole). Esta obra de Mutis hace alusión, desde el título, como en *La última escala del Tramp Steamer*, a un objeto determinado: una mansión. Una hacienda cafetalera donde habitan personajes que viven ahí dentro como en un falansterio. Personajes disímiles que huyen de su pasado, que tiene recuerdos reprimidos, frustraciones pero, a la vez, están atrapados en sus deseos y temores reprimidos. El clima es eminentemente erótico en un ambiente tropical.

La metaficción se presenta en las inscripciones de máximas en los muros de la mansión, escritas por su dueño, Don Graci. Asimismo, hay paralelismos narrativos: los sueños y la vigilia que, entre líneas aportan datos premonitorios, especialmente los “salidos” del inconciente de los sueños de tres personajes, aunque no sólo, también las oraciones, salmodias y canciones los contienen, no obstante, no son fáciles de descifrar. Como en las aventuras detectivescas.

Tiene características de parodia, pero es responsabilidad del lector advertirlas como co-creador de la propia auto-referencia del texto y de la distancia interpuesta por la misma autorreferencialidad textual. Es un juego de espejos, pero no dentro de la configuración de la diégesis, sino en la capacidad del lector competente para advertirlo.

Respecto a la aventura, la homogeneidad de la vida de ese grupo se ve alterada el día que una muchacha entra por las puertas de esa mansión, contra toda regla establecida por sus miembros o, al menos, entendida por todos. La manera de proceder de ese falansterio es una especie de máquina que engulle a la muchacha al suscitar la voracidad de sus habitantes.

En *La muerte del estratega*, podemos apreciar el centro en *La mansión de la Araucaíma* como el pueblo, la filmación donde se lleva a cabo el anuncio publicitario de bienes raíces; en la periferia está la mansión en su mundo cerrado y como hacienda cafetalera, sale al centro para contactar a otros seres para comercializar. Los conecta la necesidad de comercio y comida.

La aventura aquí también se presenta en un intervalo de tiempo: entre la cotidianeidad y el llamado a la puerta de Ángela, quien “profana” la mansión. Es el todo homogéneo y la aventura que se presenta como una extrañeza a través de ella.

Esta obra de Mutis tiene muchos espacios vacíos, debido a ello no conocemos de ella mucho de su “antes”, sólo que era modelo en la filmación publicitaria, a diferencia de los otros miembros de la mansión. Se le abra la puerta del castillo, en un guiño intertextual con lo gótico. Con “la suerte de su lado”, lo que es el “golpe de suerte” para Jankélévitch, se le abre la puerta de la mansión.

La aventura comienza como un juego, elemento lúdico que comienza a confundirse con la vida de todos los personajes implicados en la trama.

La libertad de entrar a esa mansión, consciente o no, depende de ella, su *destineé*. Podemos deducir que lo que comenzó de manera frívola, se convirtió en seria y terminó trágica. He aquí lo atractivo y peligroso de la aventura para un ser aventuroso como Ángela.

Sin ser una novela de aventuras, tiene esta condición de aventura trágica, mortal. No es una novela de aventuras como aquellas donde predomina el interés por la acción y sucesos

extraordinarios, lances peligrosos, un poco más cerca de las novelas de caballerías donde estaría Alar, aunque tampoco, como ya se dijo. Sí hay un viaje a lo desconocido: una mansión destartalada en donde conocerá costumbres exóticas y distintas cargadas de un erotismo bestial. La muchacha no experimenta el horror, entre en el juego de la seducción y la muerte posible. No hay llamado o cantos de sirenas que provoquen naufragios, pero sí máximas que ella obvió.

Su instalación en la casa es el intervalo del que habla Jankélévitch. En un abrir y cerrar de ojos, la muchacha se convierte en un ser aventuroso. Aquí impera la falta de conciencia, a diferencia del personaje de Alar, el

La mansión de la Araucaíma es una obra muy diferente a *La muerte del estratega* y a *La última escala del Tramp Stemaer*, pero sí tenemos otra vez un personaje aventuroso. Efectivamente no existe el impulso de la aventura por lo heroico, el desafío de estar en una guerra o el advenimiento de una catástrofe, ante lo cual el aventurero estaría más consciente. Y es que para que haya aventura debe existir una oscilación infinita de la conciencia entre el juego y lo serio.

Para que haya aventura se tiene que estar tanto dentro como fuera. La muchacha está más dentro (la mansión) que fuera (llamémosle el centro, o sea pueblo, su trabajo). El estar en la periferia, como le hemos llamado, es su ser dentro de la mansión sin la distancia que ella pudo oponer entre los hechos que se le presentan y su voluntad (*destineé*) para retirarse. Así, la aventura se muda en trágica: está completamente dentro y dejará de tener la pizca de sal que necesita la aventura para aderezar el intervalo. La muchacha no puede mantenerse alejada de la aventura trágica, mortal; la aventura depende de ella al inicio, pero no su continuación.

La aventura en este texto de Mutis consiste en estar predestinada a la muerte. Lo humano, como la necesidad de cariño, afecto, compañía, amor no son relevantes en esta historia; sin

embargo, la fragilidad física o emocional son un componente de resistencia o debilidad ante una “aventura aventurosa” como lo es ésta.

La intencionalidad de la obra es presentarnos la ausencia del Bien. No hay Dios, no hay fe, no hay arrepentimiento. La aventura que comienza juguetona, a veces, se convierte en seria y termina trágica. Escapa, a la voluntad de los aventurosos (los no profesionales de la aventura) cómo terminará ésta: puede ser por una separación forzosa de los amantes o por un simple rechazo, como el de la Machiche.

En el análisis literario de la obra que ahora revisamos, la Machiche le dice a Ángela que está aburrida de ella. Jankélévitch sostiene que “el aburrimiento como las cosas del corazón tienen sus razones” (Jankélévitch 85). El aburrimiento se diferencia del hastío porque éste último es a posteriori o consecuente (léase consecuencia); el aburrimiento, en cambio, es más indeterminado que el sentido moral, porque ignora la percepción de los valores. El hombre hastiado ha pasado por todas las ilusiones, pero el hombre del aburrimiento está desencantado antes de ser encantado, desanimado sin que nada le haya quitado el ánimo. Es la experiencia inexperimentada (metafísica). La decepción empírica proviene del fracaso “El vano triunfo que nos deja escépticos y desamparados”.

La Machiche, más que aburrida, está hastiada. No es un ser del aburrimiento, en tanto ha experimentado una serie de vivencias y emociones. Su decepción empírica es la del hastío que le produce esta muchacha, aunque esconda motivos malévolos contra Ángela como los celos y la envidia de su juventud.

Entre el cambio de planes del “destino”, el rechazo de la Machiche concatena una serie de hechos que terminan en la muerte de casi todos los miembros de esa casa. Es un personaje

ambiguo que, como el tabú, produce un sentimiento ambivalente compuesto de horror y atracción al mismo tiempo. Afirma Jankélévitch:

entre la prohibición sagrada y el alma sacrílega, la aventura es una tentación y ésta tienta al hombre porque el pathos de la aventura es un complejo de fuerzas contradictorias; la tentación es, precisamente, una mezcla de ganas y horror, donde el horror acrecienta las ganas actuando como ingrediente paradójico, mientras el deseo, positividad sin negatividad, implica la atracción simple y unívoca (14).

La aventura, de cualquier modo, es un riesgo buscado pero no un hecho totalmente conciente. Incluso, en una obra *sui generis* como lo es *La mansión de la Araucaíma*, el elemento de la aventura aparece. Aventura para Ángela y para los otros. En la naturaleza de este cuento podemos advertir que también hay cotidianeidad, o como dice Simmel, un encadenamiento fluido y acostumbrado de los acontecimientos al que se le presenta una alteridad (Ángela) o extrañeza que margina el centro existencial (del falansterio) y lo saca de la corriente habitual, por lo que estamos hablando de aventura.

Es un relato absurdo, pues no hay salida. Los sueños que tienen los personajes los presentan como seres inútiles: la Machiche no sirve para nada, el fraile no va a ninguna parte y la muchacha no puede advertir el peligro que avizora el mal en su vida. Esta historia termina con el suicidio de la muchacha, además de los otros homicidios. También, una mujer aquí, como en las otras dos obras de Mutis que nos ha interesado analizar, es la que propicia la aventura amorosa o sentimental: Ana, la Cretense, e Irene que provoca el final de la aventura para Alar y su amante; Ángela en *La mansión* es el sujeto desestabilizador y la Machiche quien provoca, indirectamente, el destino de Ángela; en *La última escala*, Warda entra y sale de la vida de Iturri.

La muerte del estratega, mucho más poética y de muy distinta naturaleza a *La mansión de la Araucaíma*, ofrece al lector la evocación de momentos, de instantes de vida que excitaron a Alar y lo hicieron suspirar por la intensidad y plenitud del tiempo ido de la aventura.

En realidad, la aventura en Mutis, ya se trate de personajes aventureros o aventurosos, está atravesada por el peligro, siempre hay una dosis de muerte en sus narraciones en donde la vulnerabilidad de la existencia humana y la capacidad del aventurero/aventuroso para superarla, es su premisa.

La novela *La última escala del Tramp Stemaer*, por su parte, estuvo inspirada en un barco, un tramp steamer. Es la historia que incluye a Maqroll y a su amigo Abdul. El nombre ALCIÓN, remarcado como soporte simbólico externo, juega un papel preponderante en la historia de amor entre Iturri y Warda. Ese nombre es el marco del mito. En el paratexto leemos una intención poética, así como intratextualidades referidas al deterioro de la nave.

Esta novela autorreflexiva, contiene numerosas intertextualidades a las leyendas de amor desde Príamo y Tisbe, así como a otras obras literarias de diferentes géneros y tiempos. El narrador evita propositivamente caer en el género rosa. También es una historia de amor, como se puede apreciar en *La muerte del estratega*, pero mucho más reciente, pues se desarrolla en el siglo XX. El narrador formula una pregunta ¿Cuál es la historia de amor vigente a lo largo de la historia de la humanidad? Es una pregunta abierta al lector.

El narrador intradieético, es un heterónimo de Mutis, anónimo, quien relata la historia del narratorio. Asimismo, la obra inescrutable del destino que marca a estas tres obras de Mutis, se presenta en esta noveleta tanto como el *destineeé* asociado a la aventura.

El deterioro de la nave corresponde al final de la historia entre Iturri y Warda Bashur, quien decide cambiar de rumbo. La separación de la pareja se da en el delta del Orinoco (trópico) cuando el buque no puede más.

Nuevamente nos referiremos al centro del que habla Simmel. Warda, en un principio, se ha salido de su centro, que es Líbano, su familia islámica tradicional. Conoce a Iturri en la periferia, sueños europeos de independencia femenina, dueña del tramp steamer que le ofrece la libertad de vivir una aventura amorosa en esa isla flotante, con sus sueños secretos.

Metaficcionalmente, también agregamos que los personajes narrador anónimo y narratorio o relator, convergen en una línea de fuga. A los tres les duele el naufragio del ALCIÓN.

La aventura en esta noveleta se desarrolla en un espacio conocido por Mutis: el océano, las embarcaciones, la experiencia de largos recorridos por ríos, así como otros espacios de tierra firme.

Los personajes de otras de sus novelas, reaparecen como seres relacionados con el comercio marítimo y la operación de cargueros.

No podemos afirmar al leer esta obra, independientemente del resto de la saga de Maqroll, el Gaviero, que el lector advierta que ese par de amigos (Maqroll y Abdul) tienen conciencia de haber logrado superar la cotidianidad, lo homogéneo de la vida, y que no pertenecen a ninguna parte. Maqroll no tiene referencias familiares: sólo un pasaporte chipriota del que no hay confiar del todo. La aventura de este personaje tangencial en *La última escala*, parece total, tomando en consideración el marco teórico de la aventura de Simmel y de Jankélévitch, acorde, asimismo con el punto de vista móvil que lo presenta. No está configurado como para el resto de los personajes aventurosos que nos han ocupado en estas conclusiones y

reflexiones finales a quienes vemos experimentar la aventura entre un “antes” y un “después”. Abdul, a diferencia de Maqroll el avizor de horizontes, avizora el futuro de esa relación: “Lo suyo durará lo que el dure el buque”.

En estas tres obras de Mutis se vislumbra, se avizora, se anuncia la muerte desde el hipotexto.

Loa espacios como la tienda de campaña de Alar; la mansión en sí y sus habitaciones; el buque., anuncian desde el título la muerte o el deterioro: la muerte del estratega y la última parada. Puede haber anuncio de muerte en *La mansión*, si se realiza una lectura que asocie lo gótico (presencia del mal y del horror).

De manera reiterativa, pero necesaria, se nos permita recordar el concepto de isla de Simmel en donde se presenta la aventura: las *islas* del espacio donde se suceden los hechos. La isla es un espacio interior, es lo necesario interior en los personajes de Mutis.

En cuanto a *La última escala* del Tramp Stemaer, se “anuncia” un deterioro desde el inicio cuando el buque es descrito (véase el análisis literario de la obra). La mansión también presenta elementos de deterioro: estéticamente existe una atracción por el autor respecto de objetos raídos, desgastados, viejos.

La confluencia del deterioro final tiene relación con la tesis de Mutis al opinar que en el trópico todo se deteriora: en este sentido el final del tramp steamer es más claro que en la mansión. Pero hay una cierta operación estética mimética de la trama que se relaciona con los objetos en estas obras: la casa y una embarcación. De aquí que, en *La muerte del estratega*, al desarrollarse en un contexto ajeno al trópico latinoamericano, no esté presente el deterioro físico de un objeto que lo represente metafórica y/o miméticamente.

En cuanto a los personajes principales, estos se “separan” de su continente (lo homogéneo para Simmel) y viven en lo que hemos llamado la <<periferia>>, donde se realiza la experiencia de la aventura amorosa o erótica. El centro es el orden preestablecido por la sociedad: lo hegemónico; la periferia es tanto física como metafísica: la casa, el buque y la experiencia interior del episodio aventuroso.

La excentricidad es el lugar de la aventura para Mutis. En estas obras apreciamos cómo los personajes salen del <<centro>>. De cualquier modo, la aventura, nos recuerdan Simmel y Jankélévitch, tiene un principio y un final para ser concebida como tal.

Resultan interesantes las diferencias que propone Jankélévitch referentes al <<destino>> y al <<destineé>>. En Mutis, el episodio aventuroso está marcado, en gran medida, por el *destineé* de los personajes. Estos corren un riesgo, lo que corrobora que la naturaleza de la aventura en Mutis, termina trágicamente.

La condición para que se aprecie la aventura en Mutis, en estos relatos, estriba en reconocer que los personajes aventurosos tienen un pasado, lo que indica su centro, para pasar a una periferia donde han querido estar por voluntad propia, buscada, conquistada, libre (su *destineé*). Es un terreno inseguro. El narrador de *La última escala* se encuentra en un centro: su trabajo, su ser escritor, trabaja con lo que le es dado, no con lo conquistado, salvo por la aventura de la escritura que realiza: la literatura es el campo de la aventura. Los personajes aventurosos sufren de un cambio de suerte del destino, ajenos a su *destineé*, lo que los hace más trágicos aún. El cambio de suerte desfavorece a los personajes y los precipita a una desesperanza, incluso a la muerte. Desde el centro, la Bsilessa manda llamar a Ana y separa a los amantes definitivamente; En *La mansión*, la Machiche cambia los “planes” de Ángela al rechazarla, lanzándola a la muerte. Ángela sufre un cambio inesperado ante el tedio de la Machiche.; Warda decide regresar al

“centro”, retirarse de la periferia: sus sueños de independencia europeos, fuera de la práctica religiosa y de las tradiciones familiares para regresar a ellas y abandonar a Iturri.

Lo que se sale de control en la vivencia de la aventura para los aventureros se presenta en las tres narraciones de Mutis: la voluntad de la Baileuss; el cambio de la Machiche y la decisión de Warda quien decide regresar a los moldes prestablecidos; la Machiche no tiene otra salida, porque está encerrada en su pasado y además, la matan; Ana, simplemente debe regresar al curso de su vida

La aventura de los personajes principales masculinos románticos como Alar, el Ilirio y Jon Iturri es la que experimentan los aventureros, los que no son profesionales de la aventura y para quienes la aventura no es el todo homogéneo. Su experiencia amorosa y su *destineé* los llevan a la <<isla>> de la aventura aún dentro del todo homogéneo del que se separan por un “antes” y un “después”. Dados los espacios vacíos, solo inferimos un estado de melancolía, un luto no resuelto. El final de sus aventuras amorosas es provocado por voluntades ajenas a ellos, de ahí lo trágico. Alar expresa más su propia desesperanza, tema mutisiano también. El trampemaer es el alma de la desesperanza por antonomasia.

La isla de la aventura es un privilegio para unos cuantos. El estratega tiene más conciencia de esa “oportunidad volátil” que quisiera perpetuar, pero resulta imposible. Ángela y Alar mueren por suicidio, el primero de ellos horroroso; el segundo, más sublime. Parecen no haber soportado una pérdida irremediable, de ahí la melancolía que no soportan. Su muerte es inmediata. La muerte de Alar es más poética porque evita el horror de la muerte objetivada, como la escena en que se narra el suicidio de Ángela. Mujer bella que muestra el horror de la muerte perfumada. En *La última escala*, Iturri tiene en su haber ese lapso de vida resumida, que es la isla de la aventura.

Las aventuras en estas obras, en general, nos pueden mostrar que Mutis, autor versátil, camaleónico, no se ha separado del tema de la aventura, sobre todo en su obra escrita en prosa.

La última escala del tramp steamer donde Mutis por medio de un narrador heterónimo, intradieético, se adentra en el terreno de la aventura, lo hace a una cierta distancia de la continuidad de la vida que, por corta que sea, hace emerger el sentimiento de la aventura que lo inspira a escribir como un autor que, vicariamente, ha experimentado la aventura de unos aventureros, como la mayoría de la gente.

Así, el lector, está dentro de la experiencia de la aventura, esa una isla en el todo homogéneo de su vida: la novela que se despliega ante sus ojos, pero quien estará más fuera que dentro o viceversa ¿quién lo sabe?, del lapso privilegiado que nos ofrece la oportunidad de vivir una aventura vicaria en la vida.

Para el lector de estas novelas de Mutis, el aspecto estético de la aventura puede ir acompañado del aspecto ético, reservado para aquellos que adviertan lo profundamente humano que subyace a la trama de sus obras, y que implica una poética de la aventura.

De acuerdo con el marco teórico de este trabajo, las propuestas teóricas de Linda Huitcheon y de Patricia Waugh, nos ayudaron a analizar los alcances literarios de la destreza escritural de Mutis, lo que lo coloca dentro de los autores modernos que experimentaron en la configuración de sus obras novelas con características metaficcionales diversas, inscritas en diferentes géneros literarios y temáticas diferentes donde el amor, el erotismo y la aventura aventurosa están presentes.

Resultaron absolutamente operantes las teorías sobre la aventura de Georg Simmel y de Vladimir Jankélévitch para abordar estas novelas, desde una perspectiva teórica (una más orientada hacia lo sociológico y otra hacia lo filosófico), ofreciéndonos una mirada que alcanzó

a ayudarnos a divisar y alcanzar, por medio de sus ideas y conceptos, la posibilidad de darle otra vuelta de tuerca a algunas novelas de Álvaro Mutis.

ANEXO

Oración de Maqroll

No está aquí completa la oración de Maqroll el Gaviero. Hemos reunido sólo algunas de sus partes más salientes, cuyo uso cotidiano recomendamos a nuestros amigos como antídoto eficaz contra la incredulidad y la dicha inmotivada.

Decía Maqroll el Gaviero:

¡Señor, persigue a los adoradores de la blanda serpiente!

Haz que todos conciban mi cuerpo como una fuente inagotable de tu infamia.

Señor, seca los pozos que hay en mitad del mar donde los peces copulan sin lograr reproducirse.

Lava los patios de los cuartos, y vigila los negros pecados del centinela.

Engendra, Señor, en los caballos la ira de tus palabras y el dolor de viejas mujeres sin piedad.

Desarticula las muñecas.

Ilumina el dormitorio del payaso. ¡Oh, señor!

¿Por qué infundes esa impúdica sonrisa de placer a la esfinge de trapo que predica en las salas de espera?

¿Por qué quitaste a los ciegos su bastón con el cual rasgaban la densa felpa de deseo que los acosa y sorprende en las tinieblas?

¿Por qué impides a la selva entrar a los parques y devorar los caminos de arena transitados por los incestuosos, los rezagados amantes,

en las tardes de fiesta?

Con tu barba de asirio y tus callosas manos, preside ¡Oh, fecundísimo!

la bendición de las piscinas públicas y el subsecuente baño de

los adolecetes sin pecado.

¡Oh, señor! Recibe las preces de este avizor suplicante y concédele la

gracia de morir envuelto en el polvo de las ciudades, recostado

en las graderías de una casa infame e iluminado por todas las

estrellas del firmamento. Recuerda, señor, que tu siervo ha observado pacientemente las

leyes de la manada. No olvides su rostro.

Amén (Mutis en *Antología de la poesía* 414).

Obras Consultadas

Álvaro Mutis. *Paraíso y Exilio, figuras de un imaginario poético*. España: Revista Anthropos, No. 202, 2004.

Antología de la Poesía Hispanoamericana Moderna. “Álvaro Mutis” Luis Miguel Isava. España: Monte Ávila editores. USB EQUINOCCIO/AITAZOR, 1993. Tomo II. Impreso.

Ardilla, Clementina. “Metaficción. Revisión histórica del concepto en la crítica literaria colombiana”. Universidad EAFIT. Estudios de Literatura Colombiana. No. 25, julio-diciembre, 2009. Web.

Asensi, Manuel. *Teoría de la literatura y literatura comparada*. Madrid: Editorial Síntesis, 1996.¿

Barrero Fajardo, Mario. “La obra poética de Álvaro Mutis: entre imperativos y vacilaciones. Génesis y desarrollo de un universo literario” Tesis de la Universidad de Salamanca. Facultad de Filología, 2008. PDF.

Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Editorial Porrúa, 2000. Impreso.

Biografías y Vidas.”Álvaro Mutis”. <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/m/mutis.alvaro.htm> Web. 31 oct. 2014.

Castro Flórez, Fernando <http://pcdv.cl/web/wp-content/uploads/2012/08/La-po%C3%A9tica-del-naufragio.pdf> PDF.

Club.Cultura.(<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/mutis/curiosidades7.htm>) Web. 28 abr 29013.

Collard, Patrik. “Álvaro Mutis y la historia” escrito para el simposium “1898-1998 Fines de Siglos Historia y Literatura”. PDF.

- Conrad, Joseph. *Freyra de las siete islas; precedido de intermedio en el atlántico sur por Álvaro Mutis*. México: Ediciones del Equilibrista, 1992. ¿
- Cardona López, José. “*La última escala del Tramp Steamer: el doble, y de nuevo la errancia y el deterioro en una nouvelle de Álvaro Mutis*”. *Estudios de Literatura Colombiana*. No. 11, jul-dic 2002. PDF.
- Cote, Ramón. “Se salió con la suya”. *Reforma* 29 de Sep 2013. Suplemento Cultural Reforma: 1-4. Impreso.
- Collazos, Oscar. *Textos al margen*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978, 57-59. Impreso.
- Domínguez, Christopher Michael. *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*. México: FCE, 2007. Impreso.
- Espinasa, José María. “El tiempo en la poesía de Álvaro Mutis”. México: Dic. 2013. Inédito. Conferencia en Homenaje a Álvaro Mutis del 5 al 21 de diciembre de 2013. CONACULTA, México, DF. Copias fotostáticas.
- Fajardo Barredo, Mario. Tesis doctoral: *La obra poética de Álvaro Mutis: Entre imperativos y vacilaciones. Génesis y desarrollo de un universo literario*. Universidad de Salamanca, 2008. PDF.
- Fuentes Rodríguez, César. *Novela gótica o novela negra*. Barcelona: Quarentena Ed. 2002. Web.
- Gamboa, Santiago. “Álvaro Mutis 1923-2013. Escritor y viajero”. Domingo 29 de septiembre. Suplemento cultural de Reforma, pág. 2. Reforma. Impreso.
- García Aguilar, Eduardo. “Mutis, el lector” *Letras libres*. *Letrillas in Memoriam* noviembre (2013): 1-2 Web. 31 oct. 2014.

- . "Celebraciones y otros fantasmas. Una biografía intelectual de Álvaro Mutis". Santa Fe de Bogotá: Tercer Mundo Editores, 1993.
- Genette, Gerard. Palimpsestos. FALTA.
- Goldman, Lucien. *Towards a Sociology of the novel*. Translated from the French by Alan Sheridan. Great Britain: Tavistok Publications, 1975.
- Gómez de González, Blanca Inés. "Epifanía y desesperanza en la obra de Álvaro Mutis", *Universitas Humanitas*, Número 057, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia. (Págs. 117-127). Web.
- Hernández, Consuelo. *La estética del deterioro: Una lectura de Álvaro Mutis*. Tesis. New York University, 1991. Impreso.
- Hutcheon, Linda. *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Methuen, London, 1984. PDF.
- Heisenberg, Werner (1972) "The Representation of Nature in Contemporary Physics". In Sally Sears and Georgina W. Lord (eds), *The Discontinuous Universe*. New York and London.
- Hjmeslev, L. (1961). *Prodegonema to a Theory of Language*. Trans. F.J. Whitfield Madison.
- Jankélévitch, Vladimir. *La aventura, el aburrimiento, lo serio*. Versión castellana de Elena Benarroch. Madrid: Taurus, 1989. (Ensayistas-294). Impreso.
- . *Georg Simmel, filósofo de la vida*. España: Editorial Gedisa.
- Jitrik, Noé. *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*. Buenos Aires: editorial Biblos, 1995. Impreso.
- "La poética del naufragio" (pcdv.c/web/wp-content/uploads/2012/08/La-Poética-del-naufragio.pdf (7/I/14). [La aventura del Gran Sur de Fernando Prats].

- Mantilla Chaparro, Gabriel. *Ser filósofo y ser poético en la obra de Álvaro Mutis*. Universidad de los Andes, Consejo para el Desarrollo Científico, Humanístico y Tecnológico. 2004.
- Málishev Krasnova, Mijail.: “Georg Simmel, Vladimir Jankélévitch: Fenomenología de la aventura”. *Ciencia Ergo Sum*, noviembre, volumen 9, número 3. Universidad Autónoma del Estado de México. Toluca, México. Págs. 313-318. (2002). PDF.
- Martínez Sahuquillo, Irene. “Anomia, extrañamiento y desarraigo en la literatura del siglo XX: un análisis sociológico”. En: <http://www.reis.cis.es/REIS.jsp> (REIS No.84). PDF.
- Menton, Seymour. *La nueva Novela histórica de la América Latina 1979-1991*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993. Impreso.
- Meyer, Bruce. Trad. del inglés de Ernesto Junquera. *Héroes. Los grandes personajes del imaginario de nuestra literatura*. Madrid: Siruela, 2008 (El ojo del tiempo). Impreso.
- Mutis, Álvaro. *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviato*. España: Alfaguara, 1995. Impreso.
- Mutis, Álvaro. *La muerte del estratega. Narraciones, prosas, ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004. Impreso.
- . *Escala última* (Videograbación). Dirección de Rodrigo Castaño; Producción Sara Elías Calles. México: CONACULTA; Canal 22, 1999. ¿
- . *Antología personal; poesía*. Prólogo de Octavio Paz. Buenos Aires: Argonauta, 1995.
- . *Caminata por la narrativa latinoamericana*. México: Universidad Veracruzana: FCE, 2004.
- . Carta a Siemens del 17 de enero de 1995.
- Néverov, Howard (1963). “Poetry and Fiction: Essays”. New Brunswick: Rutgers University Press. PDF.

Navarro García, Llanos. “La muerte del estratega”. Rinconete Literatura. Centro Virtual Cervantes. Lunes 15 de octubre 2007. Web 5 oct.2014.

Olmessland, Oddavar. PDF. rauli.cbs.dk/index.php/assc/article/download/.../1710. Web. 26 ago. 2014.

Oumama Aouad Lahrech. “Mogador, puente colgante entre las dos orillas del Atlántico”. En: <http://www.angelfire.com/ar2/libros/Ouamogador.html> 16 de ene. 2011.

Ponce de León, Gina. “Panorama de la novela colombiana contemporánea”. Tomado de: *Mujer, erotismo, mito, utopía y héroe contemporáneo en Álvaro Mutis*: Bogotá: Universidad Javeriana, 2002.
 En:http://www.javeriana.edu.co/narrativa_colombiana/contenido/modelos/mutis.htm
 Web. 16 ene.2011.

Prado, Gloria. *Creación, Recepción y Efecto. Una Aproximación Hermenéutica a la Obra Literaria*. México: Diana, 1992. Impreso.

Prado Lima, Arturo. “El mundo despreciable y la literatura de Álvaro Mutis”. En: <http://www.soyperiodista.com/.../nota-4883-el-mundo-despreciable-y-la-literatura-de-alvaro-mutis...> Web. 8 nov. 2010.

Quiroz, Fernando. *El reino que estaba preparado para mí: conversaciones con Álvaro Mutis*. México: Grupo Ed. Norma, 1993. Impreso.

Revista Anthropos Huellas del conocimiento. Álvaro Mutis: Paraíso y Exilio, figuras de un imaginario poético. Programa 2004. No. 202. España. Impreso.

Ritzer, George. *Teoría sociológica contemporánea*. México: McGraw Hill, 1997. Trad. de María Teresa Casado Rodríguez. Impreso.

- Ruiz Portella, Javier. “La gran mutación”. En: Ateneo de Madrid
<http://www.manifiesto.org/jrpateveo.htm> Web. 31 oct. 2014.
- Rocha Rivera, Diana. “El lenguaje como escritura”. México: Claustro de sor Juana. Tesis
 S/publicar. PDF.
- Scholes, Robert (1967). *The Fabulators*. New York and Oxford.
- Skirius, John. Comp. *El ensayo hispanoamericano del siglo XX*. “Conferencia Nobel 1982: La
 soledad de América Latina” de Gabriel García Márquez. México: Fondo de Cultura
 Económica, 1989. (Tierra firme). Impreso.
- Siemens, William L. *Las huellas de lo trascendental. La obra de Álvaro Mutis*. México: Fondo
 de Cultura Económica, 2002. (Tierra firme). Impreso.
- Serra, Francisco. “Simmel. La trascendencia de la vida”. En:
http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS-089_15.pdf
- Serra, Francisco. “Libertad y ley en Simmel”. En:
http://www.reis.cis.es/REIS/PDF/REIS_089_12. PDF.
- Simmel, Georg. *El secreto. Las Sociedades Secretas*. Versión de Javier Eraso. Madrid: sequitur,
 2010. Impreso.
- . Georg. Trad. de Gustavo Muñoz y Salvador Mas. *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*.
 Barcelona: ediciones península, 1988. (homo sociologicus, 45). Impreso.
- . *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura, las grandes urbes y la vida del
 espíritu*. Barcelona: Ed. Península, 1998. Pp. 247-262. Impreso.
- Soriano, Elena. *Literatura y Vida. II. Defensa de la literatura y otros ensayos*. Barcelona:
 Antropos, 1993. ¿

Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*.

México: FCE. Col. Tierra firme, 1985. XXII. “El poema: Una fértil miseria”, págs. 320-3.

Impreso.

Umbral, Francisco. *Tratado de perversiones*. Barcelona: Librería Editorial Argos, S. A., 1977.

Impreso.

Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*.

Barcelona: Editorial Gedisa, 1985. ¿

Waugh, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Methuen,

London, 1984: 2003. Impreso.

Zavala, Lauro. *Ironías de la ficción y la metaficción en cine y literatura*. México: Universidad

Autónoma de la Ciudad de México (UACM). 1ª. Ed. 2007. (Colección: Al margen).

Impreso.

. (<http://cvc.cervantes.es/actcult/mutis/obra/escala.htm>) (21/04/2013).