UNIVERSITY OF OKLAHOMA

GRADUATE COLLEGE

NOMADISMO, POÉTICA DE LA DESOLACIÓN E INTERTEXTUALIDAD EN *EMPRESAS Y TRIBULACIONES DE MAQROLL EL GAVIERO*, DE ÁLVARO MUTIS

A DISSERTATION

SUBMITTED TO THE GRADUATE FACULTY

in partial fulfillment of the requirements for the

Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

By

CARLOS GERARDO TORRES RODRÍGUEZ
Norman, Oklahoma
2013

Downloaded from SHAREOK. Persistent Handle URL: https://hdl.handle.net/11244/318663

NOMADISMO, POÉTICA DE LA DESOLACIÓN E INTERTEXTUALIDAD EN *EMPRESAS Y TRIBULACIONES DE MAQROLL EL GAVIERO*, DE ÁLVARO MUTIS

A DISSERTATION APPROVED FOR THE
DEPARTMENT OF MODERN LANGUAGES, LITERATURES, AND LINGUISTICS

BY

_____
Dr. José Juan Colin, Chair

_____
Dr. Nancy LaGreca

_____
Dr. Luis Cortest

_____
Dr. Grady Wray

_____
Dr. James Cane-Carrasco

© Copyright by CARLOS GERARDO TORRES RODRÍGUEZ 2013
All Rights Reserved.

Agradecimientos

Ante todo quiero manifestar mi profunda gratitud a José Juan Colín, mi director de disertación, por su constante apoyo, confianza y entusiasmo a lo largo de todo el proceso de escritura de este proyecto. La claridad de sus comentarios durante nuestras reuniones y su actitud proactiva en los momentos difíciles me ayudaron a evitar lugares comunes, a redefinir mi proyecto y a resolver las dificultades que se iban presentando al escribir cada uno de los capítulos.

A Nancy LaGreca le agradezco sus comentarios durante nuestras prolíficas reuniones, su respaldo y estímulo a lo largo de todos mis estudios académicos y en especial durante la disertación. Su gran entusiasmo, sus consejos y su impecable profesionalismo son un modelo a seguir.

A Grady Wray por su pasión y vehemencia en las clases que tomé con él y por su detallada lectura de mi proyecto. Su rigor crítico y sus minuciosas preguntas fueron muy valiosos para esclarecer algunos pasajes conceptuales en mis capítulos.

A James Cane-Carrasco por su insistencia en el mar como característica única en la obra de Mutis. Aprecio mucho su actitud positiva, su don para escuchar y sus sugerencias conceptuales durante nuestras charlas.

A Luis Cortest por su gran sentido del humor, su enorme sabiduría no sólo en el aspecto académico e intelectual, sino por su experiencia de vida.

Muchas gracias por confiar en mí a lo largo de estos ocho años de estudios graduados. Sus sugerencias y observaciones fueron siempre muy bien apreciadas y espero que nuestra amistad creativa continúe.

A Andrew Horton, en el departamento de *Film and Video Studies*, con quién tuve la fortuna de trabajar un año entero para completar mi proyecto cinematográfico. Gracias por mostrarme el universo poético de Theo Angelopoulos.

Estoy muy agradecido por los acertados consejos de Marcelo Rioseco, ya que me ayudaron a redefinir algunos puntos teóricos y a Robert Lauer por su compañía, por su rigor intelectual y por nuestras conversaciones sobre el séptimo arte alrededor de la buena mesa.

A Joana Walschap por haberme presentado la Universidad de Oklahoma como el sitio ideal para realizar mis estudios graduados y por su ayuda en el proceso de mi aplicación.

A Millie Audas por su apoyo desde la oficina internacional. Su comprensión, consejos, respaldo y estímulo antes y durante mi Ph.D. fueron vitales para alcanzar mis metas académicas.

A mi familia en Colombia, especialmente a Oscar, por su cariño, comprensión y ánimo para dedicarme a la literatura, a la creación y al mundo académico. Sin su formación y sus valores no habría sido posible lo que hoy he logrado.

A los “nonos” por su amable compañía y su gentil colaboración durante mi proceso de escritura de mi disertación.

A mi tía-hermana-mamá Isabel por su fundamental presencia en mi vida. Su hermosa actitud ante la vida me invadió desde que era un niño y he aquí parte de los resultados.

A mi hija Paloma por su cálida sonrisa, por entender mis ausencias, por toda su ternura. No recuerdo momentos más felices que cuando llegaba a casa exhausto pero pleno y era recibido con un abrazo estrecho y una alegría enorme.

A mi hijo Mathias por refrescar mis momentos difíciles con su maravillosa imaginación y sentido del humor. Soy muy afortunado en tener todo su amor, ternura y cariño. No hay felicidad más grande. Gracias por entender a “papito” y a sus forzosos momentos de separación.

Por último, a mi adorada esposa Diana. Su enorme fortaleza, su cálida compañía, su paciencia, su complicidad y su gran don de la espera me acompañaron siempre en este viaje. Agradezco mucho su capacidad de entenderme no sólo en mis momentos felices, sino en los momentos en los que la frustración y el desencanto se apoderaban de mi ser. Sin su férreo soporte emocional y afectivo no hubiera sido posible llegar a este puerto seguro.

Índice

INTRODUCCIÓN 1

CAPÍTULO 1 Nomadismo Iniciático de Maqroll el Gaviero en *La nieve del almirante* y *La última escala del Tramp Steamer* o la travesía hacia la deriva.....43

CAPÍTULO 2 *Un bel morir*: el mito del eterno retorno y *Amirbar* o el elogio de la marcha a pie y de la lentitud.....98

CAPÍTULO 3 *Ilona llega con la lluvia* o la travesía interrumpida y El deseo errante de *Abdul Bashur, soñador de navíos*..145

CAPÍTULO 4 *Tríptico de mar y tierra* o las fronteras de Maqroll el Gaviero.....194

CONCLUSIONES 257

BIBLIOGRAFÍA 268

ABSTRACT

This dissertation examines the role of nomadism, poetics of desolation and intertextuality present in seven of Álvaro Mutis's novels included in the book *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero.* In this process I clarify the different and most suggestive theories alluding to displacement, I emphasize the use of an allegory to ruins as a fundamental characteristic of desolation, and I clarify intertextuality cases present in each of the novels striving to resolve a disperse chronology.

Chapter 1 analyzes Maqroll's wandering nature according to Joseph Campbell's proposal in order to establish a dialogue with *The Odyssey* in terms of the voyage, and the characteristics of the art of drift (*travesía hacia la deriva*) based on Hédi Bouraoui's theory. Additionally, it is confirmed how characteristics intrinsic to characters, objects and places are associated with ruins and how these are fundamental to the poetics of desolation. Chapter 2 focuses on the myth of eternal return according to Mircea Eliade and makes a tribute to wandering as other forms of voyage transgression, proves how both *acronía* and *delirio* make reference to ruins and verifies how allusion is what defines the intertextuality component. Chapter 3 investigates the concept of the interrupted voyage in agreement with Michel Maffesoli's theory and the errant desire as its counterpart, based on Gilles Deleuze and Félix Guatarri's nomadology. This chapter also points out how Maqroll's solitude reveals the

poetics of desolation and studies the intertext and the interfigurality as an intertextual component present in each of the novels. Chapter 4 delves into the concept of the frontier as a limit of existential displacement from the central character, closing the dialogue with Homer's *Odyssey* as Maqroll's final voyage. The latter proves descending to an abysm as an idea tied to desolation and voyage, emphasizing the use of allusions and intertexts between Alejandro Obregon's paintings and Mutis's texts.

The conclusions prove how the different variations in the voyage proposed by Mutis infringe in a Latin American tradition not only for the meaning of the voyage itself, the presence of the same main character in his seven novels, and the *ars poetica*, but for the elements that are associated with ruins and intertextuality.

INTRODUCCIÓN

La vida como viaje

> "*In the beginning was the journey*"
> -George Seferis,
> "*Mythistorema*"*(Collected Poems)*
>
> "*Derivaba el Gaviero un cierto consuelo de su trato con las gentes. Vertía sobre sus oyentes la melancolía de sus largos viajes y la nostalgia de los lugares que eran caros a su memoria y de los que destilaba la razón de su vida*".
> -Álvaro Mutis, "En el río" (*Summa de Maqroll el Gaviero: poesía reunida [1947-2003]*)

En el sentido Homérico, el héroe clásico está en busca de su hogar durante veinte años y después de muchas vicisitudes logra llegar a Ithaca, reunirse con su esposa y su hijo y restaurar el orden en su reino. Con *La Odisea*, pues, empieza el motivo del viaje en la historia de la literatura. Sin embargo, aquí se habla de un viajero, no sucede igual en las siete novelas propuestas en este estudio: *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (2001),[1] de Álvaro Mutis.

En esta era de globalización y de redefinición de términos como exiliado, refugiado, desplazado, nómada, semi-nómada, nómada sedentario, etc, es

[1]Todas las notas del presente estudio fueron tomadas de este libro conmemorativo del Premio Cervantes, debido a que las fechas de publicación de las novelas varían entre 1986 y 1993. Las siete crónicas que aparecen en esta edición son: *La nieve del almirante* (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1987), *Un bel morir* (1989), *La última escala del Tramp Steamer* (1989), *Amirbar* (1990), *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1991), *Tríptico de mar y tierra* (1993).

importante considerar el viaje en este estudio como una representación de la vida contemporánea pero opuesta a la modernidad en términos de progreso material. Los *Homo-Viators* incluidos en este trabajo son seres totalmente escépticos que no creen en el progreso de la humanidad y comparten una fascinación por los objetos añejos, llámense barcos que han caído en desuso, por los libros antiguos y por el viaje que carece de itinerario.

Debido a la extensa obra del escritor colombiano y ante la ausencia, hasta donde se sabe, de un trabajo crítico que abarque toda su obra novelística, se ha delimitado el campo de su estudio al libro mencionado arriba y se ha optado por los textos mencionados bajo la óptica de la poética de la desolación, el nomadismo y la intertextualidad. El grado de innovación de mi estudio estriba fundamentalmente en la aplicación, por vez primera, de estos tres términos a la heptología dedicada al personaje central de la obra de Mutis.

La poética de la desolación es el resultado de una cuidadosa lectura mutisiana donde se propone que en la alegoría a la ruina está la raíz de toda la obra del autor colombiano. Es posible comprobar cómo los objetos añejos a los que se hace mención en los textos (barcos, planchones) son escombros y los lugares (hoteles, puertos, refugios, ríos) se caracterizan por su fragilidad y abandono. De igual manera, las referencias librescas y las descripciones físicas y morales de los personajes provienen de un mundo marginal, extranjero, nómada, donde los viajes, la muerte, la destrucción, la enfermedad, la angustia y el

olvido, son los elementos esenciales que constituyen el lenguaje poético uilizado por Álvaro Mutis.

Este estudio se apoya fundamentalmente en la aplicación teórica de la alegoría a la obra de Mutis con base en las propuestas de Fredric Jameson (1986), Doris Sommer (1990), George Gugelberger (1991), Idelber Avelar (2000), Jean Franco (2003) y Julio Ramos (2003), entre otros.

Nomadismo, por otro lado, se plantea como una sugerencia a la literatura de viajes donde el desplazamiento se realiza en espacios abiertos o cerrados y en donde se conserva la posibilidad de surgir en cualquier punto y, según Gilles Deleuze y Félix Guatarri, el movimiento no va de un punto a otro, sino que deviene perpetuo, sin meta ni destino, sin salida ni llegada. Ese desplazamiento, tan propio de los nómadas, es la pieza fundamental para tratar de definir a Maqroll, personaje central de la obra de Mutis, en relación con él mismo, con su entorno y con los demás viajeros. Las teorías del nomadismo propuestas para esta tesis provienen principalmente de los estudios de Joseph Campbell (1968), Gilles Deleuze y Félix Guatarri (1987), Kenneth White (1987), Keith Tester (1994), Hédi Bouraoui (2005) y Michel Maffesoli (2007), entre otros.

La intertextualidad es otro elemento fundamental para el presente estudio debido a la presencia de textos de otros autores, textos falsos y textos propios. Álvaro Mutis inserta en sus obras apartes de novelas o poesías anteriormente publicadas, epígrafes reales y falsos, dedicatorias a amigos y escritores y hechos

reales de su vida personal y privada, con el fin de desarrollar sus temas principales tales como el viaje y el desgaste de las cosas. Mutis, además, enfatiza a lo largo de sus obras preferencias por la literatura francesa, autores y lugares reales e imaginarios, sueños, la historia de occidente, referencias librescas, los clásicos, juegos cervantinos, etc. Este trabajo propone explorar estos insertos y alusiones dentro de sus textos, ya que son referencias culturales, literarias e históricas muy ricas, que crean una interdepencia con las tesis planteadas anteriormente. Serán de gran ayuda las ideas de Gérard Genette (1982, 1997),Wolfgang Müller (1991) y Michael Rifaterre (1990) debido a que son autores considerados como fuentes más contemporáneas para determinar el significado de la intertextualidad y la forma cómo se estudia.

La nieve del almirante (1986) es la primera narración que abre su heptología *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* y tiene como protagonista al Gaviero.[2] Esta novela surge de una prosa homónima incluida en el libro *Caravansary* (1981) y de otros textos publicados para evidenciar así su intertextualidad con libros anteriores a esta publicación. *Ilona llega con la lluvia* (1987) es el testimonio de la vida marginal de Maqroll en Panamá luego de un malogrado viaje por el mar. Sin esperanzas y sin asidero alguno tiene la fortuna

[2] El diccionario de la Real Academia define la palabra Gaviero como "grumete de vigía en las gavias". Es decir, es el marinero que vigila desde el palo mayor el horizonte. Dice Maqroll en *La nieve*: "Yo que siento todavía en mis huesos el mecerse de la gavia cuyo extremo más alto subía para mirar el horizonte, anunciar las tormentas, las costas a la vista, las manadas de ballenas y los cardúmenes vertiginosos". (119)

de conocer a Ilona Grabowska que, como él, comparte una vida estoica, itinerante y al margen de las convenciones sociales. En *Un bel morir* (1989), Maqroll aparece bastante mayor, desesperanzado de la vida, alejado del mar y envuelto en negocios turbios que le permiten reafirmar su condición de asceta y de nómada irredento. Este es uno de los textos en los que más se hace evidente el engranaje preciso de temas, personajes, lecturas y situaciones que vuelven a sucederse en una especie de eterno retorno.

Es así cómo las referencias a otras novelas y/o poemas anteriores develan no sólo fragmentos de la vida desolada de Maqroll y de otros personajes sino de objetos y lugares caracterizados por la ruina y el desgaste permanente. *La última escala del Tramp Steamer* (1989) tiene como protagonistas al narrador-personaje, a Jon Iturri y al viejo carguero que, además, sirve como un alegórico punto de unión y de convergencia de dos historias paralelas que se debaten entre la desolación de la existencia y la ruina personal. *Amirbar* (1990) es otro de los textos en que el entorno en que se desenvuelve Maqroll es diferente del mar. La cordillera y las minas, entonces, son los espacios en los que se desarrollan sus experiencias fallidas de buscador de oro en las estribaciones más apartadas de las montañas y valles andinos. *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1991) narra la vida itinerante y azarosa del socio libanés de Maqroll en pos del barco ideal por diferentes territorios.

Por último, *Tríptico de mar y tierra* (1993) es el texto que cierra la saga de Maqroll. A manera de una obra pictórica que se divide en tres secciones o paneles, la primera, *Cita en Bergen*, es el recuento del itinerario desolado de Maqroll por diferentes puertos europeos en compañía de varios capitanes de cargueros que complementan su estoica actitud ante la vida. En la segunda sección, *Razón verídica de los encuentros y complicidades de Maqroll el Gaviero con el pintor Alejandro Obregón*, se narran "las tribulaciones" de Maqroll con uno de los artistas que más ha recreado motivos marinos en sus cuadros. Las historias acontecen en Madrid y en Cartagena de Indias pero hay alusiones a otros sitios tales como Canadá y algunas islas del Caribe. Es de notar la importancia intertextual que adquiere la obra pictórica de Alejandro Obregón junto con el texto literario en mención. Este aspecto es fundamental en nuestro análisis ya que la crítica existente menciona muy superficialmente este aspecto tan sugerente y evocativo en la obra del escritor colombiano. La última sección, *Jamil*, es una poética remembranza de la niñez donde Maqroll, en evidente desgaste físico, se hace cargo temporalmente del hijo de su fallecido amigo Abdul. Para nuestro estudio es muy sugestivo este encuentro ya que sugiere una lectura moderna e intertextual con *La odisea*, aspecto éste poco mencionado por la crítica existente hasta la fecha y que discutiremos en el capítulo cuarto de este trabajo. La riqueza estructural que se deriva de sus novelas y la forma cómo Mutis plantea una alegoría existencial a través de las ruinas, llámense barcos o a

través del viaje sin retorno, como se dijo anteriormente, son características esenciales de Maqroll el Gaviero, Abdul Bashur, Ilona Grabowska y los demás nómadas que se aventuran al viaje no sólo por los ríos, mares y selvas, es decir, viaje exterior, sino a través de ellos mismos a manera de viaje interior. Ithaca, en estos casos, no es solamente un lugar físico sino un estado personal. El viaje clásico, pues, es transgredido, re-creado, re-inventado y ajeno también a la tradición de la literatura de viaje latinoamericana. Esta tradición hace referencia al éxito y al fracaso. La realidad y el mito previo al descubrimiento desmitificaron ese *locus amoenus* americano y por primera vez junto a las crónicas fantásticas de viaje aparece la visión del conquistador desorientado y extraño en tierras no muy propicias para su supervivencia. Es así como desaparece la naturaleza estética y se adiciona el sufrimiento personal como elemento central del mensaje (Pastor 265). De hecho, *Los diarios de viaje* (1493) de Cristóbal Colón son la fuente inspiradora de algunos textos posteriores contemporáneos, como se verá, que se encargarán de re-crear el discurso desmitificador del almirante en cuanto a la naturaleza y a la situación personal del personaje central. En *La relación del cuarto viaje* (1503), por ejemplo, Colón afirma:

> …Ojos nunca vieron la mar tan alta, fea y hecha espuma. El viento no era para ir adelante. . . .Allí me detenía aquella mar fecha de sangre herbiendo como caldera por gran fuego. El cielo

> jamás fue visto tan espantoso: un día como la noche ardió como horno: y así echaba todo la llama con los rayos. . . . venían con tanta furia espantables, que todos creíamos que me habían de fundir los navíos. (ctdo en Pastor 267)

Esta suma de fuerzas violentas y hostiles del paisaje anula el triunfo inicial del encuentro con un “paraíso” para agregar la derrota del portador del mensaje que confiesa "Yo vine a servir de veintiocho años, y agora no tengo cabello en mi persona que no sea cano y el cuerpo enfermo y gastado…" (268).

Se puede notar claramente cómo la naturaleza y el sufrimiento se unen para sugerir la desolación en Colón ante la inminencia de su fracaso. En consecuencia, la idea de América como destierro se radicaliza y aparece la noción de la soledad debido a lo agreste del paisaje produciendo una literatura donde el viaje es la metáfora al vacío, a la nada (Héctor Murena19-20). El cubano Alejo Carpentier recrea esta idea en su novela *El arpa y la sombra* (1978) finalizando así su proyecto narrativo donde el viaje está asociado al tema del origen, América, y la escritura. Su tono es confesional y autobiográfico donde parece cerrar todo un sistema de pensamiento acerca del continente americano (Palmero González 61). Cabe notar en la estructura de la novela, las citas, los diarios de viaje, las cartas de Colón, así como numerosas referencias históricas y a textos de literatura hispanoamericana.

Se puede decir, también, que la presencia de la muerte y de la ruina son

evidentes, ya que en la segunda parte de la novela Colón está agonizante y es presa de delirios constantes acerca de su pasado. Adicionalmente, el hecho de que Carpentier recurra a *Los diarios de viaje* del Almirante, que, como se sabe, no es confiable, hace que el centro de su novela sea precisamente fragmentado. Es decir, crea su ficción con base en lo que podemos llamar ruinas para así elaborar una visión alegórica personal de una América incompleta e intertextual. Por otro lado, el argentino Abel Posse narra la historia secreta del descubrimiento de América como búsqueda personal, por parte de Colón, del paraíso en su novela *Los perros del paraíso* (1983). De nuevo, como dijimos anteriormente, Colón vuelve a ser el centro inspirador de una novela con referencias históricas que enriquece el corpus de la literatura de viajes en latinoamérica.

De manera similar, Augusto Roa Bastos con su novela *Vigilia del almirante* (1992), vuelve sobre la idea de los viajes de Colón a tierras americanas resaltando la metaficción con cuatro características notables: antirrealismo, autoconciencia, autorreferencialidad, y el papel especial que le da al lector (Dotras 28-30). Las tres primeras características enfatizan el proceso creador del escritor y la cuarta le liga al lector con su acto creativo de leer. Es de notar, y en este aspecto contrasta con Carpentier, que la visión que Roa Bastos tiene del almirante es de un ser arrepentido por haber iniciado un período catastrófico para toda América Latina y generador de uno de los mayores

holocaustos indígenas de todos los tiempos. Se puede decir que el texto de Roa Bastos se puede leer como una especie de testimonio ficcionalizado de los últimos días de Colón. El destierro, entonces, es sinónimo del viaje donde el desterrado se cuestiona su culpa.

Por otro lado, el viaje sugiere un extrañamiento ya que se presenta un desequilibrio entre el hombre y su entorno debido a la presencia del llamado progreso que provoca el desplazamiento del nativo de su tierra y lo pone en choque con sus compañeros. De hecho, el indio, el negro y el campesino son nómadas forzados y el viaje es una manifestación de derrota y de imposibilidad de mantener un espacio (Aínsa 137-47). Es así cómo *La ceniza del libertador* (1987) de Fernando Cruz Kronfly narra los supuestos acontecimientos de los últimos días de Simón Bolívar desde Honda (puerto fluvial situado en el interior del país) hasta Santa Marta (puerto marítimo en la costa atlántica) por el río Magadalena. En ella cabe destacar los momentos de locura que tiene "el libertador", ya que rememora multitud de sus viajes e historias de otros. Esta novela junto con *El general en su laberinto* (1989) de Gabriel García Márquez son dos ejemplos que se pueden sumar a los textos que tienen que ver con el descenso al infierno. Simón Bolívar es un personaje abandonado a las aguas del río, como se lee en *La ceniza*, y donde recuerda que "parece que el demonio dirige las cosas de mi vida" (4). Es un viaje sin retorno similar al que hace Ilona en la novela homónima contemplada en este estudio. Posteriormente, la fugaz

euforia de la independencia hace que el viaje adquiera otra connotación, acaso más optimista, y aparece como sinónimo de lo exótico, maravilloso y universal.

París, para los latinoamericanos, es el paraíso ideal para huir de la tradición regionalista y generar un desplazamiento poético donde se pueda integrar o tratar de integrar a una cultura cosmopolita evocadora y suntuosa (Grunfield 355). Es el caso, pues, de algunos de los modernistas, como veremos más adelante. Para Affergan, viajar es conducirse a otros mundos y no solamente avanzar paso a paso con el fin de instaurar una ruptura no tanto con el mundo dejado atrás como con toda la nueva realidad espacio-temporal (ctdo en Martínez 35). Es el caso de las novelas *De sobremesa* (1925) de José Asunción Silva, *La consagración de la primavera* (1978) de Alejo Carpentier, *El buen salvaje* (1966) de Eduardo Caballero Calderón.

De sobremesa es considerada como la primera novela de viaje en Colombia e Hispanoamérica y la que inspira la ficción literaria del viaje (Martínez 13). Esta novela narra el recorrido del personaje literario José Fernández por París, Londres y Ginebra y su ambivalencia dual entre Europa y el mundo americano y entre el mundo de los negocios y el de la poesía. La alteridad, pues, es el resultado de la experiencia de viaje que prevalecerá en muchas de las ficciones que vendrán posteriormente. Yo –dirá Fernández, parafraseando a Rimbaud- soy otro.

Por otro lado, *El buen salvaje* se sitúa en París de los años sesenta donde un estudiante colombiano de origen humilde ha logrado llegar allí gracias a una beca para poder continuar con sus estudios en derecho. Sin embargo, descubre que su verdadera vocación es ser escritor. A diferencia de la novela de Silva, el protagonista, el buen salvaje, es un personaje marginal desde el punto de vista europeo, ya que su origen modesto junto con su afán cosmopolita lo hacen caer en profundas contradicciones, conflictos y miserias. El viaje puede ser entendido como un intento de realización de un proyecto de vida personal, llámese ser escritor en París, pero su contradicción básica es que es de un país donde no quiere regresar y está en un país donde no puede pertenecer.

La consagración de la primavera representa no sólo el viaje por la historia desde la revolución Bolchevique hasta el triunfo de la revolución cubana sino el viaje de Enrique (alter ego de Carpentier) a Europa y de Vera a Cuba. Nos interesa subrayar en la estructura de la novela las referencias librescas, extensas alusiones a la arquitectura, a la música, a la danza, a la historia y al cine como ejemplo de la sólida erudición del novelista cubano. El viaje es una constante en la obra de Carpentier y en especial en esta novela para reflexionar, entre otros aspectos, acerca de América y su historia y el acto de escribir.

Estas tres novelas se apartan de la tradición de la literatura de viajes en latinoamérica, ya que son escritas no desde el punto de vista de un viajero europeo en busca de lo exótico del nuevo mundo, de la fuente de las maravillas

y lo fantástico, tropos comunes que han sobrevivido por siglos, como señala Claire Lindsay (4), sino desde la perspectiva de escritores latinoamericanos que han construido sus textos desde y con base en las regiones de sus orígenes. Es necesario mencionar, además, *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera, ya que muestra el espectáculo salvaje de una selva adversa a todo lo que significa armonía y exotismo. El descenso de Arturo Cova, luego del secuestro de Alicia, es un descenso al infierno, como mencionamos anteriormente, pero sin ningún tipo de ayuda sobrenatural. De manera similar, Juan Rulfo con su novela *Pedro Páramo* (1955) evidencia un viaje al inframundo. Es un viaje hacia lo incierto y, según Peralta y Boschi, el objetivo del viaje es el reencuentro del héroe con el lugar de origen y con el objetivo previamente definido (77). Es decir, Juan Preciado quiere conocer a su progenitor y exigirle, de acuerdo con el encargo de su madre, "lo que es nuestro" (Rulfo 62). Se puede notar, entonces, una cierta esperanza inicial por parte del primer muerto al comienzo de su descenso a Comala. Sin embargo, la esperanza trágicamente se "desborona como un montón de piedras" (Rulfo 252) ya que no sólo Pedro Páramo sino los demás personajes están muertos.

Por último, la novela *Viaje a pie* (1929) de Fernando González es la representación del viaje del conocimiento a partir del recorrido de sus dos protagonistas, exjesuitas, desde Medellín hasta la costa pacífica colombiana para ironizar todo un sistema educativo impuesto desde la colonia. Es importante

notar que la ironía y la sátira mordaz están presentes a lo largo de todo el libro ya que confronta, con humor, la moral católica, los tratados de retórica, la filosofía y la forma cómo se ha enseñado en Colombia. Entonces, cabe agregar lo que afirman Patrick Holland y Graham Huggan, cuando definen la literatura de viaje como "a hybrid genre that straddles categories and disciplines. . . running from picaresque adventure to philosophical treatise, political commentary, ecological parable, and spiritual quest" (43). Adicionalmente, es un texto, en forma de diario, donde el autor privilegia el hecho del viaje a pie como reacción a la modernidad.

Queremos puntualizar que la muerte y la ruina son dos imágenes que representan estos desplazamientos. Por un lado, Cristóbal Colón muere decepcionado y sin saber que había descubierto un continente. Similarmente, Simón Bolívar fallece desencantado en Santa Marta mientras el país se debatía en otra de sus tantas guerras civiles y a Arturo Cova y sus compañeros "¡Los devoró la selva!" (Rivera 385).

¿Qué tendencias, entonces, podemos notar en estas novelas? En términos generales, se puede decir que es una literatura que parte del legado histórico del viaje de Colón para recrear su diario, comentarlo, ironizarlo y exponer, en el caso de Carpentier, su teoría de lo real maravilloso. La presencia de un texto de dudosa credibilidad como el diario del almirante, que se puede interpretar como una ruina, como ya lo mencionamos, nos hace insistir en que la lectura que

vamos a hacer de la obra de Álvaro Mutis coincide con esta visión fragmentaria de un texto inacabado e inconcluso. Asimismo, la relación entre el hombre y la naturaleza es una constante en la literatura de viaje latinoamericana. Este vínculo traumático por parte del hombre contra los distintos elementos del paisaje difiere radicalmente con las obras de Mutis, ya que es precisamente en ellas donde la adaptación, el aceptar y el fluir de lo que suceda en los diferentes ambientes son el principal motivo para generar en los protagonistas reflexiones existenciales. Aquí, entonces, vamos a mostrar cómo Álvaro Mutis tansgrede y complementa esta tradición compartiendo el énfasis en el personaje central que privilegia el desplazamiento, la itinerancia, el viaje interminable, el acto de contar y el problema de la escritura dentro de un contexto poético.

Es así como las siete novelas reunidas bajo el título de *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* se interesan por incluir la intertextualidad, desarrollar una prosa poética y acudir a juegos lúdicos cervantinos. De esta manera, hay imitación de diarios de viaje, manuscritos encontrados donde se le sugiere al lector aguzado "viajar" por textos anteriores para entender una cronología dispersa e incierta y para revaluar el acto mismo de leer. Dice Mutis: "Mis novelas, a las que he resuelto llamar novelas por culpa de los editores, ya que yo preferiría un nombre más modesto para estos libros –y lo digo con toda

sinceridad, nacen de mi poesía" (*Tras las rutas 1988-1993*: 69).[3] Debe agregarse, además, que la presencia del narrador-personaje de los textos contemplados siempre refiere a hechos, pasajes, acontecimientos y referencias de textos anteriores, llámense poemas o narraciones en prosa ya publicados. De esta manera, Mutis invita al lector crítico a realizar un periplo por toda su obra y hacer del viaje otra forma de leer sus textos.

Las novelas aquí contempladas fundamentan todo su poder narrativo en las referencias al viaje donde se rompe el orden épico de los acontecimientos por sucesivos insertos ya sea de historias dentro de la historia principal, ya sea por explicaciones del narrador-personaje, ya sea por la mutación de nombres de los personajes o por extensos monólogos interiores. Podemos concluir, inicialmente, que Mutis complementa, como se mencionó anteriormente, las tendencias de la literatura de viajes en latinoamérica en el sentido de que hay una continuación de un mismo personaje en textos posteriores. Esta característica es esencial, ya que su personaje emblemático nació en la poesía cuarenta años antes de ser parte de las siete novelas que forman su saga. De tal manera que Maqroll, como

---

[3] De hecho, *La nieve del almirante* es un poema en prosa publicado en su libro *Caravansary* (1981) y que, posteriormente, se convirtió en la narración de la que hacemos mención en este estudio. Asimismo, su personaje Maqroll el Gaviero aparece por primera vez en el poema "Oración de Maqroll" de su libro *Los elementos del desastre* (1953) y reaparece veinte años después en el poema "Las plagas de Maqroll" incluido en su texto *Reseña de los hospitales de Ultramar* (1973). Posteriormente, muere en el poema "Los esteros" de su poemario *Caravansary* para luego revivirlo en el poema "El cañón del Aracuriare" de su libro *Los emisarios* (1984). Posteriormente, el personaje poético de Maqroll pasa a la prosa con siete novelas, o narraciones largas como dice Mutis, recopiladas en su libro *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (2001).

personaje poético, pasa a la prosa con una fuerte significación lírica, dotado de una voz independiente y con un narrador-personaje-compilador-editor que publica toda su errancia. Estos aspectos, entre otros, son dignos de resaltar, ya que de nuevo se revalúa el oficio de escribir y de leer por el loable hecho de que sus novelas se ofrecen al lector como un hipertexto con sugerencias e instrucciones, no muy claras, para su uso. Adicionalmente, se debe mencionar que la historia o los personajes históricos han sido uno de los temas que más se han recreado en las novelas de viaje mencionadas.[4] Sin embargo, Mutis crea un personaje original y basa sus textos en él y en otros que de alguna forma lo complementan manteniendo, como telón de fondo, la historia de occidente.

Es importante señalar, en contraste con las tendencias de las novelas de viaje aludidas, el énfasis poético a lo largo de toda la obra del autor colombiano y la presencia de Maqroll el Gaviero en todas las siete novelas. Es así como se pueden notar insertos de poemas en sus textos y algunas descripciones vagas de su personaje central en función de una visión contemplativa y fragmentaria que es sugerida al lector a través de su prosa poética. De hecho, los ríos y el mar para Mutis tienen un valor alegórico evidente en sus obras. Ante todo

[4] Vale la pena agregar que la novela *El camino del dorado* (1947) de Arturo Uslar Pietri, recrea las aventuras de Lope de Aguirre, conquistador español que decide buscar por su cuenta El Dorado, crear su propio reino y enfrentarse a la corona española para alcanzar su objetivo. Asimismo, *Lope de Aguirre, príncipe de la libertad* (1979), de Miguel Otero Silva, narra la expedición fallida del capitán Pedro de Ursía y a la que se unió Lope de Aguirre, en búsqueda del Dorado. Se recrea, pues, la historia y se enfatiza el tema del viaje fallido de personajes históricos.

representan la posibilidad del desplazamiento, de la movilidad constante y se constituyen en la raíz de su universo literario:

> En Amberes tomábamos un barco hasta Buenaventura. . . .Esos viajes representaban la más grande fascinación que había en mi vida, pues me permitían entrar en contacto directo con el mar, una presencia que siempre me ha dominado. Pero sobre todo la presencia del río, cuyas aguas torrentosas siempre me produjeron un placer infinito. . . .Porque la memoria no llega solamente de las imágenes y de las reflexiones estéticas sobre el paisaje, sino también de ese contacto sensual de la piel con la naturaleza y las cosas. . . .En ese río, el río Coello, conocí alguna vez a dos gambusinos canadienses, hombres ya de edad, que lavaban las arenas del río en busca de oro. . . .Hablando con poca modestia, diría que ahí, de Coello, de sus alrededores, sale mi pequeño universo. Esa tierra es la fuente de todo lo que he escrito. (Mutis ctdo en Quiroz 26-27)

Si el viajero sabe con anticipación que va a fracasar en su objetivo y aún así intenta lograrlo, puede significar que es un rebelde que prefiere seguir sus propias leyes y vivir de acuerdo con ellas o que quiere vivir la vida ajeno a un modo de producción, pero conviviendo con lo marginal para experimentar vivencias gracias al hecho mismo de desplazarse. El viaje entonces, es un

pretexto para que el viajero esté en constante movimiento, ver los resultados y plantearse su drama interno como exiliado perenne. De esta manera, la errancia expresa la rebeldía contra el orden establecido asumiendo así el riesgo, lo incierto, lo azaroso dentro de territorios de difícil acceso para vivir situaciones límite y extraer de ello posibles respuestas existenciales o confirmar la derrota. No es el viajero de antaño que quería aprender algo, sino el viajero que se complace en su terquedad de querer voluntariamente el fracaso y vivirlo en diferentes instancias. Para los personajes de las novelas que analizamos queda solamente la huida en condiciones adversas y con la plena conciencia de la evasión. Llama la atención cómo estos viajeros están expuestos a la enfermedad y al deterioro y cómo se identifican con barcos en evidente estado lastimoso. Se puede inferir que el mundo en que deambulan estos personajes desolados es un mundo de objetos destrozados, en ruinas, ante los ojos de un narrador cuya poética es la representación del desencanto por el mundo contemporáneo. Estas son, pues, las razones fundamentales para justificar en este estudio las novelas propuestas ya que no son historias de aventuras, como tradicionalmente se ha visto la literatura de viajes, sino son historias de tono lírico e intimista, de viajeros que optan por la errancia *per se* y cuyo sino está asociado con los barcos. De esta forma, el destino del *Tramp Steamer* sobre el mar o el planchón sobre los ríos es la alegoría del destino del hombre (Maqroll, Ilona, Jon) sobre la tierra.

Alegorías en la novela latinoamericana

Como se sabe, la alegoría parte de una comparación o de una metáfora y la poesía hace uso de la metáfora para producir una representación de un mundo específico. En el caso de América Latina la alegoría es un tema importante, como veremos enseguida, ya que permite una doble lectura del texto evidenciando así una realidad poco feliz como resultado de regímenes políticos que han fracasado desde el período de la independencia hasta nuestros días. Se puede, entonces, agregar que la lectura de un texto no sólo comprende una realidad política en general sino que engloba también otras realidades (intimistas e individuales) donde el destino personal de los personajes es una alegoría a la derrota y a la ruina.

La alegoría en la literatura latinoamericana ha sido ampliamente tratada y los críticos más importantes para nuestros propósitos son: George Gugelberger (1991: 512-515), Doris Sommer (1990: 109-28), Fredric Jameson (1986: 65-88), Idelber Avelar (2000), Jean Franco (2003) y Julio Ramos (2003), entre otros.

Para justificar la alegoría, Gugelberger hace notar cómo el término *"Third World"* es un eufemismo de: ignorado, explotado, menospreciado, desfavorecido, pobre, hambriento. De igual manera, la literatura que se produce en Latinoamérica es, pues, si aceptamos esas connotaciones, desdichada. De ahí que Gugelberger establece tres estados en el desarrollo de la literatura latinoamericana: una fase colonial donde hay una lucha contra la opresión

usando la literatura como arma, una fase efímera de nacionalismo e independencia donde se enfatizan los valores culturales y, por último, una fase en la cual la literatura ve la independencia como "una independencia de bandera" ya que es el período del neocolonialismo (513). Se puede inferir, entonces, que la literatura del tercer mundo latinoamericano conlleva un mensaje político y que tiende a ser alegórica, didáctica y dialéctica.

Sommer amplía un poco más y agrega que las novelas latinoamericanas parecen corregir las europeas ejemplificando sus deseos frustrados (119). En su discusión sobre las novelas de amor y el desarrollo nacional ve el término de la *alegoría* como controvertido pero inevitable al describir cómo un discurso puede representar otro invitando una doble lectura de los eventos narrativos (120). Es importante que acude a la definición de la alegoría, según Walter Benjamin, "as the vehicle for time and dialectics", es decir, la relación interdependiente entre dos estructuras narrativas. De igual manera, Sommer la explica como "to mean a narrative structure in which one line is a trace of the other, in which each helps to write the other" y finaliza con la definición estandarizada que describe "allegory as a narrative with two parallel levels of signification, one revealing or repeating the anterior level by trying desperately to become the other or by looking on from a metanarrative distance at the futility of its own desire" (122-23). En este caso resultan particularmente sugestivas las referencias a Benjamin cuando éste afirma que "Allegories are, in the realm of thoughts, what ruins are

in the realm of things" y "allegory is the trajectory of a philosophical felicitous failure, the recurrent waking from and endless dream of absolute presence"(123).

Sommer, en su argumento, enfatiza el sentimiento trágico de la vida que estas dos definiciones sugieren y agrega una doble visión, llámese dialéctica, de la alegoría. En el caso de la novela *Amalia* (1851), por ejemplo, la visión que se tiene de Rosas es que fue un dictador sin escrúpulos y que esa articulación política está ligada a la frustración erótica entre Amalia y Eduardo ya que el obstáculo es precisamente el dictador (126). En este sentido, y aunque estamos parcialmente de acuerdo con la afirmación anterior, Sommer registra el gran valor que tiene la alegoría ya que "it actually helped to give a cognitive expression and an emotive mooring to the sociopolitical shared imaginings it articulates" (127).

Lo propuesto anteriormente por Gugelberger y Sommer nos permite matizar la discusión sobre la alegoría. De acuerdo con Jameson y lo expuesto en su artículo "Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism", todos los textos del tercer mundo son necesariamente alegóricos y están para ser leídos como lo que él llama "national allegories" (69). Se puede inferir, entonces, una cierta coincidencia con lo propuesto anteriormente por Sommer, ya que ella escogió las novelas nacionales, *Amalia* (Argentina 1851), *Martín Rivas* (Chile 1862), *María* (Colombia 1867), *O Guaraní* (Brasil 1857), *Sab*

(Cuba 1841) y *Cumandá* (Ecuador 1879), para explicar cómo lo erótico y lo político van juntos y, de esta manera, lo uno puede ser una alegoría de lo otro o, como afirma Jameson, los textos del tercer mundo necesariamente proyectan una dimensión política en la forma de una alegoría nacional (69). Ahora bien, lo que resulta particularmente interesante en la propuesta de Jameson es el papel que juega el existencialismo como instrumento para experimentar narrativamente la realidad y la ilusión donde términos como "enfermedades físicas o crisis psíquicas", "horror" y "depresión" deben ser leídos alegóricamente para entender el texto en su dimensión estética (70-1). Aunque se refiere a la novela de Lu Xun, *Diary of a Madman* (1918), su nivel de lectura es muy similar al que hace Sommer ya que la sexualidad y la política son dialécticamente alegóricas entre sí aunque su alcance no está restringido solamente a estos dos aspectos y puede generar un rango más amplio de significados y mensajes. Para ello se refiere a la novela de Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta* (1887) como visiblemente alegórica en sentido nacional y agrega:

> It is therefore not terribly surprising to find the situation of the male protagonist alternating between the two women of the title, between the wife and the mistress, between the woman of the upper-middle classes and the woman of the "people" characterized in terms of the nation-state itself, hesitating

> between the republican revolution of 1868 and the Bourbon restoration of 1873. (78)

Por lo tanto, lo que señala Jameson es la posibilidad de convertir la situación general de la novela en una lectura alegórica del destino de España. La revolución, entonces, puede estar representada por Fortunata al ir en busca de su amante y dejar su hogar. Posteriormente, la referencia a la restauración se puede entender como un retorno a la tradición: Fortunata regresa a su familia luego de ser abandonada. De esta forma, la revolución y la restauración pueden estar en un permanente diálogo alegórico y dialéctico.

En su libro anterior, *The Political Unconscious* (1981), Jameson ya había afirmado que "the construction of a historical totality necessarily involves the isolation and the privileging of one of the elements within that totality such that the element in question becomes a master code or 'inner essence'capable of explicating the other elements or features of the 'whole in question'"(28). Esa esencia interna de una representación narrativa nos lleva, entonces, a los posibles significados ocultos de un texto literario aunque él prefiera la interpretación política. Es decir, hay una alegoría binaria, contradictoria, que lleva implícita un método sofisticado de narración. Esta dialéctica planteada por Jameson enfatiza la función de la alegoría no sólo a nivel político (el record de los acontecimientos como contexto para crear el argumento de una novela) sino social (conflicto no resuelto) e histórico (necesidad de entender los modos de

producción en un tiempo histórico determinado). Por ello, Jameson propone re-escribir, re-interpretar, re-pensar y re-considerar y, así no dejar nada por fuera dentro de un análisis literario ya que lo político está dentro de lo social y dentro de lo histórico. Es importante considerar el punto de vista Marxista de Jameson con respecto a la contradicción de un acto simbólico ya que la alegoría, de esta forma, va más allá de una lectura eminentemente política. Esta contradicción puede estar entre las necesidades y deseos de los personajes y que éstas deben ser resueltas "mágicamente" produciendo una nueva clase de narrativa (118). La alegoría, entonces, es dialéctica y busca la contradicción entre los opuestos.

En el marco de la discusión sobre la alegoría es necesario hacer referencia al texto de Idelber Avelar *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and The Task of Mourning (Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo* 2000*).* Este meticuloso libro examina las diferentes estrategias literarias usadas por los escritores para responder a las violentas transformaciones políticas del llamado cono sur (Argentina, Brasil, Chile) durante las décadas de los sesenta y setenta. Avelar ofrece otra distinción a la alegoría y, para ello, cita a Benedetto Croce quien afirma que

> la alegoría no es un modo directo de manifestación espiritual, sino una suerte de criptografía o escritura...La alegoría florece en un mundo abandonado por los dioses, mundo que sin embargo conserva la memoria de ese abandono, y no se ha rendido todavía

> al olvido. La alegoría es la cripta vuelta residuo de reminiscencia. (7)

Este comienzo es bastante sugestivo por parte del autor ya que la alegoría es una escritura en clave utilizada por las novelas de los cinco escritores seleccionados para su propuesta. Es así como los textos de Ricardo Piglia y Tununa Mercado (Argentina), Silviano Santiago y Joao Gilberto Noll (Brasil) y Diamela Eltit (Chile) son su objeto de estudio ya sea por la referencia a los muertos y, por ende, enfatizar su referencia alegórica de descomposición, o ya sea por ampliar las posibilidades significativas de la ruina que caracteriza la alegoría. El duelo, dice Avelar, es la madre de la alegoría. Podemos notar, entonces, el vínculo, no simplemente accidental, sino constitutivo, entre lo alegórico y las ruinas y destrozos: la alegoría vive siempre en tiempo póstumo (7). Quizás por ello decidió escoger las novelas mencionadas ya que enfatizan "póstumamente" un drama suficientemente reconocido y del que se han hecho no sólo películas sino cuentos, libros de poesía y, por supuesto, novelas. Entre sus referencias teóricas es importante señalar a Benjamin ya que Avelar continúa con su análisis de la alegoría barroca para confrontar las ruinas dejadas por la dictadura y extraer de ellas un fuerte significado alegórico. El olvido y el borrar el pasado, impuesto por las dictaduras, no sólo fueron el deseo de cubrir los excesos de estos regímenes totalitarios sino también el reflejo de toda una época condenada a la decadencia. Es irónico que el fin del boom esté asociado

con el 11 de septiembre de 1973: momento en el cual Augusto Pinochet toma el poder y establece una de las dictaduras más crueles en Latinoamérica. Si hablamos de alegoría, entonces, Avelar demuestra muy claramente cómo ese tono tan celebratorio que dominó el discurso del boom -la escritura literaria como entrada épica en el primer mundo y entierro de un pasado fallido y atrasado- estaba condenada a desaparecer, subsistiendo en versiones altamente ideológicas (30). Es decir, la literatura latinoamericana se politizó sacrificando, quizás, la estética, y dedicándose más a evidenciar alegorías políticas ya que era la única parte de la realidad que aparentemente imperaba.

En el capítulo dos de *The Ultimate Present,* Avelar provee un convincente marco teórico para contextualizar históricamente las novelas que "sobresalieron" en Brasil, Argentina y Chile. Cita, además, varios ejemplos no sólo literarios sino cinematográficos para enfatizar el trauma posdictadura. De ahí que tanto el duelo, la melancolía y la alegoría sean, pues, sus principales preocupaciones a lo largo del libro. Sin embargo, se podría añadir la película de Fernando Solanas *Tangos, el exilio de Gardel* (1985) debido a que se conjugan estos tres elementos y de esta manera completar su énfasis: en el filme, un grupo de exiliados argentinos residentes en París, hace un montaje de Danza-Teatro como homenaje a Carlos Gardel. De esta manera, una vez más y quizás repetitiva, el duelo, la melancolía y la alegoría política están ampliamente expuestos estéticamente. En los siguientes capítulos, Avelar dedica casi dos de

ellos a la obra de Piglia y los demás a las restantes obras presentadas en la introducción.

Pese a su exhaustivo y muy bien documentado trabajo y al énfasis de la teoría sobre la alegoría y sus sugerentes afirmaciones tales como "la alegoría sería entonces una forma desesperada, la expresión estética de la desesperanza y las ruinas serían la única materia prima que tiene la alegoría a su disposición" (58) queda una sensación incompleta. ¿Por qué el cono sur, en este estudio, representa toda Latinoamérica? Creemos que es necesario agregar a Colombia, Perú, Ecuador, Venezuela, y Uruguay, ya que, curiosamente era una época de dictadores en muchos de estos países también. ¿Si la alegoría política fue evidente en un proceso post-dictadura, qué otras clases de alegorías se manifestaron en otros países o en otros escritores? Debemos señalar, también, que Avelar pasa por alto uno de los textos fundamentales de Álvaro Mutis que complementaría muy bien lo que enuncia anteriormente. Estamos hablando precisamente del texto "La desesperanza" (*Contextos para Maqroll* 42-59) en el que el autor colombiano afirma que es una de sus obsesiones que lo ha perseguido desde sus primeras líneas (*Contextos para Maqroll* 164-65). Este tema, como se puede notar, nos puede llevar a una interesante discusión, que desarrollaremos en los cuatro capítulos de este estudio.

El texto que complementa de alguna manera el anterior es el de Jean Franco *Decadencia y caída de la ciudad letrada: la literatura latinoamericana*

durante la guerra fría (2003). Es parte fundamental de este estudio ya que la crítica británica hace un recorrido histórico-literario–memorístico acerca de su experiencia en Cuba y México principalmente para luego generalizar sus ideas acerca de la producción literaria latinoamericana dentro de un contexto político. ¿Qué se escribía? ¿Quién escribía y para quién escribía? ¿Para qué servía escribir? Luego explica brevemente lo que va a discutir en los diferentes capítulos. Cabe mencionar una de las novelas más importantes de Carpentier, *La consagración de la primavera* (1978) y algunas fechas y eventos políticos determinantes en Colombia y Latinoamérica que complementarían su rigurosa investigación: el Bogotazo (1948), la toma del palacio de justicia por la guerrilla (6 de noviembre de 1985); la novela de García Márquez *Noticias de un secuestro* (1996); y las novelas de otros autores colombianos como Eduardo Caballero Calderón y su obra *El buen salvaje* (1965), ganadora del prestigioso premio Nadal ya que en ella plantea lo que podría ser la novela latinoamericana no necesariamente con una connotación alegórica política. Lo que más se debe destacar del libro de Calderón, ya que contribuye a nuestra discusión sobre la alegoría, es que agrega algunos autores y obras que Avelar dejó de lado. Por ejemplo, en el capítulo quinto se refiere a la novela de Onetti *El astillero* (1961) enfatizando una lectura muy política y señalando que aunque su autor negaba haberse propuesto escribir una novela alegórica ya que la decadencia era real, Franco insiste en que se pueden extraer un buen número de ellas tales como la

alegoría de la redención y la salvación (188-89). Agrega a nuestra discusión que la identidad de Larsen es un misterio para el lector y, así, insinúa que puede haber una alegoría de la identidad (202). Esta tímida afirmación se puede considerar muy válida y es un aporte a lo dicho anteriormente por los críticos contemplados en esta sección.

Para nuestros fines, vale mucho que mencione a Álvaro Mutis con sus novelas *La nieve del almirante* (1986) y *Un bel morir* (1989): el sólo hecho de nombrarlo ya es un punto a favor de nuestro estudio, pero su conclusión superficial y escueta deja por fuera mucho de lo que se podría decir: "Sus novelas anticipan las narrativas postnacionales de una clase migrante de técnicos e intermediarios" (204). Cabe preguntarse, entonces, ¿es éste el único nivel de lectura susceptible de mencionarse del prolífico autor colombiano? Creemos que estos temas son menores en las obras mencionadas del escritor colombiano puesto que son dos de sus novelas más poéticas, personales e intimistas de toda su heptología. En los siguientes capítulos, Franco se dedica a categorizar novelas y autores que tratan temas de delincuencia, submundos, sicarios, violencia, es decir, lo marginal, para enfatizar, quizás, lo que ella considera como la única vía posible que tiene la literatura para alegorizar la realidad post-dictaduras en Latinoamérica.

Concluye Franco, sin embargo, muy certeramente al referirse a la forma cómo afectaron (afectan) los traumas históricos en los países latinoamericanos,

ya que la transición a una democracia está inevitablemente ligada a una transición a la economía del mercado, su demanda y sus gustos. Los mayores patrocinadores de la cultura, ya no el estado, son las empresas privadas; ellas son las que definen el gusto y lo comercial es lo que asegura el éxito. Es decir, crea un ambiente en que aparece la literatura "light". Esta tendencia se aplica a todas las artes. Por ejemplo, Franco sitúa *Como agua para chocolate* (1983) de Laura Esquivel dentro de la literatura *light*: tanto la novela como la película, dirigida por Alfonso Arau, puede ser una representación alegórica de la comida "como forma idealizada de consumo que une comunidades" (339-40). En un apartado anterior, cuando se refiere a las propuestas del cineasta chileno Raúl Ruiz, sitúa el término *alegoría posmoderna* para explicar sus innovativas y experimentales puestas en escena. Podemos decir, entonces, que nuestra discusión sobre la alegoría adquiere otro matiz interesante que complementa lo dicho anteriormente por los demás autores.

Quedan, sin embargo, algunos vacíos que puede dejar una obra crítica que quiere ser total. Cabe recordar las películas de Werner Herzog, *Aguirre la ira de Dios* (1972) y *Fitzcarraldo* (1982), dado que podrían añadirse a la lista de lo que Franco entiende como una "nostalgia imperial" (204-5). Creemos, además, que con base en la película del director peruano Federico García Hurtado *El socio de Dios* (1987) podría decir mucho acerca de las alegorías imperiales ya que se refiere a la forma cómo las empresas extranjeras se asocian

con un nativo para explotar el caucho en la Amazonía peruana durante el siglo XIX provocando una matanza de indígenas. Esta alegoría tendría una relevancia que complementaría la derrota y el duelo que mencionamos anteriormente.

En su libro, *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX* (2003), Julio Ramos enfatiza el valor que tiene el prólogo que escribió José Martí al *Poema del Niágara* (1882) del venezolano Juan Antonio Pérez, ya que considera que es una de las primeras reflexiones sobre la relación entre literatura y modernidad en un mundo en el que se debatían los discursos de la modernidad y el progreso (7). Uno de los puntos que menciona y que es importante resaltar en este estudio, además de la modernidad y el progreso, es el hecho de que Martí veía en la movilidad la única ley estable en el mundo moderno. El ver al escritor como "un guerrero solitario, sin ejército ni respaldo" (9) debido al agotamiento de sus fuentes, al desencanto de fin de siglo y al exilio de la polis, hacía que se crearan nuevos agenciamientos y reterritorializaciones. Este hecho de crear nuevos territorios por agotamiento, quizás, del lenguaje y de temas relacionados con la consolidación de los estados (criollismo, entre otros) hacía que los escritores intentaran precisar su autoridad; es decir, su resistencia y su lugar en la sociedad frente a los influjos de la modernización. Su propuesta, entonces, tiende a identificar las formas heterogéneas que utiliza la literatura para establecer su discurso y así tratar de contrarrestar la fragmentación moderna. Es por esto que

la crónica adquiere importancia ya que desafía los discursos tecnologizados y masificados de la modernidad. Desde este punto de vista se analizan varios textos canónicos, también la crónica modernista, el surgimiento del periodismo hasta la creación de los estudios de literatura en las universidades latinoamericanas.

En la primera parte del libro de Ramos, *Saber del otro*, la idea del viaje en Sarmiento como un intento de sacar a los suyos de la barbarie, de llevar y traer lecturas nuevas y de definir el hecho de escribir como un ordenamiento y como una modernización hace que "se llene el vacío" y se "civilice" por medio de "poblar desiertos, navegar ríos y construir ciudades". Para Sarmiento, escribir era una forma de mediar entre la civilización y la barbarie (36). En *Facundo* (1845), por ejemplo, esta mediación se da entre la presencia de un discurso oral, comunicador de la barbarie, y un discurso, moderno, filtrado por el autor.

La segunda parte, *Saber decir,* destaca la importancia que para Bello tiene la retórica en términos del proyecto de la modernización social. Enfatiza el uso correcto de la gramática, a la manera de la gente instruida, ya que la lengua posibilita la integración mercantil y consolida el estado nacional. Su ideal de la profesionalización del escritor conduce al establecimiento de las especialidades del saber. Ramos, entonces, hace notar esta diferencia con Sarmiento ya que mientras su discurso es espontáneo e "indisciplinado" y, por ende, capacitado para entender mejor la barbarie americana, el discurso en Bello contrasta ya que

su lugar es la universidad e insiste en la elocuencia como condición para posibilitar cualquier práctica intelectual. Esta fragmentación en "la república de las letras", según Ramos, representó una crisis en la literatura y, a la vez, una posibilidad de su emergencia y de su automatización (55).

En la quinta parte, *Decorar la ciudad*, para Martí, según Ramos, la modernidad implica la experiencia de una temporalidad vertiginosa y fragmentaria, que anula la posibilidad misma de una obra permanente porque "las obras de los tiempos de reenquiciamiento y remolde son por esencia mudables e inquietas. De ahí que la crónica -y su forma epistolar- y la literatura de viajes sean fundamentales en los patricios modernizadores" (113). Este "decorar la ciudad" conlleva a la constitución de un nuevo público y, en consecuencia, de un nuevo cronista que capitalice la experiencia de la ciudad en su discurso literario. Para Martí la ciudad no es sino la representación del desastre y de la catástrofe que evidencian una metáfora clave de la modernidad (118). Aparece, entonces, una retórica del desastre que recuerda el pasado de la ciudad aplastado por la modernidad. Aquí vuelve a hablar "el otro" (el indio mudo, el negro oteado) como sugiere Martí en *Nuestra América* (1891). Ese "otro", según Ramos, en apropiación de las ideas de Benjamin, puede ser el paseante que busca un espacio alternativo en la ciudad, en la soledad de la noche (142).

En la sección *Maquinaciones: literatura y tecnología*, es importante notar una de las afirmaciones que hace Ramos: "Más que una pieza neutral en el paisaje de la modernización, desde mucho antes de fin de siglo, la máquina ha sido un emblema de la racionalización, del mundo de vida proyectado por los discursos 'fuertes' de la modernidad" (157). Retomando un poco nuestra discusión sobre la alegoría se puede decir que las máquinas son, pues, una alegoría de la modernidad. Entonces, como veremos especialmente en el primer capítulo, ¿qué pasa cuando las máquinas presentes en los discursos literarios son ruinas?

En el capítulo final enfatiza que en *Nuestra América* Martí elabora un concepto de literatura como "una hermenéutica privilegiada, acaso la única capaz, en la sociedad secularizada, de reconstruir la experiencia de la totalidad perdida; único modo de interpretar los signos oscuros de la armonía originaria, desarticulada y descompuesta por el devenir del progreso y la modernidad" (241). Esta cita nos permite, acaso, volver a enfatizar lo que ya hemos discutido en esta sección: si la literatura reconstruye o desea reconstruir la experiencia de la totalidad perdida, entonces, estaríamos hablando no sólo de desdicha (Gugelberger), duelo, melancolía y derrota (Avelar) sino de alegoría en general. El libro de Ramos es, pues, indispensable para aclarar la visión histórica de la literatura latinoamericana dentro de un período de resistencia a la modernización.

Se puede decir que el punto de contacto entre los críticos arriba mencionados es la alegoría que tiende a ser didáctica, política, dialéctica, contradictoria, nacional, satírica y que tiene referencias a la descomposición, a la ruina, al duelo, al desastre, a la identidad y a la melancolía. Cabe mencionar, entonces, algunas conexiones iniciales a partir de la alegoría entre las obras de Mutis contempladas en este estudio. A saber: las historias giran alrededor de barcos, ríos y de personajes en constante trashumancia; los textos contemplados en este estudio pueden ser leídos en términos alegóricos en el sentido tradicional de la palabra alegoría. Es decir, "la presión ejercida sobre el lector para que éste no se atenga al sentido literal de las palabras que lee sino que busque una segunda significación" (Todorov 123). Se debe agregar que alegoría viene del griego allos (otro, diferente) y agora (discurso); es decir, "un discurso que está más allá del que aparece" (De Echegaray 206). Si empezamos por mencionar los barcos, proponemos que tanto "El Alción" en la *La última escala del tramp steamer* como "*El Lepanto*" en *Ilona llega con la lluvia*, son alegorías no solamente políticas sino de destino personal de los protagonistas. De esta forma complementan lo dicho anteriormente por los críticos en el sentido de que los barcos son alegorías a la ruina y a la melancolía pero el lenguaje utilizado por Mutis es evidentemente lírico. Se debe añadir, entonces, que uno de los aspectos sobresalientes de sus textos es la insistencia en los objetos que posibilitan el

desplazamiento como alegoría existencial de sus protagonistas y el uso de una retórica poética para evidenciar un estado general de desolación.

Se puede notar en *La última escala del tramp steamer* cómo lo lírico enfatiza la ruina y la melancolía de la que hablábamos anteriormente:

> ...el pobre carguero iba invadiendo el ámbito con sus costados llenos de pringosas huellas de óxido y de basura que llegaban hasta la línea de flotación. El puente de mando era ahora una capa de mugre, de aceite y de orín que le daba un color indefinido, el color de la miseria, de la irreparable decadencia...Se deslizaba, irreal, con el jadeo agónico de sus máquinas y el desacompasado ritmo de sus bielas que, de un momento a otro, amenazan con callar para siempre. (*Empresas* 315-16)

"El Alción", entonces, es una ruina y puede estar relacionada con lo que Michael Ferber señala cuando se refiere a un poema griego que describe a un barco en mitad de una tempestad:

> There is nothing in what survives to suggest that this is anything other than what it seems, but Heraclitus tells us that it is an allegory for political strife. If Heraclitus is right, these are the earliest examples of the ship-of-state metaphor, whereby the king

> or tyrant is the captain or helmsman, the citizens are the crew, the weather is all political, and the goal is safe harbor. (193)

En la novela de Mutis el capitán (rey) es Jon Iturri (marino vasco que no trabaja para ninguna empresa específica, 50 años), la tripulación (los ciudadanos) se reduce a un contramaestre argelino y ocasionalmente a Warda (Libanesa, hermana de Abdul Bashur, 25 años) y el clima varía desde un frio riguroso en Helsinki hasta el Caribe y el delta del Orinoco. Si seguimos con la idea de Heráclito se puede notar, entonces, que los ciudadanos son itinerantes, sus nacionalidades distintas y el clima variable. No hay, pues, estabilidad y el objetivo de llegar a puerto seguro es imposible. De hecho, la historia de amor entre Iturri y Warda termina cuando el barco se destroza. El rey (Jon Iturri), entonces, queda solo, y cuenta la historia a su escribano (narrador-personaje), los ciudadanos (Warda) desea(n) su estabilidad y decide(n) regresar para ajustarse a las costumbres de su país. "No quiero ser europea" (364) dice Warda y con esta afirmación se devela una de las preocupaciones de Mutis: el encuentro entre Oriente y Occidente, entre lo antiguo y lo moderno, entre un orden trascendente y espiritual (de ahí su preferencia por la monarquía) y otro decadente que privilegia el dinero y el poder.

Por su parte, en *Ilona* se enfatiza específicamente esta descripción del "Lepanto":"…A unas pocas cuadras hacia el norte iba a encontrar, al borde del mar, en una pequeña playa de piedras y vigas de cemento tiradas en el suelo

como para detener la marea, un barco pesquero que estaba allí a medio desmantelar recostado contra el muro de la calzada" (*Empresas* 174). Un poco más adelante se completa la descripción interna del barco en voz de Maqroll:

> Cuando llegué al sitio donde estaba recostada la informe ruina del Lepanto, la mujer se asomó por el ojo de buey de su refugio y me invitó a subir. El cubículo que había sido del gaditano mostraba un desorden y una pobreza desoladores. La cama, con las cobijas en desorden, exhalaba una mezcla de perfume barato y de sudor. Del armario empotrado en la pared, ya sin puertas y apenas cubierto por un trozo de tela, asomaban prendas de vestir que reconocí al instante. (*Empresas* 193)

Aquí se puede notar que la alegoría política puede ser similar en ambos textos. Si continuamos con la idea anterior de Heráclito, es posible afirmar que esta "ship-of-state metaphor" demuestra la ausencia de gobierno no sólo por la falta del mandatario sino por los ciudadanos. Queda, pues, el testimonio, quizás melancólico, del narrador al evidenciar las condiciones del clima (sombra, niebla) como los restos de una política oscura y descompuesta que no tuvo éxito y que dejó un país devastado y solitario.

Mutis hace hincapié sobre la idea de la ruina (barcos) como alegoría de algo incompleto ya sea a nivel político, como brevemente lo hemos señalado, como también a nivel de destino personal de los protagonistas. Del mismo

modo, el destino del *tramp steamer*, el “Lepanto” sobre el mar y el viejo planchón sobre el río es la alegoría de Maqroll, el Gaviero. En efecto, las coincidencias entre el *Tramp Steamer* y Maqroll a nivel de nacionalidad son inciertas. El carguero navega esporádicamente con una bandera hondureña y Maqroll deambula por el mundo con un incierto pasaporte chipriota que le da su condición no solamente de apátrida sino, como bien anota Rodríguez Amaya, apólide (*De Mutis a Mutis* 18). Esto precisamente determina su total libertad de movimiento reforzada por el hecho de que tanto Maqroll como el "Alción" no trabajan ni pertenecen a ninguna compañía y dependen exclusivamente del azar de una carga para transportar o de un negocio dudoso para realizar. El azar, entonces, guía su errancia solitaria.

En el caso del planchón en *La nieve del almirante* y el “Nebil” de *Abdul Bashur, soñador de navíos* es similar: barco y personaje comparten una errancia fortuita. El planchón es un "personaje" y, como tal, está constantemente personificado. Como Maqroll, el planchón está en descomposición y la imagen de su inminente desastre está dotada de una gran capacidad poética:

> El motor quedaba en el aire a cada momento y la hélice giraba en el vacío, en un vértigo desbocado e incontrolable. A medida que nos internábamos en la cañada que la corriente había cavado durante milenios, la luz se fue haciendo más gris y nos envolvió un velo de espuma y niebla nacido del turbulento girar de las

> aguas. El lanchón cabeceaba y se sacudía como si estuviera hecho con madera de balso. Su estructura metálica resonaba con un acento sordo de trueno distante. Los remaches que unían las láminas vibraban y saltaban, comunicando a toda la armazón esa inestabilidad que precede al desastre. Un cansancio indecible empezó a paralizar mis brazos. (*Empresas* 60)

Se sugiere entonces una visión solitaria y dolorosa de la condición humana, del destino personal truncado, del duelo por la pérdida. Es importante notar, también, la presencia del agua y de la luz no sólo porque posibilita una atmósfera onírica sino que, aparte de su connotación protectora, es el pretexto para agregar reflexiones sobre la existencia y la historia de los hombres: "mientras comía las tajadas de plátano sentí que regresaban, una a una, mis viejas lealtades a la vida, al mundo depositario de asombros siempre renovados y a tres o cuatro seres cuya voz me alcanzaba por encima del tiempo y de mi incurable trashumancia" (*Empresas* 61). Destino y tiempo son, pues, dos conceptos interdependientes que se articulan estructuralmente en la novela por medio de los barcos, como ya se ha dicho, y del agua en sus diferentes acepciones: río, arroyo, mar.

Como hemos podido notar, la alegoría ha sido estudiada ampliamente por Ramos, Martí, Jameson, Avelar, Sommer, Franco y Gugelberg, entre otros, desde diversos puntos de vista, sin excluir el erótico. En tales criterios apoyamos

el nuestro en el sentido de que la alegoría puede ser entendida como un destino personal y hace referencia a la ruina. Sin embargo, lo esencial en este estudio radica principalmente en la importancia que adquieren los barcos como punto interdependiente entre el viaje, ya que lo posibilita; el destino de los personajes, debido al estado de deterioro que presentan y a la ruina por la similitud entre el peregrinar de unos y el navegar de los otros. Éste es, a nuestro juicio, el gran aporte de la obra de Mutis a la literatura de viajes, ya que no importa a dónde y cómo se viaja sino el desplazamiento del ávido viajero por no ser de un lugar y tratar de abarcar un territorio en permenente itinerancia.

CAPÍTULO 1

Nomadismo iniciático de Maqroll el Gaviero en *La nieve del almirante* y *La última escala del tramp steamer* o la travesía hacia la deriva

> *Una caravana no simboliza ni representa cosa alguna. Nuestro error consiste en pensar que va hacia alguna parte o viene de otra. La caravana agota su significado en su mismo desplazamiento. Lo saben las bestias que la componen, lo ignoran los caravaneros. Siempre será así.*
>
> —Álvaro Mutis, *La nieve del almirante*

En el poema homónimo de esta primera novela de la saga, Maqroll sentencia el *leit motiv* que identifica su actitud ante la vida: "Sigue a los navíos. Sigue las rutas que surcan las gastadas y tristes embarcaciones. No te detengas. Evita hasta el más humilde fondeadero. . . .Niega toda orilla" (*Summa de Maqroll* 169). El viaje, entonces, adquiere otros matices donde no sólo es el desplazamiento físico, espacial o geográfico del héroe sino es el drama del paso del tiempo en procura de estar en constante movimiento hacia "una incesante derrota", una "necesidad de mínimos fracasos" (23) y "para despejar la insípida madeja del tiempo" (56) junto con "la necesidad impostergable de hundirme en el ardiente clima de las tierras bajas" (22). El viaje tiene una connotación metafísica donde el pasado, el presente y los sueños están al mismo nivel y

donde las sutiles referencias al viaje clásico se van desarrollando a medida que el texto se va desenvolviendo.

En *La nieve del almirante* (1986), el Gaviero es el tendero de un lugar de paso en lo alto de la cordillera, La Nieve del Almirante, donde los camioneros-viajeros se detienen a tomar café caliente o aguardiente para calentarse. Lo ayuda una mujer con "aire salvaje, concentrado y ausente", que en la novela adquiere una importancia capital en la vida de Maqroll: su nombre es Flor Estévez.

Se puede decir que la causa principal por la que Maqroll decide partir de La Nieve del Almirante es, precisamente, su actitud ante la vida que mencionamos anteriormente. El afán de estar en movimiento constante hace que el Gaviero emprenda un viaje a la selva en pos de unos dudosos aserraderos y el motivo de la obra es, pues, el desplazamiento y el deseo posterior de volver al páramo para reencontrarse con Flor Estévez.[5]Lo que se propone en este capítulo, entonces, es que Maqroll es un Odiseo contemporáneo, ya que la estructura de la obra está dividida en tres grandes ciclos: partida, iniciación y retorno. Se debe agregar, además, un ciclo cosmogónico que se centra en las transformaciones del héroe. Los planteamientos anteriores propuestos por Joseph Campbell en su

[5] Afirma Mutis: "En *La mansion de Araucaíma* aparece La machiche, que podría ser un antecedente de Flor Estévez. Es ese tipo de mujer de tierra caliente, tan vista en la literatura latinoamericana y que representa la femineidad esencial, una especie de fatum" (*Celebraciones* 19).

libro *The Hero with Thousand Faces* tienen sentido en *La nieve del almirante* aunque no estrictamente en el mismo orden, ya que la hibridez del texto sugiere en el lector una cronología dispersa y plena de referencias a obras anteriores del mismo Mutis.

Partida (la llamada a la aventura, la ayuda sobrenatural, el cruce del primer umbral)

La llamada a la aventura

Joseph Campbell ejemplifica esta primera parte en su libro tomando como base una de las historias de los hermanos Grimm, *El príncipe rana*, en la que un sapo que se le aparece a la princesa es una manifestación preliminar de lo que puede ser el "heraldo" que invita a la aventura (51). En el caso de Mutis, se transgrede esta tradición pero se recurre a un personaje que puede cumplir el mismo objetivo del animal en el cuento que menciona Campbell:

> Allí [la nieve del almirante] llegó el dueño de un camión, que él mismo conducía, cargado con reses compradas en los llanos y nos contó la historia de la madera que se podía comprar en un aserradero situado en el límite de la selva y que bajando por el Xurandó, podía venderse a un precio mucho más alto. . . Cuando secó la llaga y con dinero que me dio Flor, bajé a la selva,

> siempre con la sospecha de que había algo incierto en toda esta empresa. (22)

La presencia del heraldo, para continuar con el planteamiento de Campbell, es el dueño del camión. Es el que llama a la aventura[6] dentro de unas circunstancias típicas que Campbell señala como "the dark forest, the babbling spring, and the loathly, undersestimated appareance of the carrier of the power of destinity" (51). Esta espontánea aparición de la figura del heraldo es una llamada a la transformación (Campbell 55) o al viaje interno que va a efectuar el Gaviero pero con la certeza de otro fracaso. Del páramo a la selva, del frío de la cordillera a los ardientes climas de las tierras bajas, de hacer el amor con Flor Estévez a manera de rescate mutuo hasta el encuentro sexual "cuasi animal" y nada placentero con la india y que le ocasionaría una enfermedad mortal al Gaviero, son algunos de los extremos a los que se verá enfrentado Maqroll. Toda esta travesía por el rio se hace por medio de un viejo planchón que le proporciona la comunidad a Maqroll y del que nos referiremos más adelante.

El primer paso de esta aventura o viaje interno que Campbell denomina la llamada a la aventura (58) significa que el destino ha convocado al héroe y transferido su centro de gravedad hacia una zona desconocida.

---

[6] Según el *Diccionario de la Real Academia*: Aventura es una empresa arriesgada. Asimismo, define Empresa como una acción importante, y en especial la que resulta ardua y dificultosa.

Ayuda sobrenatural

"For those who have not refused the call, the first encounter of the hero-journey is with a protective figure (often a little old crone or old man) who provides the adventurer with amulets against the dragon forces he is about to pass" (Campbell 69). Esta primera figura protectora esencial es Flor Estévez: "Por ahora, lo importante es regresar al páramo y acogerme a la protección arisca y salutífera de Flor Estévez" (69). Maqroll constantemente la evoca en momentos donde la fortuna le es adversa y cuando confirma su fallido errar. Se puede decir que a través de ella se anuncia la salvación del Gaviero, ya que Flor desempeña un papel central en el recuerdo porque permite establecer puentes entre los aspectos oscuros de una realidad ajena a su entorno y las facetas luminosas de su existencia. Maqroll emprende este viaje a los aserraderos, llámese viaje físico, en sincronía con un viaje de ascenso hacia el conocimiento y en busca del tiempo perdido pero siempre con dos certezas: la derrota en su empresa y la presencia de Flor Estévez en su continuo devenir.

Asimismo, la cordillera puede ser otra presencia vital que complementa el planteamiento de Campbell en la manera en que el Gaviero se relaciona con la naturaleza:

> Caigo en la cuenta de que había olvidado lo que se sentía frente a ella, lo que ella representa para mí como ámbito protector, como fuente inagotable de pruebas tonificantes, de retos que aguzan los

> sentidos y vigorizan mi necesidad de provocar el azar, en el intento de establecer sus límites. (65)

Movimiento constante donde el "amuleto" le sugiere al gaviero una "muda confesión que me llena de gozo y que sólo yo sé hasta dónde explica y da sentido a cada hora de mi vida: 'Soy de allí. Cuando salgo de allí, empiezo a morir" (65). Las montañas proveen el aliento inspirador y la fuerza necesaria para intentar sobrepasar sus severos límites dentro de un territorio adverso. Es, asimismo, el recuerdo que ella le produce a nivel de los sentidos. De esta manera, la conexión con la naturaleza primigenia es la cualidad intrínseca que le permite al Gaviero desafiar sus propios miedos, confirmar sus certezas y profesar una enorme fe en la naturaleza como poseedora de la felicidad ante la dudosa capacidad del hombre por conseguir la dicha.

La inmanencia con la cordillera es el comienzo del ciclo cosmogónico y de transformación de Maqroll. Dice el Gaviero:

> La cordillera. Todo lo que ha tenido que suceder hasta llegar a esta experiencia de la selva, para que ahora, con las señales aún frescas en mi cuerpo de las pruebas a las que me ha sometido el paso por su blando infierno en descomposición, descubra que mi verdadera morada está allá arriba, entre los hondos barrancos donde se mecen los helechos gigantes, en los abandonados socavones de las minas, en la húmeda floresta de los cafetales. . .

> De allá soy, y ahora lo sé con la plenitud de quien, al fin, encuentra el sitio de sus asuntos en la tierra. (65)

Y entonces la cordillera se encarna en una mujer para proporcionarle una de las escasas referencias a un sutil sentimiento de pertenencia, a pesar de su escepticismo:

> Porque creo que, desde La Nieve del Almirante, usted [Flor Estévez] ha ido tejiendo, construyendo, levantando todo el paisaje que me rodea. Muchas veces he tenido la certeza de que usted llama a la niebla, usted la espanta, usted teje los líquenes gigantes que cuelgan de los cámbulos y usted rige el curso de las cascadas que parecen brotar del fondo de las rocas y caen entre los helechos y musgos de los más sorprendentes colores: desde el cobrizo intenso hasta ese verde tierno que parece proyectar su propia luz. (77)

Son éstas las señales irrefutables del nomadismo iniciático de Maqroll el Gaviero por territorios ajenos a su condición de marino.

La ayuda sobrenatural puede venir también de una figura masculina. Recuérdese a Hermes/Mercurio en *La Odisea*, Thoth en Egipto, Mefistófeles en el *Fausto* de Goethe, Virgilio para Dante (Campbell 73). Una vez iniciado el

viaje hacia los aserraderos, Maqroll recibe la ayuda "sobrenatural" del Capitán.[7] Un gran contador de historias, fuma pipa, no puede vivir sin licor, de vida itinerante, marino, aprendió el arte de navegar de un alemán al que le faltaba una pierna. Él es la persona que lo protege de los militares que abordan la lancha: "Viene conmigo al aserradero. Es de confianza" (*Empresas* 34). Una vez pasada esta primera prueba y ante la advertencia de que "no tenemos nada contra los extranjeros, pero entre menos vengan, mejor" (35) el viaje continúa con el permiso provisional de los soldados gracias a la intervención del capitán. Éste le provee facturas y memoriales de aduana para que Maqroll pueda escribir su diario, "único alivio al hastío del viaje" (36). Cuando el Gaviero se siente enfermo acude al Capitán en busca de protección: "Me tomó del brazo y me llevó a una de las hamacas de la escuela. . . Explicó a los soldados algo en voz baja. Evidentemente tenía que ver con mi estado. . . me llevó allí, casi cargado, sosteniéndome por debajo de las axilas. . . Perdí por completo la idea del curso del tiempo" (48-49). Maqroll, entonces, lo compara con un dios: "su voz se perdía en la noche sin límites hasta llegar a las estrellas cuya cercanía resultaba un delicioso poder lenitivo" (51). Antes de su suicidio, el Capitán le comparte la oración que escribió para los caminantes en peligro de muerte con un evidente sentido de protección hacia Maqroll.

[7] Afirma Mutis: "Estos personajes vienen directamente de mis lecturas de Conrad y de Kipling" (*Celebraciones* 24).

Otro personaje que ayuda a Maqroll es el Mayor ya que le aconseja y le advierte que:

> usted no es hombre para permanecer mucho tiempo. Viene de otros países, otros climas. . . Creo saber cuál ha sido su vida. . . Viaje con cuidado. El práctico que llevan es hombre de confianza. . . No confíe en nadie, y de la tropa no espere mucho, estamos en otras cosas. No podemos ocuparnos de extranjeros soñadores. (40)

Estos personajes, junto con Don Aníbal, participan decisivamente en proveerle a Maqroll todos los recursos necesarios para que llegue a los aserraderos conociendo de antemano su inexistencia. Es decir, todos asumen una responsabilidad protectora en la travesía errada que emprende el Gaviero.

El cruce del primer umbral

Este momento se refiere a la entrada a un mundo oscuro, desconocido y peligroso que el héroe transgrede en pos de su objetivo final:

> Este no es lugar para mí. De todos los sitios que me han acogido en este mundo, y que son tantos y tan variados que ya he perdido la cuenta, éste, sin duda, es el único en donde todo me es hostil, ajeno, cargado de un peligro con el cual no sé cómo negociar. Me prometo jamás volver a pasar por esta experiencia que maldita la falta que me hacía. (38)

La selva, entonces, se presenta como “the entrance to the zone of magnified power” (Campbell 77). En ella, el clima y el río son derivaciones de un mundo marginal en el que deambula Maqroll. Este umbral a sobrepasar es un motivo perenne de confrontación con él mismo para reafirmar, se puede decir, sus severos límites como ser humano. “La selva sólo sirve para acelerar la salida” (53), le dice el capitán al Gaviero. Este presagio, pues, parece confirmar el peligro en el que está expuesto Maqroll y al que, sin embargo, “le proporciona un curioso sosiego. . . .Lo mejor es dejar que todo suceda como debe ser. Así está bien” (53-4). Maqroll acepta su destino y espera que de su continuo devenir suceda algo. No admite, pues, la quietud ni física ni mental.

Las presencias peligrosas abundan y están representadas principalmente por la selva, como mencionamos anteriormente, junto con el conflicto armado que funciona como telón de fondo. La selva tiene un papel definitivo, ya que el malestar que le produce al Gaviero le sirve también para continuar adentrándose en su viaje interno por medio de las reflexiones en su diario:

> Y yo aquí remontando este río con un borracho mitad comanche y mitad gringo, un indio mudo enamorado de su motor diesel y un nonagenario que parece nacido de la tumefacta corteza de alguno de estos árboles gigantescos sin nombre ni oficio. No tiene remedio mi errancia atolondrada, siempre a contrapelo, siempre dañina, siempre ajena a mi verdadera vocación. (46)

Maqroll sabe que va a errar, que no hay aserraderos y que el objetivo mismo de su acción está en el desplazamiento.

Campbell afirma que abundan ogros, monstruos y las regiones desconocidas son la jungla, el desierto, el mar (79). La descripción que hace Maqroll de los indios con los que tiene contacto no está muy alejada de lo propuesto por Campbell debido a, como bien anota Rodríguez Amaya, hay una zoomorfización (*De Mutis a Mutis* 304) que sugiere la presencia de seres híbridos:

> Tanto el hombre como la mujer son de una belleza impecable. . . . La mujer tiene pechos abundantes pero firmes, y los muslos rematan en unas caderas graciosamente redondeadas. Una leve capa de grasa les cubre todo el cuerpo y desvanece los ángulos de coyunturas y articulaciones. Los dos tienen el cabello cortado a manera de casquetes que pulen y mantienen sólidos con alguna substancia vegetal que los tiñe de ébano y brillan con las últimas luces del sol poniente . . . el sexo de la hembra brota como una fruta recién abierta y el del macho presenta el largo prepucio que termina en punta. Se diría un cuerno o una espuela . . . se quedaron mirando la hoguera con indiferencia de reptiles. . . tienen los dientes limados y agudos y la voz sale como el sordo arrullo de un pájaro adormilado . . . los indios atraparon algunos

> peces en la orilla y se fueron a comerlos a un extremo de la playa . . . la pareja lo despidió [a Ivar] desde la orilla piando. (19-23)

Parece, pues, que los indios son más animales que humanos y que están estrechamente relacionados con la selva y con el paso del primer umbral para Maqroll. Estas regiones desconocidas a las que se refiere Campbell son espacios donde hay una proyección de un contenido inconsciente:

> Incestuous libido and patricidal *destrudo* are thence reflected back against the individual and his society in forms suggesting threats of violence and fancied dangerous delight –not only as ogres but also as sirens of mysteriously seductive, nostalgic beauty. . . .“Wild Women” of the woods. . . .They are handsome females. . . .They enjoy human lovers” (79).

Se puede decir, entonces, que la presencia de los indios que se suben en el viejo planchón son la antesala del siguiente apartado.

El vientre de la ballena

> The idea that the passage of the magical threshold is a transit into a sphere of rebirth is symbolized in the worldwide womb image of the belly of the whale. The hero, instead of conquering or conciliating the power of the threshold, is swallowed into the unknown, and would appear to have died . . . .This popular motif

> gives emphasis to the lesson that the passage of the threshold is a form of self-annihilation. (Campbell 90-91)

Este episodio puede estar relacionado con el encuentro sexual de Maqroll con la india debido a las connotaciones que ésta tiene como una especie de "wild women" que mencionábamos anteriormente, por representar no sólo a una mujer misteriosa que seduce al Gaviero sino que le producirá una enfermedad mortal:

> Esa noche, mientras dormía profundamente, me invadió de pronto un olor a limo en descomposición, a serpiente en celo, una fetidez creciente, dulzona, inoportable. Abrí los ojos. La india estaba mirándome fijamente y sonriendo con malicia que tenía algo de carnívoro, pero al mismo tiempo de una inocencia nauseabunda. Puso su mano en mi sexo y comenzó a acariciarme. Se acostó a mi lado. Al entrar en ella, sentí cómo me hundía en una cera insípida que, sin oponer resistencia, dejaba hacer con una inmóvil placidez vegetal. El olor que me despertó era cada vez más intenso con la proximidad de ese cuerpo blando que en nada recordaba el tacto de las formas femeninas. Una náusea incontenible iba creciendo en mí. Terminé rápidamente, antes de tener que retirarme a vomitar sin haber llegado al final. (20-21)

Maqroll, entonces, es poseído por lo desconocido y esto le ocasiona un malestar físico severo. Sin embargo, el Gaviero sobrevive ante al asombro de los

que lo rodean: “Usted tuvo la fiebre del pozo. Ataca a los blancos que se acuestan con nuestras hembras. Es mortal. . . Ya se salvó. Qué más quiere” (50-51). El hecho de sobrepasar este peligro hace que Maqroll repase su vida y sienta que ha estado escindido entre dos seres, que ya es el momento de aquietar sus deseos de estar en constante peregrinaje y que lo único que desea es huir de la selva y del río para volver al páramo y reencontrarse con Flor. Es en la lejanía y la distancia del objeto de su amor lo que hace que Maqroll sienta que el viaje en busca de los aserraderos es más una experiencia cercana a la auto-aniquilación debido a los peligros que ha tenido que enfrentar en un terreno totalmente diferente de sus experiencias con el mar.

Una vez sobrepasada esta última prueba de la partida viene un segundo ciclo que Campbell denomina de iniciación. Sabemos que Maqroll ha salido de la tienda de Flor Estévez y está empezando a vivir experiencias extremas que nunca había experimentado anteriormente.

Iniciación

El camino de las pruebas

“Once having traversed the threshold, the hero moves in a dream landscape of curiously fluid, ambiguous forms, where he must survive a succession of trials. . . He discovers for the first time that there is a benign power everywhere supporting him in his superhuman passage” (Campbell 97). El Capitán, como ya lo hemos mencionado, es una presencia magnánima para

Maqroll y al decirle que “Usted es inmortal, Gaviero” (63) luego de su prolongada convalecencia, hace que el Gaviero reflexione y sienta que necesita provocar el azar para sentirse vivo y, así, probarse a sí mismo sus severos límites dentro de pruebas extremas como las que está viviendo.

El clima empieza a cambiar ya que se están acercando a la cordillera y el aroma de la vegetación es más perceptible. Se sale de la humedad de la selva que “embota los sentidos y distorsiona todo sonido, olor o forma” (31). En este momento es cuando el viaje interior, quizás, está en su momento más dramático. Maqroll, una vez superada la fiebre del pozo, donde estuvo al borde de la muerte, sabe que alguien lo protege: sus hados, sus dioses personificados que se presentan ante él. Es así cómo la oración que le da el Capitán para que la invoque en momentos de peligro (57-58) y “los espíritus tutelares” (59) que permiten que el planchón continúe su marcha por el río, son algunas de las creencias a las que Maqroll recurre para “consolarme pensando que en la aventura misma estaba el premio” (73). Además de la fiebre del pozo, que puede verse cómo su primera prueba, Maqroll se enfrenta a sí mismo y se autocuestiona su existencia. Para ello, el Gaviero hace una lista de reglas de vida “sabiendo su candorosa inutilidad” (25) pero lo hace para sentirse mejor. En la soledad, lejos del mar y del páramo, distante de Flor y sus queridos amigos, Maqroll concluye que “Cada día somos otro, pero siempre olvidamos que igual sucede con nuestros semejantes. En eso tal vez consista lo que los hombres

llaman soledad" (25). La prueba, entonces, en este nomadismo iniciático, es no sólo con el entorno sino consigo mismo en una situación extraña y producto de una de sus quimeras frecuentes.

El encuentro con la diosa:

> The ultimate adventure, when all the barriers and ogres have been overcome, is commonly represented as a mystical marriage of the triumphant hero-soul with the Queen Goddess of the world. . . She is mother, sister, mistress, bride. Whatever in the world has lured, whatever has seemed to promise joy, has been premonitory of her existance-in the deep of sleep, if not in the cities and forest of the world. (Campbell109-11)

Las referencias a este encuentro con las divinidades pueden estar representadas en los sueños recurrentes con Flor Estévez. Es un encuentro repetitivo que suscita una felicidad efímera en medio de la más turbulentas situaciones en las que se encuentra el Gaviero. Maqroll sueña en un hospital con Flor donde ella asume un papel entre maternal, ya que lo protege, y erótico al mismo tiempo, debido al placer que le produce al Gaviero verla con "el pelo desordenado como la melena de un animal mitológico" y con sus pechos y su sexo semiocultos (43). En pleno delirio producido por la fiebre del pozo, Maqroll menciona repetitivamente a Flor (50) y luego, como presagio del final de la novela, "corrí [Maqroll] hacia cubierta con afán de encontrarla, tropecé en

un escalón que cedió a mi paso y caí en el vacío" (71). El matrimonio místico al que hace mención Campbell tiene lugar en el terreno onírico o del recuerdo aunque siempre, como la cita anterior, es un acto interrumpido, frustrado, desolado, el que caracteriza esta unión. En la carta que Maqroll le escribe a Flor es evidente la importancia que ella como "diosa" adquiere. "Conozco sus talentos de adivina y de hermética pitonisa" (75). Es por ello que su imagen bienhechora produce en Maqroll una felicidad del regreso y, a su vez, una nostalgia por su recuerdo.

La última ayuda:

Los aserraderos son un espejismo en mitad de la selva. Una "estructura de alumnio y cristal rodeada por un muro de alambres" (77) produce en Maqroll "una vaga frustración, un sordo fastidio conmigo mismo. . . un desánimo" (79). El Gaviero confirma una vez más su derrota y se dispone a regresar al páramo a reunirse con Flor. El regreso, sin embargo, no es fácil ya que la presencia de "gente levantada en armas" (81) hace que el territorio esté dividido bajo la presencia activa de soldados. La última ayuda, como dice Campbell, viene de un camionero que hace posible el regreso de Maqroll a la tienda La Nieve del Almirante: "El mayor me encargó con el sargento y le indicó que me buscara posada en el pueblo mientras conseguía un camión para subir al páramo" (83). La espesa niebla dificulta la visión del Gaviero y la lluvia hace aún más desolador el regreso. De nuevo las sospechas acerca de lo incierto en el negocio

de los aserraderos son una realidad y Maqroll confirma de nuevo su incesante derrota en las empresas que se propone, su necesidad de errar *per se* y su desamparo. Sin embargo, siempre genera en los demás afecto y admiración porque ven en Maqroll al ser rebelde por antonomasia, que no hace concesiones con nadie y que vive la vida a su manera donde lo esencial es el continuo desplazamiento no sólo físico sino temporal. Por ello, a manera de ayuda permanente, siempre está leyendo libros de historia para desplazarse a un pasado donde sus gustos e intereses tengan más sentido que en su presente de selva y ríos que nada tiene que ver con el significado de su epíteto que, explicado por el mismo Maqroll, es:

> Y yo que soy hombre de mar, para quien los puertos apenas fueron transitorio pretexto de amores efímeros y riñas de burdel, yo que siento todavía en mis huesos el mecerse de la gavia a cuyo extremo me subía para mirar el horizonte y anunciar las tormentas, las costas a la vista, las manadas de ballenas y los cardúmenes vertiginosos. . . (87)

El regreso

El vuelo mágico:

"If the hero in his triumph wins the blessing of the goddess or the god and is then explicitly commisioned to return to the world with some elixir for the restoration of society" (196-97) como anota Campbell, éste no es el caso de

Maqroll. El “mágico vuelo” de regreso al páramo cierra, pues, este círculo perfecto. Maqroll partió de La Nieve del Almirante un día con el firme propósito de hacer un negocio de madera y vuelve al mismo punto. El viaje, entonces, a través del río Xurandó fue un pretexto para desplazarse y completar un periplo interior, espiritual, que a diferencia de la obra de Homero, ni el encuentro ni la restauración son posibles. La Nieve del Almirante está a punto de derrumbarse, los postigos y las puertas están trancados por dentro y el letrero cuelga carcomido por el óxido. No hay ningún tipo de renovación de la sociedad por parte del Gaviero. Sólo es un nuevo comienzo para Maqroll y su viaje interior: “Pensaba en Flor Estévez. Iba a ser muy difícil acostumbrarme a su ausencia. Algo comenzó a dolerme allá adentro. Era el trabajo de una pena que tardará mucho tiempo en sanar” (84).

De esta manera, Mutis transgrede el viaje clásico y con sus mismos elementos, partida, iniciación y retorno, recrea una moderna *Odisea* con un final abierto. Asimismo, al incluir cuatro prosas al final de la novela queda la aparente certeza de la futura muerte de Maqroll.

Poética de la desolación: personajes, objetos, lugares

Maqroll el Gaviero

Maqroll, el gaviero, personaje central de la obra de Álvaro Mutis, pasa de la poesía a la prosa con pocos cambios sustanciales. Sabemos por los poemas que Maqroll está en una edad madura, es un absoluto escéptico, tiene una cicatriz en la pierna (como Ulises), pero su apariencia física es muy ambigua. Todo parece indicar que fue gaviero cuando era joven y que se ha dedicado a las más disímiles tareas en diferentes puertos del mundo. Con estos pocos detalles y rasgos sueltos sobre este singular personaje, Mutis lo "resucita" en esta novela dentro de un modelo que se repetirá en las siguientes con sus respectivas variaciones:

> El gaviero era una necesidad para mí. En el momento en que escribí esos poemas [de 1947-48] había una visión del mundo, despojada ya de toda ilusión humana que, atribuida a un hombre joven [Mutis tenía 19 años cuando los escribió], resultaba extraña. Maqroll me fue de inmensa utilidad, por eso él aparece desde el tercer poema que yo escribo, y que publico, "Oración de Maqroll el Gaviero", sirviéndome para respaldar esa visión del mundo. (*Tras las rutas* 71)

Esta percepción de la desesperanza como actitud ante la vida se evidencia en los exiguos rasgos físicos que presenta Maqroll a lo largo de la

novela: “Su aspecto había cambiado por completo…Algo que se traicionaba en su mirada…Algo en sus hombros…La voz se había apagado notablemente (98). En los poemas reunidos bajo el título de *Summa de Maqroll el Gaviero [1947-2003]* Mutis presenta a Maqroll como conductor de trenes y sepulturero (“El viaje”), celador de transatlánticos (“Hastío de los peces”), y todo el poemario de *Reseñas de los hospitales de Ultramar* es un anticipo de los temas que se desarrollarán en la heptología. De tal forma que la enfermedad, la muerte, las tierras desconocidas y la vejez, entre otros temas, son la constante de un mundo caracterizado por la ruina y la decadencia.

Álvaro Mutis tenía nueve años cuando falleció su padre y tuvo que dejar su mundo en Bélgica para regresar a Colombia a vivir en una finca cafetera con su madre y su hermano. Él empezó, en otras palabras, a familiarizarse con la muerte y el caos desde una edad muy temprana:

> Se fue [mi padre] cuando yo más lo necesitaba. Su muerte fue como una amputación brutal. Recuerdo muy bien lo que sentí. Yo pensé: “alguien me ha jodido”. Y durante un buen tiempo le guardé rencor por haberse marchado. Por primera vez pensé en la muerte, y comprendí que algún día me llegaría la hora. Tal vez ahí comencé a morirme yo también. (*Celebraciones* 19)

Esta conciencia de desolación es transmitida al lector a través de toda su obra, evidenciando así un sentimiento por lo inesperado, por lo repentino y por

la ruina que rodea el destino de sus personajes. Las novelas de Mutis indican que la vida del hombre es un constante viaje en condiciones precarias; que vivimos con la insistente presencia de la muerte; y que en la soledad y en la creación se pueden encontrar efímeros momentos de felicidad. El mundo, entonces, es como un hospital en el que deambulan personas con defectos físicos y enfermas en convivencia con otras que están en situaciones marginales. Dice Maqroll:

> Una mañana me encontré mientras me vestía en el sopor ardiente de un puerto del río, en un cubículo destartalado de un burdel de mala muerte, con una fotografía de mi padre colgada en la pared de madera. . . Mi madre la tenía siempre en su mesa de noche y la conservó en el mismo lugar durante su larga viudez. '¿Quién es?', pregunté a la mujer con la que había pasado la noche y a quién sólo hasta ahora podía ver en todo el desastrado desorden de sus carnes y la bestialidad de sus facciones. 'Es mi padre', contestó con penosa sonrisa que descubría su boca desdentada, mientras se tapaba la obesa desnudez con una sábana mojada de sudor y miseria. (101)

Esta condición de Maqroll por vivir siempre al margen de las convenciones y en los límites de las situaciones humanas hace que viva en una constante auto aniquilación. Los estragos de sus andanzas de marinero lo hacen

convivir con un mundo marginal y extremo donde los más asoladores momentos se pueden dar dentro de unas convenciones tácitas libres de cualquier clase de tabúes y escrúpulos. Maqroll, entonces, descubre quién es su padre y quién es su media hermana en un sitio donde la ruina es el común denominador de un mundo cuya característica es la devastación y el desastre. Este momento es uno de los más desconsoladores de toda la travesía ya que confirma la ausencia de un núcleo familiar y de un inexistente vínculo con todo lo que signifique raíces y origen. Con estos datos se evidencia aún más el retrato incompleto del Gaviero dejando siempre lo incompleto y lo ambiguo en torno a su vida.

El planchón

"Vamos en un lanchón de quilla plana movido por un motor diesel que lucha con asmática terquedad contra la corriente" (19). De esta manera empieza el viaje a través del río Xurandó. El medio de transporte es un inseguro planchón que aparece en un proceso constante de avería y de arreglo. Es un objeto que se deteriora paulatinamente y que sintetiza metafóricamente el desgaste, la desesperanza, la ruina y los estragos del tiempo en las cosas y en los seres. Su presencia en el relato es vital ya que además de ser el vehículo que hace posible el nomadismo iniciático de Maqroll, representa asimismo la personificación del Gaviero y condensa el estado desolado de un viaje impregnado por los contrastes tanto de la selva como de la cordillera y destinado a desembocar en la nada:

> El motor quedaba al aire a cada momento y la hélice giraba en el vacío, en un vértigo desbocado e incontrolable. . .El lanchón cabeceaba y se sacudía como si estuviera hecho con madera de balso. Su estructura metálica resonaba con un acento sordo. . .los remaches que unían las láminas vibraban y saltaban, comunicando a toda la armazón esa inestabilidad que precede al desastre. (60)

La inestabilidad del planchón es una alegoría de la ruina en la que Maqroll es el personaje que la materializa no sólo con sus empresas fallidas, la inestable forma como asume su existencia y los sitios donde deambula sino por la forma fragmentaria con que Mutis lo presenta como personaje.

El planchón "desmantelado y lleno de abolladuras, se varó en un banco de arena. Nadie se presentó a rescatarlo" (83). Abandono y deterioro son, pues, dos características que más sobresalen respecto al planchón hacia el final de la novela. Mientras tanto, Maqroll prosigue con "la soledad que me desgasta" (89) hacia otra errancia dejando en el lector la imagen de un hombre viejo caminando bajo la niebla del páramo en pos de una tienda que ya no existe.

Lugares

La tienda del almirante

> Una sala de espera en la estación de una pequeña ciudad del Bourbonnais. El tren pasará después de media noche. La estufa

> de gas proporciona calefacción insuficiente y despide un olor a pantano que se pega a la ropa. . . En un pantano en donde giran los mosquitos en nubes que se acercan y parten de repente en espiral vertiginosa veo los restos de un gran hidroavión de pasajeros. . . Un campo de batalla. La acción terminó el día anterior. Merodeadores con turbante despojan los cadáveres. . . La ranchería está formada por seis casas alrededor de un potrero que quiere ser plaza. Dos gigantescos árboles, de una frondosidad desmedida, dan sombra a los escuálidos habitantes que allí se reúnen en las tardes, para sentarse en primitivos bancos hechos con troncos apenas desbastados. . . (41-47)

Se puede decir que incomodidad, desgracia, destrozos, miseria y estrechez, son algunas de las características de los principales sitios donde deambula el Gaviero. El mundo, entonces, como un mundo de objetos-destrozados, arruinados,- y seres -desolados- en ruinas, se extiende bajo los ojos de un narrador cuya poética es una representación de un desencanto por el mundo contemporáneo. Para ello, Mutis decide ubicar el espacio de su novela en un ambiente tropical donde las cosas se van deshaciendo con mayor rapidez debido a las inclemencias del clima.

Otro sitio representativo es el que habita temporalmente el Gaviero antes de partir hacia los aserraderos:

Las paredes del refugio eran de madera y, en el interior, se hallaban oscurecidas por el humo del fogón, en donde día y noche se calentaban el café y alguna precaria comida para quienes llegaban con hambre, que no eran frecuentes, porque la altura del lugar solía producir una náusea que alejaba la idea misma de comer cosa alguna. En los muros habían clavado vistosas láminas metálicas con propagandas de cervezas o analgésicos con provocativas mujeres en traje de baño que brindaban la frescura de su cuerpo en medio de un paisaje de playas azules y palmeras, ajeno por completo al páramo helado y ceñudo.

La niebla cruzaba la carretera, humedecía el asfalto que brillaba como un metal imprevisto, e iba a perderse entre los grandes árboles de tronco liso y gris, de ramas vigorosas y escaso follaje, invadido por una lama, también gris, en donde surgían flores de color intenso y de cuyos gruesos pétalos manaba una piel lenta y transparente. Una tabla de madera, sobre la entrada, tenía el nombre del lugar en letras rojas, ya desteñidas: “La Nieve del Almirante…un estrecho pasillo llevaba al corredor trasero de la casa, el cual estaba soportado por unas vigas de madera sobre un precipicio semicubierto por las hojas de los helechos. Allí iban a

> orinar los viajeros, con minuciosa paciencia, sin lograr oír nunca la caída del líquido, que se perdía en el vértigo neblinoso y vegetal del barranco. (*Empresas* 91-2 [el subrayado es mío])

Las palabras subrayadas en este párrafo enfatizan una temporalidad acentuada no sólo como lugar de paso sino como ubicación espacial al borde de un abismo. No es la casa que protege, no es "la gran cuna" ni la que multiplica los deseos de continuidad al decir de Gastón Bachelard (*La poética del espacio* 37). Se puede decir, entonces, que es el desamparo, el riesgo y el azar las condiciones de una supervivencia frágil y de una inversión de la función de habitar: vivir, ocupar habitualmente un lugar o casa (*La poética* 74) que caracteriza esta primera novela de Mutis. Maqroll, como hemos visto, extraña el páramo y La Tienda, y en sus sueños y recuerdos la nostalgia por lo que dejó atrás es una constante aunque, recuérdese, el Gaviero es un nómada. Por lo tanto, los escenarios que atraviesa son espacios abiertos, paisajes, donde el azar de la travesía es la esencia misma que lo caracteriza. Maqroll, al carecer de casa o al habitar temporalmente La Tienda revela su condición de viajero que no tiene tentación de detenerse por mucho tiempo en ningún lugar. Para Bachelard

> La casa es, más aún que el paisaje, un estado del alma…Pedir al niño que dibuje una casa, es pedirle que revele el sueño más profundo donde quiere albergar su felicidad; si es dichoso, sabrá encontrar la casa cerrada y protegida, la casa sólida y

> profundamente enraizada…hace calor dentro, hay un fuego tan vivo que se le ve salir de la chimenea. (105)

Otro aspecto a comentar de la cita anterior es la actitud que Maqroll asume al darse cuenta que su periplo fue una derrota y que lo que más desea es volver a la cordillera donde lo alberga la felicidad de reunirse con Flor Estévez. Es de notar también que la estructura de La Tienda está al borde del abismo y sus cimientos, como el motor del planchón, están prácticamente en el aire. Maqroll, entonces, se conforma y acepta estoicamente un presente que ofrece precarios momentos de felicidad y donde su objetivo está en seguir creando quimeras para "auyentar el tedio y nuestra propia muerte". (73)

Hipertextualidad: de la poesía a la prosa

Gerard Genette presenta en su obra *Palimpsestos* (1989) este caso de relación transtextual: la hipertextualidad. Es decir, toda relación que une un texto dado, hipertexto, a un texto anterior, hipotexto, insertándose en él en una forma que no funciona solamente a manera de comentario anecdótico, sino como parte integral del texto original (14).

El poema *LA NIEVE DEL ALMIRANTE* fue publicado por primera vez en el libro *Caravansary* (1981) y sugiere, de hecho, una conexión con la novela homónima (1986) que abre el ciclo dedicado a Maqroll el Gaviero. En un

fragmento del poema se describe no sólo el sitio, como lo mencionamos en la sección anterior, sino también al Gaviero y a Flor Estévez:

> Al tendero se le conocía como el Gaviero y se ignoraban por completo su origen y su pasado. La barba hirsuta y entrecana le cubría buena parte del rostro. Caminaba apoyado en una muleta improvisada con tallos de recio bambú. En la pierna derecha le supuraba continuamente una llaga fétida e irisada, de la que nunca hacía caso. . . .Sonreía a menudo, pero no a causa de lo que oyera a su alrededor, sino para sí mismo y más bien a destiempo con los comentarios de los viajeros. Una mujer le ayudaba en sus tareas. Tenía un aire salvaje concentrado y ausente. . . Cantaba, a veces, la hembra; cantaba con una voz delgada como el perezoso llamado de las aves en las ardientes extensiones de la llanura. . . .Cuando los conductores volvían a su camión e iniciaban el descenso de la cordillera, les acompañaba ese canto nutrido de vacía distancia, de fatal desamparo que los dejaba a la vera de una nostalgia inapelable. (*Summa* 166-68)

Con estos datos genéricos se sugiere una evidente conexión hipertextual. Mutis afirma que “todo viene de mi poesía” (ctdo en Rodríguez Amaya 257) y que “las raíces de mis novelas están en mi poesía” (ctdo en Balza 68). Estos

datos genéricos nos llevan a la última afirmación de Mutis para confirmar el caso de hipertextualidad propuesto por Genette. Dice Mutis:

> Yo había escrito una prosa que se llama "La Nieve del Almirante" que está en un libro mío de poesía [*Caravansary*], y un día que tuve que corregir las pruebas de ese texto para una revista, me di cuenta, de pronto, que allí había resumidas, una serie de situaciones evidentemente novelísticas que daba para un relato mucho más extenso. (ctdo en Balza 69)

De tal forma que esta primera novela es una prolongación de dicho poema que, además, lo incluye junto con otros textos dentro de la sección final "Otras noticias sobre Maqroll el Gaviero". La estructura de la novela, y como influencia del hipotexto, presentará los mismos personajes y el mismo lugar.

La aparición de elementos intertextuales en la novela sucede en la introducción, donde se presenta al personaje llamado Maqroll el Gaviero y donde el narrador afirma que ha "reunido algunas crónicas sobre nuestro personaje aparecidas en publicaciones anteriores y que aquí me parece que ocupan el lugar que en verdad les corresponde" (*Empresas* 17). La que nos interesa en esta sección, como dijimos anteriormente, es el poema en prosa titulado "La Nieve del Almirante". Asimismo, la tienda del mismo nombre funciona como un elemento hipertextual que prolonga abiertamente las características de dicho lugar y donde el personaje femenino descrito en el

poema adquiere una importancia vital debido a que es la mujer que le proporciona a Maqroll los recursos necesarios para emprender su viaje. En el hipertexto, "La historia de la madera la escuché por primera vez en La Nieve del Almirante, la tienda de Flor Estévez en la cordillera. Vivía con ella desde hacía varios meses. . . Flor me cuidaba con un cariño distante pero firme. . ." (*Empresas* 22). Además, la descripción erótica de Flor, insinuada en el hipotexto, se amplía en la novela: ". . . hacíamos el amor con la consiguiente incomodidad de mi pierna baldada, pero con un sentido de rescate y alivio de anteriores desdichas que, cada uno por su lado, cargábamos como un fardo agobiante". (22)

Por otro lado, el nombre completo atribuido a la mujer que aparece en el poema sin nombre constituye un caso de interfiguralidad debido a las claras evidencias que podemos notar. Flor Estévez es la propietaria de la tienda y es la compañera pasajera del Gaviero. Un segundo caso de interfiguralidad es el nombre de Gaviero, con que aparece en el hipotexto. La aparición del mismo nombre en dos obras distintas implica características fragmentadas que se van agregando paulatinamente para ir conformando el retrato fraccionado y nunca completo en su totalidad de Maqroll. El Gaviero que aparece en el hipotexto es un hombre maduro al que le supura una llaga fétida en su pierna, signo de la decadencia también, y del que nadie sabe ni su origen ni su pasado. Además, es un hombre silencioso que le gusta escribir frases en los endebles muros de la

tienda: “Soy el desordenado hacedor de las más escondidas rutas, de los más secretos atracaderos. De su inutilidad y de su ignota ubicación se nutren mis días” (*Summa* 168). El Maqroll del hipertexto se está curando una llaga en la pierna producida por la picadura de una mosca y es presentado por el narrador con gran precisión de detalles en cuanto a su filosofía y su actitud ante la vida. Es decir, lo que se insinúa en el poema es desarrollado y aumentado en la novela.

Llama la atención, sin duda, las características de la tienda en el hipotexto para ejemplificar de nuevo la utilización de esos rasgos similares en el hipertexto. En el poema, el nombre de la tienda está escrito en una tabla con letras desteñidas y el corredor de la casa está apoyado por unas vigas endebles sobre un precipicio. En el hipertexto, la tienda ya no existe:

> El letrero, del que se habían desprendido varias letras, se mecía con el viento, colgando de un extremo sujeto por un clavo herrumbroso. Todo estaba atrancado por dentro: puertas, ventanas y postigos. Faltaban ya muchos vidrios y la construcción amenazaba con derrumbarse de un momento a otro. . . . los barrotes se balanceaban sobre el abismo. . .” (*Empresas* 84)

Obsérvese también que tanto el hipotexto como el hipertexto no tienen una construcción cerrada y, por lo tanto, comparten el mismo fin de presentar al

Gaviero *in medias res*. De acuerdo con el hipotexto aparentemente el punto de partida del viaje que emprenderá Maqroll en la novela es la tienda desvencijada donde deja varios escritos en las paredes que definen su actitud de desolada lucidez ante la vida y ante las cosas: “Sigue las rutas de las gastadas y tristes embarcaciones. No te detengas. . . .Remonta los ríos. . . .Niega toda orilla” (93). La frase anterior permite observar la relación hipertextual que se establece con el hipertexto debido a que en la novela, como lo advertimos anteriormente, Maqroll al llegar a la Tienda y ver todo destruido decide seguir su viaje a manera de un eterno retorno.

La última escala del tramp steamer o la travesía hacia la deriva

> *Es la itinerancia, el desplazamiento continuo. No para ver nuevos paisajes. No hay nuevos paisajes. No para ver nuevas personas. Todos somos iguales. Es, sencillamente, para desplazarse y huir de algo que no sabemos muy bien qué es, algo que vamos a ir encontrando cada vez y que, sin embargo, nos va a seguir empujando a ese continuo desplazamiento*.
>
> —Álvaro Mutis, *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero* (75)

La última escala del Tramp Steamer (1988) es la cuarta novela dedicada a Maqroll aunque su presencia en el relato es más pasiva que la del narrador-personaje. Sin embargo, dadas las pocas intervenciones del Gaviero, son suficientes para agregar más información y confirmar su perfil de personaje variante, móvil. Por otro lado, el narrador-personaje-compilador, de nuevo se presenta como una especie de flâneur, trabaja con compañías petroleras y su oficio le obliga a viajar por diversos países del mundo. En estos recorridos se encuentra con Jon Iturri, marino vasco, con quien comparte una serie de historias que van desde el encanto por los barcos viejos, la vida marina, la buena mesa, los buenos licores, y la historia de amor, punto central de la trama.

Aunque el título de *La última escala del tramp steamer* sugiere la historia de un barco en ruinas que no pertenece a ninguna línea de navegación, que su funcionamiento depende básicamente del azar, que sus desplazamientos son fortuitos y que su estado general es muy precario, veremos que prácticamente todos los personajes presentan concomitancias con el viejo carguero. De ahí que el punto de unión sea precisamente el nomadismo, ya que como afirma Hédi Bouraoi, "*Le nomade évoque toujours l'errance, l'instabilité, la mobilité, un vagabondage continuel qui gomme l'idée d'arrêt définitif ou de domicile fixe*"[8] (8). Es igualmente sugestiva la utilización del barco como punto

[8] El nómada evoca siempre la errancia, la inestabilidad, la movilidad, un vagabundaje continuo que borra la idea de detenerse o de un domicilio fijo [la traducción es mía].

de unión entre dos historias paralelas: la del narrador-personaje y la de Jon Iturri y Warda Bashur.

Jon Iturri es descrito inicialmente como

> un hombre alto, delgado, pelo entrecano y abundante. . . 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. Miran fijamente al interlocutor, pero dan siempre la impresión de no perder de vista una lejanía, un supuesto horizonte, indeterminado pero siempre presente. (331)

La relación existente entre el narrador-personaje y el marino vasco tienen la característica de "quienes andan por el mundo sin asidero ni residencia establecida. Era nuestro caso: él por su condición de marino, yo, por haber cambiado tantas veces de país, siempre por circunstancias ajenas a mi propia voluntad" (332). La cita anterior es fundamental para hacer notar las características esenciales que identifican al *Tramp Steamer* con los personajes involucrados directamente en la historia. Es decir, la transhumancia independiente y sin ningún tipo de asidero que proporcione estabilidad son las condiciones inherentes que se manifiestan constantemente durante el relato. Asimismo, Warda Bashur, propietaria del *tramp steamer*, es el personaje que comparte las características mencionadas tanto del carguero como del narrador e Iturri. Además,

> era una aparición de una belleza absoluta –trato de reconstruir las palabras del marino-, alta, de rostro armonioso con rasgos de mediterránea oriental. . . los grandes ojos negros tenían una mirada lenta. . . los labios un tanto salientes, pero de un diseño perfecto, insinuaron una sonrisa y las cejas negras, densas sin llegar a romper la armonía del rostro, se distendieron al mismo tiempo. (344)

Warda decide contratar a Iturri como capitán del barco y es ella quien impone las condiciones de todas las operaciones comerciales que se van a llevar a cabo en los diferentes puertos del mundo. Se mantiene, entonces, la disponibilidad de mantenerse constantemente en movimiento y de adaptarse al dinamismo de la vida (Bouraoui 9). Asimismo, deja establecido la forma cómo desea ella ser informada de todos los itinerarios del barco y la forma cómo se van a encontrar para recibir los informes por parte del marino. La relación comercial, entonces, es el inicio de unos trayectos con un rumbo irregular y con cierto margen a la contingencia debido a que el barco no pertenece a ninguna compañía y que su aspecto se asemeja más a un vestigio de lo que otrora fuera un prototipo de carguero ideal.

El recorrido empieza en Hamburgo con una carga de café y sigue a Gydnia, Riga, Kiel y luego Marsella (351). Este es el primer encuentro "comercial" entre Jon y Warda. Cabe destacar los contrastes entre las

características del barco y las peculiaridades que la relación va adquiriendo. “Se iba [Jon] acostumbrando al ingrato aspecto del barco. . . falta de pintura y óxido que ganaba terreno poco a poco hasta los más escondidos rincones. . . y terminó sintiendo por su barco una solidaria simpatía” (351). Por su parte, la relación cada vez va adquiriendo matices donde las conversaciones dejan entrever unos signos evidentes de dos solitarios que se respetan. Warda, 24 años, musulmana, tratando de independizarse de su familia, de no vivir como “las típicas mujeres resignadas que siguen con fingido interés los negocios de sus maridos, se encargan de sus hijos y mantienen la casa en orden” (349), sin aferrarse a nada definitivo, ve en Iturri un cómplice en sus desplazamientos. Jon, 50 años, vasco, marino independiente, “se dio cuenta que estaba definitiva y profundamente enamorado. “Como un colegial –comentó-, como un pobre colegial indefenso, desconcertado y temeroso. Hacía muchos años que no me sentía así” (355).

El segundo desplazamiento continúa a Dakkar a recoger una carga, luego a las Azores y de allí a Lisboa. En la capital portuguesa sucede el segundo encuentro entre Warda y Jon. Debido a un retraso en los muelles, la llegada a Lisboa tardó más de lo que se había convenido y la sensación de inquietud y de desasosiego se apoderó del marino. Es importante notar cómo, entonces, las concomitancias que mencionábamos anteriormente entre barco y personajes se empiezan a suceder con más regularidad y con más claridad de derrota. El barco y su “desgarbada figura” (355) adquiere una respuesta en el “agobio que le

trabajaba por dentro" (355) al creer que ya no vería a Warda en este punto de encuentro. No obstante, se reunen en un bar y se confiesan su mutuo interés:

> Warda, sin perder esa serenidad y balance, le confesó que la pretendida educación europea se había ido al cuerno y que, por ahora, sólo le interesaba estar a su lado. . . No creía que el futuro les deparara la menor oportunidad de construir algo juntos. Eso no importaba. Por lo pronto necesitaba vivir esa experiencia. (356)

Jon tenía sus reservas en cuanto a la edad, nación y costumbres pero "dejaron toda la ropa. Hicimos el amor una y otra vez, con la lenta y minuciosa intensidad de quienes no saben lo que va a suceder mañana" (356). El barco, a su vez, debe ser reparado en Hamburgo antes de continuar a Helsinki. En esta ciudad está el punto de unión entre narrador-personaje y Jon. Mientras que el primero estaba obnubilado por la presencia del carguero y le sugería las más íntimas reflexiones existenciales, para el segundo era el símbolo de su frágil situación sentimental.

Este tercer encuentro en la capital finlandesa, con temperaturas bajo cero y dentro de ese "camarote tristón y pobremente equipado" (359), ya que Warda había decidido quedarse con él en el barco antes de la próxima partida, le daba a Warda la posibilidad de definir su situación amorosa: "La relación se consolidaba en el firme y muy claro convenio de no gravarla con ulteriores

consecuencias, ni tratar de encaminarla hacia un compromiso duradero. Mientras esto dure, así será, como es ahora" (359-60).

Los siguientes encuentros siguieron en el Havre, en Madeira, en Veracruz y en Vancouver. La relación continuaba dentro de una especie de contrato con unas pautas muy bien establecidas desde el comienzo: "Le hice saber [Jon a Abdul] que ni Warda ni yo pensábamos en nada distinto de mantener nuestras relaciones en el nivel y dentro de los términos en que ahora se encontraban. . . cada uno era libre de tomar la decisión que quisiera. . ." (362). Abdul, sin embargo, afirmó que "lo de ustedes durará lo que dure el ALCION" (362). Esta enfática intervención del hermano de Warda anuncia de alguna manera la certeza trágica de la historia de amor.

En Punta Arenas (Costa Rica), Warda y Jon a bordo del Alción recorren el Caribe durante seis meses pero la estructura del *tramp steamer* empezó a debilitarse y en la actitud de Warda la nostalgia por su país y sus costumbres se hizo más notoria: "una vida itinerante, como la que hemos vivido en estos meses y también antes, con menor intensidad, la siento como algo que me va desgastando por dentro. . ." (364). Mientras se agudiza la ruina que caracteriza al carguero, se agudiza la *saudade* de Warda por regresar a su país. De la misma manera, Jon le afirma al narrador-personaje: "Ese barco escorado y casi en ruinas que vio en el muelle de Kingston es el mejor retrato de cómo se sentía su

capitán" (364). Claramente se puede observar la identificación del personaje con el viejo carguero en términos de deterioro no sólo moral sino físico.

Luego de la partida de Warda, con la promesa de verse en Recife, Jon intenta reparar el barco en New Orleans para luego dirigirse a La Guaira con una carga liviana ya que la armadura del casco estaba casi deshecha, "las hélices giraban en el vacío. . . [el barco] se había partido por la mitad. . . El *tramp steamer*, batido por la corriente a fuertes sacudidas, se iba destrozando ante nosotros" (367). La alegoría a la ruina y al fin de una relación está poetizada en la imagen del barco. Jon Iturri habita un vacío, digamos existencial, que le deja la ausencia de su ser amado mientras el barco físicamente se va destrozando.

La última escala del *tramp steamer* sucede, entonces, en el Delta del Orinoco: "los dos trozos en que se había partido se fueron alejando en opuestas direcciones, hacia las orillas y, de pronto, desaparecieron en sendos canales. . ." (367). Similarmente, Warda "no iría a Recife ni pensaba verme [a Jon] de nuevo" (370), regresa al Líbano y se ajusta a sus costumbres. Jon, por su parte, acepta llevar un buque tanque a Amberes donde se reunirá con Maqroll pero con la certeza de cumplir "como un autómata con la función de ir viviendo" (370). Cada uno, pues, se distancia del otro para trazar otro recorrido en sus erracias respectivas. De esta manera, Iturri, el narrador-personaje-compilador, Maqroll y Warda, son individuos motivados por su sangre trashumante. Kurt L. Levi afirma muy hábilmente que: "La toma de conciencia del vagabundo que evoca

una de las grandes verdades de Mallarmé[9] produce la conclusión parabólica de que el peregrinaje por la vida es a la vez bendición y una maldición" (514). Podemos completar su idea en el sentido que para el primer caso, bendición, el continuo devenir y el estar abierto a la aventura y al azar despierta en el viajero el ansia por vivir intensamente cada situación que la vida proporciona. Para el segundo caso, maldición, es la derrota en el sentido de no alcanzar la meta o el sueño deseado, llámese barco ideal, llámese mujer ideal. El costo de este peregrinaje es el deterioro, el desgaste, "el indicio de los estragos del tiempo" (Homero 42) en los seres y en los objetos.

Al final de la novela el narrador-personaje se despide calurosamente de Jon Iturri antes de que cada uno reanude su periplo hacia otros lugares del mundo. "*L'aventure se termine par un nouveau départ. . . une nouvelle exploration de l'espace, du monde intérieur, comme dans le voyage initiatique*."[10] (Bouraoui 8). El marino va a llevar un buque tanque a Europa y al narrador-personaje-compilador lo va a recoger un auto de la empresa donde trabaja. El final abierto deja la posibilidad de que el territorio del nómada siga sin ninguna ley establecida y sea más bien producto del azar de los viajeros en cuestión.

---

[9] Como ya lo notamos, es uno de los epígrafes al comienzo de la novela: "Toujours avec l'espoir de rencontrer la mer" (311).

[10] La aventura termina con otra partida. . . una nueva exploración del espacio, del mundo interior, a manera de un viaje de iniciático [La traducción es mía].

Poética de la desolación: el tramp steamer

Se puede decir que esta novela es una de las que más atención requiere la presencia del narrador ya que él deja de ser un compilador de las historias de Maqroll, como hemos visto, para tener un rol mucho más activo. De esta manera, su historia personal se prolonga y tiene puntos de contacto con la historia de otro personaje, Jon Iturri, y con las emociones y reflexiones existenciales que suscita la presencia itinerante de un "personaje de singular importancia en la historia que nos ocupa" (*Empresas* 315). El tramp steamer, entonces, es el protagonista de excepción en el que converge toda una actitud de desesperanza ante la vida por parte de los seres que intervienen en el relato.

Desde el comienzo de la novela el narrador-personaje contrasta el objeto de su admiración con el paisaje que lo rodea para sugerir una atmósfera meditativa. Es así cómo el carguero con "sus costados llenos de pringosas huellas de óxido y basura" (316) capta la atención del narrador para reflexionar y afirmar que "había en este vagabundo despojo del mar, una especie de testimonio de nuestro destino sobre la tierra" (316). Asímismo, el tiempo sombrío en Helsinki, "con cuarenta grados bajo cero" (314), punto de partida de la historia, completa un marco de referencia inicial donde la atmósfera lúgubre que se sugiere es una anticipación de la suerte de cada personaje.

El tramp steamer

> Estaba el Alción [tramp steamer] recostado en el muelle con acitud cansina. Le habían dado una ligera remozada que no alcanzaba a esconder las huellas de un largo navegar por los climas y latitudes más inclementes del mundo. El vasco [Jon Iturri] había conocido, desde luego, toda suerte de barcos con largos historiales y notables cicatrices. Este los superaba a todos en su destronada andadura. Sintió que se le encogía el corazón. . . era [el tramp steamer] un desgaste irremediable casi digno de un museo. (*Empresas* 343)

Estas primeras características del barco son las mismas que se emplean para explicar el talante de los personajes. Lo primero que se nota en esta cita es su "largo navegar por el mundo", "destronada andadura" y "desgaste irremediable". Se resalta así su condición marginal, ya 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" (*Empresas* 315).

Como se sabe, Tramp viene de trampero, vagabundo, de hombre de situación decadente. Como verbo tiene la connotación de andar penosamente. El uso, entonces, de esta clase de cargueros no sólo se refiere al Alción, sino también a los personajes que lo rodean; por lo tanto, el tramp steamer enfatiza

las connotaciones alegóricas a la ruina. En este sentido, Mutis liga la admiración y las emociones que produce en los personajes la presencia del barco en los diferentes puertos del mundo junto con la forma cómo ellos asumen su destino personal signado por la desgracia. Un elemento de vital consideración radica en las primeras descripciones del barco. El narrador-personaje lo ve por primera vez en Helsinki:

> Entró de repente en el campo de mi vista, con lentitud de saurio malherido. . . Ahora, una capa de mugre, de aceite y de orín les daba un color indefinido, el color de la miseria, de la irreparable decadencia, de un uso desesperado e incesante. Se deslizaba, irreal, con el jadeo agónico de sus máquinas y el desacompasado ritmo de sus bielas que, de un momento a otro, amenazaban con callar para siempre. (*Empresas* 316)

El tono existencial empleado al detallarse la parte exterior del barco sugiere un sugestivo paralelismo entre objeto y narrador-personaje. La definición del carguero como una ruina no está muy lejana de la actitud ante la vida del narrador-personaje debido a que desde un comienzo las referencias a las que acude sugieren un tono de nostalgia por tiempos idos y sus referencias tanto librescas como musicales denotan un rechazo a la modernidad. De tal forma que al afirmar que lo que va a narrar "está tan distante del gusto que prima en nuestros días" (313), que está muy familiarizado con la obra de Franz Emil

Sillanpaa y con la música de Sibelius (314) y que "tanto los poemas como los relatos acaban saliéndome más bien tristones" (319), el narrador-personaje va sugiriendo similitudes con las sensaciones que sugiere la presencia del barco. Es decir, el viejo carguero funciona como un espejo donde el narrador-personaje toma más conciencia de su soledad y de su evidente conexión con un mundo ajeno al que lo rodea.

Dos años después, en Costa Rica, el narrador-personaje se encuentra con el tramp steamer y lo describe de esta manera:

> Los mismos costados llenos de churretones de óxido y basura, las cabinas y el puesto de mando en idéntico abandono y el agónico estertor de sus motores aún más acentuado por la cercanía. . . 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 de llamar destino. . . Las siguientes apariciones sirvieron para darle aún más permanencia a esa imagen cargada de las más secretas y activas esencias de aquello que lleva a toda humana suerte hacia su fin y acabamiento: la vocación de morir. (*Empresas* 321)

El destino, entonces, según el narrador, se reduce al hecho irremediable del cesar de vivir. Mientras tanto queda la angustia y la certeza de que todo es

efímero y que la decadencia es el resultado de toda una vida en movimiento. En este caso, se identifica la presencia del barco con el adjetivo “derrumbada”. La figura del barco se asemeja, además, a la perspectiva que ofrece el narrador-personaje del destino humano al ser definido como “impreciso juego” y de la suerte humana que lleva necesariamente a “la vocación de morir”. Por lo tanto, narrador-personaje e historia son una copia del tramp steamer. El narrador-personaje comparte su desventura con Iturri, ya que el barco es el reflejo latente de un objeto que ha caído en desuso y, por ello, causa rechazo, ya que la modernidad tiene otros valores. Para Iturri, el barco es la personificación del estado de su alma luego de la partida definitiva de Warda.

A la descripción del carguero se le agrega una situación donde la pareja anfitriona del ágape donde se encuentra el narrador-personaje se halla en “evidente crisis de su matrimonio” (319). La mujer, caracterizada por su belleza “boticelliana” (321) y con referencias a la afrodita de oro de Borges (319) junto con el tramp steamer, derruido carguero, son dos presencias a las que el narrador-personaje recurrirá permanentemente durante el relato. De esta forma, comparte un sufrimiento por las condiciones del barco y por la situación inestable de una pareja sin dejar de lado la admiración por la belleza femenina.

El tercer encuentro con el carguero sucede en Kingston, Jamaica: “Allí estaba, recostado en un muelle, como un perro en el umbral de una puerta tras una noche de hambre y fatiga. . . Me pareció que estaba un poco escorado a

estribor. . .” (*Empresas* 323). Hemos de destacar, además, que el narrador-personaje ve al barco como una persona y que decide visitarlo ya que de “no hacerlo, faltaría gravemente a un principio de cortesía y de solidaridad” (324). La relación que se establece entre narrador-personaje y objeto sugiere alegorías a la ruina y a la decadente conducta humana: el barco es “un viejo servidor de los mares” que está sometido a las “empresas de los hombres” sin ningún tipo de consideración ni de sensibilidad (325). De ahí que el narrador-personaje evoque la bahía de Kingston como un lugar ideal para disfrutar del caribe. Sin embargo, “todo había cambiado. Una agresividad latente y siempre a punto de estallar había convertido a sus habitantes en seres con los que eran forzosas las mayores precauciones para no provocar un incidente. . . Un paraíso más que se cierra, pensé” (322). En el texto se hace constar nuevamente la convivencia de dos épocas distintas para ejemplificar una atmósfera donde el deterioro y el desgaste son la cualidad esencial del mundo mutisiano. La partida del barco, entonces, es una alegoría prematura de la vida del narrador-personaje ya que empieza a sentir que se está internando en un viaje sin retorno.

El último encuentro con el tramp steamer está precedido por categóricos juicios por parte del narrador-personaje:

> Ahora que lo recuerdo, lo que sí fue evidente para mí era que, de continuar los encuentros, la cosa hubiera adquirido los síntomas de una persecución mítica, de una diabólica espiral cuyo final

> podía ser el de las soberbias maldiciones con las que los dioses de la Hélade castigaban a los transgresores de sus designios inmutables. No es ese ya nuestro mundo. Los hombres sólo conseguimos ahora cumplir con la mezquina cuota de venganza que nos imponen otros hombres. Poca cosa. Nuestro modesto infierno en vida no da ya para ser materia de la más alta poesía. (*Empresas* 326)

El mundo contemporáneo, entonces, es exiguo en comparación con tiempos anteriores. Esta característica del *flanêur* está claramente expuesta ya que compara lo actual con lo que otrora fuera en tiempos pasados. De ahí su valoración por los objetos antiguos que han caído en desuso pero que aún generan reflexiones, sensaciones e imágenes recurrentes que se asemejan a la atmósfera y a los personajes del relato. Dice el narrador-personaje:

> Venerable *tramp steamer*. . . patriarca de todos los mares. . . vencedor de tifones y tormentas. . . ese ruinoso esperpento de una edad olvidada, que pasaba frente a nosotros con el mismo desigual martilleo de sus bielas y el lastimero pujar de su única chimenea. . . pasaba frente a nosotros, lento, un tanto escorado. . . y, ahora, con un ligero temblor que recorría todo el barco, como una secreta fiebre o una suprema debilidad ya inocultable. (*Empresas* 329)

Una vez más la referencia al tiempo y los estragos que produce en la edad de los seres y de las cosas, confirma esa coexistencia y esa interdependencia entre ruina-objeto y ruina-personajes. Iturri llegó a pensar que "tenía fiebre. Se hacía la vana reflexión de que, a los cincuenta años" (355) era increíble que sintiera una obsesión por una mujer que, aunque le diera una efímera felicidad, lo sumiera posteriormente en una profunda nostalgia.

Este último encuentro sucede en las bocas del río Orinoco. Las características que tiene este lugar para el narrador-personaje vienen de sus recuerdos al evocar una naturaleza intacta y un clima ideal. Sin embargo, "los signos nefandos de nuestra civilización de plástico, *junk food*, contrabando y música estridente" (327) contrastan dramáticamente con la nostálgica admiración de un sitio donde en otro tiempo era posible admirar bandadas de aves multicolores sin peligro de extinción. Se puede decir, entonces, que el *tramp steamer* siempre está conectado con el ser humano; de ahí la importancia de la descripción y estructuración paralelas de ambos para reforzar la idea de un mundo en permanente decadencia. Si retomamos la cita anterior, podemos agregar que las observaciones que hace el narrador-personaje sobre el mundo burocrático al que pertenece también tienen las mismas connotaciones: ". . . se entregaría un primer original de las enjundiosas conclusiones de estos expertos de escritorio, que tienen el dudoso talento de no decir cosa memorable, en un torrente de palabras que van a dormir en los archivos de las cancillerías hasta

cuando los desentierran otros expertos. . .” (327). Mutis, entonces, enfatiza su enérgico rechazo a una de las manifestaciones de la modernidad en cuanto a seres se refiere ya que ejemplifican una sociedad fría, cómoda, sin preocupaciones esenciales y con la aparente seguridad material que calla cualquier manifestación distinta a sus principios. Por ello, tanto el narrador-personaje como Iturri y hasta cierto punto Warda son seres marginales que no se acomodan a un *status quo* preestablecido.

Paratextualidad

De acuerdo con Genette, el segundo tipo de relación transtextual lo constituye la paratextualidad, que consiste en aquella relación que “el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc” (11). Si ahondamos en el análisis de estos postulados genettianos observamos primeramente una serie de paratextos que coinciden con la esencia de la trama.

En este contexto la estructura básica de *La última escala del tramp steamer* se puede definir así: una dedicatoria a García Márquez,[11] un epígrafe de Pablo Neruda y otro de Stéphane Mallarmé.[12] El primero es un extracto del

[11] «A G.G.M., esta historia que hace tiempo quiero contarle pero el fragor de la vida no lo ha permitido».
[12] «*Toujours avec l’espoir de recontrer la mer, ils voyageaient sans pain, sans bâts et sans urnes, mordant au citron d’or de l’idéal amer».*

poema *El fantasma del buque de carga*[13] donde se destaca la atmósfera de nostalgia, de tiempos idos, de historia pasada. Por otro lado, el epígrafe de Mallarmé está tomado del poema *Le Guignon* (mala suerte) y, en el que sobresale el significado del título mismo y las palabras como *sans pain* (sin pan), *sans bâtons* (sin timón), *l'idéal amer* (amargura ideal). Es decir, esperanza de conocer el mar por primera vez con lo mínimo para sobrevivir efímeramente, sin rumbo, y con la certeza de una derrota como resultado. Este es el ambiente inicial para que el narrador-personaje empiece a relatar una historia de amor con referencias clásicas[14] "y con la certeza de que esta historia está muy ajena al gusto contemporáneo" (313). Es primordial notar, además, la referencia que hace el narrador-personaje a la música de Sibelius, aspecto éste poco estudiado por la crítica, al comienzo de la novela debido a la importancia y al significado que tiene este compositor en Álvaro Mutis:

> . . . si vuelvo al Sibelius que a mí me inquietó, es la Quinta Sinfonía; fue la música que a mí me hizo escribir. Sibelius a mí me remueve, por razones muy misteriosas, capas muy profundas de recuerdos y de sensaciones y de –odio la palabra, no la

[13] Del libro *Residencia en la tierra, I. «...y un olor y rumor de **buque viejo**, de **podridas** maderas...máquinas que **aúllan y lloran**...mascando **lamentos**...**viejas aguas**»[el énfasis es mío].*

[14] Príamo y Tisbe: trágica historia de amor, similar a Romeo y Julieta, entre estos jóvenes ocurrida en la antigua Babilonia. Marcel y Albertine: hace parte de la obra de Marcel Proust *A la recherche du temps perdu*. La historia de Marcel y Albertine corresponde específicamente a los volúmenes quinto y sexto de la obra. Es otra trágica historia de amor. Tristán e Isolda: es una leyenda de origen celta escrita por Gottfried von Strasburg (muerto en el año 1210) y, posteriormente recreada en una ópera por el compositor alemán Richard Wagner (1813-1883). Narra otra trágica historia de amor.

> quisiera decir, pero en fin, en ese momento no me viene otra-vivencias, es una palabra de una pedantería fatal. Pero Sibelius a mí me remueve instantáneamente; hay dos compositores que a mí me sumen, me sumergen en un mundo de nostalgia, de percepción, de sensaciones, de recuerdos, de imágenes, que son: Chopin y Sibelius. (Mutis y Ruiz-Portella 33)

Con este resumen de título, dedicatorias, epígrafes, prólogo y señales autógrafas se observa la presencia de una indudable conexión paratextual. Mutis plantea desde la dedicatoria sugerencias temáticas que están relacionadas con la atmósfera general de la novela y con episodios de la misma.

La dedicatoria a García Márquez nos refiere, de inmediato, a una imposibilidad inicial del autor por lograr su objetivo. Este breve paratexto funciona como una clase de exordio *in medias res* ya que el uso del presente con el presente perfecto genera una posibilidad remota de realizarse y a la vez deja abierto un posible desenlace : ". . . quiero contarle pero el fragor de la vida no lo ha permitido". En el texto el narrador-personaje sí le cuenta la historia del *tramp steamer* a Iturri y, a su vez, el marino le cuenta la suya. Narración que sí es posible y que de hecho tienen el mismo punto de partida pero con diferente desenlace.

Otro paratexto evidente es el fragmento del poema "El fantasma del buque de carga" donde la alegoría a la ruina se evidencia por los adjetivos

"viejo", "podridas", "fatigadas" y "agrias", cuyos significados nos conducen de inmediato al *tramp steamer* y a la situación final, como decíamos anteriormente, de Iturri. Recuérdese que el marino vasco se siente viejo por haber andado tanto en el mar y por sentir que su vida sin asidero alguno ya no tiene sentido. Por su parte, Warda rechaza la fugaz vida itinerante que vivió con Iturri para sentir que está desgastada por dentro y que desea unirse a su familia y llevar una vida organizada y segura bajo los preceptos del Islam.

Por otra parte, la personificación de las máquinas "que aúllan y lloran" guarda estrecha relación con la personificación del carguero debido a las constantes referencias al barco como un ser que "era como una bestia prehistórica" (367) que paulatinamente se va destrozando ante la mirada atónita del narrador-personaje y del marino vasco.

El epígrafe de Stéphane Mallarmé que mencionábamos anteriormente implica una trayectoria a la deriva con la suerte adversa. Cabe notar, entonces, que la atmósfera de derrota está dada desde un comienzo. Las variaciones sobre un mismo tema, si se puede usar este término musical, se suceden de varias maneras y con sugerencias diversas que van desde la personificación de un barco hasta la desdicha, hasta cierto punto deseada, por parte de los personajes para enfatizar su descontento y su rechazo con un mundo que perdió la capacidad de contemplar y de fascinarse ante lo añejo. De ahí que el esplendor de un pasado mítico parezca tener importancia capital en el texto ya que la

historia es una clara referencia a las clásicas tragedias de amor. Por ello, el prólogo, como notamos anteriormente, se inicia con la mención de referencias clásicas por parte del narrador-personaje y con el tópico de *captatio benevolentiae,* donde enfatiza su imposibilidad de contar la historia a García Márquez y su intento "con mi ninguna destreza" de escribirla.

Hemos podido notar que tanto *La nieve del almirante* como *La última escala del tramp steamer* comparten ciertas concomitancias en cuanto al objeto que produce el movimiento y su relación con los personajes. Al personificar el planchón, por ejemplo, puntualizamos cómo el deterioro en que se encuentra tiene puntos de contacto con el estado personal del Gaviero en su travesía por el río Xurandó. Asimismo, los lugares que temporalmente habita Maqroll tienen la característica de la precariedad y el desgaste. De tal forma que en *La nieve* el planchón, la tienda y el personaje central enfatizan la idea de un presente que perdió el esplendor del pasado y de un itinerario cuyo objetivo, se sabe en las primeras páginas, es una quimera. En *La última escala* la relación que se establece entre el *tramp steamer*, Iturri y el narrador-personaje-compilador acentúa el significado de la desolación. Si para el marino el viejo carguero significó la efímera relación de amor con Warda, para el narrador-personaje-compilador representó el destino del ser humano sobre la tierra. Con estas ideas, Mutis ofrece un mundo defectuoso que dejó de creer en lo mítico y que se

abandona a una modernidad regida por lo desechable, lo superficial y lo material.

CAPÍTULO 2

Un bel morir: el mito del eterno retorno y *Amirbar* o el elogio de la marcha a pie y de la lentitud

> *El viaje hasta el páramo había servido, además, para confirmarlo en sus certezas y devolverle la indiferencia, vieja conocida que solía salvarlo de padecer descalabros mayores y soldaba, con infalible eficacia, las grietas por donde, en ocasiones, sentía que se le pudiera escapar el alma.* (242)
>
> —Álvaro Mutis, *Un bel morir*

> *Para llenar el vacío que dejaba ese extrañamiento de un presente que prefería ignorar, Maqroll ocupaba el ocio de sus días y buena parte de sus noches en la evocación del pasado*. (266)
>
> —Álvaro Mutis, *Un bel morir*

Con *Un bel morir*, tercera novela de su heptología, Mutis plantea el viaje a través del recuerdo y la nostalgia de los tiempos idos por parte de su protagonista. Maqroll llega al puerto fluvial de La Plata en busca de sus amigos

que otrora compartieron con él “miríficas empresas” y al no encontrarlos confirma una vez más su derrota, su desesperanza y su cercanía con la muerte.

Sin embargo, su innata condición de nómada irredento hace que Maqroll participe en un negocio para transportar maquinaria para la construcción de la vía férrea en lo alto del páramo. De esta manera, vuelve a repetirse el esquema de una empresa inexistente que envuelve al Gaviero en una riesgosa operación de tráfico de armas con la única ganancia de una dicha efímera, una aceptación estoica de un presente anodino, un pasado dichoso y un futuro cuya muerte es el único resultado posible.

El elemento mítico existe en esta novela como parte fundamental de su estructura; por ello, para la definición del eterno retorno nos apoyamos en Mircea Eliade, ya que plantea que el hombre de las sociedades arcaicas se sentía conectado con el cosmos y su ritmo, mientras que el hombre contemporáneo está ligado con la historia. Sin embargo, el cosmos también tiene historia debido a la creación de dioses o héroes míticos. Esta “historia” del cosmos y de las sociedades humanas, afirma Eliade, se preservan y se transmiten indefinidamente a través de los mitos (viii). Esta idea de la repetición es muy sugestiva para nuestros propósitos debido a que el eterno retorno tiene ciertas características que hacen que el modelo lo podamos aplicar a la presente obra de Mutis.

Esta máquina del eterno retorno empieza en un humilde caserío a orillas del gran río donde Maqroll, envejecido y con su salud deteriorada, se hospeda en una endeble habitación donde "una de las ventanas del cuarto daba hasta el piso y abría a un tambaleante balcón de guadua suspendido sobre la corriente. Allí pasaba el Gaviero muchas horas, recostado sobre el barandal, contemplando el curso siempre cambiante, siempre sorpresivo, de las pardas aguas sin memoria" (211). La monotonía temporal del Gaviero es trasgredida en el momento en que éste acepta trabajar para Van Branden bajo condiciones dudosas y con el pretexto de una construcción ferroviaria en lo alto de la cordillera. Esta travesía por entre sembrados de caña, acequias y cafetales hacen que el recuerdo de su infancia, años mozos y niñez contraste dramáticamente con su presente: "Sus aguas tranquilas y transparentes dieron al caminante una anticipada noticia del paisaje que le esperaba, que había sido el paisaje de su infancia. Al terminar la planicie, empezó una cuesta pronunciada. Redujo el ritmo de su marcha y varias veces tuvo que sentarse a la vera del camino para descansar" (219). Esta lentitud le permite al Gaviero poder "disfrutar con mayor plenitud ese regreso, intacto y certero, de lo que había sido su única e irrebatible dicha sobre la tierra" (220). Este regreso con nostálgicas remembranzas del paisaje por parte de Maqroll se conecta con la presencia femenina que le capta toda su atención. De esta manera, la joven Amparo María "lo rescató de la pesadumbre de sus años" (222) y le proporciona una vívida experiencia sensorial que hace que el Gaviero

recuerde sus figuras protectoras tales como Flor Estévez e Ilona. Debemos recordar que Flor Estévez es la mujer que cuidó a Maqroll de una picadura de araña en "La Nieve del Almirante" y que en la novela homónima tiene una importancia capital para la vida del Gaviero. Por otro lado, Ilona, su amiga triestina, es la mujer que salvó a Maqroll en Panamá y le propuso un negocio que se relata en la novela, inmediatamente anterior a la que nos compete en este capítulo, *Ilona llega con la lluvia.* De esta manera, el encuentro con Amparo María hace que Maqroll reviva momentos en los que "había conocido, al fin, algo semejante a la felicidad" (233).

Este eterno retorno se ve precedido por los libros que lee Maqroll y que de alguna manera hacen que vuelva a un pasado remoto donde quizás sería su época ideal para haber vivido: "Maqroll había traído la *Vida de san Francisco de Asís* de Joergensen. . . .Leo, sí, la vida de un santo que amaba mucho los animales, el monte, el sol, las quebradas y a la gente pobre" (226). Maqroll está anclado en el pasado ya sea por la nostalgia, por sus libros o por vivir un presente de acuerdo con un tiempo remoto donde estaba pleno de energía y más joven.

> The abolition of profane time and the individual's projection into mythical time do not occur, of course, except at essential periods —those, that is, when the individual is truly himself: on the occasion of rituals or of important acts (alimentation, generation,

> ceremonies, hunting, fishing, war, work). The rest of his life is passed in profane time, which is without meaning: in the state of "becoming." (Eliade 35)

De tal manera, continuando con Eliade, la capacidad de volver a la edad de oro se puede hacer a través del mito y del rito. Mutis afirma que "se ha dejado de lado el mundo sacralizado y mítico, se ha descartado lo sagrado y se ha deificado la racionalidad" (citado en Valverde 187). Es muy sugestivo notar el énfasis que el autor colombiano señala en torno a esta idea a lo largo de su heptología, ya que presenta en fragmentos la vida de Maqroll en torno a sus rituales personales. Es así cómo el Gaviero dedica gran parte de su tiempo a contemplar el paisaje, observar a la comunidad que lo rodea, meditar, leer y amar a sus mujeres como parte de un acto ceremonial ancestral: "Entró en ella en un acto que sentía como ritual sagrado" (245). De hecho, Maqroll

> admiraba las proporciones góticas de ese cuerpo [el de Amparo María] que le recordaba algunos ángeles en éxtasis del Greco y formas femeninas entrevistas en sombríos rincones de Argel o de Damasco. En silencio hicieron el amor con una lentitud ritual, como celebrando un conjuro de tiempos muy antiguos, como en ese poema de un amigo del Gaviero que evocaba una cortesana fenicia del templo: Quedeshím, Quedeshót. (269)

Entendemos el mito como una posición simbolista en la que prevalece la figura de Maqroll como el joven eterno que cuenta historias al narrador-personaje-compilador y que éste transcribe de la mejor manera posible. Según Lévi-Strauss, una de las características fundamentales del mito es que plantea una pregunta existencial (*Mitológicas* 45). En *Un bel morir*, Maqroll constantemente está meditando sobre la muerte y la forma ideal para llegar a ella. Por otro lado, Eliade acude al rito como entidad inseparable del mito para poder realizar, como mencionamos anteriormente, el eterno retorno:

> Every territory occupied for the purpose of being inhabited or utilizad as *Lebensraum* [habitat, living area] is first of all transformed from chaos into cosmos; that is, through the effect of ritual is given a "form" which makes it become real. . . Hence the outstanding reality is the sacred; for only the sacred is in an absolute fashion, acts effectively, creates things and makes them endure. (10-11)

Maqroll se apropia de un terreno hostil y lo hace habitable por medio de los rituales de la memoria y de la lectura. El placer de leer junto con la presencia del café le confieren presencias míticas que son transformadas armónicamente con la repetición de las mismas empresas fallidas bajo condiciones mínimas de supervivencia y dentro de espacios ruinosos. Asimismo, el ritual de la subida de la maquinaria al páramo se hace dentro de reglas muy precisas que adquieren

características ancestrales debido a la forma en que se llevaba a cabo cuando no existía la tecnología avanzada. De tal forma que la dificultad es una de las características que continuamente suceden en las empresas de Maqroll y que, además, tiene la connotación de derrota. El camino principal que conduce al páramo es "ardous, fraught with perils, because it is, in fact, a rite of the passage from the profane to the sacred, from the ephemeral and illusory to reality and eternity. . . " (Eliade 18). Mutis enfatiza esta idea al recurrir al narrador-personaje-compilador para que haga un recuento de los asuntos pasados de Maqroll. Es así cómo recuerda el fin trágico de Ilona (232), su convalecencia en "La Nieve del Almirante" (233), los sueños angustiosos y la presencia de personajes que, aunque cambien de nombre en las diferentes novelas, generan en el Gaviero el mismo desasosiego por las condiciones similares en las que los conoce y temor por las consecuencias de sus actos:

> La presencia de un peligro, indeterminado pero evidente, lo volvió a sumir en ese estado de ánimo, para él tan familiar, que estaba formado por un hastío, un monótono cansancio que lo invitaba a darse por vencido, a detener la carrera de sus días, marcados todos por esa clase de empresas en las que siempre los otros sacaban el provecho y su iniciativa, haciéndole pasar por un inocente que había servido, sin darse cuenta, a propósitos ajenos. Siempre que se sentía así, le invadía un amargo sabor en la boca

> y un penoso palpitar de las sienes acompañado de un borboteo en el vientre. Era el miedo . . . (252)

El miedo, como resultado del rito, es la constante en todas las situaciones en las que el Gaviero participa junto con la inexistencia de los aserraderos, en *La nieve del almirante* y la vía del ferrocarril en *Un bel morir*. Todo es una empresa fallida donde la ruina, la derrota y la certeza de estar sin asidero alguno es el origen de su nomadismo: "Pensaba [Maqroll] que tal vez no hubiera, en verdad, lugar para él en el mundo. No existía el país en dónde terminar sus pasos" (299). El andar a la deriva le permite al Gaviero explorar sus constantes meditaciones existenciales y llegar a una conclusión mucho más radical que en las otras novelas de la heptología contempladas en este trabajo.

Si la situación es similar en cuanto al lugar donde se desarrollan los acontecimientos, ya que hay un trasfondo de violencia política donde está involucrada la población civil, el ejército y la guerrilla y un mundo marginal que deriva de negocios turbios fuera de la ley. Si este es, entonces, el territorio que define las continuas derrotas de Maqroll, a pesar de la presencia de figuras protectoras, generalmente campesinos, y mujeres que lo acogen por su condición de indefenso en un mundo ajeno al del mar, la conclusión drástica a la que hacíamos mención anteriormente es, en palabras de Mutis, un *bel* morir:

> — Yo, que todas [ciudades] las he conocido — pensaba Maqroll— y que en muchas de ellas me he topado con los más

> sorprendentes quiebres de esquina de la vida, salgo ahora de este caserío de mierda, sin saber muy bien por qué fui a caer en el cepo más necio entre todos los que me ha deparado el destino. Sólo me resta ya el estuario, nada más que los esteros del delta. Eso es todo. (299-300)

Se puede decir, entonces, como bien anota Rodríguez Amaya, que Maqroll no se concentra sobre el hecho en sí de la muerte, sino más bien en su carácter cíclico y total (227). Mutis enfatiza en esta novela el lento deterioro de las cosas, de los seres y del propio ser de Maqroll, lo que provoca que éste vuelva al mar con la certeza de haber vivido todo lo que tenía por vivir. "Through the paradox of rite, every consecrate space coincides with the center of the world, just as the time of any ritual coincides with the mythical time of the 'beginning'" (Eliade 20). El mar, entonces, como comienzo y fin de la vida, es la respuesta ceremonial del Gaviero a la *summa* de sus actos fallidos, a la ausencia de sus seres queridos, al reconocimiento de su vitalidad en decadencia y a su no-lugar en el mundo.

Poética de la desolación: cuerpo, vejez y muerte

Según Martha Canfield, Maqroll responde al arquetipo del *Puer Aeternus*, o el joven eterno, ("Semana" 37-40). Es decir, un ser ávido de territorio, pleno de energía para embarcarse en empresas disímiles con el mero

objetivo de huirle a la muerte y de hacer de ella un pretexto para rebelarse contra la existencia. Sin embargo, la certeza del fin de sus queridos amigos, el desamparo por la ausencia de sus figuras protectoras y el sentir el paso de los años, hacen que Maqroll se encuentre en un estado de pesadumbre donde la nostalgia y la soledad le permiten recordar tiempos felices. Se pueden considerar, entonces, tres condiciones que debemos tener en cuenta para proponer la poética de la desolación en esta novela: cuerpo, vejez y muerte.

Cuerpo

Indiscutiblemente, el cuerpo es el motivo principal para que Maqroll se replantee su existencia y reafirme su negación del estatismo: "A la cantina solía, en efecto, acudir pensando que el brandy le haría más llevaderos los accesos de hastío causados, en buena parte, por la constatación del paso de los años sobre sus cansados huesos de nómada irredento" (212). La vitalidad que otrora lo caracterizaba adquiere inicialmente un tono de amargura donde prosigue un proceso de auto aniquilación caracterizado por la inmovilidad y el estatismo. Maqroll, hospedado temporalmente en una pensión improvisada, se dedica a prolongados ejercicios de memoria para cavilar sobre sus recuerdos e internarse en el mundo de sus libros antiguos. Esto le permite perderse a sí mismo en los textos yendo a otros eventos históricos hasta ignorar los actos cotidianos de su entorno: ". . . sus ojos, imprecisos y opacos, se perdían en un atónito paisaje interior inasible para los presentes. Para él, de una familiaridad devastadora"

(213). El cuerpo del Gaviero se va describiendo fragmentariamente para enfatizar de manera paulatina los puntos de contacto con la ruina y el deterioro. De tal forma, como bien afirma Consuelo Hernández, es también el deterioro que desgasta no sólo el cuerpo sino sus esencias emocionales y espirituales (*Una estética del deterioro* (196). Es importante notar cómo su rutina se caracteriza por el silencio y la marginación, por la forma sosegada de su andar, y por el hecho de sentarse en la mesa más apartada para observar sus alrededores y meditar las "endebles razones que lo sostenían para seguir viviendo" (212). Los huesos cansados y los ojos turbios e indefinidos son otras características de la devastación en la que se encuentra Maqroll, evidenciando así una alegoría indiscutible a la ruina como su estado personal. Alegoría de lo que fue y ya no podrá ser; sugiere la fragilidad del cuerpo y el énfasis en un proceso existencial destructivo:

> No sin alarma, pensaba Maqroll en lo evidente del desgaste de sus probadas defensas para evitar esa suerte de riesgos. Sus empresas siempre habían tenido el sello de lo ilusorio, de lo que al final se desvanece en cenizas y papeles al viento. Los años, sin duda, que fueron pasando sin que él lo advirtiera, habían minado esas facultades hasta permitirle caer en esta celada donde la muerte había establecido ya sus dominios y preparaba su cosecha

de llanto y de duelo. En sus huesos sintió el desmayo de los vencidos. (262)

El estado de melancolía en la que se encuentra transitoriamente Maqroll, es interrumpido por la posibilidad de otra de sus "miríficas aventuras" en lo alto de la cordillera. El negocio, propuesto por Van Branden, es aceptado por Maqroll con actitud estoica ante la evidente farsa que ello significa. Sin embargo, el hecho del riesgo, de lo adventicio y de provocar el azar es el aliciente para embarcarse en su postrera empresa con la ayuda solidaria de la gente que lo rodea. De esta manera, el transportar maquinaria pesada para la construcción de una vía férrea hace que el cuerpo del Gaviero vuelva a estar expuesto a pruebas otrora conocidas por su condición de nómada. Es así cómo el esfuerzo que significa cargar y descargar, traer y llevar cajas por caminos de herradura y bajo condiciones climáticas adversas, produce en el Gaviero la confirmación de una nueva derrota. Asimismo, "el corazón le latía desbocado y una corona de dolor le ceñía las sienes con intensidad que iba en aumento" (275) generan en el Gaviero un hastío por seguir viviendo. Ese dolor que "funciona en la obra como una categoría aglutinante de todo lo que tiene un poder de desgaste" (*Una estética* 196). A pesar de la decadencia de sus facultades físicas y sus fuerzas menguadas, la vasta experiencia de vida de Maqroll y su modestia generan afectos en la comunidad que lo rodea. Es así cómo Amparo María, joven campesina, suscita un fortuito romance que alivia temporalmente el estado

de padecimiento del Gaviero. Su cuerpo, entonces, "con gestos pausados y silenciosos" (245) recobra sus últimas fuerzas para poder compartir un encuentro erótico con una mujer más joven y que "él la hubiera querido unos veinte años antes para guardarla en una quinta de Catania. La tenía aquí, cansado y en medio de una tierra de horror y desamparo" (242). Amparo María es la representación de los últimos momentos de plenitud que vive el Gaviero y así mismo es la constatación del declive de sus fuerzas vitales. El deterioro del cuerpo del Gaviero, entonces, va evidenciándose a medida que la confirmación de su derrota es aclarada por las autoridades. De hecho, había caído en una trampa y él fue la víctima ya que la maquinaria que él transportaba era realmente armas, no hay tal vía férrea y por ello es detenido:

> Un cansancio abrumador, un entorpecimiento de todos sus miembros le minaban el resto de fuerzas que, en vano, había intentado acumular durante esos días de encierro. Era evidente que su hora había llegado. Le sorprendía, por desventura, con la guardia más baja que nunca y el cuerpo, convertido en un saco de vagos dolores, se negaba a sostenerlo cuando más lo iba a necesitar. (296)

Su estadía en prisión, además, le confiere el reconocimiento de sus debilidades, el vivir una experiencia límite y la fatalidad de la pérdida paulatina de sus facultades físicas.

Vejez

Como se ha podido notar, el rol del cuerpo dentro del texto de Mutis es un *leitmotiv* para enfatizar la antítesis del héroe tradicional. En Maqroll prevalecen más los estados meditativos debido, precisamente, a la disminución de su actividad física y a su prolongado encierro en prisión. En líneas generales puede decirse que la acumulación de los excesos vividos por Maqroll tienen como consecuencia las anteriores aseveraciones en cuanto al cuerpo se refiere. Los consejos de sus amigos, pues, le sugieren que vuelva a su elemento primordial y deje de andar en tierras adversas a su condición de avizor: "Busque el mar, allí está su salvación. –Allí ha estado siempre, don Aníbal. Nunca me ha fallado. Siempre que intento algo en tierra adentro me va mal. Pero parece que no aprendo. Deben ser los años –contestó Maqroll con la pesadumbre de sus constataciones y la evidencia de sus fuerzas en derrota" (263). Esta "muerte bella" de Maqroll, que el narrador-personaje-compilador sugiere continuamente a través de todo el relato, tiene un significado cíclico como lo mencionamos al comienzo de este capítulo. En medio del desamparo en el que se encuentra el Gaviero, sus pensamientos giran en torno a la idea del desgaste pero, al mismo tiempo, del irrevocable sentido del movimiento continuo:

> Pensó que la verdadera tragedia de envejecer consiste en que allá, dentro de nosotros, sigue un eterno muchacho que no registra el paso del tiempo. . . Un día, el cuerpo se encarga de dar el aviso y,

> por un momento, despertamos a la evidencia de nuestro deterioro: alguien ha estado viviéndonos y gastando nuestras fuerzas. Pero, de inmediato, tornamos al espejismo de una juventud sin mácula y así hasta el despertar final, bien conocido. (275)

El desplazamiento físico lento y cansado de Maqroll hace que le faciliten un planchón para poder alejarse de La Plata y cumplir así las ordenes del ejército de marcharse de una región asolada por el horror y la destrucción.

Nostalgia y recuerdos, momentos meditativos y contemplativos aparecen claramente en Maqroll para aceptar "la penosa conciencia de sus años" (225) y revaluar sus andanzas y desventuras junto a sus proyectos fallidos con la plena conciencia de su fracaso: "En el umbral de su vejez, el Gaviero estaba aprendiendo a conformarse, sin remedio pero con creces, con lo que nos es dado fatalmente a cambio de lo que hubiera podido ser y ya no fue" (242). Maqroll, una vez más, ha aceptado un negocio fallido de antemano, se ha expuesto a situaciones límites que ya se hacen insostenibles, ha estado en prisión de nuevo y ha sobrevivido. Sin embargo, sus queridos amigos han muerto en accidentes fatales, se siente viejo y abrumado por los recuerdos, y sólo le queda el mar como su única posible salida.

Rechazo de la degradación y certeza de la capacidad creativa son las dos posturas que Mutis, a través del Gaviero, desarrolla en lo que hemos llamado poética de la desolación. Cerca del final de la novela, al anochecer en el muelle

de La Plata, Maqroll se despide de doña Empera y de Tomasito. El motor en marcha del planchón, "ronroneando con sus toses intermitentes, síntoma de su mucha edad" (302), actúa como un elemento poético que traduce la fisonomía del Gaviero antes de internarse en busca del mar. Queda, pues, el arte como respuesta ante la decadencia y el rechazo de un mundo que ya no le pertenece. De hecho, en el apéndice, el narrador-compilador reseña algunos escritos que dejó el Gaviero antes de internarse en los esteros. Algunos de ellos narran su propia muerte como si la hubiera planeado de antemano y en donde enfatiza su mundo hecho de destrozos, de sueños inacabados, del agua, de "la soledad trabajando como un óxido" (305), del ir sin rumbo y a la deriva, de sus itinerarios errados. Es decir, Maqroll deja toda una *summa*, a manera de obituario anticipado, de su errante existencia.

Muerte

El final anunciado por el Gaviero tiene lugar en los esteros donde las condiciones estéticas para alcanzarlo están, pues, acordes con ciertos requisitos largamente forjados durante su trashumancia. Maqroll ha desechado la acción y se ha entregado a extensos ejercicios meditativos donde prima más la reflexión y el azar de los acontecimientos que el acto en sí de llevar a cabo actividades que demanden toda su energía. Hay motivos, pues, para reseñar algunos momentos en que el oficio de la memoria le permite al Gaviero confirmar que "es seguir

viviendo lo que me cuesta trabajo, no morir" (255). Por ello, antes de partir en un planchón río abajo, Maqroll recuerda y deja por escrito un documento escrito en versículos donde sobresalen "barcazas oxidadas", "dos viajeros que murieron entre sordas convulsiones", "una mujer herida en una riña de burdel", "el motor que calló de repente", "un llanto entre los platanales", "la soledad trabajando como un óxido", "su vana existencia hecha de náuseas y de sueños", "itinerarios errados", "todas las esperas" (305-6). Como dijimos anteriormente, estos fragmentos del apéndice que está al final de la novela, forman parte de sus rituales de intimidad. Es decir, Maqroll enfatiza tanto los objetos como sus reflexiones acerca de la devastación de su estado personal. Este culto a los objetos y a lo antiguo, como bien afirma Mutis en su entrevista con Claudia Posadas, tiene una respuesta por parte del autor muy esclarecedora: "Otra cosa que me interesa y que también le interesa a Maqroll . . . . el gusto por los objetos, es que éstos son testimonios, huellas que quedan de hombres que en cierta forma actuaron y vivieron como yo" (*Los paraísos secretos* 75). Por ello, el óxido es un punto referencial poético y caótico con respecto a la decadencia física y afectiva del Gaviero. Asimismo, estos objetos tan familiares en su vida, tales como las barcazas, el motor, los platanales, tienen una relación interdependiente con la muerte. Todo tiene su fin y, como afirma Consuelo Hernández, todo tiene una estética del deterioro donde la muerte no es la excepción (213).

Mutis informa al lector de los detalles principales de su "bel morir" al situar al Gaviero en una edad avanzada, con un gran desgaste físico y al regreso de experiencias devastadoras y definitivas. "Estoy un poco cansado de tanto andar. . . .La Plata me pareció lugar ideal para detener, así fuera por un tiempo, ese ir dando tumbos de un lado a otro que me tiene hastiado" (255). La soledad y la inanición sumergen al Gaviero en situaciones pasadas donde el recuerdo de la muerte de sus queridos amigos, la presencia de la guerrilla y el ejército en conflicto armado y la certeza de su no-lugar en el mundo, hacen que Maqroll lea a menudo la *Vida de san Francisco de Asís*. Sus lecturas ya sea en la casa de don Aníbal, en el monte, en su celda sirven para "recuperar la serenidad y establecer una saludable distancia entre su actual desventura y la intimidad de su ser más intocado y oculto" (295).

Este sedentarismo, tan contrario a la condición de nómada que caracteriza a Maqroll, sugiere un estado meditativo, como lo notamos anteriormente, e insinúa un final con referencias místicas: "Sólo me resta ya el estuario, nada más que los esteros en el Delta" (300). El Gaviero, pues, completa su peregrinaje entre el modesto caserío de La Plata y lo alto de la cordillera para "constatar su irremediable soledad, o su imbatible escepticismo ante la terca vanidad de toda empresa de los hombres, esos desventurados ciegos que entran en la muerte sin haber sospechado siquiera la maravilla del mundo" (228). Maqroll se entera de los muertos que hubo mientras estuvo en prisión y de la

atmósfera violenta que rodeó al caserío y sus alrededores luego de los combates. Este ambiente de terror y de inseguridad pero al mismo tiempo de protección al Gaviero por parte de la comunidad, hace que éste reciba ayuda y pueda partir hacia los esteros. En el momento de las despedidas, doña Empera, "que todo lo sabía, sintió que de sus brazos se alejaba un hombre que le estaba diciendo adiós a la vida" (302).

Es de notar que todos los períodos de soledad y de silencio que envuelven a Maqroll a lo largo de la novela están caracterizados por el deseo de partir. El Gaviero ha dejado de huirle a la muerte porque tiene la certeza de que su fin está en el río que lo conducirá al mar. Por ello, sus crisis "como era previsible, desembocaban en fantasías, cada vez más concretas, sobre lo que podría ser el final de sus días y estaban siempre acompañadas de una también cada vez más radical liquidación de las endebles razones que lo sostenían para seguir viviendo" (212). Aparentemente todo ha cesado. Sin embargo, en el apéndice aparecen versiones diversas y dudosas sobre el fin del Gaviero.

Álvaro Mutis crea una poética fusión de realidad y fantasía dentro de la ficción de su texto y, en especial, de la muerte de Maqroll. Con la mención de textos publicados anteriormente y la duda de algunos de ellos, la intervención de más de un autor y la referencia a poetas "amigos y compañeros de Maqroll" (303), Mutis sugiere líricamente la incertidumbre del supuesto *bel morir* de Maqroll, el Gaviero.

Análisis intertextual: la cita

Aunque el título de *Un bel morir* sugiere una conexión con el poema homónimo publicado en el libro *Los trabajos perdidos* (1965) de Álvaro Mutis, no será dicho texto el único al que se hace mención en la trama. En un apartado en el intermedio de la novela, se expone que el *leitmotiv* argumental de la narración hace referencia a otras novelas:

> Era el miedo, el viejo miedo que saltaba con felina regularidad: el miedo que había sentido en la mina de Cocora, el que lo esperaba en los rápidos del Xurandó, el que acechó, agazapado, en la sentina del Lepanto, el miedo de Amberes, en Istambul, el de siempre, el de toda su vida, rosario de sórdidos desastres y frágiles, turbios, momentos de dicha inescrutable. (252)

Con este resumen se indica la presencia de una clara conexión intertextual. Mutis plantea en esta su tercera novela no sólo la prolongación del poema homónimo sino dos de sus novelas ya existentes, y por ello informa al lector de algunos lugares o detalles utilizados.

La aparición de citas en este primer apartado de *Un bel morir* tiene lugar en las oraciones donde se nombra la mina de Cocora y los rápidos del Xurandó, ya que nos remiten inmediatamente al apéndice y al nombre del río que cruza el Gaviero en la primera novela de la eptología, *La nieve del almirante.* Por otra

parte, el Lepanto, Amberes e Istambul hacen referencia a la segunda novela de Mutis *Ilona llega con la lluvia*.

Entre las características de la cita que H. F. Plett destaca inicialmente es la repetición intertextual, que consiste en que un texto fuente es reproducido fragmentariamente en un texto posterior:

> El Gaviero yacía encogido al pie del timón, el cuerpo enjuto, reseco como un montón de raíces castigadas por el sol. Sus ojos, muy abiertos, quedaron fijos en esa nada, inmediata y anónima, en donde hallan los muertos el sosiego que les fuera negado durante su errancia cuando vivos. (306)

Esta cita textual viene del poema en prosa titulado "En los esteros" publicado en el libro *Caravansary* (1981). Sin embargo, esta cita del pre-texto presenta ciertas alteraciones en el texto posterior. Se puede notar, entonces, adición de elementos en la cita que no se hallan en el pre-texto, sustracción, permutación y repetición: "Recostado contra la barra del timón, tenía [Maqroll] el aspecto de un cansado Caronte vencido por el peso de sus recuerdos, partiendo en busca del reposo que durante tanto tiempo había procurado y a cambio del cual nada tuviera que pagar" (302).

La correspondencia intertextual por medio de una cita del texto "En los esteros" se hace efectiva cuando el narrador al final de la novela refiere la supuesta muerte de Maqroll. Sin embargo, la frase citada presenta variaciones

formales: “recostado contra la barra del timón” vs “El Gaviero yacía encogido al pie del timón”. En el primer caso, va a morirse y en el segundo ya parece estar muerto. Aquí la intertextualidad lúdica que plantea Mutis con frecuencia se hace evidente al sugerir al lector la duda ante las versiones de la muerte del Gaviero.

Para nuestros objetivos es importante enfatizar las citas de carácter deíctico ya que indican, de acuerdo con el planteamiento de Plett, las uniones entre cita y contexto tanto de forma abierta como menos explícita (126). Mutis emplea estas dos formas. La más evidente es el apéndice que está al final de la novela. En él, las citas son claramente identificables y hacen referencia a textos de Mutis publicados anteriormente: *Summa de Maqroll el Gaviero* (1982), *Reseñas de los hospitales de ultramar* (1973) y *Caravansary* (1981). De este último, se transcribe, entre comillas, un poema en prosa titulado “En los esteros”. Estos marcadores implícitos son fiables ya que se sabe que el autor de los textos es el mismo Mutis. Sin embargo, hay otro donde el marcador explícito no es del todo fiable ya que podría confundirse con una pseudo-cita (12) y, en tal caso, el juego que plantea Mutis con el lector es a manera de reto ya que no aparece el autor o supuesto autor de la frase que cita:

> Pensaba que tal vez no hubiera, en verdad, lugar para él en el mundo. No existía el país en donde terminar sus pasos. Lo mismo que ese poeta, compañero suyo de largos recorridos por cantinas y cafés de una lluviosa ciudad andina, el Gaviero podía decir:

> “Yo imagino un País, un borroso, un brumoso país, un encantado, un feérico País del que yo fuese ciudadano. Cómo el País? Dónde el País?. . . No en Mossul ni en Basora ni en Samarkanda. No en Kariskrona, ni en Abylund, ni en Stockholm. . . .ni en la quimérica Istambul. . . ni en los baños de Argel”. (299)

Aunque la presencia de marcadores implícitos, las comillas, en el apartado anterior, pueden conllevar una cierta ambigüedad, ya que se emplean también para indicar ironía o sarcasmo, en el caso de Mutis funciona como cita textual que corresponde al libro *Prosas de Gaspar* (1986) del poeta colombiano León de Greiff. De esta manera, Mutis aporta datos verídicos a su obra pues incluye otros textos suyos publicados anteriormente y textos de otros que se insertan como parte de diálogos que tiene Maqroll con el narrador-personaje-compilador. Este tipo de conexión, que se repite a lo largo de la novela, permite apreciar los diversos tipos de relaciones que se pueden establecer. Mutis no solo menciona literalmente los textos suyos y de otros en *Un bel morir* sino que los adapta para que tengan sentido con la atmósfera del texto, la trama y los personajes en cuestión, recreando así una manera muy novedosa de utilizar la cita como uno de sus recursos primordiales.

Amirbar. El elogio de la marcha a pie y de la lentitud

Amirbar (1990) es la quinta novela dedicada a Maqroll el Gaviero. En ella la historia es contada al narrador-personaje-compilador y éste la transcribe a manera de *flash back* con intermitencias para aclarar la situación y el estado en que se encuentra el personaje central. Maqroll, una vez recuperado de la malaria, es el huésped en la casa del hermano del narrador y allí rememora la empresa vivida en la cordillera a causa de la fiebre del oro. Este ámbito ajeno a un marino hace que la soledad, el delirio y la cercanía con la locura establezcan una serie de estados de paroxismo donde la estadía en la mina abandonada se transforma en un rito ceremonial. De esta forma, Maqroll completa un nuevo periplo de su errancia con el característico resultado de derrota que determina sus proyectos.

La trashumancia que Maqroll inicia al llegar al pueblo de San Miguel en busca de la mina abandonada se realiza a pie. De tal manera que la lentitud, entonces, es el *leitmotiv* dentro del texto de Mutis y este aspecto sugiere no sólo una estética especial sino una razón más para enfatizar el rechazo a la mecanización y a la aceleración progresiva de la modernidad.

Álvaro Mutis empieza a sentar las bases de un elogio de la marcha a pie y de la lentitud desde el comienzo de la novela:

> Partimos a la madrugada, cuando el sol aún no había salido y se anunciaba apenas en una franja de tenue color naranja que destacaba el borde de la cordillera. Ustedes habrán experimentado muchas veces esa vaga ansiedad que se siente al partir a esas horas hacia un lugar que no conocemos. Esa oscuridad opalina del amanecer en el trópico tiene un no sé qué de inquietante. Las cosas, el mundo y sus criaturas, carecen de un perfil definido, de una presencia palpable y parecen acercársenos con fines invocatorios que pertenecen más al ámbito del sueño que no acaba de abandonarnos por completo. . . seguimos su curso internándonos en una espesura donde reinaba un calor húmedo cargado con el denso ambiente de aromas vegetales evocadores de lo que debió ser el sexto día de la creación. (398-99)

Este primer recorrido a pie es un complejo tejido de imágenes líricas para enfatizar la experiencia sensorial del Gaviero en su "último intento de hallar en tierra así fuera una pequeña parcela de lo que el mar me proporciona siempre" (395). Hay tiempo, pues, para la contemplación del paisaje que a su vez le rememora un tiempo primigenio donde se enfatiza un orden de índole ceremonial y ritualista. Esta sucesión de imágenes sugiere lo que W.J.T. Mitchell ha descrito en su estudio *Iconology: Image, Text, Ideology*. Imagen,

explica Mitchell, fue entendida en griego, hebreo y latin “not as ‘picture’ but as ‘likeness,’ a matter of spiritual similarity” (31). Al explorar la historia de los significados religiosos inherentes a las imágenes, Mitchell observa que por definición una imagen encarna “a tensión between the appeals of spiritual likeness and material image” (35). Las imágenes que Mutis señala en el párrafo anterior reflejan una tensión entre la realidad material de la imagen y algo que trasciende el espectáculo de ver un amanecer. No es solamente la luz que se ve en la madrugada sino es lo que ésta genera no sólo al Gaviero sino al lector. La siguiente declaración de Mutis es determinante para esclarecer el origen trascendente de su *ars poética*:

> Creo, totalmente, que la poesía tiene un origen, tiene una fuente religiosa. Creo que la poesía sucede en esferas, en mundos herméticos superiores a nosotros y que nos trascienden. El que no crea en una trascendencia en el trabajo poético, está perdido. Creo que la poesía es esencialmente mágica y esencialmente ceremonial. No me interesa, no me acompaña ninguna poesía que no tenga estas condiciones. (*Tras las rutas* 261)

Los continuos desplazamientos que hace el Gaviero entre la mina y el caserío tienen similares características de orden ritualista:

> Esta vez el camino me pareció más corto y menos escarpado. Al llegar al claro del bosque, tuve una sensación de alivio y de

> nuevo la impresión de penetrar en un ámbito con reminiscencias clásicas. Esa noche, al pensar en ello, me di cuenta de que el lugar me recordaba esos apacibles remansos a la orilla de los cuales Don Quijote dialogaba con Sancho evocando las doradas edades de un pasado legendario. . . .Entrada ya la noche, el murmullo de la quebrada y el silencio imponente del monte, me trajeron la imagen cervantina de la que hablé antes. (405)

Este elogio de la marcha a pie, pues, no sólo alude a un ámbito cósmico donde el Gaviero rememora sus experiencias de avizor en la vela más alta de los barcos y que gracias a ella conoce muy bien las estrellas sino a una fusión con los elementos de la naturaleza. Además, el silencio le sugiere a Maqroll referencias librescas clásicas que enfatizan su gusto por la lectura. Se debe recordar, asimismo, que el narrador-personaje-compilador transcribe lo que Maqroll le contó a él, a su hermano Leopoldo y a su esposa Fanny, en varias jornadas. Hay, entonces, muchas pausas explícitas en el relato del Gaviero lo que sugiere sorpresa y melancolía en sus oyentes: “Durante un rato nos mantuvimos en silencio por no saber qué decir . . . .Maqroll se despidió de Leopoldo y su esposa, dejándolos también flotando en una especie de anticipada nostalgia de las noches de larga charla y de los prolongados silencios del Gaviero. . . .” (456-57)

Se debe tener en cuenta que “en las semanas que siguieron [Maqroll] nos contó, en efecto, sus experiencias de buscador de oro en la cordillera y el naufragio de sus miríficos proyectos en las intrincadas galerías de Amirbar” (379). Sin embargo, el relato del Gaviero, que está transcrito por el narrador-personaje-compilador, está interrumpido varias veces para “mejor provecho de lo que ha de venir después” (379). Estos silencios creados por Mutis generan pausas en el relato del Gaviero y sugieren no sólo juntar las diferentes imágenes poéticas para formar la historia sino también crear una atmósfera de contemplación. Consideremos, pues, que el viaje que hace Maqroll a la mina es a través del paisaje y que éste le permite reencontrarse con su pasado y abarcar todas las emociones humanas desde el amor y la sexualidad hasta el odio y la guerra:

> El paisaje era de una belleza inconcebible. . . .Tierra buena —pensé— donde las trágicas leyendas de la minería no parecen tener cabida ni armonizar con el idílico orden de esos campos. . . .Caía la tarde creando esa atmósfera traslúcida que parece invocar un efímero instante de eternidad en medio de la recién nacida presencia de cada objeto. (415)

El elogio de la marcha a pie y el silencio en *Amirbar* se sugiere, entonces, con imágenes líricas de una gran complejidad visual y de las intervenciones del

narrador-personaje-compilador para generar un ritmo en el texto donde prevalecen más los estados meditativos que la acción misma.

Poética de la desolación: acronía y delirio de Maqroll el Gaviero

Acronía

El aspecto anacrónico de Maqroll es una constante a lo largo de toda la novela. El presente en un pueblo alejado de su actitud cosmopolita ante la vida hace que el desánimo, la costumbre y la rutina envuelvan al Gaviero en una quietud temporal donde se hace más palpable su desacuerdo con la época actual:

> Me había, pues, quedado solo y pasaba horas inmerso en las complicadas y apasionantes banderías de los realistas bretones y en sus feroces encuentros con los azules. La densa materia histórica del exhaustivo libro de Gavory me mantenía a dos siglos de distancia del escándalo de vasos, voces, imprecaciones y risas que reinaban en el café. (*Empresas* 413)

Este es el comienzo de lo que relata Maqroll al narrador y a su hermano Leopoldo luego de que aquél lo rescatara de un "sórdido hotelucho" (380) en donde estaba agonizando víctima de la malaria. Una vez recuperado el Gaviero, empieza la narración de su periplo por las minas en busca del oro pero interrumpido por sutiles y continuas intervenciones del narrador-personaje-

compilador para aclarar, esclarecer y confundir al lector debido a los innumerables cambios de tiempo y de referencias a otras historias.

"Amirbar era el nombre del Ministro encargado de la flota del reino de Georgia. Supongo que viene del árabe Al Emir Bahr" (388) responde Maqroll y esta es la primera referencia al pasado donde un mundo mítico y ceremonial contrasta con los tiempos presentes de voladuras de oleoductos, combates entre guerrilla y ejército, matanzas a campesinos y desolación. Maqroll, motivado por buscar oro en minas abandonadas, se dispone a la lectura de varios libros antiguos acerca del oficio de la minería y decide ir al pueblo de San Miguel para averiguar por las minas en cuestión. En medio de los arreglos prácticos que tiene que llevar a cabo Maqroll para conseguir todo lo necesario, la relación armoniosa que éste establece con su entorno contrasta dramáticamente con sus lecturas que lo hacen distanciarse de lo mundano y de la adversidad de un entorno diferente del mar. Por ello, el narrador-personaje-compilador en diálogo con el médico que lo atendió lo define así:

> —Nunca hubiera pensado que fuera un hombre con inquietudes intelectuales — me comentó el médico con cierta cautela profesional.—Yo no lo llamaría en esa forma —le respondí—. La sola palabra *intelectual* le produciría al Gaviero un sobresalto mayúsculo. Es un hombre con profundas y muy sinceras curiosidades y un gusto muy personal por el pasado, que van

> parejos con una buena formación literaria, lograda al margen del mundo en donde suelen moverse los llamados intelectuales—. (384-85)

Esta relación que Maqroll establece con el pasado se hace a través de referencias librescas que le permiten hacer comentarios e identificarse con personajes de otras épocas:

> "*Les Guerres de Vendée*", de Emile Gabory. Esta obra, de una riqueza documental y de una clara inteligencia para presentar a los personajes y hechos de la época que evocaba, muy difíciles de encontrar en obras de una abrumadora pesadez académica, me introducía en los laberintos de la historia. . . La gesta de la Vendée me ha atraído siempre en forma singular. Constituye la respuesta del más lúcido y exquisito de los siglos de la Europa Occidental, a la brutalidad de un carnaval sangriento que desembocó en el sombrío y mezquino siglo XIX. (393)

Sin embargo, el Gaviero está en búsqueda del oro en mitad de la cordillera central y rodeado de gente rural, campesina y ajena a su condición de marino. A pesar de estas condiciones adversas, Maqroll tiene la capacidad de recrear el entorno agrario y rústico en el que se encuentra y dotarlo de "un vago aroma entre oriental y catedralicio. Recordé el Mexhuar de la Alhambra y la tumba de los Reyes Don Fernando y Don Alfonso en la catedral de Sevilla"

(417). Esta intemporalidad del Gaviero le permite ubicarse en un ámbito donde el mito de la edad dorada lo hace trascender una realidad de miseria para relacionarla con sus referencias librescas. De tal manera que el paisaje que lo rodea le recuerda a Virgilio y los clásicos (400), Don Quijote y Sancho (404) y églogas de Garcilaso (407). El pasado, llámese histórico o literario, le ayuda al Gaviero a aceptar y asimilar un presente donde el riesgo de estar encerrado en la mina le produce "una impresión de catacumba, de rito funerario, de regreso a lo desconocido" (400). Este retorno a un ambiente extraño le permite al Gaviero ir descubriendo en la mina una realidad que no distaba mucho de los libros de guerras antiguas que a menudo leía. Es así cómo restos humanos, "esqueletos en posiciones improbables, cascos coloniales" (409) y residuos de masacres quedan al descubierto cuando Maqroll y Eulogio están dentro de uno de los socavones.

Historia y mito, momentos casi documentales y líricos aparecen en esta novela de Mutis para evidenciar su *ars poética* de la desolación. Es así como el libro de Emile Gabory (1912) o el del Príncipe de Ligne (1719) que el Gaviero lee "para entretener de algún modo el incansable ritmo de sus desplazamientos" (468), sirven para enfatizar que la guerra y la barbarie siguen estando presentes en la especie humana. El tiempo, pues, es evidentemente relativo, no definido claramente y se presenta en varios niveles de lectura, ya que en la mina adquiere connotaciones que se acercan al delirio o a la locura como se verá en el siguiente apartado.

Delirio

Maqroll, entonces, empieza a cambiar y lo que era una aventura se va convirtiendo en una obsesión. El Gaviero, marino, nómada, vive dentro de una mina en pos del metal precioso: "–Ay, mijo!, ya lo agarró el mal de la mina. A ver cómo sale de eso porque se lo va a llevar la trampa. . . si le toma ventaja va a terminar sembrado en los socavones como un topo y de allí lo tendrán que sacar a la fuerza" (423). Los primeros síntomas empiezan a sucederse y en sus extensas reflexiones sobre su estado, Maqroll explica que:

> Una extraña fiebre comenzaba a invadirme por oleadas que iban y venían durante el día y, en la noche, se instalaba para poblar mis sueños con un disparatado desfile de imágenes recurrentes y obsesivas. El delirio malsano de las minas comenzaba a mostrar sus primeros síntomas. . . La vida cambia por completo, es decir, las claves que hemos establecido para conducirla se mudan instantáneamente y nos abandonan, para hacer frente al destino en otro lugar. . . es como si fuéramos a tener en nuestras manos, por una vez siquiera, una maléfica y mínima porción de la eternidad. No se compara con el poder que pueda ejercer una droga determinada, ni con la fascinación a que nos somete el juego. Algo tiene de ambos, pero nace de estratos más profundos de nuestro ser, de secretas fuentes ancestrales que deben

> remontarse a la época de las cavernas y al descubrimiento del fuego. (422-23)

La conexión con *El elogio de la locura* de Erasmo es muy esclarecedora, ya que la "virtud de la locura" se manifiesta en un reto al hombre para hacerlo sentir al mismo nivel de los dioses. Las referencias míticas constantes de Maqroll son una certeza de esta "distracción".

Entonces, aparece el origen. Un tiempo mítico que retorna para reevaluar por completo la vida presente y ver que las relaciones con los objetos y las personas "con las que antes teníamos una relación clara y establecida, se visten de un halo inusitado que mana de nuestra fiebre incontrolable y avasalladora" (423). El tiempo en la mina es, pues, delirante. La presencia de otra mujer, Antonia, pariente de Dora Estela, parece confirmar este retorno a una época antigua donde el rol de los elementos naturales vuelve a ser fundamental para la supervivencia:

> Un olor a comida me llegó. . . La mujer había encendido un fuego al pie de la pared de la gruta. . . .La luz que entraba de la parte superior de la gruta le daba de lleno a la mujer en el rostro. . . .el cuerpo comunicaba una sensación de fuerza y robustez que se acordaba muy bien con el aspecto oriental de la cara. . . .Toda ella estaba como envuelta en un halo de distancia, de ligero exotismo. . . . (429)

Antonia es, pues, la representación del rito, de la "ceremonia sagrada" donde el deseo contra natura y de otro orden acercan a Maqroll a un estado febril, a una "ansiedad nueva que me hizo pensar en Perséfone recorriendo el Hades" (437). Ella es "la víctima que se apresta para el sacrificio", es la mujer que se fascina por encontrar a un hombre distinto y quiere asirlo. Antonia es el orden que quiere poseer otro orden, Maqroll, a pesar de las condiciones y características que conlleva, tales como la errancia y la trashumancia perpetua. Estos dos órdenes o estados de espíritu no son compatibles ya que Antonia quiere tener un hijo y esto es algo inaudito en un ser como Maqroll. Entonces, como en todo rito o en toda ceremonia, aparecen los pedidos a los dioses en forma de plegarias. La oración es para Amirbar y sirve para aplacar los temores de Maqroll por su "larga ausencia del mar" (437). Como se puede notar estamos en un tiempo primitivo, paralelo, de otro orden, anacrónico, como mencionábamos anteriormente. Este "estado de espíritu" del que habla Fernando Aínsa ("Tensión"14) es tan contundente que aún en el relato que hace Maqroll al narrador-compilador-editor, éste y sus amigos quedan en un estado de contemplación de ese nuevo orden: "Al terminar Maqroll su invocación nos quedamos en silencio. Había en ella tan honda virtud marina que nos hizo sentir ajenos y distantes de ese mundo que, en verdad, había sido el suyo y lo sería hasta el fin de sus días" (439).

Los dos planos temporales contrastan para enfatizar ese estado de espíritu individual que caracteriza a Maqroll y que lo hace tan distinto de los demás seres que lo rodean y protegen en su vagabundeo. Este "viaje espiritual de un vagabundo hacia el fondo de su ser" (López 92) tiene una respuesta en la desolación que el desplazamiento le ha dejado, ya que comprueba, una vez más, la derrota. Además, continuando con los planteamientos del crítico anterior, el paisaje de *Amirbar* es de una guerra interna rural en un territorio abandonado por el estado donde el Gaviero, escéptico y desencantado del mundo, no promete es vencido por las fuerzas de una naturaleza y por un conflicto armado (95).

Afuera, el tiempo tiene otra connotación que contrasta con su interior. Dora Estela percibe de inmediato sus cambios de ánimo y, a manera de presagio, lo previene de ese "mal de la mina" que lleva a los hombres a que terminen sembrados en los socavones. Dice Maqroll: "Poco a poco me di cuenta que sólo vivía ya dentro de la mina, entre sus paredes que gotean y donde el brillo engañoso de la más desechable fracción de mica me dejaba en pleno delirio" (423). El tiempo, el de afuera, está representado también en Eulogio, ya que éste confronta al Gaviero por su estado y lo hace reflexionar: "La cosa comenzó cuando se puso a escuchar palabras raras con el ruido del viento en la gruta. Imagínese: Amirbar. Dónde diablos pudo sacar semejante barbaridad? Por muy marino que sea, convénzase de que aquí el mar no tiene nada que hacer" (424). Dora Estela, a su vez, hace su aporte solidario y se presenta ante él como una

salvadora y curadora. Es así como la entrega desinteresada al placer y al amor hace que Maqroll pudiera "sobrellevar pruebas que hubieran podido dar al traste" con su integridad. Dora Estela "se sumó así a las mujeres a quienes debo esa solidaria y consoladora certeza de que he sido algo en la memoria de seres que me transmitieron la única razón cierta para seguir viviendo: el deslumbrado testimonio de los sentidos y su comunión con el orden del mundo" (425).

Ese "orden del mundo" es la base para que Maqroll lo replantee no sólo con sus palabras sino con sus actos. Entonces, podemos decir que ese otro orden que personifica a Maqroll lo sigue definiendo como un ser que no cede a sus principios ya que, dice él mismo, "a veces tengo la impresión de que todo lo que me sucede viene de una región marginal y nefasta ignorada de los demás y destinada desde siempre sólo para mí" (426). Su vida es diferente, "frugal, sembrada de largos silencios y horas de lectura" (438), y produce en los demás una cierta solidaridad y hasta envidia ya que es la personificación de un ser que encarna la rebeldía y el heroísmo debido a que se atreve a realizar proyectos extremos que siempre sabe que van a terminar mal pero que justifican su existencia: "Dormimos juntos y, en esa noche, me abracé al firme cuerpo de la Regidora con la gozosa desesperación de los vencidos que saben que la única victoria es la de los sentidos en el efímero pero cierto combate del placer" (449).

"La fiebre no es un estado saludable, pero sí recomendable para descubrir ciertos caminos secretos que la salud nos clausura" afirma Mutis

(Amaya 164). De hecho, Maqroll cambia su relación que tiene con las personas y con los libros. Todo empieza a ser relativo y lo que era una relación clara con la gente empieza a tener otras connotaciones. Asimismo, sus lecturas adquieren otros matices y "tomaban los más inesperados y absurdos aspectos" (423) ya que el hecho de buscar las vetas de oro dentro de la mina hace que Maqroll entre en un estado de excitación que le hace perder el control de sí mismo. La Regidora, Dora estela, es la encargada de rescatar al Gaviero en un acto donde el erotismo es la salvación de una situación límite: "Eso le va a espantar los fantasmas de la mina y va a sentirse mejor" (424) y de hecho la rutina de la mina se alivia pero, al mismo tiempo, la situación política demencial causa otro tipo de delirio afuera. Los muertos empiezan a aparecer en los ríos y "la inquietud creciente me producía una sensación física de ahogo y parálisis, hasta dejarme al borde del delirio" (428). Maqroll empieza a escuchar voces, recibe la visita de una mujer en la mina, Antonia, y empieza a suceder una especie de rito donde el espacio, el oro, el fuego y la soledad hacen que el exotismo que emana de la mujer cause que Maqroll empiece a desvariar:

> En una ocasión en que Antonia fue a la capital para vender el oro que habíamos reunido, tardó en regresar mucho más de lo usual. Fueron cuatro días de ansiedad, durante los cuales perdí por completo el control de mí mismo. La voz de la mina se escuchaba

> en las noches con una claridad tal que terminé dialogando con ella. (437)

Por su parte, Antonia cae en un estado delirante que termina en la locura al atentar contra la vida de Maqroll al tiempo que huye de las llamas. Afortunadamente, Maqroll se salva pero queda con las últimas palabras de ella: "Contigo hubiera tenido un hijo, pendejo! Muérete, animal! El que no tiene casa que viva en el infierno!" (445).

Este relato de viaje sugiere el fin trágico de todos los buscadores de oro. Maqroll, luego de haber obtenido algún provecho que utilizó para ayudar a los demás, se prepara para salir del país y buscar suerte en otro sitio. Su capacidad de reflexión y la solidaridad del grupo humano que lo rodea hace que salga de su estado de delirio y vuelva a situarse al fin y al comienzo de otra errancia donde él mismo reconoce que "sentí como si fuera otro el que vivió tan descabelladas experiencias" (453).

El retorno a su elemento, al mar, hace que el delirio de la mina llegue a su fin y vuelva a ser "Maqroll el Gaviero, sin patria ni ley, entregado a lo que digan los antiguos dados que ruedan para solaz de los dioses y ludibrio de los hombres" (456).

Análisis intertextual: la alusión

La alusión, como lo mencionamos en el capítulo introductorio, guía al lector a un referente adicional externo del texto que alude y construye nexos semánticos entre éste y el texto o los textos aludidos. Genette trata la alusión como un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado (10) para ampliar el nivel de su significación dentro del texto mismo. *Amirbar* está impregnada de alusiones a títulos de innumerables composiciones literarias debido a que la búsqueda del oro revive textos clásicos cuya transculturación resulta muy sugerente para nuestro trabajo. Tienen un papel destacado Erasmo, Platón, Tomás Moro y Cristóbal Colón, entre otros.

La novela es la narración de un periplo contado por un personaje (Maqroll) a un narrador-personaje-compilador y que a su vez relata su historia donde incluye otras de personajes que complementan la complejidad utópica del Gaviero. Las alusiones iniciales son Platón y Tomás Moro. En el *Timeo* "vamos a encontrar el deseo de invención, de situación en un relato donde Critias se pone a narrar una historia, contada a su abuelo por Solón, quien la había recibido, a su vez, de un viejo sacerdote egipcio" (Trousson 61). Asimismo, en la *Utopía*, el libro I y el libro II, respectivamente, el discurso es pronunciado por Rafael Hitlodeo, compañero imaginario de Américo Vespucio: "Rafael Hitlodeo –hábil narrador- había viajado, nos dice Moro, mejor que a lo Ulises, a lo Platón" (Imaz xiv). En *Amirbar*, Maqroll es un excelso narrador de historias que

son, a su vez, compiladas y aumentadas por el narrador-personaje-compilador creando así una compleja red de signos alusivos a textos evocados y citas para enfatizar el potencial dinámico que remite al lector a otro texto fuera del texto referido.

Es muy sugestivo notar que la *Utopía* de Moro se publica al mismo tiempo que la obra de Erasmo el *Elogio de la locura*. Las dos obras ofrecen una medida exacta del idealismo beligerante de la época. Hacen del hombre, como dice el historiador colombiano Germán Arciniegas, cautivo de injusticias seculares, un rebelde capaz de lanzarse a las más descabelladas exploraciones y aventuras para buscar, acaso, el bienestar que no encuentra en su tierra nativa (51). Sabemos, sin embargo, que Maqroll busca en el desplazamiento la razón principal para huirle a la muerte y justificar su existencia.

La idea de la búsqueda del oro viene de un viejo gambusino que le cuenta a Maqroll, en un viejo bar de puerto en Vancouver, que todavía puede encontrarlo en las estribaciones de los Andes. El Gaviero, consciente del riesgo y de lo inseguro de su empresa, accede a este viaje, llamémoslo iniciático, como un soñador más en búsqueda del metal precioso. Las alusiones a las expediciones de Jasón en procura del vellocino de oro y al mito de El Dorado se justifican si se tienen en cuenta la distancia y las grandes dificultades que separan el objetivo y la ubicación del metal en lugares aislados, cuando no infernales, y plenos de obstáculos (Aínsa 114). En el primer caso, *El viaje de*

los argonautas, fue una expedición no exenta de grandes pruebas y dificultades que van desde atar a un arado bueyes de respiración flamígera y patas de bronce hasta sembrar los dientes del dragón, protector del vellocino de oro, en un campo donde germinaría una armada de hombres feroces (Aínsa 115). En el caso de la búsqueda de El Dorado las historias se asemejan ya que hay expediciones al lago Maracaibo, a la laguna de Teusacá, a la laguna de Guasca y a la de Ubaque donde mueren algunos expedicionarios al intentar sacar el tesoro escondido. Otras expediciones se dirigen a sitios tan disímiles como el país de Guayana y Manoa la cual es muy rica en oro (Aínsa 123). Por su parte, Maqroll inicia su peregrinaje en Canadá, pasa por Baja California y el golfo de Cortés para posteriormente emprender su periplo por las montañas y establecerse en un caserío en inmediaciones de la cordillera.

Amirbar comparte con las alusiones anteriores la característica de los lugares legendarios. La mina de oro, homónimo de la novela, está ubicada en un espacio montañoso, cerrado y de difícil acceso:

> . . . comenzamos a descender por un trayecto en zigzag, aún más escarpado y difícil para el paso de las bestias. Le pregunté a mi guía cómo era que ellos hablaban de subir a la mina si lo que estábamos haciendo era descender hacia una hondonada cuyo fondo estaba oculto por la vegetación y la espesa neblina. Seguimos bajando. . . Al llegar al lecho de la quebrada que corría

> en el fondo de la garganta, seguimos su curso internándonos en una espesura donde reinaba un calor húmedo cargado con el denso ambiente de aromas vegetales evocadores de lo que debió ser el sexto día de la creación. (399)

Finalmente, el arribo a la mina está precedido por una foresta intrincada, una trocha difícil de seguir y un lugar donde borbotea el agua.

El pueblo de San Miguel y sus alrededores junto con la precisa descripción de la mina tiene un trazado que alude a las legendarias ciudades teóricas de Hipódamo de Mileto. En ellas, afirma Cervera Vera, estaban claramente definidas tres partes: "Sagrada, la parte que había de suministrar los dones acostumbrados para los dioses; comunal, aquélla de cuyos productos habían de vivir los defensores, y privada, la de los campesinos" (25). Se puede afirmar, como se verá a continuación, que la mina es el espacio sagrado para Maqroll, el pueblo de San Miguel representa la parte comunal y las posadas y las casas hacen parte de la parte privada.

> El piso [de la mina] se había desplomado, dejando al descubierto una serie de escalones que conducían a un socavón que exhalaba un aire espeso, un olor a barro fresco, a algo que recordaba la ropa sucia o el sudor de los caballos a punto de reventar tras una carrera. Descendimos por los escalones y nos encontramos en un espacio circular, forma por entero ajena a como suelen excavarse

> las minas. Era un espacio ceremonial, una catacumba insólita sin razón práctica alguna. (408)

Maqroll comparte su trashumancia con otros personajes que hacen referencia a los antiguos exploradores y conquistadores que vinieron al nuevo mundo. Estos caminos plenos de connotaciones a sitios desconocidos son transitados por camiones que suben y bajan las altas cumbres como otrora lo hicieran las numerosas carabelas endebles que cruzaban los mares desconocidos en busca del paraíso perdido. El encuentro, pues, entre un marino en una cordillera junto con estos camioneros coincide con un espíritu de errancia perpetua donde la filosofía que se profesa es que el "que se queda en un sitio, echa raíces como los plátanos y muere sin saber cómo es la vida" (412). Más adelante encontramos la descripción de otro trazado que refiere a lugares legendarios junto con relatos de viajes y una cuidadosa planificación del espacio: un camino real con un "trazado perfecto que le daba un aspecto numantino y venerable" que lleva al mar, un desvío que desciende a un río, un puente, sembrados que cuadriculan la superficie ondulada y llanuras que terminan en bosques impenetrables o precipicios (415). Las peripecias continúan y las descripciones son aún más sugerentes:

> Seguimos el camino real por un buen rato y cuando éste comenzaba a descender abruptamente hacia la llanura . . . . tomamos un desvío que nos llevó al borde de una pared vertical

> que caía a pico hasta las orillas de un cauce torrentoso . . . . llegamos a una plataforma que entraba en la roca y conducía a un recinto circular al fondo del cual caía de lo alto el agua de un arroyo . . . . sobre la pared izquierda del recinto se abría la boca de la mina, medio cubierta por helechos de verde pálido. (417)

La exuberante naturaleza descrita detalladamente por Mutis en este contexto de la búsqueda del oro sugiere una alusión a Cristóbal Colón, como lo mencionamos anteriormente. Colón en su *Relación del tercer viaje* hace una pormenorizada descripción de todo cuanto vio hasta creer hallarse en el paraíso terrenal: ". . . .hallé unas tierras las mas hermosas del mundo. . . .(Fol.3); "Grandes indicios son estos del paraíso terrenal porque el sitio es conforme a la opinión de estos santos e sanos teólogos. . . . (Fol.6); ". . . .Es que yo jamás leí ni oí que tanta cantidad de agua dulce" (Fol.7). Las leyendas medievales de las que Colón se inspiró aluden, a su vez, a islas y lugares maravillosos repletos de oro y plata, de ríos llamados Ganges, Indus y un país hecho de oro y de unas playas bíblicas semejantes al paraíso. Nótese, entonces, las constantes referencias que Maqroll hace de la mina y sus alrededores para evidenciar así una clara sugerencia a sus "miríficos proyectos" que aluden, como lo hemos enfatizado, a una derrota. El Gaviero recurre a sus libros para recrear una realidad ajena a su capacidad de soñador y, de esta manera, todo tiene una alusión a un orden trascendente, espiritual, que no encubre una verdad latente,

como en el caso de Colón, sino la hace coincidir con la certeza de que al invocar el pasado lo hace tener una efímera felicidad y para comprobar que en el mar está su razón de ser y de existir.

Las dos novelas que hemos analizado en este capítulo resaltan las características esenciales que Mutis plantea en su *ars poética*. Es decir, la poesía tiene un origen religioso, es esencialmente mágica y ceremonial y sucede en mundos herméticos que nos trascienden (*Tras las rutas* 261). En *Un bel morir* notamos cómo lo sagrado y lo mítico tienen una importancia capital para Mutis, ya que la insistencia en las lecturas del Gaviero y sus rituales de intimidad sugieren una relación con lo ceremonial. Notamos, por ejemplo, cómo Maqroll asume el amor como un acto sagrado dentro de un ambiente que tiene estas características. Asimismo, el recuerdo y la nostalgia por el pasado y el hecho de querer volver al mar, como principio y fin de la vida, hacen que el Gaviero plantee su existencia como el eterno retorno que mencionamos al comienzo. Es importante notar la trascendencia que tiene el hecho de que el Gaviero está en los límites de su existencia no sólo a nivel físico, sino emocional. Su escepticismo lo lleva, entonces, a sugerir su propia muerte dentro de unos postulados que tienen que ver con un orden ceremonial. En *Amirbar* notamos características similares al enfatizar un orden ceremonial durante la permenencia de Maqroll en la mina. Por ello, aludimos a los textos clásicos para puntualizar la importancia del mito, los rituales y la detallada descripción del paisaje para

comunicar una relación estrecha con el cosmos. De igual manera, la mujer adquiere una connotación sagrada para Maqroll, ya que le recuerda tiempos míticos no sólo por el hecho de estar encerrado en la mina en busca del oro, sino por el compartir una intimidad que trasciende el acto físico para ligarlo con un orden trascendente. Las dos novelas están situadas en territorios hostiles, lejos del mar, pero que gracias al poder evocador del Gaviero los actos cotidianos de la vida de los pueblos mencionados adquieren un segundo plano, ya que son más sugestivas las referencias al lento proceso de Maqroll por adaptarse a un terreno ajeno a su zona de confort.

CAPÍTULO 3

Ilona llega con la lluvia o la travesía interrumpida y el deseo errante de *Abdul Bashur, soñador de navíos*

En este capítulo se estudiarán las novelas *Ilona llega con la lluvia* y *Abdul Bashur, soñador de navíos*, ya que en ellas se puede notar cómo la transitoriedad y la fugacidad de la vida humana junto con la precariedad de las construcciones tienen su máxima expresión. En estas dos novelas se narra el errar de los dos compañeros de andanzas de Maqroll, Ilona y Abdul, y su fatal desaparición sugiriendo así una atmósfera caracterizada por el azar, la melancolía y el sobrecogimiento.

La presencia del narrador-personaje-compilador viene a ser el pivote esencial para intercalar poéticamente las impresiones subjetivas junto con la objetividad que demanda el transcribir lo contado por Maqroll. De hecho, en *Abdul Bashur*, el narrador se siente atraído por Fátima Bashur y abre una posibilidad de lectura más allá del eje central que es la historia de Abdul pero con similares características en cuanto a que ambos son personajes que comparten una vida itinerante. Por su parte, en *Ilona*, el narrador se dirige al lector para advertirle que va a narrar experiencias de Maqroll que pertenecen más al ámbito marginal donde la moral, el futuro y las leyes tienen una

importancia mínima en la vida del Gaviero. Asimismo, va a precisar detalles de la vida de este personaje que comparte y complementa la existencia del Gaviero.

Estas dos novelas son, pues, referencias constantes a empresas quiméricas que dependen de la casualidad, a embarcaciones fuera de uso y a estados personales extremos donde el hecho de vivir de una manera diferente a los demás hace que sea insoportable su existencia y sólo quede "enriquecer el presente con todo lo que se le iba presentando en el camino" (111). En otras palabras, como bien anota Gerarld Martin, la visión del mundo de Mutis es pesimista y escéptica (118) pero dentro de un contexto de viaje y desplazamiento constante donde la movilidad misma justifica el fracaso o la ruina.

Ilona representa la mujer autosuficiente, independiente, leal, cosmopolita, libre, imaginativa, solidaria y dispuesta a explorar caminos nuevos para encontrar respuestas alternativas al diario devenir de la vida. Estas características la hacen ser la compañera ideal de Maqroll, ya que además de todo lo anterior, se suma el hecho de que evita cualquier juicio moral ya sea hacia las personas o hacia las situaciones. Su claridad ante la vida hace que decrete una especie de código de honor con el Gaviero para instaurar así una relación libre de todo lo que signifique posesión o celos.

Abdul Bashur, por su parte, comparte con Maqroll la atracción por el mundo marginal y por los seres humildes que no tienen nada que perder en una

sociedad regida por prejuicios, represiones y frustraciones. De igual manera, el ir en busca de un sueño jamás cumplido, llamémosle barco ideal, es una razón para seguir viviendo en un constante movimiento y siempre al margen de la ley. Cabe destacar que Abdul es un personaje que complementa la personalidad del Gaviero y la de Ilona para formar así un trío que no sólo comparte una nomádica actitud ante la vida sino un amor mutuo regido por la compasión, por el presente y por ver en el mar la única posibilidad para sobrevivir en un mundo caracterizado por la violencia y el deterioro.

Ilona llega con la lluvia: La travesía interrumpida

Ruinas e imágenes de las ruinas tienen una fascinación moral, emocional y estética en la obra de Mutis. Se puede notar en su ambiguo status de las construcciones semi-destruidas, naturaleza adversa, y la manifestación física de los efectos destructivos del tiempo y su repercusión en los personajes en cuestión. Maqroll llega accidentalmente a la ciudad de Panamá luego de que el barco en el que hacía recorridos por el mediterráneo es confiscado por las autoridades y el Capitán se ha suicidado. Maqroll queda a la deriva, viviendo temporalmente en un hotel modesto "que tenía el improbable nombre de Pensión de Lujo Astor" (*Ilona* 130), sin dinero y en una ciudad que describe como de tránsito. La precariedad de su situación hace que deambule en busca de algo que pueda controlar pero dentro de la soledad absoluta ya que sus amigos no están y

la ciudad le es ajena. El peregrinaje es, ahora, en tierra debido a que no hay posibilidad cercana para embarcarse de nuevo en otra aventura. Sin embargo, el encuentro fortuito con Ilona en el vestíbulo de un pequeño hotel hace evidente el azar que caracteriza la vida del Gaviero: "La vi de espaldas, manipulando una de las máquinas que producía toda suerte de sonidos y campanilleos anunciadores de un acierto en las figuras" (141) . El reencuentro no puede ser más propicio. Ilona rescata a Maqroll de una penosa situación en un hotel de miseria y en condiciones desoladas. Es así como viven juntos en el hotel en el que Ilona está hospedada y, a manera de rescate mutuo, hallan la forma de crear un negocio que les dé suficientes dividendos para salir de Panamá y reunirse con Abdul en algún punto del mediterráneo. De manera similar a Maqroll, Ilona se encuentra en Panamá luego del fracaso de uno de sus negocios con una viuda húngara que le propuso que ese país era el ideal para tener éxito comercial.

Este nomadismo interrumpido tanto de Ilona como de Maqroll nos permite señalar ciertas semejanzas con lo que propone Michel Maffesoli en su libro *Du Nomadisme: vagabondages initiatiques.* En el capítulo 3, *L'art de la derive*, Maffesoli señala unos apartados muy sugerentes para nuestro estudio. El primero de ellos, *larguer les amarres*, [soltar amarras], es la primera condición para plantear este "arte de la deriva" de la que los personajes mutisianos representan un claro ejemplo. Por el texto mismo sabemos que Ilona es una viajera que ha hecho varios negocios al margen de la ley en compañía de

Maqroll y de Abdul principalmente, que no tiene asidero alguno ni apego por cosas materiales y que tiene confianza en que el azar y lo inesperado son las condiciones fundamentales para resolver cualquier tipo de problema que la vida puede plantear. De hecho, sus negocios son fugaces y sus relaciones con los hombres son efímeras pero su lealtad con los amigos es extrema aunque no esté en permanente contacto con ellos. Con Maqroll, por ejemplo, luego de varios años, de manera imprevista se ven en Panamá y ese transcurso de tiempo lo han dedicado a empresas fallidas que de alguna manera los une y que ahora, en el presente de la novela, comparten para enfatizar así el riguroso rechazo a seguir "caminos trillados, sendas gratas a la mayoría de las gentes, moldes tradicionales" (148).

Asimismo, Maqroll desembarca en Panamá luego del fracaso de su travesía a bordo del *Hansa Stern*, un barco de carga cuyo dueño lo perdió todo en negocios riesgosos en los que participó el Gaviero. Una vez más sus continuos desplazamientos "sin asidero ni destino" (129) hacen que Maqroll confirme su filosofía de que el secreto está en el continuo movimiento que es "lo que no debe fallar nunca" (130) y en permanecer un tiempo indeterminado en los sitios encontrados al azar.

Se puede decir, entonces, que tanto Maqroll como Ilona viven en constante exilio con el fin de reincidir en todo aquello que sugiere cambio permanente o, como afirma Maffesoli, "*Pour ce qui nous concerne, le fait de*

vouloir etre ici et ailleurs, le desir et l'insatisfaction, la dialectique constante contre la statique et la dynamique."[15] (*Du Nomadisme* 285). De tal manera, estas interpretaciones opuestas pero complementarias que nos sugieren estas metáforas del nomadismo nos puede llevar a revaluar la cuestión de la identidad. El nómada, afirma Maffesoli, no se reduce a una sola identidad sino que juega roles diversos a través de identificaciones múltiples (86) lo que le permite unir y desunir, crear una realidad que se ajuste a sus demandas y, en cualquier momento, cambiar el objetivo e iniciar otro sin ningún tipo de apegos materiales. En el caso de Ilona, su apellido puede ser Grabowska o Rubinstein, según las circunstancias, había nacido en Trieste de padre polaco y madre triestina, hija de macedonios (*Empresas* 142). Por lo tanto, es indudable su cosmopolitismo sin ninguna referencia clara a ningún país y con una gran capacidad de adaptación a los diferentes lugares que recorre. La siguiente cita ilustra muy bien lo dicho anteriormente, ya que enfatiza algunos aspectos de su filosofía de vida y su propio arte de la deriva:

> Tampoco tenía [Ilona] apego alguno por las cosas, de las que podía prescindir con una facilidad instantánea. . . . . Nos hicimos amigos [Maqroll e Ilona]. Vivimos juntos varios meses, andando por los puertos de la Mancha y de Bretaña enfrascados en un

[15] Lo que nos concierne es el hecho de querer estar aquí y en otro lugar, el deseo y la insatisfacción, la dialéctica constante entre la estática y la dinámica [La traducción es mía].

> complejo negocio de contrabando de oro. . . .Tenía esa capacidad de olvido absoluto para quienes habían violado las leyes no escritas que imponía a la amistad y que se extendían, en buena parte, a toda relación de negocios o de cualquier orden que se le presentara en la vida. . . . Tenía la condición de aparecer y desaparecer de nuestras vidas. Con ella se partía siempre de cero. La inagotable provisión de recursos que tenía a la mano para salir del mal paso, nos daba la impresión de que a su lado inaugurábamos cada vez la vida con todos los obstáculos resueltos provisionalmente. (143-45)

Para seguir con los sugerentes planteamientos de Maffesoli, cabe resaltar lo que él denomina "*L'incomplétude permanente de la vie"* como otra característica esencial del arte de la deriva. Esta inconformidad con la vida enfatiza, a su vez, el problema que propone la errancia: la huida es necesaria, sugiere una nostalgia y nos recuerda el origen (*Du Nomadisme* 87). La constante itinerancia de Ilona plantea una inconformidad clara con la vida que ella asume con unas reglas muy claras que están manifiestas en esta novela. El hecho de proponer negocios cuya variedad no sólo se presenta en temas varios y con personas distintas sino en diversos países hace que la "huida" sea constante e indeterminada. Por ello, antes de encontrarse con Maqroll en Panamá, como lo podemos notar en *Ilona*, ya había vivido en Alicante (España) lista a realizar un

negocio de tapetes para decorar un banco, se habían conocido en Ostende (Bélgica), se instalaron temporalmente en Chipre para realizar un negocio de banderines de señales para la marina mercante, luego en Ramsey, Suiza, y Oslo para efectuar un negocio de artículos de belleza, Hong-Kong, Africa del sur, Trieste e Islas Canarias (142-146). Deducimos, entonces, que la inconformidad hace que se busquen otros caminos para justificar una existencia. Por lo tanto, es necesario tener en cuenta que Ilona constantemente está explorando caminos nuevos para transgredir radicalmente toda norma o ley establecida. Para ellos su imaginación es fundamental ya que crea alianzas con Maqroll o con Abdul para llevar a cabo con toda precisión sociedades comunes cuya ganancia es repartida para luego seguir la huida hacia otro destino. Este común acuerdo, generado por Ilona, es aceptado por los dos socios debido a la confianza en "su estar siempre con los pies en la tierra y por su enorme capacidad creativa" (147). Estos "límites con lo desconocido", como otra característica que señala Maffesoli, hacen que:

> la perception du monde environnant se fait par deux voices, l'une dynamique qui consiste a parcourir l'espace en prenant consciente, l'autre statique qui permet, immovile, de reconstituir

> autour de soi les cercles successifs qui s'amortissent jusqu'aux limites de l'inconnu[16] (Leroi Gourhan [citado por Maffesoli 74]).

Esta dualidad antagónica, esta dialéctica entre los espacios cerrados y lo indefinido de la libertad, como afirma Maffesoli (74) tiene su mejor ejemplo en Ilona. Como se dijo anteriormente, Ilona y Maqroll están en una travesía interrumpida, como lo hemos llamado, en Panamá. Una vez más el talento creativo de Ilona hace que se genere un negocio: poner una casa de citas con azafatas falsas de compañías de aviación que pasan por Panamá. El recinto cerrado de la casa donde pasa toda la novela es la manifestación de lo que Maffesoli llama el "mutismo ególatra" ya que permanecen en un estado de aislamiento del mundo en procura de atenuar lo que plantea lo desconocido. La casa, *Villa Rosa*, es un lugar de base para una posible partida; pero al mismo tiempo viene a ser un lugar de aislamiento, como hemos visto. Este territorio individualista se vuelve para Ilona y Maqroll una prisión. Es, pues, una dialéctica evidente que se presenta en la estructura de la novela. El aislamiento en que se encuentra la casa y, por ende, Maqroll e Ilona, la "discreción rigurosa" que Plantea Maffesoli y que en la novela hay numerosas especificidades en cuanto al lugar, empleados y *modus operandi* del negocio sugieren el problema de permanecer indefinidamente en caso de que el negocio prospere:

---

[16] La percepción del mundo circundante se hace por dos voces. Una voz dinámica que consiste en recorrer el espacio con plena conciencia y la otra estática que permite, inmóvil, reconstruir alrededor de sí mismo los círculos sucesivos que amortiguan los límites de lo desconocido [La traducción es mía].

> Tampoco yo [Ilona] me voy a quedar aquí el resto de la vida. Me conoces lo suficiente para saber que si esto ya te tiene harto, a mí me tiene hasta aquí –se pasó la mano por la frente con brusquedad enfática; pero se trata precisamente de reunir el dinero suficiente para salir de Panamá habiendo aprovechado, al menos, el tiempo invertido aquí. (155)

Podemos decir, entonces, que la dialéctica de este territorio individual con el territorio comunitario estigmatiza al nómada. Maffesoli señala que la modernidad ha exacerbado el territorio individual y ha sobrepasado la lógica de la identidad del propio individuo debido precisamente a su tendencia a unificar y uniformar a las personas pero al mismo tiempo a separarlas (91). De ahí la importancia de las personas en constante tránsito, extranjeras, con valores distintos ya que su presencia es un constante desafío a la sociedad. Se debe notar que Maqroll e Ilona, como nómadas y extranjeros en Panamá, establecen una relación armónica con la comunidad que los rodea y así en esta *distance reliée* distancia unida, como afirma Maffesoli (91), encuentran lugar en la construcción simbólica de una realidad social en permanente cambio.

Como hemos mencionado, el arte de la deriva propuesto por Maffesoli tiene, para nuestros propósitos, tres condiciones fundamentales: *larguer les amarres*, *l'incompletude permanente de la vie*, *les limits de l'inconnu*. Los personajes de Maqroll e Ilona desafían constantemente los límites y el

desplazamiento es su característica esencial. Ese deambular no es en busca de aventuras sino en huir constantemente de aquello que les signifique monotonía, quietud, rutina; es decir, aquello que es similar a la muerte. Asimismo, esa certeza de que la vida está incompleta y, por esta razón, hay que habitar y deshabitar los espacios constantemente, hace que el movimiento perpetuo establezca de por sí condiciones para ver en los límites de lo desconocido una razón más para crear su propia realidad ajustada a sus leyes. A pesar de la derrota, la respuesta está en desplazarse.

El deseo errante de *Abdul Bashur, soñador de navíos*

El título mismo de esta penúltima novela de la saga nos remite al socio de Maqroll y a su deseo constante de obtener el barco ideal y de hacer todo lo posible por conseguirlo. Un deseo sin límites, en términos de Deleuze y Guatarri, ya que el deseo, como explica Claire Colebrook en su libro *Understanding Deleuze* es "connection, not the overcoming of loss or separation; we desire, not because we lack or need, but because life is a process of striving and self-enhancement. Desire is a process of increasing expansion, connection and creation" (xxii). Este planteamiento del deseo como una necesidad vital de crear para alcanzar algo y expandir las posibilidades de acción, suscita dentro de sí una necesidad de desplazamiento por parte del nómada. Esta concepción del deseo de encontrar el barco ideal hace que Abdul

Bashur genere una maquinaria, al decir de Deleuze, que produce movimiento continuo y que, a su vez, desestabiliza el orden. Podemos notar en la novela que Abdul es armador de barcos, por tradición familiar, y que esta actividad le permite viajar constantemente para realizar negocios que tienen que ver con el mundo náutico principalmente. El viaje empieza, pues, en Urandá a propósito de la inauguración del muelle petrolero en la que el narrador-personaje-compilador conoce a Abdul, quien le propone, a su vez, un negocio de alquiler de buques cisterna de su compañía. Sin embargo, el punto de unión de los dos es Maqroll el Gaviero debido a la amistad común que los une. Este comienzo nos sugiere el inicio de lo que Deleuze plantea respecto al deseo de encontrar conexiones para expandir el territorio personal y así encontrar posibles respuestas a sus anhelos individuales. “He frecuentado y vivido –comentó Abdul- en los peores antros de Tánger, Marsella, Trípoli, Alejandría y Estambul. Pero jamás pensé en que algo parecido a esto pudiera existir” (496). Urandá es un sitio que le llama la atención a Abdul por el hecho mismo de que lo desconocido despierta su interés y le permite manejar sus secretas leyes del azar. La descripción de Abdul que hace el narrador-personaje-compilador enfatiza lo mencionado anteriormente en cuanto al deseo nómada en Abdul:

> Abdul Bashur entró a formar parte de la restringida legión de amigos cuya vida se ha cumplido bajo el signo del azar y la aventura y al margen de códigos y leyes creados por los hombres

> con el objeto de justificar, a la manera de Tartufo, la menguada condición de su destino. . . .Abdul preservaba un núcleo inexorable, donde iba a estrellarse todo atentado contra su independencia, la inclinación de sus sentimientos o sus muy personales caprichos. Sabía ser, en este caso, de una ferocidad implacable y gélida. Esta surgía siempre que se trataba de someterlo a la más ligera servidumbre, no aceptada de antemano por él por razones del corazón o puramente pragmáticas. (504)

Estas afirmaciones al final de la primera parte de la novela son las primeras características de Abdul como personaje nómada que cree que todo está por hacerse transgrediendo lo establecido para llegar a un conocimiento como producto del hecho mismo de estar en movimiento y de tener aún la capacidad de desear. Abdul, nómada, marginal, "no creía en los hombres como especie pero daba siempre a cada uno la oportunidad de probarle que estaba equivocado" (505). Se puede notar, entonces, una actitud nómada y una actitud sedentaria, implícita, en los demás hombres. Es decir, Abdul rechaza todo lo que signifique seguir una vida tradicional, rutinaria y "segura". Por ello enfatiza la idea de que el deseo hace que se encuentren caminos no tradicionales para justificar una existencia más plena y dinámica.

Lo anterior conduce a una interesante discusión que nos remite a lo planteado por Deleuze y Guattari en su "tratado de nomadología: la máquina de

guerra". Lo primero que llama la atención es la referencia al juego del *Go* como oposición al juego del ajedrez. En éste, las fichas están codificadas, institucionalizadas por el estado y sus movimientos son establecidos por el estado. "El caballo siempre es un caballo" (360) y su espacio está delimitado al rango de movimiento que las reglas permiten. En el *Go*, las fichas (bolas) se distribuyen en un espacio abierto dentro de un movimiento perpetuo, sin meta ni destino final, sin salida ni llegada, territorializando y desterritorializando el espacio. Podemos notar algunas similitudes debido a que Abdul carece de un itinerario fijo y su deseo constante es estar en movimiento, sin reglas que determinen su desplazamiento. Por eso, es tan difícil establecer sus recorridos ya que el cambio es constante, no obvio y en total acuerdo con el objetivo de la nomadología. Es decir, como afirma Colebrook, "to free thought from a fixed point of view or position of judgement. Nomadology allows thought to wander, to move beyond any recognized ground or home, to create new territories" (*Understanding Deleuze* xxvii). De manera similar, el interés del narrador-compilador-editor es "dejar testimonio de esta saga impar y revivir algunas andanzas, muchas de ellas anacrónicas en el deslucido presente que nos ha tocado en suerte" (505). De esta manera, podemos confirmar que en la sección III, por ejemplo, Abdul va en busca de su barco ideal a un lugar tropical, selvático, entre Colombia y Ecuador, donde vive una de las situaciones más peligrosas de todas en las que ha estado envuelto. El deambular hasta un

territorio ajeno a su entorno le permite a Abdul ese fluir del perenne deseo propio del nómada: “Es el barco lo que me interesa. Es una maravilla de línea” (526), responde Bashur a la mujer que le ha mostrado la foto donde aparece con el propietario del barco. Abdul, entonces, va a crear un nuevo territorio en su mismo desplazamiento al lugar donde se encuentra el barco.

Si seguimos con el planteamiento de Deleuze y Guattari, es necesario aclarar que hay un aparato estatal que intenta estriar el espacio para limitarlo y tener control sobre él y otro nómada que se desplaza abiertamente por el espacio. Abdul representa, entonces, lo que los críticos franceses llaman la máquina de guerra. Es decir, un medio de oposición al estado ya que no sigue sus normas o preceptos. Es un personaje que se opone radicalmente a todo lo que signifique modernidad y progreso (en términos comerciales) ya que, como hemos dicho, el loor y la gloria es para lo antiguo, para lo que está en desuso y en contra de las modas contemporáneas. El barco en cuestión, el *Thorn*, posiblemente incapaz de navegar y ubicado en una zona “donde hace un calor de todos los demonios, los zancudos te devoran día y noche, en medio de una desolación y una miseria inconcebibles” (526) es un claro ejemplo de lo dicho anteriormente. Cabe aclarar que cuando Deleuze habla del espacio estriado y el espacio abierto (liso) se refiere no sólo a un modo de habitar temporalmente sino a una actitud ante la vida. Abdul se desplaza por un espacio liso, de acuerdo con el concepto de Deleuze, sin códigos previamente establecidos donde lo que

importa es el trayecto y no los puntos que lo definen. Es importante resaltar, entonces, cómo coincide lo anterior con una afirmación de Mutis en el que expresa precisamente una idea muy afín:

> Cuando fui a Santiago de Compostela por primera vez, la primera cosa que me sorprendió fue encontrar la imagen del apóstol en el pórtico de la Gloria…me encontré con un hombre que está con una mano puesta en un caballo, que está a punto de partir, y cuyo rostro ya comenzó a viajar. No era un santo en el sentido convencional de la palabra, de la figura plástica. Era otra cosa, el que parte, el peregrino…es la itinerancia, el desplazamiento continuo. No para ver nuevos paisajes. No hay nuevos paisajes. No para ver nuevas personas. Todos somos iguales. Es, sencillamente, para desplazarse y huir de algo que no sabemos muy bien que es, algo que vamos a seguir empujando a ese continuo desplazamiento. Este ir y venir del tiempo y del espacio, que finalmente se convierte en la esencia de mi propia vida, y evidentemente, en la materia de mi poesía y de mi narrativa. (citado en Mutis, Santiago, *Tras las rutas* 1988-1993: 74-5 [los subrayados son míos])

Mutis plantea la itinerancia y el desplazamiento continuo a todos sus personajes, como se ha podido notar, y que en Abdul adquiere las características

de una máquina de guerra en el sentido que, como señala Deleuze, responde a otras reglas que no se ajustan a las establecidas por el estado (366). Como ya habíamos afirmado, Abdul es un marginal que va al encuentro con otro marginal (Jaime Tirado, el rompe espejos) en pos de su deseo personal de adquirir el barco de sus sueños. Para ello, transgrede todas las reglas debido a que sabe que va a conocer a un personaje que "no ha hecho su fortuna exportando banano. . . .Ese dinero viene de algo que vale más y es más arriesgado conseguir. . . ." (528). El recorrido empieza en Dantzig, sigue a Djakarta, luego a Trípoli con el buque cargado de explosivos, continúa a Limmasol (Chipre), posteriormente a La Rochelle, Aquitania para terminar en Guayaquil y de ahí poder dirigirse a la desembocadura del río Mira y llegar hasta donde el dueño del *Thorn*: "Los elementos del nomadismo se combinan de hecho con elementos de migración, de itinerancia y de transhumancia" (Deleuze 420). Estos elementos son claramente identificables en Abdul en el sentido que recorre varios países, hay un desplazamiento para ir en búsqueda de su barco ideal y su territorio no es fijo ni permanente.

Las secciones IV y V de la novela son, digámoslo así, la continuación de *Ilona llega con la lluvia* en el sentido que se narra lo acontecido después de la muerte trágica de la protagonista y los posteriores desplazamientos de Abdul a bordo del *Fairy of Trieste* ya sea llevando peregrinos a La Meca, transportando armas o envuelto en un mundo picaresco. El deseo de ser el dueño de un

carguero ideal y sus constantes desencantos por conseguirlo, acentuado por la desaparición de Ilona, hizo que Abdul tuviera la certeza de que los días sucedieran en la forma como "el Magnánimo y Todopoderoso [Allah] quería disponer" (570). Es decir, el aceptar un orden divino pero dentro de un fatalismo que como musulmán había derivado una regla muy personal de vida.

El transportar peregrinos a La Meca se hizo durante varios años en compañía de Maqroll. La migración de Abdul, entonces, va desde Panamá, pasando por Vancouver, donde vendieron el *Fairy of Trieste*, y por varios sitios del Medio Oriente donde se pone de manifiesto por el narrador-personaje-compilador las creencias religiosas de Abdul. Como sabemos, el ser musulmán por tradición familiar hizo que Abdul mostrara una actitud de creyente marginal debido a los excesos que el Islam impone a sus creyentes dentro de un fanatismo que "acentuaba sus reservas y perplejidades" (554). Debemos agregar que su constante trashumancia por el mundo occidental hace que Abdul sea un extranjero y que lleve con él la idea de la independencia, la soledad, la disposición a enfrentar al individuo o a retar a la institución que se le atraviese en sus designios.

Abdul Bashur genera un prototipo de barco ideal y, por supuesto, inalcanzable, para derivar de él su razón de vivir. A este respecto, afirma Maqroll: "Abdul sabe que persigue un imposible. Su barco ideal se le escapa siempre de las manos, en el último momento o, cuando ya lo va a tener,

descubre que algunas de sus características no se ajustan al soñado modelo y se desentiende del negocio" (520). De hecho, cuando conoce a Jaime Tirado el rompe espejos, ya no le interesa su barco sino "esa ligera ebriedad causada por el peligro" (533) de estar al frente de un hombre peligroso en un territorio selvático totalmente aislado pero de un lujo extremo. Esta itinerancia, como dijimos anteriormente, se cumple dentro de los esquemas fatalistas que Abdul impone a sus deseos errantes.

Poética de la desolación: Soledades de Maqroll el Gaviero en *Ilona*

Una vez más Maqroll se enfrenta a uno de sus cotidianos fracasos de sus empresas y a vivir precariamente en busca de algo que hacer mientras puede formar parte de la tripulación de otro barco hacia cualquier destino. Asimismo, Ilona se encuentra en Panamá debido a un negocio fallido pero en circunstancias más holgadas que las del Gaviero.

Éste es, pues, el comienzo de *Ilona llega con la lluvia* donde se evidencia poca acción y una gran intensidad en los procesos internos de los personajes, ya que Mutis enfatiza con una amalgama de recursos las específicas posibilidades de lo que hemos llamado la poética de la desolación. Por otra parte, el narrador-personaje-compilador es un elemento constitutivo fundamental para evidenciar un *mental continuum* que a menudo incluye componentes físicos

que aluden a un mundo intimista caracterizado por situaciones inesperadas, soluciones provisionales, encuentros fortuitos y a un estatismo forzado que produce hastío tanto en Ilona como en Maqroll.

En pocas palabras, Maqroll e Ilona, nómadas irredentos, que se distinguen por su capacidad de desplazarse por y hacia cualquier puerto del mundo, conscientes de que cada ciudad es de paso, se encuentran en Panamá y deciden establecer el negocio del burdel de azafatas. El fin es obtener buenas ganancias, repartirlas, ayudar a su amigo Abdul a conseguir su barco ideal y emigrar hacia otro lugar. Sin embargo, los planes cambian dramáticamente por la presencia de un personaje, Larissa, y sus historias alucinantes a bordo de su barco *El Lepanto*. Maqroll se encuentra, pues, en el rol de chulo, ajustando así su código amoral para llevar a feliz término la casa de citas propuesta por Ilona. La soledad del Gaviero, manifiesta desde el comienzo de la novela, como lo hemos señalado anteriormente, empieza a tener otra faceta que demuestra la incómoda posición de una persona itinerante que se ve obligada a permanecer más tiempo que el acostumbrado en un espacio cerrado. *Villa Rosa,* el burdel, representa la monotonía y la comodidad de una vida donde las necesidades básicas están solucionadas plenamente y con el mínimo esfuerzo. Es decir, la opción de vida más opuesta a la vida trashumante, rebelde y contraria de todo lo que signifique estabilidad y, por ende, quietud. Maqroll quien ve en la movilidad una forma de felicidad y de actitud ante la vida es víctima temporal de aquello

que más le produce fastidio. Él, además, quien goza de un transitorio bienestar al lado de Ilona, empieza a sentir *saudade* por su independencia, por sus proyectos miríficos y por su vida estoica. La soledad del Gaviero se expresa casi de la misma forma con Ilona, ya que ha percibido las señales de algo incierto que no se acomoda lo suficiente para estar en armonía. Lo que otrora fue intimidad intensa con Ilona se va convirtiendo en actos rutinarios que producen mutismo, valga la palabra, y tedio acentuado por las extrañas historias contadas por Larissa.

Esta soledad del Gaviero que está enfatizada en las dos primeras partes de la novela tiene una marcada diferencia con las siguientes. Se puede decir que está dividida en tres *momentums*: antes de su encuentro con Ilona (*Al lector*, *Cristóbal* y *Panamá*), durante su convivencia juntos (*Ilona*, *Villa Rosa y su gente*, y *Larissa*) y después de su fatal desaparición (*El fin del Lepanto*). Ese "*mental continuum*" que mencionamos anteriormente tiene dimensiones esenciales y consecuencias para el posterior devenir del Gaviero.

Hemos notado ciertas generalidades respecto a las secciones en las que está dividida la novela. Se debe señalar, entonces, cómo se va manifestando la soledad del Gaviero y qué rol tiene el narrador para establecer un contrapunto, a manera de advertencia, al comienzo de *Ilona* cuando se dirige al lector y a través de sus intervenciones en el texto.

La crítica ha mencionado someramente este aspecto en Maqroll. La mayoría enfatiza el hecho de que el Gaviero es un extranjero, que viaja con un dudoso pasaporte chipriota y que siempre desaparecen sus más queridos amigos. Quizás uno de los más reflexivos análisis es el de Consuelo Hernández en su libro *La estética del deterioro*. Hernández enfatiza hechos provocados por la fatalidad, personajes envejecidos, espacios sombríos y presta especial atención a la *desesperanza* como generadora del mundo propuesto por Mutis. La soledad como resultado del nihilismo de Maqroll propicia nostalgia, exilio y silencio. Sin embargo, su análisis se refiere más al ciclo poético de Maqroll, a otros textos y a las primeras novelas. Maqroll, concluye, "es un desterrado de todas las naciones de la tierra, pero por eso mismo queda en la gracia de la disponibilidad para pertenecer a todas. Un desterritorializado, fragmentado, abstracción de una conciencia también muy actual" (213). Asimismo, generaliza que "la obra de Mutis es también un tratado del exilio, una exposición de la soledad del hombre como condición esencial" (213). De acuerdo con Hernández, la soledad del Gaviero es producto de sus decisiones erradas, de su condición de apátrida y de su sentimiento nihilista y trágico de la vida. Un punto de vista similar es expresado por Gerald Martin en su artículo "Maqroll versus Macondo: The Exceptionality of Alvaro Mutis". Martin afirma que:

> Maqroll is a character unique in Latin American narrative. What separates Maqroll from them [Malraux and Pessoa's points of

> reference] is the uniquely radical nature of his skepticism –closer to Nietzsche than to Schopenhauer, to Braudillard than to Foucault-and his absolute determination both to try and, since failure is not in doubt, to fail. (25)

Compartimos con Martin que el escepticismo es una de las facetas principales del Gaviero pero debemos enfatizar que éste le produce cierta nostalgia por tiempos anteriores, de ahí sus lecturas sobre libros de historia, y por consiguiente cierta soledad como lo hemos mencionado.

Tanto Hernández como Martin mencionan genéricamente la soledad de Maqroll pero no ahondan en su profundidad al referirse a *Ilona*. Hay que reconocer que es una tentación para la crítica hacer este tipo de generalidades particularmente cuando se trata del personaje que identifica a Mutis. Sin embargo, es mejor resistirse a este impulso para no caer en repeticiones esquemáticas. Por ello vamos a especificar las características que, a nuestro juicio, identifican las soledades de Maqroll en cada una de las novelas.

¿Qué elementos estructurales, dentro de la poética de la desolación, son indispensables para enfatizar la soledad de Maqroll? Aun desde el comienzo el narrador provee algunos datos que tienen que ver con hechos marginales y nostálgicos del Gaviero que justifican, en términos obvios sus soledades. Las secciones *Cristóbal* y *Panamá*, respectivamente, están narradas en primera persona por Maqroll y por él se sabe que el *Hansa Stern* no se pudo salvar, que

Wito, el capitán, antes de su suicidio rescató a Maqroll de una de sus "épocas en que todo sale mal" (119) y que no ha tenido noticias de ninguno de sus amigos. Eventos externos, tales como la continua presencia de la lluvia y el ir en búsqueda de un hotel modesto cuyo portero tenía una pierna ortopédica que al caminar producía "inquietantes chirridos de resortes oxidados", un camastro, una colcha desteñida y una mesa coja (131) están en su habitación, se mezclan con reflexiones internas que enfatizan "las regiones oscuras de la [su] aventura de vivir" (129). Estas alusiones a un mundo en soledad se concreta en el Gaviero. Sus afirmaciones escépticas acerca de lo que significa estar en tierra más de lo debido, en una ciudad desconocida, con desoladoras noticias de su amigo Abdul y con poco dinero, hacen que Maqroll compruebe una vez más que ha llegado al límite de una situación de vida pero que siempre encuentra una solución. Es el nihilismo al que se refiere Hernández pero hay que agregar que el Gaviero siempre sabe que tiene "dioses tutelares" que lo "conducen, con hilos invisibles pero evidentes, por entre la oscuridad de sus designios" (138). La presencia del portero cojo, la lluvia constante, los borrachos y las prostitutas, y Panamá como ciudad de paso, refuerzan nuestras impresiones acerca de la desolación y las soledades de Maqroll.

En las siguientes secciones, *Ilona, Villa Rosa y su gente* y *Larissa*, hay un enérgico contraste con el nihilismo de las primeras secciones. Maqroll se vuelve melancólico y empieza a rememorar otras épocas y situaciones en las que

los fracasos y las penurias pudieron ser más drásticas que su presente. El encuentro con Ilona, sin embargo, en "un pequeño hotel con pretensiones de lujo" (140) le produce una cierta felicidad y una solución provisional a su estado. Esto tiende a subrayar más su carencia de orientación en el mundo ordinario, llámese "tierra firme" o el de "los otros", su sedentarismo obligado y su marcada tendencia a la soledad. Uno de los momentos memorables que más contrasta con las tardes de remembranzas es creado entre la intimidad con Ilona, la prosperidad del negocio y el hastío de una vida "que me causaba ya creciente fastidio. También Ilona había llegado a un punto crítico de su paciencia en el manejo del negocio" (169). Este contraste nos prepara para la revelación de otra faceta en las soledades de Maqroll.

Larissa, la penúltima sección de la novela, hace referencia a un personaje enigmático que desencadena todos los acontecimientos posteriores. El Gaviero lo nota y afirma:

> Miraba a los ojos de su interlocutor, pero no era a él a quien miraba. Es decir, más que mirar parecía estar buscando, con secreta y paciente astucia, ese otro ser que nos acompaña siempre y que únicamente sale a la superficie *cuando estamos solos*, para entregar ciertos mensajes, disolver frágiles certezas y dejarnos en el desamparo de inconfesables perplejidades. (171 [la cursiva es mía])

Esto es particularmente evidente en el cambio de la dinámica de la relación entre Ilona y Maqroll. El Gaviero se siente incómodo al advertir que Larissa tiene ciertas características que la asemejan no sólo con él mismo sino con Ilona. De hecho, ella es una mujer de cierta cultura que tiene una gran afición a la lectura, políglota, es otra viajera de origen incierto, contadora de historias y vive en un destartalado barco. Su omnipresente misterio va generando curiosidad, ya que sus historias con un oficial del imperio de Napoleón y con un relator de la república de Venecia a bordo del Lepanto en su viaje a las Américas desde Italia rayan con lo esotérico y con aquello que Maqroll más teme ya que es "uno de los rostros de la muerte para mí menos tolerables y más letales" (176). La desolada vida de Larissa en Palermo junto a una princesa que se había roto una pierna, una vieja cocinera sorda, y una mansión en ruinas para luego terminar viviendo en los restos de "ese despojo del mar" (176), el Lepanto, produce malestar en Maqroll e Ilona:

> Igual que cuando la vi por primera vez, tornó a perturbarme esa zona torturada y en tinieblas que sentía acechando detrás de su presencia. . . Pero, en esta ocasión, vino a sumarse un nuevo elemento que me inquietó mucho y no supe cómo manejar: me di cuenta que Ilona estaba, en mayor proporción de lo que yo creía, envuelta en la torva red tendida por Larissa. . . .esa mujer llegada a Villa Rosa como un heraldo del Hades. (179)

En este punto, cuando el Gaviero trata de establecer la intimidad con Ilona, él nota que ella está ansiosa y distante. Maqroll la confronta con el letal peligro de su amistad con Larissa y la previene de posibles y funestas consecuencias (191). La omnipresencia de su misterio en la vida de Maqroll e Ilona en *Villa Rosa* hace que se prolonguen los silencios entre ellos, el erotismo desaparezca y los planes prácticos de partir de Panamá, tan pronto llegue Abdul, se traten de efectuar con mayor rapidez. Las soledades de Maqroll continúan completamente internalizadas. Se puede notar que al entrar al Lepanto, Maqroll observa la ruina, "un desorden y una pobreza desoladoras. . . una cama que exhalaba una mezcla de perfume barato y de sudor. . . .trastos de cocina desportillados. . . armario ya sin puertas. . . ." (193). Larissa es, de alguna manera, un cuasi alter ego de Maqroll y esto es lo que produce desazón y soledad en el Gaviero. La desolación del mundo de Larissa con sus historias anacrónicas y su evidente dependencia de Ilona hace que Maqroll insista en que la respuesta está en el azar y en lo imprevisible del tiempo y que "ella 'es' ese barco, forma parte de esos despojos tirados en la costanera" (191). Esto representa un resumen muy diestro de un número de facetas internas por las que Maqroll ha pasado y que Larissa le ha despertado.

En la última sección de la novela, *El fin del Lepanto*, se magnifica la omnipresencia de Larissa y la postrera soledad del Gaviero debido a la incomunicabilidad con Ilona y a la prolongada estadía en una ciudad de paso. En

esta novela Mutis usa la imagen de la lluvia insistentemente y hace que ésta armonice no sólo con la aparición de Ilona sino con su ausencia definitiva y crea una atmósfera de nostalgia y de soledad. De hecho, Maqroll llega a Panamá en medio de aguaceros y en un día de lluvia tiene su encuentro con Ilona. Asimismo, la lluvia enmarca el escenario final donde "oímos que alguien gritaba entre los escombros. Unos instantes después un bombero pasó frente a nosotros, cargando en una sábana agarrada por los cuatro extremos un bulto informe y carbonizado" (197). Las soledades del Gaviero, entonces, pasan a un estado nuevo y desconocido para él donde las reflexiones acerca del significado de la muerte se acentúan para darle paso a los recuerdos y a la nostalgia con el fin de preservar imágenes de su querida amiga. Antes de establecer un diálogo a partir de las soledades de Maqroll en las presentes novelas de este capítulo, *Ilona llega con la lluvia* y *Abdul Bashur, soñador de navíos*, vamos a puntualizar las tres instancias en que ésta se presenta y su función dentro del texto de Mutis.

Lo que hemos dicho acerca de las soledades de Maqroll el Gaviero en *Ilona llega con la lluvia*, tiene su punto de partida en el análisis de este personaje en relación con las condiciones con las que llega a Panamá, su permanencia en esta ciudad y su eventual partida con origen desconocido. Hernández afirma muy certeramente, cuando se refiere a Maqroll y sus circunstancias, que: "El azar es un ingrediente clave. . . .Muy poco cuentan la voluntad, el ejercicio de libre albedrío o el desafío de las circunstancias" ("Los

amores de Maqroll" 76). Como hemos notado, en las primeras secciones de la novela se enfatiza la carencia de compañía del Gaviero y su aceptación de su destino trashumante ante la contundencia, precisamente, de lo fortuito. Lo que termina siendo el cambio más drástico es la transformación de Maqroll cuando se encuentra con Ilona y deciden hacer la casa de citas. En estas secciones de la novela, las reflexiones del Gaviero no se limitan, por ejemplo, al significado que pueden tener los períodos de infortunios, las especulaciones sobre eventos históricos o el rememorar épocas peores con el fin de aliviar su propio presente. Por el contrario, en compañía de Ilona el Gaviero descubre los severos límites que puede imponer en él la rutina y la costumbre como consecuencia de la no movilidad. Lo que al comienzo era un encuentro fructífero, creativo y pleno de un gozo erótico con su compañera termina transformándose en un hastío y en una soledad en compañía acentuado por la presencia de Larissa y por el significado que tiene el burdel. De hecho, afirma Maqroll:

> Al comprobar que la prostitución es tan convencional como el matrimonio, sólo logramos confirmar que el camino de una constante itinerancia escogido por nosotros y la voluntad de no rechazar jamás lo que la vida, o el destino, o el azar, como quieras llamarlo, nos ofrecen al paso, resulta, al menos, eficaz para impedirnos caer en el fastidio de una aceptación resignada. (170)

“Con las lluvias nos iremos de aquí” (170), dice Ilona pero es la espera para partir lo que causa la melancolía de Maqroll a pesar de que tiene a su amiga junto a él, el negocio está dando resultados y Abdul pronto se va a reunir con ellos en Panamá.

Las dos últimas secciones dedicadas a Larissa y al Lepanto completan las soledades concluyentes de Maqroll. Como ya lo hemos dicho, Larissa rompe abruptamente la rutina y evidencia tanto en Maqroll como en Ilona sus respectivos temores frente a lo desconocido. Larissa, al ser un alter ego de Maqroll, causa que Ilona se solidarice con su infortunio y acceda a protegerla con una amistad que va más allá de los límites acordados tácitamente entre el Gaviero y su amiga triestina. De hecho, el Lepanto explota e Ilona muere trágicamente junto con Larissa. Con la muerte de su mejor amiga, las meditaciones de Maqroll se dirigen hacia el recuerdo de:

> esas imágenes del pasado que la muerte comenzaba a devorar para siempre. Porque la muerte, lo que suprime no es a los seres cercanos y que son nuestra vida misma. Lo que la muerte se lleva para siempre es su recuerdo, la imagen se va borrando, diluyendo hasta perderse y es entonces cuando empezamos nosotros a morir también. (198)

Maqroll se prepara, entonces, para anunciarle a Abdul, próximo a llegar, que Ilona ya no está con ellos. Así, con la desoladora atmósfera que la muerte y

la soledad pueden sugerir, termina esta novela. De acuerdo con este final, hemos asumido que la novela que continúa en la saga es *Abdul Bashur, soñador de navíos* ya que se narra el cambio drástico que le sucede a Abdul a partir de la pérdida de Ilona y a Maqroll por el nuevo revés de su destino.

Soledades de Maqroll el Gaviero en *Abdul Bashur*

Las soledades de Maqroll el Gaviero en *Abdul Bashur, soñador de navíos* tienen la característica esencial de la pérdida, de la muerte trágica de su compañero de andanzas. A diferencia de *Ilona*, la presencia del narrador-personaje-compilador es mucho más notoria en este texto y su cronología dispersa requiere un reordenamiento. Sin embargo, el punto de contacto que se quiere enfatizar es precisamente la melancolía de Maqroll por la ausencia de Ilona y de Abdul.

El punto que nos plantea las soledades de Maqroll es el estoicismo de su devenir y sus meditaciones en torno a la muerte:

> Cada uno de nosotros va cultivando, escogiendo, regando, podando, modelando su propia muerte. Cuando ésta llega, puede tomar muchas formas; pero es su origen, ciertas condiciones morales y hasta estéticas que deben configurarla, lo que en verdad interesa, lo que la hace, si no tolerable, lo cual es muy raro, sí por lo menos, acorde con ciertas secretas y hondas

> circunstancias, ciertos requisitos largamente forjados por nuestro ser durante su existencia, trazada por poderes que nos trascienden, por poderes ineluctables. (583)

Podemos entender, entonces, por qué Maqroll se refiere a la muerte de Ilona en términos de "qué golpe rastrero contra lo mejor de la vida" (198). La vida itinerante de Ilona se caracterizó siempre por su actitud sibarita, protectora con los demás, gran sentido del humor y esteta. Esta ausencia definitiva de Ilona produce un mutismo en el Gaviero que lo transfiere al pasado para preservar la memoria de su amiga. De hecho, sostiene Barrera, "la devastación del mundo, la descomposición orgánica será una de las constantes de Mutis" ("Álvaro Mutis o la poesía como metáfora" (476) pero siempre con una respuesta creativa por parte de Maqroll ante la desolación permanente que sugiere la pérdida o la derrota.

A diferencia de Ilona, la muerte trágica de Abdul al estrellarse el avión en Funchal hace que el Gaviero afirme que "Esta sí era tu propia muerte Jabdul, alimentada durante todos y cada uno de los días de tu vida" (590). Esta afirmación de Maqroll tiene mucho sentido, ya que Abdul va a Portugal a ver el *tramp steamer*, único en su especie y con todas las especificaciones técnicas ideales, que quiere comprar. Es decir, una vez más y de manera trágica, el sueño de encontrar el barco que se acomode a sus exigencias es inalcanzable. Abdul muere en pos de su sueño. Además, es importante recordar que Abdul es un

personaje que siempre está en situaciones de gran peligro y expuesto a arriesgar su vida sin medir los límites que sus actos puedan ocasionar. Por *Ilona* sabemos que participó en un negocio para unos contrabandistas (144) y que por la amistad puede prescindir de todo lo que esté a su alcance para ayudar a sus amigos (133). En *Abdul Bashur* las referencias son más detalladas: un negocio de alfombras falsas (506-21), la peligrosa aventura con Jaime Tirado (522-47), el transporte de peregrinos a La Meca (552-64) y el tráfico de armas para los anarquistas (568-69). Maqroll es testigo de todas estas situaciones extremas y cómplice directo de algunas de ellas. Por otro lado, gracias al narrador-personaje-compilador, sabemos que Abdul podía enfrentar a sus adversarios "de inmediato y brutalmente, sin calcular riesgos" y además cultivaba la venganza "durante el tiempo que fuese necesario y la cobraba sin piedad" (504). Cabe deducir, entonces, que de acuerdo con Maqroll, la vida fatalista de Abdul tuvo una consecuencia directa con la forma trágica en que murió. Las reflexiones sobre la muerte surgidas a partir de los accidentes fatales de Ilona y Abdul sugieren otros aspectos en las soledades de Maqroll. Aunque el Gaviero no es el partícipe directo ni el personaje central y la narración está intervenida constantemente por el narrador-personaje-compilador cabe destacar la forma en que las soledades de Maqroll forman una conexión clara entre las dos novelas.

Las condiciones de las soledades del Gaviero tienen la obvia connotación de la pérdida de sus dos amigos. Al perder a Ilona, la familiaridad y la relación

con la muerte, como hemos visto, es mucho más notoria que en las anteriores narraciones. Se evidencia directamente la desolación interna por la que atraviesa el Gaviero y su tarea de recobrar el pasado, no sólo para mantener vivo el recuerdo de su amiga sino para huir de su presente, es esencial en su personalidad. A diferencia de *Ilona*, la actitud de Maqroll frente a la muerte y a la pérdida es mucho más discreta en *Abdul Bashur* pero suficiente para notar sus soledades. Lo que más se destaca en el relato es la forma como el narrador-personaje-compilador ordena los acontecimientos de tal forma que, aunque Abdul ya está muerto, las escenas retrospectivas funcionan de la misma manera que para Maqroll tiene el recuerdo. Es decir, a través de estas imágenes del pasado se puede ir en contra del olvido que es lo que la muerte, según el Gaviero, ocasiona. La muerte de Abdul está referida al comienzo del relato y las ocho secciones en las que se divide la novela tratan de los eventos anteriores a la muerte de Bashur. En el epílogo, ésta es anunciada al narrador-personaje-compilador por Maqroll "con una voz blanca que me sonó aterradoramente cercana": "Abdul murió ayer en Funchal. El avión se estrelló al aterrizar. Había mal tiempo. Ignoro cuáles sean sus planes, pero me gustaría que me acompañase a recoger los restos para enviarlos a la familia" (589). Abdul muere de la misma manera que Ilona y Maqroll se hace cargo, en ambos casos, de las respectivas diligencias legales. Como lectores, entonces, nos quedan imágenes de algunos de los episodios más importantes en la vida de Abdul y las soledades de Maqroll

quedan establecidas claramente y aceptadas estoicamente por él, ya que ninguno de sus dos queridos amigos queda vivo para acompañarlo en su continua trashumancia. Queda, pues, el huir de la quietud como condición fundamental para justificarse asimismo y encontrar en el movimiento constante la única posibilidad para seguir viviendo.

Lo que más llama la atención es la actitud final del Gaviero cuando el narrador-personaje-compilador le lleva, para que la conserve, la foto de Abdul cuando era un niño contemplando unos escombros en las montañas del Líbano: "Me contestó, con la misma voz blanca que escuché por teléfono en Compostela: —Es mejor que se quede usted con ella. Yo no sé guardar nada. Todo se me va de entre las manos" (590). Al recapitular las soledades de Maqroll en estas dos novelas, se puede ver la ausencia de toda persona de sus afectos y su constante deambular indiferente a las cosas que no puede controlar pero apasionado por aquellas donde la pasión es requerida. Al no poder poseer nada y al darse cuenta que su vida está bajo el signo del deterioro, la amenaza del dolor y la muerte, privaciones y apuros económicos, el Gaviero asume su existencia con la plena libertad interior que sólo el nomadismo le puede brindar.

El intertexto como texto en *Abdul Bashur, soñador de navíos*

En la introducción hicimos un resumen de la crítica y en ella coinciden las claras referencias intertextuales en la obra de Mutis. Entre las diferentes

lecturas con referencia a la intertextualidad, Fabio Rodríguez-Amaya busca éstas relaciones con *La divina comedia*, mientras que William L. Siemens enfatiza las influencias de Joseph Conrad, especialmente con la novela *Lord Jim*. Por último, Consuelo Hernández señala elementos intertextuales con la obra de Rivera *La Vorágine*. Aunque, como lo mencionamos en la introducción, la obra de Mutis es eminentemente intertextual vamos a analizar únicamente las recurrencias intertextuales que tengan como ejemplo intertextos de su propia autoría en esta sexta novela de *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*.

De acuerdo con Michael Rifaterre en su artículo "Compulsory Reader Response: The Intertextual Drive," el intertexto se define como uno o más textos que el lector debe conocer para entender la totalidad de la obra literaria (56). El intertexto se puede localizar al percibir el lector algunas imprecisiones en la narración o alusiones a un texto aún por localizar.

El primer intertexto fundamental para entender la estructura de *Abdul Bashur* es la segunda novela *Ilona llega con la lluvia*. El lector puede notar que en la sección V el narrador-personaje-compilador narra lo acontecido después del trágico fallecimiento de Ilona pero la alusión a la novela es ambigua y requiere un poco más de explicación. En este caso, se requiere, por parte del lector, el localizar el texto a lo que Rifaterre define como "minimal reader response" con base en la mínima información dada por el narrador. De tal forma, el intertexto (*Ilona*) funciona interdependiente del texto (*Abdul*), debido a

que ambos, texto e intertexto, están ligados y "signalling in each the presence of their mutually complementary traits" (Rifaterre 58). Esta complementariedad funciona en *Abdul* debido a que el intertexto ofrece respuestas a lo que el narrador sugiere en la cita que nos referíamos anteriormente en cuanto a Ilona se refiere.

Abdul Bashur, soñador de navíos presenta en varios apartados ejemplos donde Ilona actúa como un eje fundamental en la relación afectiva con los otros dos personajes. Un ejemplo claro es la forma como se conoció con Abdul:

> Ilona había conocido a Bashur en Chipre, cuando la historia de las banderolas de señales. Allí se hicieron amantes. Los tres [Ilona, Maqroll y Abdul] vivieron, luego, en común otras experiencias, siempre al límite de las convenciones cuando no violándolas paladinamente. . . .Ilona tenía para Abdul cuidados de hermana mayor y trataba, inútilmente, buena parte de las veces, de protegerlo de los riesgos que, a menudo enfrentaba. . . . (*Abdul Bashur* 514 [el subrayado es mío])

En la cita anterior se observa una misma actitud de vivir en situaciones extremas, aunque siempre bajo el cuidado y las precauciones sugeridas por Ilona. Podemos, entonces, completar los datos anteriores con el siguiente intertexto:

> Terminamos instalándonos en Chipre y allí se nos unió Abdul Bashur. Traía la idea de los banderines de señales para la marina mercante que, con leves modificaciones en sus formas y colores, servían a los contrabandistas para comunicarse entre sí y darse alerta sobre las actividades de los guardacostas. . . . Ilona acabó estableciendo con Bashur una relación amorosa en la que tomaba un tono protector y mi buen amigo Abdul jugaba a que eso le parecía lo más natural del mundo. (*Ilona* 144 [el subrayado es mío])

El elemento intertextual se encuentra, pues, en la forma en que Mutis deja planteada claramente una situación en *Ilona* en cuanto a la marginalidad de los negocios y la actitud que los tres personajes mantienen hacia la sociedad. Lo que tangencialmente se nombra en *Abdul*, "historia de las banderolas de señales", en *Ilona* se pueden encontrar los datos necesarios para evidenciar los riesgos de la empresa en cuestión. Este tipo de conexión, que se repite a lo largo de la novela, permite apreciar las diferentes facetas que se pueden dar en una amistad como ésta. Mutis inserta textos suyos, los adapta y aporta así su vasta originalidad al texto seleccionado. Esta característica del escritor colombiano corresponde, además, a lo que Hédi Bouraoui llama muy agudamente "escritura migratoria". Es decir, la noción que se aplica no sólo a los escritores migrantes,

sino a un proceso creador que hace que el lector se desplace por las páginas como los nómadas lo hacen por el desierto (10-11).

Otra muestra de intertexto en *Abdul Bashur, soñador de navíos* surge cuando el narrador-personaje relata brevemente lo sucedido en Panamá y cómo la muerte de Ilona era para Abdul una tragedia desoladora: "Su relación con ella, con ese cariz fraterno y, al mismo tiempo, una fuerte dosis de erotismo, había creado un vínculo mucho más sólido de lo que el itinerante libanés sospechaba" (550). Por su parte, para Ilona "Abdul era ese hermano menor que nunca tuvo y cuya vida le producía secreta satisfacción orientar. Había en ella una mezcla de complicidad sensual y de sutil dominio ejercido con destreza esencialmente femenina" (550). Estas declaraciones reflejan nuevamente cómo Mutis inserta en el texto detalles generales, a manera de intertexto, de algunos elementos de narraciones anteriores. En este caso, como ya lo hemos mencionado, nos estamos refiriendo a la novela *Ilona llega con la lluvia* que funciona como un ejemplo claro de intertexto. El lector, entonces, puede localizar el intertexto (*Ilona*) al darse cuenta que en el texto (*Abdul Bashur*) faltan algunos elementos. Por ejemplo, vacíos en la narración o alusiones a un referente todavía desconocido. El narrador menciona escuetamente que "todos estos detalles, junto con otros hechos que los antecedieron, fueron relatados por boca del Gaviero en un libro que anda por el mundo, dedicado, en su mayor parte, a Ilona" (548).

El propósito de incluir intertextos con respecto a la figura de Abdul se establece mediante varios recursos. Uno de ellos es la inclusión de extractos que el narrador-personaje decide incluir en el texto para evidenciar las transformaciones en la vida del socio libanés de Maqroll e Ilona. Como se dijo anteriormente, en *Abdul Bashur* se narra lo que puede ser la continuación de *Ilona*. Si en esta novela Abdul es un personaje secundario que es referido por Ilona y Maqroll a través del recuerdo o por mínimas referencias a cartas escritas donde ya sea para evidenciar los problemas que tiene con un buque en Italia (133), o para anunciar su llegada a Panamá "en un pequeño buque tanque pintado de azul y naranja" (199), en *Abdul Bashur* se narra el momento que sigue a la llegada del buque y la forma cómo Maqroll le informa a Abdul de la desaparición de Ilona. De esta manera, el texto de *Ilona* funciona como un intertexto de *Abdul Bashur* y complementa y enriquece no sólo a nivel de léxico y de estructura del texto mismo sino a nivel de desarrollo del mismo personaje:

> Ya sin Ilona y su amorosa pero sutil vigilancia, Abdul Bashur, con el paso del tiempo, se fue inclinando cada vez más a seguir los pasos del Gaviero, asumiendo su deshilvanada errancia y el gusto por aceptar el destino sin medir el alcance de sus ocultos designios. Por este camino, Abdul, movido por el secular atavismo de su sangre trashumante, descendió, si no más hondo, al menos a las mismas tinieblas abismales visitadas por Maqroll.

> Era como si hubiese perdido un freno, un asidero que lo detenía en lo pendiente de su querencia al desastre. (551)

En este pasaje de *Abdul Bashur, soñador de navíos* nos encontramos con el origen del cambio radical de su actitud, de ahí la importancia del intertexto, que lo comprueba la siguiente frase del narrador-personaje: "Abdul, muerta su amiga, dejó que un ciego fatalismo desbocado lo condujera a los mayores extremos de incuria y desaprensión" (565). Esta oración presenta la idea recurrente de que la vida de Abdul iba a tomar otros rumbos como se puede notar en la aventura con Jaime Tirado el rompe espejos (522-547), el transporte de peregrinos a la Meca (552-564) y el resumen de los varios oficios ejercidos en varias partes del mundo (568-69) que mencionamos en la primera sección de este capítulo dedicada a esta novela.

En la sección VIII de *Abdul* se advierten otros ejemplos donde el narrador-personaje trata de aclarar la época en que fueron escritas veinte hojas cuyo título es *Diálogo en Belem do Pará* (580-87). Estas hojas fueron enviadas por Maqroll y el narrador-personaje asume que fueron escritas después de que Maqroll "había pasado ya por la tremenda prueba de remontar el Xurandó en busca de los miríficos aserraderos" (578); por su parte, el narrador-personaje asume que Abdul hizo un viaje a Costa Rica para "cerrar un negocio de café y entrevistarse con Jon Iturri, el capitán del Alción, amante de Warda, hermana de Abdul y dueña de la nave" (578) y, posteriormente, las hojas fueron escritas por

Maqroll. El lector puede, como se verá enseguida, localizar estos intertextos al percibir en el texto la ausencia de algunos elementos y algunas alusiones por parte del narrador-personaje a un referente todavía desconocido.

La cronología de las hojas en cuestión crean confusión debido a que hay muchas posibilidades abiertas para asumir que fueron escritas antes del encuentro entre Maqroll y Abdul en Belem do Pará. Para continuar con la hipótesis del narrador el encuentro no tuvo lugar sino que Maqroll intentó resumir en esos apuntes muchos diálogos entre ellos pero en diversas ocasiones de su vida. Siguen las sucesivas alusiones por parte del narrador: "Conociendo al Gaviero y su afición por esta clase de juegos –véase el mismo diario del Xurandó, en donde aparecen a cada paso – esta tesis puede ser la más válida, aunque deja sin responder varias dudas importantes" (579). Como se mencionó anteriormente, los aserraderos y el diario del Xurandó son el motivo principal y el texto escrito por Maqroll que recupera el narrador-personaje-compilador en *La nieve del almirante* tal como lo afirmamos en el primer capítulo. Lo anterior induce al lector a buscar las explicaciones y a identificar los juegos de Maqroll en este primer intertexto.

Por otra parte, el mencionar a Jon Iturri, Warda y al Alción se sugiere la presencia de otro intertexto. Esta breve referencia abre un camino nuevo para que el lector se siga "desplazando" por toda la saga mutisiana e identifique no sólo los intertextos sino la amalgama de recursos narrativos o "juegos", como

dice el narrador, al transcribir los textos de Maqroll. Este es el punto en el cual el intertexto se interpone en la narración y genera una "lectura compulsiva" en el lector, debido a que la breve referencia a Costa Rica y a los nombres que menciona son todavía desconocidos. De esta manera el intertexto, como homólogo que complementa el texto, se refiere a la novela *La última escala del tramp steamer* a la que ya nos referimos en el segundo capítulo de este estudio. Como ya sabemos, entonces, Jon Iturri es un personaje que complementa a Maqroll y a Abdul en el sentido que es un nómada al que le fascinan los barcos caídos en desuso y los negocios donde la independencia de acción y cierto control en el manejo son las características básicas. De igual manera, al especificar que Warda es la hermana de Abdul y dueña del barco sugiere dos aspectos claves. Lo primero que "el lector compulsivo" puede descifrar es que Abdul tiene lazos y vínculos familiares que insiste en preservar y en ello radica la gran diferencia con Maqroll. El segundo aspecto es la autonomía de una mujer como Warda que la asemeja a Ilona. Aunque los nombres cambien y ciertas características sean distintas, los personajes centrales mutisianos se complementan y funcionan como espejos unos de otros.

La siguiente respuesta de Abdul a la pregunta de Maqroll "qué pasaría, digo, si, de pronto, se le aparece el barco con el que ha soñado toda su vida" (580) ilustra otro plano sugestivo del primer intertexto al que hicimos referencia

para entender más facetas no sólo de Abdul sino de Maqroll y para enfatizar un punto esencial en el diálogo entre texto e intertexto:

> Respecto a lo del barco que me ha ilusionado siempre, pues, bueno, déjeme decírselo: sí, iría a buscarlo y trataría de adquirirlo porque siento que es algo que me debo a mí mismo. Pero si eso no sucede y el barco no aparece nunca, me daría igual. Ya aprendí y me acostumbré a derivar de los sueños jamás cumplidos sólidas razones para seguir viviendo. . . . Mi *tramp steamer* arquetípico no es menos ilusorio que sus aserraderos del Xurandó o sus pesquerías en Alaska. (581)

De esta manera, barcos y aserraderos son pretextos de estos dos nómadas para desplazarse y encontrar en el movimiento una ilusión que sólo puede ser comprendida dentro de su perpetuo devenir.

Interfiguralidad en *Ilona llega con la lluvia*

Ilona llega con la lluvia presenta a Maqroll el Gaviero y a Abdul Bashur como personajes tomados de ficciones anteriores de Álvaro Mutis. Esto nos lleva a un término poco usado, la interfiguralidad, que discutimos en la introducción a propósito de Gérard Genette y que lo complementa muy bien Wolfgang G. Müller. Este crítico enfatiza que los personajes de una obra

anterior del mismo autor y que se repiten en otra posterior de la misma autoría generan varios tipos de relaciones interfigurales llamadas “re-used figures in allographic sequels” que no son tan obvias como parece. Para nuestros propósitos nos vamos a referir únicamente al tipo de secuencia escrita por el mismo autor del texto y que, según Müller, se denomina “autographic sequels” (110). Esta relación interfigural entre personajes re-utilizados puede sugerir una cronología que, en el caso de Mutis, puede ser caótica o puede ilustrar simplemente más facetas en el desarrollo del personaje en cuestión.

La reaparición de Maqroll el Gaviero en *Ilona* sugiere una continuación pero se debe tener en cuenta, como afirma Müller, que existe una tensión entre las semejanzas y diferencias con el modelo del pre-texto (109). De hecho hay una total identidad y la consistencia de este personaje funciona como un enlace interfigural. El destino de Maqroll tiene su antecedente en la primera novela, *La nieve del almirante*, donde están dadas la mayoría de las características esenciales que definen al Gaviero como navegante de origen incierto, políglota, lector eximio, gran escéptico que no cree en las leyes de los hombres ni cree que hayamos progresado. Su rebeldía clara contra el sistema la asume de manera que ve en el desplazamiento continuo la única opción válida para justificar su existencia.

Se puede decir, entonces, que los cambios que se suceden en una figura (para usar el término de Müller), Maqroll, que reaparece en una “autographic

sequel" es debido a una nueva intención estética de Mutis. Si en *La nieve* Maqroll es el personaje central donde el diario que él escribe en su travesía por el río Xurandó funciona como un recurso para evidenciar una intimidad que expresa su filosofía de vida, en *Ilona* tiene una importancia compartida con la protagonista. Su independencia, de hecho, está condicionada por su compañera y por el hecho de estar sin opción de desplazamiento, como ya lo hemos mencionado en este capítulo. Esto permite situar diferencias fundamentales aunque la identidad de la figura en la continuación se mantenga con propósitos eminentemente estéticos. Un ejemplo claro que se puede notar es en *La nieve*, donde Maqroll va en busca de unos aserraderos aunque en las primeras páginas del texto se sabe que son inexistentes. Además, el Gaviero está en constante remembranza de los tiempos felices que pasó con Flor Estévez en el páramo y para mitigar su soledad recurre a sus lecturas de libros históricos y a la escritura de su diario. Además, le entrega al narrador-personaje-compilador el borrador de un libro "que ya no terminaré jamás" (102). Caso contrario sucede en *Ilona* donde Maqroll comparte su soledad con su amiga triestina y el recuerdo de momentos felices lo hace en compañía de ella mientras el negocio del burdel va generando no sólo las ganancias esperadas sino hastío en los dos personajes. En *La nieve del almirante*, Mutis concibe a Maqroll como alguien que quiere la derrota y el fracaso y sus meditaciones constantes en cuanto al significado de la vida intentan representar sus preocupaciones existenciales: "Cada día somos

otro, pero siempre olvidamos que igual sucede con nuestros semejantes. En esto tal vez consista lo que los hombres llaman soledad. O es así, o se trata de una solemne imbecilidad" (25). Es de notar en esta cita que el significado del desplazamiento, que para el Gaviero tiene tan profundas connotaciones, lo relaciona no sólo a nivel físico sino a nivel del ser. Otro cambio conspicuo que este personaje experimenta de *La nieve* a *Ilona* es su relación con la muerte.

En el primer texto, Maqroll está constantemente rodeado por una atmósfera selvática donde los conflictos internos dejan como resultado muertes y donde sus compañeros mueren como producto de una violencia demencial que se cierne sobre los indígenas y criminales. Asimismo, el Gaviero sufre una enfermedad mortal, la fiebre del pozo, donde "perdí por completo la idea del curso del tiempo. El día y la noche se me mezclaban a veces vertiginosamente" (49). Las penurias ocasionadas por tal enfermedad hacen que el Gaviero continúe con sus meditaciones sobre la muerte y liga sus lecturas del libro de Raymond sobre el asesinato del Duque de Orléans para enfatizar su idea de que no hemos progresado y las mismas miserias de los hombres como "la envidia y el sórdido despecho" (55) siempre han estado presentes y no hay cambio. La muerte, entonces, es una presencia palpable no sólo por casi todos los personajes con los que el Gaviero tiene contacto sino con él mismo.

En el segundo texto, una drástica diferencia interfigural aparece con Maqroll: en *Ilona llega con la lluvia* él aparece en el rol de co-dueño del burdel

de azafatas, lo que le permite, como ya lo hemos mencionado, estar sin la posibilidad del desplazamiento. Como se sabe, el movimiento es lo que justifica la vida del Gaviero. Por ende, la quietud y el habitar un espacio cerrado le reduce el campo de acción vital propio de su nomadismo y lo acerca, pues, a un provisional cese de su actividad como trashumante. Para evidenciar aun más este contraste entre los dos textos cabe señalar la dramática desaparición de Ilona. En términos de desarrollo del personaje, la muerte de su amiga le genera otro tipo de meditaciones más personales ya que tienen que ver con alguien de sus más queridos afectos: “La ausencia de Ilona, estando ella viva, era algo que conocía muy bien y con lo que estaba familiarizado. Su ausencia definitiva era algo que me costaba tanto trabajo, tanto dolor, tratar de imaginar, que prefería volver de nuevo a los recuerdos” (198).

La muerte, entonces, ya no está vinculada a personajes anónimos, a los capitanes que terminan suicidándose, como bien anota Hernández (213) o héroes históricos sino tiene que ver con su compañera de andanzas. La experiencia de la muerte surge como otra prueba definitiva para que Maqroll siga moviéndose en un mundo construido por él mismo, absolutamente al margen de la realidad cotidiana y desplazándose hacia el pasado para recuperar permanentemente imágenes y sensaciones de sus seres queridos y justificar existencia.

Hemos enfatizado a lo largo de este capítulo las características fundamentales que comparten Maqroll, Ilona y Abdul. El hecho de estar en

movimiento continuo, sin apegos pero leales en sus amistades, creando proyectos que desafían los límites con lo desconocido hace que se encuentren otras formas de justificar una existencia nómada e independiente. El riesgo es precisamente el límite que, en el caso de Ilona y de Abdul, ocasiona sus muertes violentas. Como consecuencia, el Gaviero plantea la lucha contra la muerte en términos de vencer el olvido que ésta ocasiona y la férrea determinación de continuar en sus miríficos proyectos donde la itinerancia es lo esencial.

CAPÍTULO 4

Tríptico de mar y tierra: las fronteras de Maqroll

> "How many borders do you have to cross to arrive at home?"
>
> Theo Angelopoulos

Cita en Bergen, Razón verídica de los encuentros y complicidades de Maqroll el Gaviero con el pintor Alejandro Obregón y *Jamil* son los tres relatos cortos que conforman la última novela de *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*: *Tríptico de mar y tierra*. El límite o la frontera en esta novela no es físico solamente, es un límite entre la vida, el hecho de crear y la muerte, entre estos tres límites que rodean permanentemente al Gaviero. De hecho, Maqroll llega a un momento en que reafirma su estado de exiliado perenne y de extranjero perpetuo. Podemos decir, entonces, que la palabra que lo define y resume su vida es *xenitis*:

> which derives from the root for strangeness, and it means a stranger, but a stranger who is a stranger everywhere. *Xenos* is the word for stranger, but *Xenitis* is the one who finds himself in the situation of being a stranger, and it describes the feeling of being a stranger. Or a feeling of exile. (Horton108)

Además, podemos afirmar que Maqroll es un viajero que, parafraseando a Paul Bowles, contrario a los turistas, no pertenece a ningún lugar y se mueve lentamente durante prolongados períodos de tiempo de una a otra parte de la tierra.[17]

El título, *Tríptico de mar y tierra*, nos sugiere inmediatamente una conexión con la pintura y con los elementos con que Álvaro Mutis provee a su personaje central para definirlo como vigía en permanente movimiento. Por eso mismo se van a examinar en este capítulo las modalidades del *nomadismo* teniendo en cuenta los desplazamientos territoriales, la creación como símil de movimiento, y el regreso a conectarse con el pasado, características éstas que nos permiten, además, un sugestivo vínculo con *La Odisea* en términos de lo que hemos denominado desde el principio la poética de la desolación y la intertextualidad.

La obra de Homero trata sobre lo que acontece después de la guerra; en este caso, la guerra es cualquier dificultad o *tribulación* con la que Maqroll debe enfrentarse. Por lo tanto, Ithaca no es necesariamente una isla, es la sensación de paz al encontrar su hogar y, al mismo tiempo, es la reconciliación con sus asuntos no terminados como, por ejemplo, su actitud ante los seres humanos, el

[17] Nos estamos refiriendo a la novela *The Sheltering Sky* (1949) que posteriormente el director italiano Bernardo Bertolucci llevó al cine en 1990. Es historia de una pareja que viaja a través del norte de Africa en busca de su propia identidad. Cabe notar, para nuestro estudio, el énfasis en la diferencia entre un turista (que tiene todo planificado) y un viajero (que no le interesa el tiempo que dure la travesía). De ahí su similitud con Maqroll.

identificarse e interactuar con un pintor con quien puede hablar de arte y posteriormente hacerse cargo de un niño. En este *tríptico* no hay una temporalidad clara en los textos. El comienzo, la mitad y el final están mezclados constantemente y los límites entre "realidad" y ficción son igualmente ambiguos.

Maqroll el Gaviero es una especie de Odiseo en busca de su hogar en la tierra. Jamil, por otro lado, puede ser Telémacus en busca de su padre. Como se sabe, Maqroll no tiene familia, sus queridos amigos están muertos y el único contacto con el mundo exterior es el párroco de Pollensa y el personaje-narrador-compilador a quien le cuenta sus historias para posteriormente ser publicadas por éste. La relación que se establece, entonces, entre el Gaviero y el niño es un medio que le proporciona a Maqroll la plenitud que necesitaba al cuidar al hijo de su difunto amigo Abdul Bashur y así encontrar, al final de sus días, un replanteamiento de su existencia. De igual manera, si la pintura de Alejandro Obregón le sugiere una mirada introspectiva donde Maqroll reconoce elementos propios de su vida marina, tales como el mar y sus criaturas, el viento y el erotismo, los autorretratos y los seres con defectos físicos, la comunicación que se establece con Jamil suscita respuestas afectivas y creativas jamás antes exploradas por el Gaviero.

Cada novela de Mutis es un viaje, como hemos visto, y estas narraciones que conforman *Tríptico de mar y tierra* corresponden al viaje final de Maqroll.

Sin embargo, hay cierto sentido de esperanza en esta novela. En *Cita en Bremen* prevalece el tema de la muerte, las fiebres, los suicidios y la vida itinerante del Gaviero en condiciones extremas. Posteriormente, *Razón verídica de los encuentros y complicidades de Maqroll el Gaviero con el pintor Alejandro Obregón,* sugiere un sentido de comunidad y de amistad cuyo vínculo es el arte y la creación: De ahí la presencia ficcionalizada de los íntimos amigos de Mutis, Obregón y García Márquez, reunidos en un fascinante diálogo con Maqroll y con el narrador-personaje-compilador. El artista Alejandro Obregón (1920-1992) fue un eximio pintor y escultor colombiano que enfatizó en sus obras el color del trópico, las criaturas marinas y la denuncia de la situación política que vivió Colombia a mediados del siglo XX. Uno de sus cuadros que lo consagró como el gran maestro de la pintura colombiana es "La violencia", al que nos referiremos más adelante.

Finalmente, *Tríptico* termina con la unión temporal con el niño Jamil que le sirve de guía al Gaviero en su paso por, lo que hemos denominado, el inframundo. Irónicamente, es allí, en los astilleros abandonados de Pollensa, donde Maqroll se reconecta con aspectos de su vida al vivir experiencias afectivas que determinan el cese de su itinerario.

En los relatos cortos que conforman esta última novela de Álvaro Mutis, se pueden notar tres situaciones diversas en las que el Gaviero llega a los límites extremos al epílogo de su vida en los astilleros abandonados de Pollensa. En

Cita en Bergen confluyen los temas de las fronteras no sólo en el sentido espacial sino existencial. Como Maqroll, los otros personajes que aparecen en este relato vienen de cruzar una variedad de fronteras hasta elegir el suicidio o la vida sedentaria como respuesta a su inconformidad en el mundo en el que les ha tocado vivir. De hecho, Sverre Jensen, escandinavo, a quien Maqroll conoce en la cárcel en la Columbia Británica, es un ser marginal que comparte con el Gaviero experiencias pesqueras una vez libres y que en el relato que nos ocupa se vuelven a encontrar luego de muchos años. Cabe notar que la rabia contenida que provoca en Jensen ataques físicos es producto de "una cierta injusticia gratuita producida por la estupidez de sus semejantes" (602). Esta clase de desprecio tiene un común denominador en Maqroll, ya que éste ve a la gente como zombies que andan por las calles de la ciudad inglesa de Brighton y "no hay sino la muerte vigilando las grandes bóvedas de cristales coloreados, los retorcidos hierros que tratan de repetir épocas abolidas y el rebaño de borregos que no saben a qué vinieron" (604). Esta actitud extrema frente a las personas y los lugares por donde atraviesan, va ocasionando en estos dos personajes una certeza ante la mentira que significa la vida de los otros en aquella ciudad inglesa y que la continúan en los demás puntos de su travesía. En efecto, cuando llegan a Saint Malo y posteriormente a la costa de Bretaña, Jensen afirma que "morir es un pacto que hacemos con nosotros mismos. Lo importante es saber cuándo y cómo se cumple y estar seguro de que se trata de un viaje sin regreso"

(607). El tema de la muerte, como ya lo hemos mencionado anteriormente, es uno de los motivos principales en la obra de Mutis y lo plasma desde diversos puntos de vista. Maqroll está en permanente huida para escapar de ella y sólo espera la clase de muerte que le sea propicia. Por ahora, su actitud nómada lo sustenta y la fortaleza de su soledad y de su estoicismo lo mantiene vivo. El caso de Jensen es muy diferente. Poco a poco, afirma Maqroll, "su vaga lejanía y un irse marginando de las cosas del mundo" (607), confirman el desprecio que siente por la especie humana y hace que le advierta al Gaviero que él va a ser el único que sabrá cómo y cuándo habrá resuelto su, llamémoslo así, límite existencial. En la carta que recibe Maqroll se evidencia una postura donde, como ya lo mencionamos, se transgrede radicalmente el límite entre la vida y la muerte:

> Mi querido Gaviero: He resuelto quitarme la vida. A nadie le explicaría los motivos de esta decisión que, por lo demás, creo que a nadie pueda interesar, de no existir usted a quien he considerado siempre mi mejor y -¿por qué no aceptarlo?-mi único amigo. . . Es evidente que la vida en el mar, que es la única que concebía como posible, se ha acabado para mí. . . Usted tiene la facultad de adaptarse, por un tiempo al menos, a la vida en tierra. . . .La necedad de nuestros semejantes no tiene límite, Gaviero querido. . . . me voy porque no soporto más el ruido que

> hacen los vivos. . . . En Vancouver, había tomado ya, allá en el fondo, la determinación de no aguantar sino hasta cierto límite, incierto. . . (619)

Con esta misiva se evidencian los motivos transgresores para "cruzar el umbral" dentro de algunos de los parámetros que Mutis planteó en su ensayo sobre la desesperanza (*Álvaro Mutis: Poesía y prosa*) y que los podemos resumir aquí: la lucidez, la soledad y la estrecha relación con la muerte. Podemos notar que Sverre Jensen es un personaje que tiene absoluta claridad acerca de su decisión de quitarse la vida y que la ha ido trabajando durante mucho tiempo. Por otro lado, la trágica muerte de su esposa y la ausencia de hijos hizo que se dedicara a la vida del mar sin preocuparse por restablecer un hogar. Sus correrías en las cantinas y en puertos de bajos fondos, sin amigos, hace que el aislamiento de la sociedad lo lleve a los oficios donde la relación con el mar es lo único que importaba. Finalmente, su vínculo con la muerte es como un pacto que lleva a cabo hasta que se presenta la ocasión precisa y el momento justo para transgredir el límite y hacerlo con absoluta conciencia. Elige y opta, y se despide de Maqroll con las siguientes palabras que confirman lo que afirmamos anteriormente: "Ya sé que otra será la puerta que escoja para salir. Cualquiera que ésta sea, lo espero al otro lado para que me cuente cómo fue su salida. Me queda pendiente esa única curiosidad en este mundo que dejo sin pena pero tampoco esperando encontrar nada en la otra orilla" (620).

Leb Mason, otro ser marginal con quien el Gaviero hace algunos negocios, es un personaje mucho más extremista en cuanto a los límites que cruza: trata de blancas en las costas del Caribe, contrabando de armas, falsificación de documentos comerciales hasta terrorista en Jaifa y en otros puertos del Mediterráneo oriental. Sin embargo, Maqroll comenta que es una "persona generosa y de buen corazón" (*Tríptico* 651). Este tipo de razonamientos por parte de Maqroll, está acorde con la regla de vida fundamental que Mutis transmite a su personaje central: "No Juzgar" (*Les eléments du desastre*). El encuentro fortuito con Maqroll en Brighton hace que se revivan algunas andanzas comunes en diferentes puertos del mundo, se comparta una marginalidad que desemboca en un hastío, por parte de Manson, por la vida y por la rutina. De Brighton, Maqroll viaja a Saint Malo para ayudar a Mason y a su compañera en un negocio nocturno para posteriormente encontrarse con Vincas Blekaitis y navegar unos años antes de establecerse definitivamente en Pollensa.

De estos encuentros quedan claros los severos límites establecidos por Mutis a través de sus personajes. Al mismo tiempo, como bien afirma Consuelo Hernández, el escritor colombiano logra "descubrir la desesperanza de la existencia humana, la desesperanza del mundo. . . .De allí su tono siempre

escéptico" (266) pero a la vez deja la posibilidad abierta de encontrar en el pasado la fortaleza de vivir en el presente, como es el caso del Gaviero.[18]

En el caso de Sverre Jensen, el suicidio planeado, consciente y preparado hace muchos años, es producto de una incapacidad por adaptarse y "por la necedad de nuestros semejantes que no tiene límite" (619). El propio Álvaro Mutis enfatiza esta decepción por la especie humana : "Yo no creo que vamos a ninguna parte, es más, cualquiera que vea el mundo hoy en día, se dará cuenta de que si íbamos para alguna parte, ya sencillamente caímos en el abismo" (ctdo en García Aguilar 47). Para Mutis, lo que tiene significado trascendente es transmitido a través del reino celestial a esta tierra defectuosa y a sus criaturas aun más profundamente defectuosas. El que estas últimas manipulen tal material es un sacrilegio (Siemens 85). Se puede decir, entonces, que la creación de una obra de arte con valor estético es una posibilidad para justificar nuestra existencia en este planeta.

Como personaje opuesto a Jensen, Leb Mason suspende su vida de marino y decide establecerse en tierra, contra su propia voluntad, y "acabar en un rincón apacible y mediocre" (610). Y, como caso intermedio, está Maqroll que, aunque comparte muchas de las características de sus amigos en cuanto al significado de la existencia, de la búsqueda de lo mítico y de actos ceremoniales

[18] Véase el apéndice *Las lecturas del Gaviero* al final de *Amirbar* (468-71). Se puede notar la fascinación que la historia le produce a Maqroll.

para huir de la rutina, sigue en permanente movilidad en dirección a los puertos donde lo esperan los barcos que parten hacia cualquier ciudad que llama su atención.

De hecho, afirma Maqroll, "Los años que duró mi trabajo con Blekaitis antecedieron de inmediato a mi instalación en Pollensa como celador de unos astilleros abandonados en las afueras del puerto" (617). Esta declaración del Gaviero es muy sugerente ya que es la primera vez que es tan enfático en cuanto a establecerse en un lugar sin la intención de trasladarse a otro en corto o largo plazo. Se puede afirmar, entonces, que Maqroll ha deambulado por años en busca de un lugar (hogar) que puede ser el páramo, como lo mencionamos en el primer capítulo al referirnos a *La nieve del almirante*, o donde se construían los barcos, *Tríptico*, aunque su condición de exiliado perenne permanezca. Este regreso a lo que puede ser su hogar constituye el objetivo esencial de esta novela y nos permite establecer un diálogo con *La Odisea*. Sin embargo, el retorno al hogar no es necesariamente a un sitio o a una isla sino a un estado de armonía en el cual el Gaviero logra su personal e íntima sensación de conectarse con su pasado para encontrar una sensación de plenitud como veremos en *Jamil*. Este desplazarse hacia el pasado para encontrar "el momento y el lugar adecuados en donde hubiera cobrado sentido mi vida" (*La nieve* 45) y que Maqroll lo confiesa constantemente a través de toda la saga, se resuelve en este último relato cuando está en contacto con el hijo de Abdul por un periodo cercano a los dos años.

En *Encuentros con Alejandro Obregón* convergen el acto de crear junto con la dinámica de lo que significa ser extranjero en cualquier lugar. Como se sabe, Alejandro Obregón es un pintor real que en la ficción de Mutis adquiere una significación enorme, ya que comparte con Maqroll una actitud similar en cuanto a la vida se refiere. Es decir, el movimiento constante ya sea hacia diferentes lugares o ya sea en el hecho de recrear la realidad. De hecho, el Gaviero y Obregón navegan juntos entre Curaçao, Cartagena y Kuala Lumpur para ir en la búsqueda de "los misteriosos actos del destino que forman parte de la verdad a la que Maqroll debe hacer frente una vez más en esta novela corta" (Siemens 327). El Gaviero, como lo hemos mencionado varias veces, ve en el desplazamiento el soporte de su existencia y Obregón ve en el arte la justificación que lo mantiene vivo. El punto de unión es precisamente la creación. Hay que recordar que Maqroll es un ávido lector con gran sensibilidad para el arte y la literatura. De hecho, discute con el narrador-personaje-compilador sus opiniones literarias y su gusto por los escritores franceses con un apéndice de sus lecturas al final de *Amirbar* (468-471) y le deja los borradores de un libro que no terminará jamás (*La nieve* 102). Maqroll, el Gaviero, nómada irredento quien hace del desplazamiento un arte de la deriva, como ya lo hemos mencionado, también opina sobre arte y se conmueve ante las emociones que éste suscita:

> La pintura de Obregón está relacionada con otro mundo, por completo distinto de éste que habitamos. Transcribe una realidad creada por él desde no imagino cuáles vericuetos de su alma. Es una pintura angélica, pero de ángeles del sexto día de la creación. . . .Cuando vi algunos de sus autorretratos, la noche en que nos conocimos, tuve el primer aviso de que me encontraba ante alguien fuera de lo común, ante un visionario señalado por vaya a saberse qué dioses corroídos por la plaga. (638)

De la misma manera, su forma de vida se asemeja a la vida de Obregón en términos de lo que el arte sugiere: movimiento constante. Las similitudes no se quedan solamente con Maqroll, ya que Mutis utiliza su personaje-narrador para evocar el juego que hacía en cine Alfred Hitchcock o Theo Angelopoulos, entre otros maestros del séptimo arte. Es decir, ellos aparecían de perfil o a través de los espejos dentro de la escena que estaban rodando. De manera similar, en la literatura, Mutis deja entrever rasgos autobiográficos suyos para establecer una comunicación más íntima con el lector avisado. Obregón nacido en Barcelona, formado en Francia, Suiza y Colombia recrea el paisaje colombiano dentro de un espacio para la gestualidad y la expresión de emociones y transgrede la mirada contemplativa para establecer una relación de interdependencia con la cultura, la política y la sociedad. Es de notar, por ejemplo, que su cuadro *Ganado ahogándose en el Magdalena* (1955) hace

referencia al período de violencia posterior al Bogotazo (1948) y que generó una escalada guerrerista en Colombia. De manera similar, Mutis connota lo local sin aludir a fronteras específicas. En *La nieve, Un bel morir, y Amirbar*, especialmente, podemos notar estas referencias donde la violencia junto con la historia son el telón de fondo de estas novelas. El trópico es tanto para Obregón como para Mutis crudo y violento; la naturaleza está más cercana a la vivencia de la tormenta, a elementos o seres que producen sensaciones extremas. A partir de *Naufragio* (1960), *Resaca* (1961) y obras afines, el mar comienza a definirse como figura principal. El mar o el universo, como afirma Obregón, son el sentido de la vida tanto de Maqroll, porque le ha permitido desplazarse y sentirse pleno, como de Obregón, quien afirma que:

> el mar es lo más importante que hay en el mundo. Hay que saber verlo, seguir sus cambios de humor, escucharlo, olerlo. ¿Sabe por qué? Porque allí nació la vida, de allí salimos y una parte nuestra estará sumergida allá entre las algas y las profundidades en tinieblas. (642)

Se puede decir que el mar como elemento nómada por excelencia es el pivote fundamental que justifica la interdependencia entre Maqroll y Obregón en términos de itinerancia, cambio constante, y el rechazo a lo que permanece estático.

Por otro lado, en *Jamil* la búsqueda del padre y el vagabundaje hacia el hogar (regreso al hogar sin hogar) coinciden en torno a la idea de la unión y la reconexión con el pasado. Si Jamil "significó un cambio esencial en el desorden de sus andanzas y vino a traerle en la etapa final de sus días una especie de serena conformidad con la encontrada suerte de su destino. . . ." como afirma el narrador-personaje-compilador (*Tríptico* 651), el viaje es,

> . . . the framework upon which the poet builds a vision of the entire universe, but the development of that vision is presented as a real, personal experience, a real journey involving purification through suffering and awakening. . . .As we move through space, we are changed, we discover, and we are transformed. (Whitfield 38)

Esta constante búsqueda del pasado por parte de Maqroll ya no es a través de los libros que lee o en los sueños recurrentes que menciona, sino es en el encuentro con Jamil donde el niño le proporciona los estímulos necesarios para volver a vivir una infancia otrora olvidada por su duro oficio de gaviero. Los límites que ha tenido que cruzar para encontrar su hogar han hecho que Maqroll cambie y, de hecho, acepte su destino "marginado y tranquilo" (*Tríptico* 700) y transforme sus deseos itinerantes por la absoluta certeza de que "su compañía [la de Jamil] durante un año largo tuvo para mí una virtud salvadora y si no me ha convertido en otro hombre, sí, al menos, me ha llevado un resignado

espectador de nuestra batalla con las sombras, cuya única dignidad estriba en "saber preservar al niño que fuimos un día" (*Tríptico* 701). Es de notar que la convivencia con el niño tiene como telón de fondo la situación de los emigrantes y/o refugiados. La madre de Jamil, Lina Vicente, va a Alemania para poder obtener los fondos suficientes y regresar al Líbano con su hijo. El Gaviero, por su parte, logra pasar clandestinamente a Jamil desde Túnez a Mallorca y cuyo transcurso nos remite de nuevo a recordar tiempos pretéritos donde Maqroll exponía su vida por intentar quimeras en cualquier lugar del planeta.

La tensión entre estas dos concepciones del pasado pueden ser percibidas en el encuentro con la madre de Jamil, que está articulado en dos pasos. Primero, durante su viaje a Port Vendres, Maqroll recuerda este sitio que le fue tan contrario a sus expectativas ya que estaba con papeles falsos conviviendo con "la ola de inmigrantes que desde comienzos del siglo pasado decidieron buscar fortuna en tierras menos castigadas por guerras y crisis económicas" (663). El hecho de evocar el pasado trae consigo una serie de detalles que anteceden al relato propiamente dicho, ya que Maqroll puntualiza temas recurrentes que continuamente se repiten, con sus respectivas variaciones, en todas las novelas: lugares destartalados, ciudades de paso para los inmigrantes, oficios miserables y enfáticas descripciones de la gente en términos de miseria y ansiedad por partir, ya que tienen la piel "picada de viruelas y facciones de rata anémica" (664) o "le faltaban todos los dientes" (665). Se puede decir, entonces,

que Mutis sugiere a través del Gaviero, especialmente, una colectiva y anónima alegoría de las sociedades modernas que tanto rechaza:

> There is no doubt in Maqroll's mind that he was born at the wrong time. Modernity is alien territory to him, a true terra incognita that is inimical, incomprehensible, and inescapable, a place where the deaths of his few allies – beloved friends like Ilona and Abdul Bashur, for example– leave him bereft and more solitary than ever. (Grossman 30)

El segundo paso viene a ser el encuentro con Lina en un café de esta ciudad mediterránea, que sugiere, como ya lo hemos mencionado, detalles no gratos al gaviero pero al mismo tiempo anticipa una de las experiencias capitales que van a culminar con el final abierto de su vagabundaje. Lina, esposa de Abdul y madre de Jamil, es una mujer que le recuerda a Ilona y que tiene la referencia de "una sacerdotisa de un rito olvidado" (671). Uno de los aspectos más sorprendentes de esta secuencia es el hecho de que Maqroll, a la manera de un *Flanêur*, recorre la ciudad donde había pasado situaciones límite pero donde ya no encuentra casi ningún punto de referencia debido a una aparente comodidad que la ciudad ahora brindaba y que le hacía sentirse que ya no pertenecía a este lugar:

> Sentí como una desilusión, un amargo reclamo por ese disolverse en el tiempo de un pasado que aún me dolía recordar y del que no quedaba ni una esquina, ni un ladrillo, como testigos de mis días de miseria que iban a sumarse ahora a otros tantos sumergidos en los laberintos de la memoria. Un sol espléndido reverberaba en las blancas fachadas de las casas y edificios ordenados en anfiteatro alrededor de la pequeña bahía de aguas tranquilas y transparentes. Tanto bienestar llegaba a dolerme haciéndome sentir ajeno y casi rechazado por un edén que no me estaba destinado. (672)

Caren Kaplan explica muy certeramente cómo varias manifestaciones de la nostalgia son parte de las construcciones euro-americanas del exilio: nostalgia del pasado, del hogar, de la lengua madre, todas construcciones que apuntan a la experiencia de lo familiar una vez se ha perdido (*Questions of Travel* 33). En Maqroll es evidente la nostalgia del pasado, el hecho de no tener una nacionalidad, y el estar en permanente exilio.

Sin embargo, cuando Lina regresa llevando de la mano a un niño que le recuerda a su querido amigo Abdul, la nostalgia adquiere otra significación y el pasado no sólo hace referencia a los parecidos físicos padre-hijo sino al deseo de satisfacer uno de los pedidos de Abdul en caso de que le pasara algo: hacerse cargo, temporalmente, de Jamil mientras Lina logra reunir dinero suficiente

trabajando en Alemania, para luego regresar al Líbano y establecerse con su hijo. De esta forma el esquema de *La Odisea* se invierte y el viaje arquetípico adquiere otra significación donde la búsqueda del padre por parte de Jamil hace que, posteriormente, Maqroll cese en su errar y reafirme su condición de eterno extranjero. No hay un *nostos* (regreso) por parte de Maqroll, ya que "Maqroll no tuvo jamás lugar sobre la tierra" (*Empresas* 504).

En este viaje se pueden evidenciar dos temporalidades muy sugestivas que, como ya lo mencionamos, conectan al Gaviero con el pasado: emigrar clandestinamente de un país a otro pero en compañía de un niño del que se va a hacer cargo por casi dos años y, a su vez, ser el transitorio reemplazo de su padre. En este contexto, Jamil aparece con claras connotaciones físicas y afirmaciones claras que le recuerdan a Abdul. Maqroll, entonces, vuelve al estado de reactivar sus destrezas para burlar la ley y llegar a los destartalados astilleros de Pollensa. En ese transcurso se vuelve a hacer referencia a los nómadas, a los contrabandistas, y al mundo marginal del que, irónicamente y gracias a la presencia del niño, hizo que Maqroll poco a poco lo trascendiera en el sentido de volver a tener entusiasmo por algo tan ajeno a su vida como el rechazo de "sus delirios itinerantes" (*Jamil* 701).

Jamil evoca una de las máximas de Álvaro Mutis: "Volver a ser el niño. . . .". Claramente podemos notar que la relación que se establece entre Maqroll y Jamil representa el encuentro con la niñez y que se refleja en sus recuerdos en la

gavia donde “tuve que estar atento a lo que cada día se me echaba encima como un torrente de riesgos y de súbitas alarmas que no me daba tiempo de volver sobre mi infancia, perdida como estaba en el vértigo cotidiano de un presente implacable” (683). Sin embargo, en Maqroll se va recobrando la ternura, y la dureza de su mundo se va atenuando poco a poco al responder las preguntas de un niño que quiere saberlo todo. Esta confrontación con su propio ser, inspirado por la relación diaria con Jamil, hace que el Gaviero recobre su pasado para trascenderlo y armonizar su ser. De esta forma, Maqroll reconoce y confiesa que

> el muchacho [Jamil] desplegaba en sus gestos y en toda su relación conmigo, una suerte de energía, de sorpresivo poder que me desataba un torrente de sensaciones inusitadas. Seguramente los debí conocer en la niñez y me encargué de ocultarlos luego en lo más hondo de mí mismo. La vida se me vino encima muy temprano y tuve que tragar sorbos muy amargos, administrados por adultos con la indiferente brutalidad de lo que llaman “la lucha por la vida”. (687)

Estas confesiones de Maqroll están conectadas directamente con un volver a empezar donde es posible la felicidad que tanto le fue ajena, ya sea por su propia voluntad como por el azar que el mismo Gaviero provoca. Ahora, durante su viaje de Barcelona a Pollensa, se siguen desencadenando recuerdos y fascinaciones comunes con el mar, el movimiento de los puertos, los barcos al

partir, las estaciones de trenes, todo ello para reconstruir un pasado que ahora le es revelado por Jamil. De esta manera, Maqroll empieza a compartir con el niño el aspecto más fascinante de su personalidad, ya que el estoicismo de su vida genera una aventura diaria que el Gaviero enriquece para la entera satisfacción de Jamil. Es así como construye una barca para navegar e ir de pesca con el niño, le cuenta historias varias de su vida en el mar, recrea libros leídos, comparte objetos y despliega una variedad de recursos y hace de esta convivencia un intercambio de afectos que resulta en un viraje drástico de su actitud ante la vida:

> Convivir con él y con su descubrimiento del mundo, percibir de cerca esa secreta y arrolladora energía que cada niño trae consigo. . . . me hicieron mudar paulatinamente mi idea del hombre. Siempre he estado convencido de que bien poco debe esperarse de nuestros semejantes que constituyen, sin duda, la especie más dañina y superflua del planeta. Sigo pensándolo así, cada día con mayor certeza, pero lejos de producirme el enojo y la amargura que antes me torturaban, ahora siento algo que definiría como indulgente ternura. . . . .Este cambio ha bastado para aceptar mi destino y quedarme en Pollensa, marginado y tranquilo, sin intentar nuevos lances que en el pasado hicieron de mi vida una delirante secuencia de infortunios. (700-1)

Maqroll, entonces, reconoce el fin de su nomadismo al establecer el único vínculo que le hacía falta: "saber preservar al niño que fuimos un día" (701). De esta manera, *Jamil* es uno de los relatos que revela una faceta intimista totalmente ajena a los diferentes aspectos que hemos mencionado del Gaviero y que, a la vez, evidencia el drama contemporáneo de los inmigrantes africanos al continente europeo.

Tres aseveraciones evocativas dichas por Maqroll durante su último periplo y por Obregón capturan el tono móvil, reticente, nostálgico y contemplativo de la novela. La primera es:

> Mi amistad con él [Sverre Jensen] tenía una característica particular: estaba directa y exclusivamente relacionada con nuestra vida en el mar. Esta relación era muy estrecha, siempre cordial y basada en un mutuo entendimiento de nuestras a menudo opuestas maneras de entender la vida y nuestras relaciones con nuestros semejantes. En tierra, nuestro diálogo se iba marchitando, sin que por ello se afectara nuestra amistad. Era como si fuera del mar cada uno tomara su camino en dirección inversa, quedado intacto el afecto que volvía a resurgir en el momento que tornábamos a navegar juntos. (*Cita en Bremen* 617)

La lealtad, como hemos visto a lo largo de todas las novelas, es una de las características que definen al Gaviero y que hace que la comunidad que lo

rodea le brinde los medios posibles para ayudarlo en sus situaciones límite. Por otro lado, el mar como elemento nómade que alude a su permanente nomadismo funciona como elemento que cohesiona las condiciones básicas para establecer una amistad basada en el hecho de no juzgar y de establecer vínculos afectivos con seres libres de apegos.

Por su parte, Obregón en uno de sus diálogos con Maqroll afirma:

> Ahora ya casi estoy listo para emprender un viejo sueño que me ha perseguido desde hace años: pintar el viento. . . .quiero pintar el viento que entra por una ventana y sale por la otra. . . .el viento que no deja huella, ése tan parecido a nosotros, a nuestra tarea de vivir, a lo que no tiene nombre y se nos va de entre las manos sin saber cómo. (*Encuentros* 642)

La cita anterior enfatiza el punto de unión entre el Gaviero y Obregón en términos de querer realizar planes miríficos y, a la vez, en definirse como personajes trashumantes que encuentran en el viento, otro elemento nómada por excelencia, su identidad vital.

La tercera es: En *Jamil*:

> De todos modos, lo cierto es que he llegado a una impávida aceptación de todo por el solo ejemplo de este niño entrando al oscuro Dédalo que tejen los hombres hasta terminar en un breve túmulo de pardas cenizas y que hemos convenido en llamar la

> vida, simplificando, como siempre, las cosas en forma lamentable. No sé qué será de Jamil. Lo que sí sé es que su compañía durante un año largo tuvo para mí una virtud salvadora y si no me ha convertido en otro hombre, sí, al menos, me ha llevado a ser un resignado espectador de nuestra batalla con las sombras, cuya única dignidad estriba en saber preservar al niño que fuimos un día. (701)

La infancia es, pues, la última conexión que le faltaba al Gaviero para cruzar, de la mano de Jamil, la última frontera de su periplo. Asimismo, es la exaltación de la niñez como etapa fundamentalmente creativa y única de todo ser humano donde es posible encontrar la justificación de la existencia sin par de Maqroll. La novela concluye con las palabras del narrador:

> Era indudable que Jamil era la trampa que esperaba a nuestro amigo, escondida en el intrincado laberinto de su irremediable odisea. Como él mismo solía decir: "La piedad de los dioses, si existe, es para nosotros indescifrable o nos llega con el último aliento de vida. Nada se puede hacer para librarnos de su arbitraria tutela. (760)

Siemens afirma que, "Maqroll has not been transformed to the point of deciding to become a respectable bourgeois citizen, but his outlook from now on will always have something of the child in it" (*Maqroll's Rebirth in Alvaro*

Mutis 305). Como dijimos anteriormente, el Gaviero pierde la custodia de Jamil pero logra el vínculo con su propia niñez.

Poética de la desolación: el averno de Maqroll el Gaviero

El inframundo en el que ha deambulado Maqroll durante las siete novelas de este estudio, tiene en *Tríptico* la *summa* de todos los acontecimientos. Por ejemplo, podemos notar una referencia muy marcada a un mundo de desamparo (663) y que le recuerda al Gaviero todo su pasado:

> Ustedes bien saben que he pasado por atroces pruebas de enfermedad y de hambre y que buena parte de ellas las he sufrido en climas tan atrayentes como los de Alaska, Tierra de Fuego, la Amazonía, los páramos de la cordillera o los manglares de Louisiana, para sólo mencionar algunos de los infiernos a donde me ha llevado la suerte, por decirlo en alguna manera. (*Jamil* 663-64)

De igual manera, en la ciudad de Port Vendres donde "he sentido más de cerca que llegaba al cabo de la cuerda" (664), es donde Maqroll ejerce oficios varios tales como mesero, ayudante temporal de un taller de mecánica, aseador de una sala de primeros auxilios (664-65) hasta llegar a la penosa situación de pedir limosna sin éxito. A consecuencia de ello, el Gaviero se encuentra con seres "con la piel picada de viruelas y facciones de rata anémica" (664), "una

mujer que le faltaban todos los dientes" (665), y donde es tratado como "quienes, como es su caso, no son de ninguna parte" (664). Seres deformes que viven miserablemente en un puerto destartalado, de paso, donde los emigrantes se dirigen hacia el norte de África, y que representan el mundo que Maqroll resume como "Pues bien, ésa fue mi vida durante cuatro infernales meses durante los cuales conocí en carne propia, como si aún me hiciera falta, los límites de sórdida crueldad y de insondable miseria que alcanza a soportar un hombre sin recurrir al suicidio o al crimen" (667).

Como hemos visto, Maqroll es un personaje marginal que deambula en un mundo marginal y atrae a otros personajes con similares características. Es decir, su actitud estoica ante la vida les permite estar al margen de la sociedad a la que pertenecen, ya que plantean otro *modus vivendi* basado en el desplazamiento continuo. Sin embargo, adquiere una presencia fundamental para nuestro planteamiento de la poética el hecho de ubicar al Gaviero en un sitio desolado a las afueras del puerto donde se construían barcos y que ahora está en total abandono. Cabe destacar la connotación que tienen estos astilleros con el estado actual de Maqroll, debido a que éste ha decidido quedarse a vivir allí por un tiempo indefinido sin el afán de partir. Por su parte, el astillero ya no cumple su función y sólo quedan en él restos de maquinaria y barcos en descomposición. Así como lo mencionamos en el primer capítulo cuando nos referimos al *tramp steamer* como la personificación del Gaviero, los astilleros

abandonados donde se instala Maqroll tienen una connotación similar, ya que representan el estado de su alma al sugerir, por un lado, el sitio donde se construían y/o reparaban los buques pero por otro lado, es un sitio dejado cuyo único habitante es el Gaviero.

Como hemos notado, Maqroll está estancado en Pollensa, sus amigos queridos han muerto en accidentes fatales, sus cómplices marinos se han suicidado o han optado por una vida sedentaria alejada del mar, no hay ninguna presencia femenina, su salud es precaria, su edad es avanzada y su único consuelo son los libros que relee. La fortaleza, digamos, de una soledad construida en cada uno de sus periplos por "los cinco continentes y los dieciséis mares" (714) junto con la imposibilidad de permanecer por mucho tiempo en un lugar fijo, y el recuerdo de su pasado son los pasos que ha recorrido el Gaviero para llegar a la última instancia de su viaje: confrontarse a sí mismo experimentando los límites de la condición humana bajo la guía más insospechada de todos los personajes que han desfilado hasta ahora. Como sabemos, las presencias femeninas han sido fundamentales en su periplo, ya que representan principalmente protección (recuérdese Flor Estévez en *La nieve*) y complicidad (Ilona), junto con un fuerte contenido erótico sin compromisos *a posteriori*.

De manera similar, los vínculos afectivos no sólo con el narrador-personaje-compilador, sino con Abdul Bashur y Alejandro Obregón, entre otros,

le han brindado al Gaviero la posibilidad de compartir su filosofía de vida, establecer una amistad con base en la creación y ser un gran oyente activo de historias ajenas dignas de contarse. Todos estos personajes con sus relatos disímiles han complementado, apoyado, enriquecido y revaluado la actitud que tiene el Gaviero ante la vida. Sin embargo, es Jamil, el hijo de Abdul, quien le genera a Maqroll el instinto de protección, llamémoslo paternal, que otros habían tenido con él y la posibilidad de acceder al mundo infantil para encontrar la ruta final de su destino. Esto significa que el proceso de transformación de su conciencia ha sido posible debido a que Maqroll se hace cargo de un niño que depende exclusivamente de él. En las anteriores novelas, como se ha visto, Maqroll no depende de nadie para realizar sus inesperados itinerarios y, aunque eventualmente puede hacer negocios conjuntos con sus amigos, prevalecen más sus rituales de soledad voluntaria. Sin embargo, en las situaciones límite, ya sea por un estado delicado de salud o por la carencia absoluta de medios para satisfacer sus mínimas necesidades primarias, siempre hay alguien que cuida de él y lo protege. Queremos, entonces, enfatizar que es la primera vez que Maqroll comparte temporalmente su vida con un niño al que le dedica todo su cuidado pero que al mismo tiempo el niño Jamil es quien lo guía por un sitio en ruinas y pleno de penumbra.

En la narrativa de Mutis, el tema del inframundo o de los bajos fondos tiene elementos similares al descenso de Odiseo: el acceso temporal a un mundo

incierto, abandonado; encuentros que tienen un fuerte impacto emocional y la constante presencia de la muerte son, como mencionamos al comienzo, la atmósfera infernal en la que Maqroll está envuelto y que rebasa todos los límites de las novelas anteriores.

En *Tríptico*, la alusión a los astilleros donde se encuentra el Gaviero y la forma en que vive y asume su soledad es suficiente para personificar este lugar como el sitio postrero que podemos identificar como el inframundo:

> Bien saben ustedes que el hombre anda siempre sin un céntimo en los bolsillos y lo que le pagan por cuidar esos astilleros abandonados y la maquinaria que allí reposa carcomida por el óxido y el salitre marino le alcanza para vivir dentro de la austeridad que sospecho ha sido una constante en su vida. . . .En las construcciones semiderruidas reinaba una oscuridad absoluta. El dique seco mostraba al aire los muñones de su antigua estructura de concreto y la armazón de madera se había derrumbado por la acción de la intemperie. Un cobertizo hecho con hojas de cinc ennegrecidas por el óxido debía ser el antiguo lugar donde estaban las oficinas. . . .En una ventana del segundo piso, cubierta en parte con cartones que reemplazaban los vidrios rotos hacía quién sabe cuánto tiempo, se encendió la luz de una linterna de mano que nos alumbró por un momento. . . .Por entre

> los claros que dejaban las láminas de cinc, vimos descender la luz por unas escaleras que crujían en forma alarmante. . . . En un amplio sofá forrado de piel había instalado Maqroll su cama, es decir dos cobijas bastante raídas por el uso y una almohada con manchas de origen incierto. El Gaviero puso la linterna en una mesa tambaleante llena de libros. . . .En las paredes colgaban planos de embarcaciones de los más diversos tipos y tamaños. . . .todo en un estado de tal de deterioro que daba la impresión de que caerían al suelo de un momento a otro. (655-59 [Los subrayados son míos])

Si agregamos la siguiente descripción del Gaviero podemos notar ciertas similitudes en cuanto a la ruina, ya que por un lado funciona como metáfora de los vestigios de lo que fue y no será (Díaz-Zambrana 70) y evoca la desolación de la que nos hemos venido refiriendo:

> Con la luz del día eran más evidentes las huellas de desamparo en su rostro castigado por todos los climas y azotados por las tormentas en todos los mares que lo habían visto navegar desde su más temprana juventud. Su voz continuaba quebrándose en ese ríspido paso por los tonos bajos, anuncio, desde cuando lo conocí, de que el hombre pasaba por una mala racha. (661 [Los subrayados son míos])

Los astilleros son, además, la personificación del Gaviero no sólo por su estado de abandono, sino por el hecho de que ya no hay barcos que reparar como no hay lugares ni motivos para partir. Sin embargo, la convivencia con Jamil durante un año y medio en este sitio hace que sea menos sobrecogedora la atmósfera de ruina que caracteriza no sólo el espacio habitado sino la condición física y la actitud mental del Gaviero. Es decir, este mundo sumergido en una neblina y en permanente oscuridad cambia de manera drástica debido a la presencia de Jamil en la vida del Gaviero. Este encuentro tiene un fuerte impacto emocional en Maqroll, ya que lo guía por una de las experiencias más conmovedoras donde revive los momentos perdidos de su niñez ya "al filo de la muerte" (660).

Estas descripciones dispersas a lo largo de la novela nos permite enfatizar las conexiones que evocan la *Nekuia* en *La Odisea*: el lugar descrito está en permanente oscuridad, derruido y es el sitio donde Maqroll evoca no sólo lugares y empresas fallidas en el pasado sino la suerte de sus amigos. El inframundo es un sitio de reflexión extrema donde su Virgilio, como lo mencionamos anteriormente, es el niño de cinco años del que se hace cargo temporalmente. Este descenso produce en el Gaviero conocimiento de su ser interior y no mera información como en el caso de Odiseo:

> No era un niño el que tenía enfrente. Al menos, no la presencia convencional que solemos imaginar los mayores con poca

> experiencia en esa relación. Lo que sí puedo asegurarles es que, desde ese instante, sentí hacia él una calurosa solidaridad, una simpatía total, sin reservas ni vacilaciones. Cosa que a mí mismo me sorprendió entonces. Era algo para mí desconocido. Yo creía haber recorrido todos los matices de relación de relación en la accidentada trayectoria de mis innumerables desplazamientos y descalabros. Era como si, de repente, se hubiese abierto de par en par, allá en lo más escondido de mi ser, una puerta que daba a un vasto territorio hasta entonces inexplorado, lleno de las más desconcertantes maravillas. No puedo explicarlo mejor y temo estar cayendo en el sentimentalismo. (676)

Estas confesiones de Maqroll nos permiten afirmar que el hombre, en la obra de Mutis, está condenado a errar por el mundo de par en par, donde vive desprovisto de posesiones materiales, y donde el territorio que habita temporalmente lo acerca a la condición de refugiado *per se*. Es de enfatizar que el inframundo, representado en los astilleros, corresponde no sólo a un nivel físico con *La odisea* sino a un nivel simbólico donde la trayectoria de Maqroll se invierte para vivir la experiencia del regreso a la infancia y así adquirir la sabiduría necesaria en pos de "un paraíso que había dado por perdido" (691). Asimismo, la asociación entre el desplazamiento de los personajes y el viaje por el inframundo tiene otro significado muy sugestivo. Nótese, por ejemplo, la

travesía de Maqroll y su protegido entre Port Vendres y Pollensa (683-690), donde cruzan clandestinamente fronteras por auto, luego en autobús, después en tren, para luego embarcarse en ferry. El carácter simbólico de esta sección subraya elementos recurrentes en torno al tema del inframundo: guardias avizores, fortines a lo largo de la carretera, el cruce por el agua en una embarcación y una atmósfera de neblina y de obscuridad. Maqroll, entonces, adquiere su breve rol de guía por la antesala de lo que hemos denominado el averno del Gaviero, para posteriormente cambiar su condición al afirmar que Jamil era "un mensajero que me iba conduciendo, en medio del desamparado desorden de mi existencia, a un mundo recién inaugurado, a un dichoso recomenzar desde cero que borraba errores y desventuras del pasado y me regresaba a una disponibilidad cercana a la embriaguez" (687). Este doble rol del Gaviero enriquece mucho más el significado que puede tener el inframundo en relación con *La odisea*, ya que este viaje es simultáneamente una mirada a su pasado y una anticipación de la muerte posible de Maqroll.

Si en *Cita en Bremen* se cumplen las variaciones sobre el tema de la muerte y en *Encuentros* se está ante la presencia de un artista pintor que le revela al Gaviero "zonas abismales de su propia conciencia" (633), es en *Jamil* donde Maqroll cambia su postura radical ante el ser humano y ante sí mismo. El Gaviero, como el gran escéptico que es, viviendo, como se sabe, al margen de la ley y con una estoica existencia, descubre otra faceta de su ser. En el inframundo

que significa físicamente los astilleros, Maqroll es conducido por Jamil a un mundo donde el universo infantil se hace evidente para despertar en el Gaviero su capacidad para dar ternura, para el juego, para crear una rutina donde la fascinación por los barcos, por las lecturas y por las cosas simples confirman en él cuán alejado está el ser humano de la magia de la niñez. De hecho, afirma Maqroll:

> Cada día que pasaba crecía mi asombro. . . .Mi refugio se fue llenando de los objetos más inesperados que, una vez escogidos y guardados por Jamil, adquirían un cariz evocador y mágico. Caracoles de todas las formas y tamaños, botellas y trozos de madera abandonados por el mar, esqueletos de aves y peces descubiertos en las cavidades de los acantilados, trozos de cuerda y retazos de velamen, objetos metálicos imposibles de reconocer y hasta letras clavadas en tablas descoloridas. Cada uno de esos objetos servía a Jamil para construir una historia que les daba presencia y validez indiscutibles. (*Jamil* 696)

Su inframundo, entonces, adquiere otro significado a medida que pasan los días debido a la guía de Jamil. Los objetos que recoge el niño, por ejemplo, y que de inmediato podemos notar como eco del mundo en ruinas que caracteriza a Maqroll, se convierten en un pretexto para crear "una complicidad absoluta" (697) donde el Gaviero es un gran oyente de los relatos del niño y, a su vez, un

gran contador de historias como Odiseo. Historias que el narrador-personaje-compilador recoge y, a su vez, sus relatos son parte fundamental de la rutina con Jamil y que éste enriquece con sus propias fantasías. Jamil, por ejemplo, se emociona cuando Maqroll le cuenta historias de *Don Quijote* o de la muerte de San Luis lo cual lo conmueve hasta las lágrimas (746-50). Siemens señala muy certeramente que Jamil "appears to have absorbed a good deal of the Koran through his mother's teaching" (*Maqroll's Rebirth* 303). Maqroll, personaje que ha vivido toda clase de situaciones donde el peligro y los extremos son parte de su rutina diaria, encuentra en Jamil la justificación de su existencia al comprobar cómo ésta tiene sentido al escoger otros caminos poco transitados y restablecer la conexión con su pasado.

Podemos concluir que el viaje al averno que realiza Maqroll en *Tríptico* tiene puntos de contacto con la visita de Odiseo al inframundo. Obsérvese que el punto de partida es un puerto en brumas y sumergido en neblina y en permanente oscuridad. De igual manera, los personajes que rodean al Gaviero son descritos parcialmente para sugerir, podemos decirlo, que son seres incompletos, amorfos, de apariencia espectral, que reciben su sustento por medio de robos a sus semejantes. Por último, la presencia de Jamil, como guía de Maqroll en un mundo regido por la ruina y la soledad, le asigna un rol especial debido a la connotación que tiene el niño al proveer al Gaviero la experiencia que le faltaba para poder trascender su presente. Experiencia que

preludia la felicidad y que puede ser una anticipación de la dicha. Mutis describe estos momentos de luz como ciertas plenitudes más que felicidades (García Aguilar 22).

Análisis intertextual: Alusión e intertexto



Tríptico de mar y tierra es un encuentro ficticio de episodios autobiográficos de Álvaro Mutis con sus entrañables amigos.[19] En esta última novela, Mutis decide hacer un sentido homenaje a quien fuera su amigo por muchas décadas y que se constituyó en una especie de alter ego de Maqroll en el relato que nos ocupa. Nos estamos refiriendo a *Razón verídica de los encuentros y complicidades de Maqroll el Gaviero con el pintor Alejandro Obregón.* En esta narración se confunde "la realidad" con la ficción debido a que se nombran sitios comunes no sólo a Obregón sino a García Márquez y al propio Mutis. Es así como la Cartagena de Indias es el epicentro del relato donde en una calle reconocida, la calle de la factoría, Obregón rescata a Maqroll de un posible asalto por parte de varios maleantes. Como consecuencia de ello, se hacen amigos y se descubre que Obregón ha leído todos los relatos dedicados al Gaviero y que tienen un amigo común: Mutis-narrador-personaje-compilador. Este artificio literario permite que se conozca una versión de la muerte del Gaviero por parte de García Márquez y que, a su vez, Maqroll cuente lo sucedido a Mutis y a su esposa Carmen en Pollensa. La alusión, como veremos, no se queda en este fascinante diálogo sino que trasciende su propia literatura, por los ecos con *La Odisea*, y entabla otro sugestivo punto de contacto con la pintura y el arte.

---

[19] Es bastante conocida la amistad que une a Mutis con García Márquez y Obregón. Es de notar, también, que Mutis hace constantes homenajes a sus amigos en su prosa y en su poesía. Véase Martin, Gerard. "Maqroll versus Macondo: The Exceptionality of Alvaro Mutis". *World Literature Today* (July-September 2003): 23-27.

Para empezar, podemos decir que la odisea de Maqroll es otra variación homérica. Pero en este ejemplo tenemos una mamá y un niño sin padre. Lina está en busca de un padre (temporal) para su pequeño hijo mientras ella emigra a Alemania en busca de mejores oportunidades laborales que le permitan regresar al Líbano en mejores condiciones económicas. En lugar de presentar a una Penélope que se queda con su niño mientras regresa Odiseo, vemos a una mujer sola, nómada, con la firme determinación de regresar victoriosa para cruzar airadamente otra frontera y regresar a crear un hogar. Adicionalmente, en esta variación del tema de la *Odisea*, Maqroll es el que se queda y comparte con el niño "un año largo" (711) en espera de su madre. El final sugiere un triunfo y una satisfacción inusual por parte del Gaviero por haber cumplido a cabalidad su rol de padre del hijo de su amigo más querido. A la vez, como ya lo hemos mencionado, él se reencuentra con su propia infancia y vuelve a vivir la ternura y el asombro a través de Jamil. Podemos notar, entonces, que la obra de Mutis empieza siempre con un tono lúgubre, de derrota, de decadencia, pero al final de este último relato la atmósfera de deterioro, de oscuridad y de ruina se transforma en una especie de felicidad interior jamás sentida anteriormente en ningún otro texto, por el Gaviero.

Otro paralelo puede ser notado. En *La Odisea* el viaje al infierno es uno de los temas dominantes del ciclo homérico. Odiseo desciende al infierno en busca del ciego sabio Tiresias para que lo guíe. Se puede afirmar que este viaje

significa la última frontera del desplazamiento, ya que es la confrontación con el otro y es la máxima experiencia para alcanzar los límites de la condición humana. En Mutis, el infierno es la representación de los bajos fondos, la marginalidad y el deterioro no sólo físico de los personajes sino de las construcciones. De hecho, la última morada de Maqroll son los astilleros abandonados de Pollensa, ocultos tras un pequeño promontorio (717), donde se confronta con él mismo debido a la convivencia con Jamil.

Las huellas de Homero no se reducen a la acción lineal de los personajes sino todo lo contrario. Mutis nos presenta variaciones del mito en el sentido que pueden llegar a ser hasta irónicas, ya que Jamil, el niño, es el que guía a Maqroll y lo conecta con su pasado para que pueda encontrar, ya al final de sus días, la experiencia que le faltaba. Es decir, hacerse cargo de una criatura que depende exclusivamente del Gaviero: "Me quedé tendido en la hamaca repasando mi vida y llegué a la conclusión que en ese momento terminaba mi peregrinar por estos mundos de Dios. Lo que pudiera venir carecía de importancia. Será un mero durar, es decir, lo más ajeno a mi estrella" (714). Asimismo, el afecto que recibe el Gaviero por parte de Lina y de Jamil es absolutamente nuevo: "Muchas gracias, muchas gracias, es usted un ángel". No creo que nadie me lo haya dicho antes. Me fui a mi buhardilla pensando que el ángel era esa criatura que dormía con el sosiego de los elegidos" (713).

Otro aspecto irónico es el regreso al hogar. Como vimos en *La nieve del almirante*, el retorno a lo que puede denominarse el hogar de Maqroll, es totalmente opuesto al regreso de Odiseo y similar al retorno de Agamenón. Ambos regresan de la guerra en búsqueda del hogar y para restaurar el orden. El vagabundaje de Odiseo termina felizmente mientras que el de Agamenón es trágico ya que muere a manos de su propia esposa. Por su parte, Maqroll encuentra en los astilleros el reposo y la tranquilidad necesarias para llegar a la conclusión, gracias a Jamil, de que el tiempo de las quimeras y la trashumancia ha llegado a su fin. Como se ha dicho anteriormente, el final abierto de esta novela deja una sensación de esperanza ya que, como afirma el párroco cuando se refiere a Maqroll, "lo peor ya pasó para nuestro amigo. Jamil forma parte ahora de los recuerdos que, según él, lo sostienen en la tarea de vivir cada día" (717). Maqroll, entonces, se renueva gracias a Jamil, y asume con gran estoicismo el fin de su "irremediable odisea" (717).

Asimismo, debemos recordar que una de las mayores características de Odiseo en Homero es ser un eximio contador y creador de historias. Jamil mismo lo confirma: "–Yo sé que nadie me contará las cosas que tú me cuentas. Eres mi mejor amigo y no creo que nos volvamos a ver" (*Jamil* 714). En la obra de Mutis podemos notar que no sólo Maqroll sino muchos otros personajes comparten estas similitudes, lo que confirma una de las características de los viajeros en la literatura. A propósito de las historias que cuentan los viajeros y

que son transcritas, como en el caso de Mutis, por un personaje-narrador-compilador, John Zilcosky afirma: "Critics[20] repeatedly point out how –from Herodotus to Odysseus to Marco Polo –travellers have returned home and started talking: spinning elaborate tales about their adventures, speaking of monsters, beauties, treasures, and harrowing escapes from danger" (*Writing Travel* 3). Así cómo Odiseo entretiene al rey Alcinous con historias fabulosas de sus aventuras en procura de ayuda para su regreso seguro a Ithaca, Maqroll en su convivencia con Jamil desarrolla historias a partir de las preguntas del niño:

> Pasamos buena parte del día en los muelles y allí me torpedeaba con preguntas tales como, ¿es verdad que las ballenas se comunican en un lenguaje más complejo que el árabe?; quién es más rico ¿el dueño de un carguero o el de un ferry regular? (*Empresas* 719)

Cuando los dos se instalan en los astilleros abandonados de Pollensa, el pequeño Jamil no se asombra del estado de ruina en el que se encuentra la cabina del barco, sino encuentra una sensación de aventura permanente. Maqroll construye un bote para ir de pesca y Jamil colecciona objetos que encuentra en el mar y que adquieren míticas proporciones, ya que ocupan un espacio específico dentro de su "hogar" y no pueden ser movidos: "Si los cambias de

[20] Véase, entre otros: Peter Hulme and Tim Youngs, eds. *The Cambridge Companion to Travel Writing* (2-5).

sitio [dice Jamil a Maqroll] no van a saber en dónde estaban. Los separas de sus amigos y los mandas a vivir entre extraños" (697). Lo anterior sugiere, como bien afirma Siemens, el tema perenne del exilio en Mutis (302). Asimismo, cabe agregar el énfasis de los rituales, no sólo con los objetos y los espacios que habita el Gaviero, sino las historias que se suscitan alrededor de ellos:

> La gente de Pollensa había tejido toda suerte de leyendas sobre el vigilante de los astilleros y sobre la aparición inopinada de Jamil. Se decía que yo [Maqroll] era el legítimo heredero del rey de Omán y me escondía en Mallorca por haber asesinado a un hermano que era el favorito de mi padre. (742-43)

La cita anterior es muy sugestiva en dos puntos para tener en cuenta: la historia, una de las obsesiones de Mutis, y otras concomitancias entre Maqroll con el personaje de Homero. En *Jamil*, la historia[21] está sutilmente presente y funciona a manera de contrapunto con la narración principal. Por ejemplo, el narrador-personaje-compilador es huésped del párroco amigo de Maqroll, Mossén Ferrán, cuya biblioteca "albergaba auténticos tesoros, casi todos dedicados a la historia del reino de Mallorca" (*Jamil* 702). Es en este punto donde la presencia de un intertexto, "Un rey mago en Pollensa", escrito por Mutis, es sutil pero fundamental para ahondar más en la relación del Gaviero

[21] Véase García Aguilar 41-65, Rodríguez Amaya 438-441, Barrero Fajardo 110-14. Véase los libros de poemas que Mutis dedica a la España monárquica: *Crónica Regia, Diez Lieder, Un homenaje y siete nocturnos* (*Summa de Maqroll el Gaviero: Poesía reunida [1947-2003]*).

con Jamil. Durante la cena de navidad, Jamil conversa con Maqroll y con el párroco de Pollensa acerca de los reyes magos y de la posibilidad de que el niño participe en una obra de teatro de la escuela. Sin dudarlo, Jamil afirma: "Yo quiero ser Rey Mago. Seré por una vez Jamil al Malik" (42). Posteriormente, el Gaviero queda sorprendido y deleitado durante el ensayo al ver a Jamil en su traje real:

> Caminaba con la altiva serenidad de un monarca, la mirada fija en una distancia indefinible, una mano en el pecho y la otra llevando el cetro de cartón y hojalata con una naturalidad de monarca nacido en la púrpura. Sus facciones, de marcado diseño levantino, tenían la inmovilidad de un Califa impartiendo justicia. . . .Jamil se desplazaba como si siempre hubiera vivido en la corte de los Omeyas. (43)

Se debe puntualizar cómo la historia y la forma en que Jamil asume su personaje, se conectan con las características que identifican a Maqroll y, a su vez, con Odiseo. Volvemos a *Jamil*: "Lo que logró el Gaviero –comentó Mossén Ferrán- fue formar un pequeño Maqroll que se paseaba por las calles de Pollensa y por las playas de la bahía con un aire de perdonavidas y de sabelotodo que llamaba la atención hasta de los estólidos turistas nórdicos. . . ." (*Jamil* 700).

De hecho, como afirma Kenneth S. Calhoon,[22] Odiseo es descrito como astuto, ingenioso, hábil, hombre de giros insospechados y un camaleón cuya apariencia parece infinitamente maleable. Maqroll, por su parte, es capaz de adaptarse a cualquier situación extrema a través del dominio minucioso de sus rituales, llámense desplazamientos, oficios varios, lecturas e historias que relata de su vagabundaje. Asimismo, Jamil, ya incorporado a la vida que le proponía el Gaviero "se dedicaba a tejer sus imaginaciones y fantasías, todas relacionadas con el mar y alimentadas por los libros que leía y por mis historias contadas siempre" (*Jamil* 703).

Por otro lado, podemos notar que Lina Vicente luego de su estadía en Alemania regresa a Pollensa (España) para irse con su hijo Jamil al Líbano y vivir temporalmente en casa de la familia Bashur antes de conseguir su independencia (715). No hay, pues, un hogar claro donde regresar y, de esta manera, Lina pasa a ser otro de los personajes con los que podemos encontrar puntos comunes con Flor Estévez, Ilona Grabowska, Abdul Bashur, Alejandro Obregón, etc. En primer lugar, todos son emigrantes e inmigrantes, se encuentran en estado de exilio permanente, como se dijo anteriormente. En segundo lugar, son seres "que toman sobre sí, con entera independencia y estoica sencillez, los deberes y las penas que les trae la vida, sin quejarse y sin

[22] Véase Zilcoski 189.

tratar de que pesen sobre los demás" (715) y con la firme determinación de realizar un sueño.

Otra vuelta de tuerca que podemos encontrar sobre las leyendas y los mitos en torno a Odiseo está al final de *Jamil* donde Maqroll vuelve a quedarse solo por opción propia ya que desiste de la propuesta de Jamil de casarse y formar un hogar y restaurar una familia. El Gaviero no quiere restaurar nada y para refrasear uno de los versos de Mutis, ese reino no estaba para él (715). Este año largo de separación entre Lina y Maqroll (que no tienen otro vínculo sino el de ser amigo de Abdul y madre del hijo de éste) permite el acercamiento entre el Gaviero y Jamil y el afecto amistoso, solidario, entre el Gaviero y Lina. Como resultado de estos encuentros, Maqroll acepta todo su pasado, su vagabundaje y sus sueños fallidos, y adquiere la serenidad necesaria para entender y aceptar que la muerte es inminente. Por su parte, Lina regresa por su hijo a Pollensa y retorna al Líbano sin un esposo. Podemos entrever las dificultades que puede tener el regreso a buscar un hogar en condiciones de exiliados. De esta manera, Lina y Jamil complementan el periplo de Maqroll y nuestro punto de contacto con *La Odisea*: en primer lugar, el Gaviero encuentra su "Ithaca" al descubrir en esta experiencia su niñez perdida: cuando Jamil se inclina ante la imagen del niño Jesús, Maqroll dice: "Se me humedecieron los ojos con lágrimas que no recordaba haber vertido desde mis años de niñez" (689). Este es uno de los momentos claves en los que el Gaviero, gracias a Jamil, establece su contacto no

sólo con la inocencia y la ternura de la niñez (Siemens 307), sino con la capacidad de asombro permanente que le sugiere el niño:

> El muchacho desplegaba en sus gestos y en toda su relación conmigo una suerte de energía, de sorpresivo poder que me desataba un torrente de sensaciones inusitadas. Seguramente los debí conocer en la niñez y me encargué de ocultarlos luego en lo más hondo de mí mismo. Sentía que emanaba de él una corriente estimulante que lo convertía en un mensajero que me iba conduciendo, en medio del desamparado desorden de mi existencia, a un mundo recién inaugurado, a un dichoso recomenzar desde cero que borraba errores y desventuras del pasado y me regresaba a una disponibilidad cercana a la embriaguez. (687)

Lo que se deduce de la cita anterior es, pues, un cierto sentido de esperanza y de cambio que alude a otro de los temas de Mutis: “ese reino que estaba para mí’ no me sería dado” (*Jamil* 715).

En segundo lugar, Lina y Jamil parten con el proyecto, como Odiseo, de restaurar el orden interrumpido de su hogar. Hemos de notar esta poética ambigüedad en la que el “hijo” (Jamil) está en busca de y crea al “padre” (Maqroll), mientras que el Gaviero encuentra en el niño y su mundo la razón

para cesar al comprobar que ya experimentó todo lo que tenía por vivir y es el momento de esperar la muerte.

Razón verídica de los encuentros y complicidades de Maqroll el Gaviero con el pintor Alejandro Obregón es quizás uno de los relatos que más sugiere conexiones intertextuales no sólo con la literatura sino con la pintura. Desde el título mismo de esta última novela, *Tríptico de mar y tierra,* y la referencia a uno de los pintores colombianos más importantes de la historia, se puede tener la certeza de que Mutis opta por seguir varias tendencias que tienen que ver con la alusión y el intertexto, principalmente, para generar una obra literaria plena de recursos y guiños al lector. De hecho, como afirma Wendy Steiner, "it is only by viewing paintings in light of other paintings or works of literature, music, and so forth that the 'missing' semiotic power of pictorial art can be augmented" (ctdo en Allen 176). Es decir, estos rasgos intertextuales de la pintura puede llevarnos de una manera en la que algunos cuadros, como los dípticos o trípticos, pueden completar su significado por medio de otras obras. Mutis es consciente de esto y establece un diálogo, hasta ahora muy poco estudiado, entre la pintura y la literatura. ¿Por qué, por ejemplo, Maqroll se identifica con los autorretratos de Obregón?[23]

[23] De izquierda a derecha: *Autoretrato* (1943) y *Retrato de un antepasado loco* (1945). Todas las obras de Alejandro Obregón incluidas en este trabajo pertenecen a la Colección Banco de la República. Bogotá, Colombia.





Los autorretratos pintados por Obregón hacen referencia a un personaje histórico, Blas de Leso,[24] cuyo cuerpo incompleto fue producto de las guerras en las que participó y cuya alusión a la ruina física y al deterioro puede ser el motivo de atracción para el Gaviero junto con el hecho de ser marinos. Este es uno de los aspectos más atractivos de la obra de Mutis y que se quiere resaltar especialmente en esta última novela: cómo, personajes reales, adquieren vida dentro de la ficción y crean vasos comunicantes no sólo con el personaje central sino con el narrador-personaje-compilador. De la misma manera, el hecho de que Obregón se pinte con su rostro incompleto, en clara alusión al personaje en cuestión, pues, sugiere el punto de unión entre ellos: la errancia y las ruinas. El

[24] Almirante español cojo, manco y tuerto que consiguió resistir el ataque de la segunda flota más grande de la historia (196 barcos de guerra) con sólo seis navíos en Cartagena de Indias, Colombia.

crítico colombiano Juan Gustavo Cobo Borda hace la siguiente afirmación: "Él siempre ha pintado emociones y una de ellas, la más vívida y compacta, la que se respira a todo lo largo de su trayectoria, con tenacidad inquebrantable, es la de la libertad. Libertad de crear, libertad de combinar, libertad de errar".[25] Parece que se estuviera refiriendo a Maqroll, ya que, como se ha dicho, el Gaviero posee la fortaleza de la creación y la libertad de crear su arte de la deriva. De la misma manera, Obregón le responde a Cobo Borda que "tener razón, Juan, es aburridísimo: paraliza. Por eso es mejor equivocarse: por allí no era, por allá quizás".[26] Se puede notar claramente cómo, una vez más, los límites entre la "realidad" y la ficción son tan inciertos, ya que los rasgos autobiográficos reales del pintor Obregón parecen tener la misma validez en la ficción. Por ello, Mutis hace posible este encuentro ficticio en una ciudad real y con datos reales donde Maqroll comparte con el pintor no sólo una actitud nómada ante la vida sino una manera de establecer una comunicación donde los rasgos comunes son su principal característica. Como dijimos anteriormente, estos episodios ficticios mezclados con la propia autobiografía de Mutis y de Obregón se mezclan para generar una obra muy rica en referencias librescas, artísticas, y anecdóticas donde la presencia de Gabriel García Márquez enriquece aún más el atractivo de esta narración.

---

25 Véase el artículo completo en "Revista Trimestral de Estudios Literarios XI (41) Abril-Mayo-Junio 2010.
26 Ibid.

El modelo que se sigue en este relato es el mismo al que nos tiene acostumbrados Mutis. Empieza con un sugestivo epígrafe del poeta venezolano Eugenio Montejo (1938-2008) que insinúa una atmósfera y un tono de fugacidad: "Sólo trajimos el tiempo de estar vivos entre el relámpago y el viento" (623). Esta alusión al viento como lo efímero que puede significar la existencia dentro de unas situaciones límite, tiene su eco en las vidas de estos dos personajes. Maqroll necesita las vivencias extremas como característica de su arte de la deriva y Obregón busca pintar el elemento *sine qua non* del movimiento, al que nos referiremos más adelante.

Posteriormente, el narrador-personaje Mutis narra una situación en la que se encuentra con su esposa y con Obregón y su esposa, compartiendo una bebida en un hotel de Madrid y donde rememoran sus "asuntos, en la vieja y siempre renovada corriente común de recuerdos, experiencias y afectos que nos une hace ya tantos años" (625-26), para luego dejar el relato a cargo de Obregón ya que el punto de unión es Maqroll. Los límites entre la realidad y la ficción adquieren una sugestiva connotación a una amistad bien conocida, como se afirmó anteriormente, entre estos dos creadores colombianos. La intertextualidad empieza con la mención de Obregón personaje a Maqroll al comienzo del relato: " –Pues yo lo conozco a usted-repuso Alejandro. Su nombre me es familiar. Un viejo amigo mío ha contado algunos episodios de su vida en libros que andan por ahí con más bien poca fortuna pero que a mí me divierten" (627). Este juego

metaliterario, con evidente eco cervantino, se intercala con la alusión a textos anteriores publicados por Mutis para evidenciar una interdependencia muy sugestiva entre todos ellos, y así recordar en esta última novela una amalgama de recursos anteriormente empleados en procura de completar algunos rasgos inciertos del Gaviero.

Maqroll alude a una picadura de araña que le dejó una leve cojera y de ahí su dificultad para subir las escaleras. Esta alusión a *La nieve del almirante* es fundamental para complementar y evidenciar las referencias a las ruinas que mencionábamos anteriormente. Si recordamos, Maqroll "vivía con ella [Flor Estévez] desde hacía varios meses, curándome una llaga que me dejó en la pierna la picadura de cierta mosca ponzoñosa de los manglares del delta" (*Empresas* 22). El juego, digámoslo así, que Mutis crea, confunde al lector debido a que los datos sutiles cambian aunque hagan referencia a la misma situación. Cabe notar, además, que en *Un bel morir* se refiere al mismo evento pero con otro detalle: "Comparaba a Ilona con Flor Estévez –compañera, también inolvidable, que lo cuidó durante su convalecencia de una picadura de araña jaripuá, allá en "La Nieve del Almirante", ese tendejón miserable. . . ." (233).

Más adelante, el narrador-personaje interviene para establecer el diálogo con Obregón y mencionarle que Maqroll "emprendió una aventura río arriba y había acabado metido en problemas con el ejército, conflicto que logró salvar

gracias a la providencial intervención de una embajada del medio oriente. . . ." (629). Se alude a otro texto de Mutis: *Un bel morir*, ya que Maqroll es hecho prisionero por los soldados que sospechan de él pero que por suerte es dejado en libertad por un tratado con el gobierno del Líbano (298). Como se mencionó en el capítulo 2, la atmósfera de la novela está plena de situaciones donde el peligro al que se enfrenta el Gaviero, no sólo por el transportar maquinaria pesada por un terreno montañoso para una empresa incierta, sino por cumplir órdenes de otro extranjero marginal, sugiere un trasfondo de violencia política. De hecho, la presencia de la guerrilla y el ejército en conflicto, negocios fuera de la ley, los asesinatos impunes, ausencia del estado y una población civil a merced de estas fuerzas en pugna, son referencias a la ruina, a la desolación y a la muerte.

El paradójico título de *Violencia*,[27] por ejemplo, alude al mismo conflicto sin acudir a la narración literal de los hechos. Revela la imagen de una mujer embarazada que yace entre la línea divisoria del cielo y la tierra. Podemos notar que es una mujer mutilada, con el rostro deforme y donde el contorno de su seno y su vientre se levanta sobre un horizonte montañoso. El crítico colombiano Nicolás Gómez afirma muy certeramente:

> La pintura no revela actores de los hechos, no ofrece pistas sobre la muerte, sólo ubica un personaje femenino enmascarado

[27] *Violencia*. Alejandro Obregón, 1962. Colección de Arte del Banco de la República. Esta pintura fue merecedora del primer premio del XIV Salón Nacional de Artistas.



que yace con los ojos cerrados y se integra a un acallado espacio gris. Algunos visos rojos de sangre aparecen sin pretensión de escándalo y se mezclan con la tierra negra que la rodea. Si bien el cuerpo y el espacio pueden identificarse en su singularidad, también se compenetran en una sola entidad. La obra incorpora una concepción personal de la muerte en una mujer anónima, encubierta por una maraña de gestos pictóricos, cuyo cuerpo desmembrado y deformado aguardaba el nacimiento de otro

> cuerpo; pareciera como si el terror hubiera irrumpido incluso en el anhelo de una nueva vida. La violencia, un territorio montañoso y sombrío bajo una densa penumbra gris, se siente hostil en su desolación y su silencio.[28]

La obra de Mutis se caracteriza, como lo hemos notado varias veces, por la presencia de personajes deformes, fragmentados y situaciones límites que, como bien asevera Consuelo Hernández, a diferencia del tratamiento exacerbado por el realismo social, la manera de poetizar estos "elementos del desastre", no tiene apasionamiento o pesimismo (54). Maqroll convive con estas situaciones de violencia constantemente pero siempre queda la esperanza en la creación, ya sea de otra empresa o ya sea en su movimiento continuo. De ahí que las alusiones de Mutis con la pintura de Obregón sugiera concomitancias en cuanto al logro de un justo equilibrio entre situaciones dramáticas y poesía. Es decir, la poética de la desolación de Mutis establece un diálogo interdependiente con la propuesta pictórica de Obregón, y en especial con el cuadro que mencionamos, ya que, como afirma la gran historiadora y crítica de arte Latinoamericano Marta Traba:

> Que la mujer está muerta "reposando"; que su vientre distorsionado tenga también mucho de paisaje, de colina

[28] Véase el texto completo en: banrepcultural.org/blaavirtual/textos-sobre-la-coleccion-de-arte-del-banco-de-la-republica/alejandro-obregon/violencia.

> tremenda; que el asesino no exista ni sea nadie visible; que su sangre caiga en tierra sin la menor espectacularidad y que ese crimen haya sido amortajado por el gris denso de tierra y cielo como para amortiguar cualquier estridencia; todas son increíbles virtudes en el manejo de un tema que no había sufrido más que depredaciones en manos de los pintores "comprometidos" (paralelamente a lo que ocurrió con la llamada literatura de violencia). (65)

Posteriormente, Obregón-personaje dialoga con el narrador-personaje-Mutis donde le dice que Maqroll "está en mora de enviarte algunos papeles en donde cuenta ciertos episodios, hasta ahora poco conocidos por ti, sobre su vida de minero en la cordillera" (633). La alusión es a la novela *Amirbar*, donde el narrador refiere al hecho de que Maqroll "nos contó sus experiencias de buscador de oro en la cordillera y el naufragio de sus miríficos proyectos en las intrincadas galerías de Amirbar" (379). En esta novela, cabe recordar, el Gaviero afirma que "de allí descendí tal vez más sereno, no sé, pero cansado ya para siempre" (379) debido no sólo a su estado emocional sino a su condición física por el tratamiento contra la malaria. Si enlazamos las alusiones anteriores, podemos notar que aluden a situaciones pasadas cada vez más graves sobre la situación del Gaviero con el fin de ir desembocando en un final que se va haciendo cada vez más evidente.

Hacia el final del relato el narrador afirma que "Alejandro Obregón murió en Cartagena. . . Yo, en México, trato de dejar alguna huella en la memoria de mis amigos, mediante el truco de narrar las gestas y tribulaciones del Gaviero" (643). Seguidamente, el narrador alude a García Márquez donde le profesa su amistad y une un relato suyo con otro propio, donde se narra la probable muerte del Gaviero. Es quizás el momento en que el poder de la intertextualidad vs ficción-realidad adquiere un tono sublime. Se nombra literalmente el texto *Caravansary* que se retoma, a su vez, en *La nieve del almirante* y vuelve a aparecer en *Tríptico* junto con un texto de García Márquez.

Mutis establece así un sentido homenaje a sus dos amigos entrañables haciéndolos personajes activos de su ficción y en diálogo con su personaje central Maqroll el Gaviero. Esta urdimbre de textos, referencias reales y episodios ficticios crea una fascinante obra que cierra el ciclo dedicado al Gaviero. A saber: el 11 de abril de 1992 fallece en Cartagena de Indias el pintor colombiano Alejandro Obregón. A manera de homenaje se publica un valioso libro[29] en donde el texto de Mutis titulado "Un resplandor desnudo" y que lleva como subtítulo "Razón verídica de los encuentros y complicidades de Maqroll el Gaviero y el pintor Alejandro Obregón" es una pieza clave en la novela que nos ocupa, ya que funciona como un intertexto de la misma. Asimismo, el relato de

[29] García Márquez, Gabriel, Álvaro Mutis, Pierre Restany, Daniel Samper Pizano. *Alejandro Obregón*. Madrid: Lerner & Lerner Editores, S.A., 1992.

García Márquez, “Obregón o la vocación desaforada”, es otro intertexto que Mutis incluye en la última parte de *Tríptico* con el fin de unir creativamente textos publicados pero que hace que se refieran al Gaviero.

“Un resplandor desnudo” incluye un epígrafe que Mutis deja de lado en la novela y que consideramos que es valioso tener en cuenta, ya que alude precisamente al hecho de crear y a la muerte: “Un resplandor desnudo, una luz calcinante se interpuso en mi ruta, me fascinó de muerte, pero logré evadirme de su letal influjo, para seguir volando, desesperadamente” (21). El eterno desplazamiento del Gaviero, esperando la muerte que le toca, está llegando, pues, a su fin y la anterior cita lo sugiere.

En el intertexto “Obregón o la vocación desaforada” García Márquez narra un episodio que le cuenta el pintor y que sirve como antesala para explicar su actitud ante la vida y el arte:

> Hace muchos años, un amigo le pidió a Alejandro Obregón que lo ayudara a buscar el cuerpo del patrón de su bote que se había ahogado al atardecer mientras pescaban sábalos de veinte libras en la Ciénaga Grande. Ambos recorrieron durante toda la noche aquel inmenso paraíso de aguas marchitas, explorando sus recodos menos pensados con luces de cazadores, siguiendo la deriva de los objetos flotantes que suelen conducir a los pozos donde se quedan a dormir los ahogados. De pronto, Obregón lo

> vio: estaba sumergido hasta la coronilla, casi sentado dentro del agua, y lo único que flotaba en la superficie eran las hebras errantes de su cabellera. “Parecía una medusa”, me dijo Obregón. Agarró el mazo de pelos con las dos manos, y con su fuerza descomunal de pintor de toros y tempestades sacó al ahogado entero con los ojos abiertos, enorme, chorreando lodo de anémonas y mantarrayas, y lo tiró como un sábalo muerto en el fondo del bote. (17)

Mutis incluye textualmente este escrito en *Tríptico* pero lo relaciona directamente con la posible versión de la muerte de Maqroll y concluye que “en la deleitable y eficaz prosa de Gabriel” (*Tríptico* 645) no era imposible afirmar que el ahogado fuera el Gaviero. Aunque, agrega, difiere un poco sobre su propia versión aparecida en un poema en prosa que aparece en *Caravansary* (1981) y que Mutis lo vuelve a transcribir en *Empresas*:

> Días después, la lancha del resguardo encontró el planchón varado en los manglares. La mujer, deformada por una hinchazón descomunal, despedía un hedor insoportable y tan extenso como la ciénaga sin límite. El Gaviero yacía encogido al pie del timón, el cuerpo enjuto, reseco como un montón de raíces castigadas por el sol. Sus ojos, muy abiertos, quedaron fijos en esa nada,

> inmediata y anónima, en donde hallan los muertos el sosiego que les fuera negado durante su errancia cuando vivos. (187)

A manera del eterno retorno, a que nos referimos en el capítulo segundo, los textos anteriores recuperan su actualidad, dialogan con otros textos y crean vasos comunicantes que hacen que el personaje del Gaviero adquiera una presencia mítica que se confirma en *Tríptico*. Las versiones improbables de la supuesta muerte del Gaviero unen a García Márquez, Obregón y Mutis a través de su propio arte. De esta manera, el errar del Gaviero es una respuesta vital y creativa a un presente cuya característica es la ruina, el desgaste, la decadencia y la muerte. Con respecto a este diálogo intertextual, queremos enfatizar lo que Bernardo Restrepo Maya afirmó al referirse a la pintura de Obregón, ya que puntualiza en temas similares mutisianos:

> Al través de las maneras contemporáneas, en (la obra de Obregón) se refleja intensamente su angustiada personalidad contemporánea. Una personalidad integrada fundamentalmente por el desconcierto y por la angustia, erguida sobre un desolado fondo trágico, y en la que el florecimiento del lirismo vitalmente humano es amargura. Muchas de sus figuras parecen surgir, estilizadas hasta la última posibilidad, del tremendo mundo de un Poe que hubiera nacido en este siglo. Aun las cosas que pinta, aun las sillas, las mesas, las altas casas llenas de alma que se

> asoma por ventanucos al parecer trivialmente decorativos, aun el color ceñido que utiliza, aun el cielo, vienen de la tragedia del espíritu actual. (citado en Gillard 587)

Maqroll y Obregón convergen, entonces, en la ficción de Mutis donde el hecho de crear, los viajes sin itinerario y la constante presencia del desgaste de las cosas y de los seres son compartidos entre estos dos personajes. A propósito de este encuentro, afirma Mutis en un tono lúdico:

> Lo que pasa es que se parecen en muchas cosas. Alejandro tiene adentro una fuerza, que no es vital, es una fuerza mítica y mágica. Es la fuerza del creador de esos cuadros extraordinarios y de ese mundo completísimo que es la pintura de Obregón. Entonces, un día dije yo: ¿Cómo es que no se conocen? Cómo es que no se han encontrado estos dos personajes. Y claro, acabaron conociéndose en una borrachera terrible en Cartagena. Ahora, andan en unas andanzas terribles. Yo se lo dije a Obregón: allá tú con ese tipo. Yo no soy responsable de ustedes dos.[30]

El tono anecdótico de las declaraciones agrega un referente claro en cuanto a la amistad creativa entre Mutis y Obregón que se mencionó al comienzo del capítulo y que se puede notar a lo largo de esta narración. El

[30] Véase la entrevista completa de la periodista Margarita Vidal en el programa "Palabra Mayor": youtube.com/watch?v+uNiN9fZtjIY.

narrador-compilador-editor, a su vez, describe el encuentro de Alejandro Obregón con el Gaviero como “un encuentro que, en cierta forma, venía a completar el diseño en espiral de nuestras vidas”. (*Tríptico* 767)

Por otro lado, en el intertexto afirma el narrador: “Alejandro Obregón vive en su casa de Cartagena, casa de pirata retirado que huele a pintura y a disolventes y desde cuya terraza se puede ver un mar inverosímil que aún nos hace esperar los galeones” (*Alejandro Obregón* 37). En *Tríptico* este intertexto cambia y dice: “Alejandro Obregón murió en su casa de Cartagena. . . .” (643). De esta manera, el pasado se modifica y adquiere una relevancia poética aun mayor en este contexto de escritos reunidos debido al carácter ambiguo entre realidad-ficción.

Otro ejemplo de ello es el texto de Pierre Restany donde la referencia a la ciudad y al sitio que habita Obregón reafirma el carácter del intertexto:

> Un hombre, una ciudad: Obregón, Cartagena. Hay un mundo en el corazón del hombre y un mundo dentro del espacio de la ciudad, y esos dos mundos no hacen sino uno: tal es la espectacular impresión que uno toma de cualquier visita a la casa del pintor, ubicada al final de la calle de la Factoría, sobre la muralla, de cara al cielo y al mar. (*Alejandro Obregón* 46)

Precisamente en *Razón verídica de los encuentros y complicidades de Maqroll el Gaviero con el pintor Alejandro Obregón*, Obregón rescata al

Gaviero en una calle de Cartagena de Indias y luego lo lleva a su casa-taller "ubicada en la calle de la Factoría" (627) "donde subió con cierta dificultad las empinadas escaleras que dan al primer piso de la casona ubicada en la calle de la factoría" (*Tríptico* 626). En el texto titulado "Magia constante más allá de la muerte", Samper Pizano afirma: "Han pasado muchos meses y en su casa de la calle de la Factoría todo sigue como estaba aquella mañana. En el estudio, al que se llega por un complicado camino de recovecos y escaleras. . . ." (*Alejandro Obregón* 242). Por otro lado, si nos guiamos por lo que afirma García Márquez, "el estudio de Obregón parece más bien un desguezadero de barcos" (*Alejandro Obregón* 13) seguido por las afirmaciones de Maqroll, ". . . .vio aparecer la cara de un blanco de ojos azules y poblados bigotes que se prolongaban en unas patillas rojizas de artillero. . . .esos mostachos y patillas a la Franz Joseph y las interjecciones en inglés y catalán no podían ser sino de una persona" (*Trítico* 635), crean un interesante juego de referencias que enriquecen el texto y le da una dimensión, podemos decir, mitológica.

Otro breve intertexto aparece en la narración que Obregón personaje hace a Maqroll a propósito de unos alcatraces: "Estaba en la playa, cuando los [alcatraces] vi venir. Dibujé con un palo una flecha enorme en la arena, que apuntaba en dirección contraria a la que traían los bichos. Cuando vieron la flecha se volvieron como tembos; daban vueltas encima de mí. . . ." (*Tríptico* 641). El intertexto es un breve poema de Obregón: "Rayando signos en la playa

/ desvió los alcatraces" (*Alejandro Obregón* 242). Poesía, prosa, crónica, se mezclan, entonces, para crear una amalgama de posibilidades creativas en torno a una amistad, condición fundamental del Gaviero, con sus amigos, que Mutis elogia ya al cierre de su obra novelística.

Otro intertexto:

> Pintar el viento, pero no el que pasa por los árboles ni el que empuja las olas y mece las faldas de las muchachas. No, quiero pintar el viento que entra por una ventana y sale por la otra, así sin más. El viento que no deja huella, ése tan parecido a nosotros, a nuestra tarea de vivir, a lo que no tiene nombre y se nos va de entre las manos sin saber cómo. (*Tríptico* 642)

Viene de un texto escrito por Obregón para una serie de pinturas titulada *Los vientos*.[31] Nótese en este escrito el sentido de inasibilidad tan común en las características del Gaviero, ya que no puede guardar nada porque "todo se le va de las manos" (*Tríptico* 717). En este fascinante diálogo entre textos podemos encontrar similitudes que enriquecen, complementan y generan una fusión no sólo entre el arte y la literatura sino entre escritos de otros que, gracias a la *alusión*, sugieren una dimensión más amplia de Maqroll el Gaviero.

Se puede decir, entonces, que todos los hechos, ficticios o reales, anclan con tal precisión que las connotaciones a los momentos previos a la posible

[31] Véase: mcarts.com/obregón/vientos/index/HTML

muerte del Gaviero son poéticamente más sugestivos. Esta transgresión de límites entre la realidad y la fantasía le otorga a la obra de Mutis un viaje continuo, incierto, por textos donde están consignadas sutiles referencias que ayudan a completar la odisea del Gaviero y que obligan al lector avezado un ir y venir permanente entre las siete novelas de este estudio. Es decir, el lector es otro nómada que emprende un periplo incierto por un amplísimo territorio de referencias y guiños claves para entender la dimensión estética de Maqroll el Gaviero.

CONCLUSIONES

A lo largo de este estudio, hemos querido confluir de forma interdependiente tres temas esenciales para entender las siete novelas dedicadas al personaje emblemático de Álvaro Mutis. En primer lugar, el nomadismo es el concepto fundamental para definir a Maqroll el Gaviero en relación con él mismo, con su entorno y con los demás personajes-viajeros que acompañan sus travesías. De esta manera, señalamos la existencia de parámetros nomádicos inmersos en *Empresas y tribulaciones*.

En segundo lugar, hemos visto que en la poética de la desolación la alegoría a la ruina es la raíz de toda la obra del autor colombiano. Notamos cómo los personajes, los objetos y los lugares tienen concomitancias con los escombros, los fragmentos, la decadencia, el deterioro y el desgaste. De tal manera que las descripciones físicas y morales de los personajes tienen su punto de contacto con aquello que está imperfecto, frágil y con la particularidad de lo efímero, dentro de una atmósfera poética y existencial.

Por último, la intertextualidad es otro elemento pivote en la obra de Mutis, ya que se puede apreciar un gran interés por la literatura clásica y la historia y por autores enmarcados en esta tradición. Este hecho le permite insertar textos suyos o de otros con el fin de desarrollar sus ideas y temas personales a partir del personaje central Maqroll. En este sentido, Mutis es un

evidente autor intertextual, motivo por el cual detallamos exhaustivamente las diferentes conexiones de sus novelas desde este punto de vista.

En primer lugar el nomadismo. Se empieza con los tres ciclos del periplo del héroe propuesto por Joseph Campbell: partida, iniciación y retorno. De tal manera, en el capítulo 1, *La nieve del almirante* establece este diálogo con *La Odisea* en términos del viaje del héroe aunque Maqroll no pueda restablecer nada a su llegada y no encuentre a su Penélope. Los planteamientos de Campbell tienen sentido en esta primera novela de la saga compartiendo ciertas concomitancias con la obra clásica mencionada. En *La última escala del Tramp Steamer* hemos definido el nomadismo en términos de "travesía hacia la deriva", no sólo por el énfasis en la personificación del barco en ruinas y que representa el centro de la acción de los personajes principales, sino por ellos mismos. Es decir, el narrador-compilador-personaje es un viajero que por su oficio tiene que trasladarse continuamente a cualquier puerto del mundo en cualquier momento. Por otro lado, Jon Iturri es el capitán del viejo carguero que lo lleva por distintos y disímiles climas y aguas del mundo hasta partirse en el Orinoco. A partir de esta pérdida, Iturri queda a la deriva asumiendo trabajos varios en distintos cargueros y siguiendo el modelo del *Tramp Steamer*: sin pertenecer a ninguna línea de navegación, independiente, sin meta ni destino, lleva carga ocasional manteniendo así el desplazamiento propio de los nómadas.

En el capítulo 2, la referencia clásica del mito del eterno retorno en *Un bel morir* es evidente, ya que plantea las constantes preocupaciones de Maqroll en torno al pasado y a la forma cómo se le presentan los eventos de la vida cotidiana sin lograr el aprendizaje que desea. Esto le ocasiona el recuerdo de sus empresas fallidas y el empecinamiento por ir en busca de quimeras sin resultado aparente.

En *Amirbar,* la lentitud y el énfasis en el hecho de caminar tiene una importancia capital en esta novela, ya que Mutis recrea la vida de los buscadores de oro en las montañas, a la usanza del pasado, donde las herramientas y la forma de extraer el mineral son elementales. Este hecho permite una lectura contemplativa del texto, donde las imágenes líricas acompañan el desplazamiento a pie que realiza Maqroll y, a su vez, el texto mismo sugiere otra clase de nomadismo propuesto por Mutis.

En el capítulo 3, *Ilona llega con la lluvia,* notamos que el nomadismo inicial tanto de Maqroll como de Ilona y Larissa, se ve suspendido en el puerto de Panamá. Sin embargo, advertimos que el hecho de desplazarse continúa en términos de creación y se genera lo que hemos denominado como "el arte de la deriva", con base en los preceptos de Michel Maffesoli, creado por los personajes anteriormente nombrados. Esta es precisamente una de las características que los une y que hemos identificado en cinco instancias principales: soltar amarras, la dialéctica entre la estática y la dinámica, lo

relativo de la identidad, la insatisfacción de la vida, y la percepción estática y dinámica. Hemos visto que aunque Maqroll tiene que estar en movimiento constante, hay instancias en que la quietud obligada lo lleva a rememorar épocas pasadas donde hubiera podido ser más feliz y acorde con su tiempo. Caso similar lo notamos en *Abdul Bashur, soñador de navíos*. En esta novela, los elementos del nomadismo están enmarcados dentro de un espacio abierto, a la manera de Deleuze y Guatarri, donde Abdul tiene la capacidad de desplazarse sin límites en pos de su sueño; además, continuando con los críticos franceses, la migración, la itinerancia y la trashumancia, son el resultado de lo que hemos denominado como el "deseo errante" de Abdul.

En el capítulo 4, hemos observado que en *Tríptico de mar y tierra* la variación del nomadismo propuesto por Mutis tiene sentido en la forma en que los personajes principales ven, en el hecho de crear, un motivo constante de alejarse del estatismo o la rutina. El arte, pues, se asemeja al oficio de Maqroll: Gaviero. Además de la creación, llámese pintura, como lo notamos anteriormente, enfatizamos el desplazamiento mental de Maqroll hacia su pasado para conectarse con el presente.

En segundo lugar la poética de la desolación. Ésta varía de una novela a otra pero mantiene los parámetros que están asociados con la decadencia, el desgaste y el deterioro. Es así cómo en *La nieve del almirante* se privilegian los personajes, los objetos y los lugares para evidenciar el escepticismo planteado

por Mutis a lo largo de toda su heptología. Para empezar, señalamos algunas de las características tanto físicas como de personalidad de Maqroll el Gaviero y la insistencia del narrador por dejar en el lector un bosquejo incompleto del personaje central de la saga. De hecho, Maqroll es un personaje que tiene un origen incierto y la pista inicial es el posible origen de su nombre: chulo, hombre de bajos fondos, vagabundo. Sólo sabemos que tiene una herida en la pierna, que camina con dificultad apoyado en una muleta y que vive transitoriamente con una mujer en la tienda desvencijada que da título a la novela. De ahí que hayamos percibido que, de acuerdo con la teoría propuesta de Gastón Bachelard, esta tienda u hogar es la representación del alma de Maqroll y, por ende, la insistencia en la imperfección y el destrozo.

Este es el comienzo del periplo contado por el narrador al transcribir el diario del Gaviero que encontró por azar en un libro de 1700's. Lo que nos llamó la atención y acentuamos, es cómo en el diario intimista de Maqroll lo que se percibe es un mundo caracterizado por la violencia, la ausencia de presencia gubernamental en zonas selváticas y personajes marginales. En medio de este maremagnum, el tono intimista del diario va señalando la enfermedad, la muerte, la decadencia de las cosas.

De manera similar, en *Un bel morir*, se recurre de nuevo a un tono intimista donde podemos destacar las descripciones fragmentarias del Gaviero para enfatizar el precario estado de su salud junto con su proceso auto

destructivo. La inclusión de los escritos que dejó el Gaviero al final de la novela confirman sus preocupaciones existenciales, tales como la inexorable presencia de la muerte, la enfermedad y el fracaso. Sin embargo, Mutis deja la duda de la muerte del Gaviero y sugiere un posible deseo de partir.

Por último, el planchón es el objeto que, dada sus características físicas y la forma cómo se recurre al recurso de la personalización genera un diálogo afin con el destino de los personajes y con el estado físico de ellos. Caso similar ocurre en la siguiente novela *La última escala del Tramp Steamer*, ya que el objeto que se presenta como pretexto para contar una historia de amor es el viejo carguero. Tanto el narrador como Jon Iturri, personaje central de esta novela, se identifican con un barco en estado lamentable pero que representa la decadencia de un mundo que prioriza la superficialidad de la modernidad. Por un lado, para el narrador el *Tramp Steamer* significa "el testimonio de nuestro destino sobre la tierra" (316) mientras que para Iturri es la metáfora del final doloroso de una historia de amor. Si el carguero es "un vagabundo despojo del mar" (316), el marino se le asemeja y asume su destino personal con el sello de la tragedia y la ausencia.

Mutis, en estas dos novelas, escoge objetos que se desplazan penosamente por las aguas para evidenciar alegóricamente no sólo el efecto del paso del tiempo en sus protagonistas, sino a su vez puntualizar una atmósfera lúgubre dentro de un periplo selvático, como en el primer caso, y de puertos,

como en el segundo caso. Si el planchón de *La nieve* permite el desplazamiento del Gaviero por el río Xurandó en busca de unos inexistente aserraderos, el *Tramp Steamer* posibilita una serie de encuentros fortuitos, cifrados por el azar y la incertidumbre, entre Warda e Iturri. Cabe agregar la presencia de otro barco, *El Lepanto,* en *Ilona llega con la lluvia*, ya que es otro carguero que quedó escorado tras una tormenta y que lo habita un personaje que genera la trágica muerte de la socia del Gaviero. *Abdul Bashur, soñador de navíos* completa la presencia de barcos en la saga mutisiana. Como anotamos, Abdul muere en pos de conseguir su barco ideal, razón por la cual hizo que deambulara por distintos puertos del mundo, participara en negocios turbios, y arriesgara su vida por conseguir su deseo.

De cierta manera, podemos decir que en la siguiente novela, *Amirbar,* el rechazo a la modernidad, que ya se había planteado antes, se presenta de dos formas: Maqroll lee constantemente el libro de Gavory para tomar distancia de una situación donde la cotidianidad de un pueblo y sus habitantes son el espejo de una realidad marcada por la violencia y el abandono. Por otro lado, el delirio que la búsqueda del oro en la mina le produce al Gaviero hace que éste regrese a un mundo ceremonial, mítico, donde el escepticismo por tiempos mejores es una certeza para Maqroll. En *Ilona llega con la lluvia*, las soledades de Maqroll marcan un tono intimista y reiterativo sobre lo que significa para el Gaviero estar en tierra firme: desorientación, rutina, desánimo y desinterés por lo que

significique estabilidad. Además, la dialéctica presencia poética de la lluvia en una ciudad de paso, hace que Maqroll celebre la presencia salvadora de Ilona en momentos de extrema incertidumbre pero también relexione acerca del significado de la muerte luego del accidente fatal de Ilona. La muerte trágica de su otro amigo es el resultado de la novela *Abdul Bashur, soñador de navíos* donde el sino de las desapariciones fatales termina para el Gaviero. Las soledades de Maqroll enfatizan sus meditaciones en cuanto a la muerte y se plantea la suya al ver los caminos que ha recorrido y el afán por mantener vivo el recuerdo de sus amigos a través del recuerdo. Las imágenes del pasado, asimismo, le permiten al Gaviero huir de su presente para tratar de recobrar un tiempo pretérito donde compartió momentos y empresas felices con sus compañeros de andanzas. En esta sección, la poética de la desolación tiene su máxima expresión en la novela que cierra la saga: *Tríptico de mar y tierra*. Si *La nieve del almirante* representa el viaje iniciático de Maqroll el Gaviero, *Tríptico* simboliza el descenso al inframundo de este Odiseo contemporáneo para cerrar con la última referencia a *La Odisea*. Este acceso al submundo con la constante presencia de la muerte tiene para Maqroll un cierto aire de esperanza. La presencia-guía del hijo de Abdul, hace que Maqroll viva la última experiencia que le hacía falta por experiementar y, de esta forma, se reconecte con su pasado, aclare su situación presente, y acepte en la quietud de sus actos el fin de su odisea.

Por último, la intertextualidad tiene en Álvaro Mutis un papel preponderante. Advertimos al comienzo de nuestro estudio que este escritor colombiano escribió poesía durante cuarenta años para luego pasar a la prosa. Sus novelas, entonces, están escritas desde el punto de vista de un poeta y todos sus principios tienen su origen precisamente en sus poemas. Sin embargo, en nuestro detallado estudio, hemos hecho notar cómo no sólo la poesía sino sus mismas novelas guardan relaciones intertextuales entre sí, para sugerir lo que Hédi Bouraoui define como escritura migratoria. Es decir, el lector de los textos de Mutis es partícipe de un proceso creador. Por lo tanto, debe desplazarse sobre las páginas para encontrar referentes que por su ambigüedad resultan muy complejos pero fascinantes para intentar aprehenderlos.

En nuestro análisis intertextual, hemos notamos que en *La nieve del almirante* la *hipertextualidad* es fundamental para entender el proceso por el cual del poema homónimo nace la primera novela de la saga. De tal forma que el hipotexto (poema) se inserta en el hipertexto (novela) a manera de contrapunto para insistir en el ambiente de ruina y en presentar a Maqroll *in medias res*.

En *La última escala del Tramp Steamer* lo que destacamos principalmente es el segundo tipo de relación transtextual que Gerard Genette define como *paratextualidad.* Es decir, la relación que existe entre el texto y su paratexto; tuvimos en cuenta solamente los epígrafes, el prefacio y el prólogo, ya que proveen sugestivas sugerencias a un mundo de nostalgia, de ruinas, de

recuerdos y de referencias no sólo con la literatura latinoamericana, sino con la literatura francesa.

En *Un bel morir* notamos el uso de *la cita,* según los postulados de Plett, ya que se presenta en el texto de una manera fragmentaria y prolonga a su vez no sólo el poema homónimo sino dos novelas incluidas en este estudio: *La nieve del almirante* e *Ilona llega con la lluvia.*

En *Amirbar*, volvemos a los postulados de Genette para señalar la presencia de la alusión como referente fundamental, ya que en el texto se mencionan un vasto número de referencias literarias clásicas que sugieren conexiones que hemos intentado develar.

En *Abdul Bashur, soñador de navíos*, percibimos el sugestivo énfasis del *intertexto* que, según Rifaterre, el lector debe tener en cuenta para establecer conexiones y entender una obra completa en su totalidad. De esta manera, Mutis incluye intencionalmente tres de sus novelas anteriores, *La nieve, Ilona,* y *La última escala*, para sugerir una lectura más amplia de una obra plena de guiños al lector y de claves imprecisas de textos anteriores.

En *Ilona llega con la lluvia*, advertimos la estrecha relación que tienen los personajes de esta novela con los de textos anteriores y por esta razón la teoría propuesta por Müller nos ha sido de gran utilidad para confirmar nuestro argumento. Para nuestros propósitos, recurrimos a la relación interfigural

llamada “autobiographic sequels” para evidenciar cómo Maqroll, por ejemplo, se asemeja a Ilona y cómo ésta, a su vez, se equipara con Larissa y Abdul.

Tríptico de mar y tierra cierra la heptología y como tal pudimos entrever los gustos de Mutis por acentuar la *alusión* y el *intertexto* que, a manera de síntesis de sus recursos intertextuales, cumplen una función determinante al proveer una fascinante lectura de su obra junto con la vida y la obra de dos de sus mejores amigos: el pintor Alejandro Obregón y García Márquez. El diálogo establecido está pleno de referencias a la pintura, al arte, al hecho de crear como metáfora de movimiento y, a su vez, sugiere la atrayente referencia a *La Odisea* como fin del viaje de Maqroll el Gaviero.

Bibliografía

Acosta, Vladimir. *Viajeros y maravillas*. 3 vols. Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores, Latinoamericana, 1993. Impreso.

Aínsa, Fernando. "Tensión utópica e imaginario subversivo en Hispanoamérica". *Anales de Literatura Hispanoamericana* 13 (1984): 15-35. Impreso.

Alzate Cuervo, Gastón Adolfo. *Un aspecto desesperanzado de la literatura: Sófocles, Hörderlin, Mutis*. Santafé de Bogotá: Colcultura, 1993. Impreso.

Allen, Graham. *Intertextuality.* Second Edition. London and New York: Routledge, 2011. Print.

Avelar, Idelberg. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning.* Duke University Press, 1999. Print.

---. *el trabajo del duelo*. Providencia, Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000. Impreso.

Bachelard, Gastón, "Inmersión-emersión, acto cosmogónico en la poesía de Álvaro Mutis". *Estudios de Literatura Colombiana 2* (enero-junio 1998): 7-17. Impreso.

Barrera, Trinidad. "La navegación poética de Álvaro Mutis". *Rassegna Iberistica* 64 (1998): 21-33. Impreso.

---. "Álvaro Mutis o la poesía como metáfora". *Anales de Literatura*

Hispanoamericana 28 (1999): 473-487. Impreso.

Barrero Fajardo, Mario. “Primer ciclo narrativo de Álvaro Mutis: del *Diario de Lecumberri* a *La verdadera historia del flautista de Hammelin”*. *Revista Anthropos* 202 (2004): 108-114). Impreso.

Berg, Walter Bruno. “Oralidad y dialogo en la nueva narrativa colombiana”. *Literatura Colombiana hoy: Imaginación y barbarie*. 207-216. Frankfurt, Germany; Madrid, Spain: Vervuert: Iberoamericana, 1994. Impreso.

Besse, Nathalie. “L'Errance dans Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero d'Alvaro Mutis”. *Voyages et fondations* (2eme serie). 89. Paris, France: Sorbonne Nouvelle, 2007. Print.

Billon, Yves, and Mauricio Martinez-Cavard. Dir. . S.l: Zarafa films, 2000.

Borm, Jan. Seuils Et Traverses: Vol. II occidentale, 2002. Print.

Bouraoui, Hedi. Transpoetique: Eloge du nomadisme. Montreal, QC: Memoire d'Encrier, 2005. Print.

Brewster, Scott. *Lyric.* New York: Routledge, 2009. Print.

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces.* New Jersey:Princeton University Press, 1968. Print.

Canfield, Marta. “A proposito di Maqroll il Gabierre e la peregrinazione degli

eletti". La collina, 14-15 (Florencia, 1990):17-24. Impreso.

---. "Un peregrino carismático". El País Cultural: ciencias, artes y letras, año IV, 176 (Madrid, 19 de marzo de 1993):1-4. Impreso.

---. "Álvaro Mutis: soñador de navíos". Hispamérica, XXIII, 67 (Gaithersburg, abril 1994): 101-107. Impreso.

Cano Gaviria, Ricardo. Intr. *Contextos para Maqroll*. Tarragona (España): Ediciones Igitur, 1997. Impreso.

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* 11. (2002): 30-38. Impreso.

Castañón, Adolfo. "El tesoro de Mutis". *Revista Anthropos* 202 (2004): 121-136. Impreso.

Castro García, Oscar. "La verdadera muerte de Maqroll". *Estudios de Literatura Colombiana* 1. (1997): 19-33. Impreso.

Cirlot, Juan E. *A Dictionary of Symbols*.2nd ed. London: Routledge & Kegan Paul, 1962. Print.

Cobo Borda, Juan Gustavo. *Alvaro Mutis: Clásicos Colombianos*. Bogotá: Procultura, 1989. Impreso.

---. "Gabriel GarcíaMárquez /ÁlvaroMutis: La política y el olvido". *Alba de América: Revista Literaria* 21.39-40 (2002): 329-337. Impreso.

---. *Para leer a Álvaro Mutis.* Bogotá. Planeta. 1988. Impreso.

Colebrook, Claire. *Gilles Deleuze*. New York: Routledge , 2002. Print.

---. *Understanding Deleuze*. Crows Nest, Australia: Allen & Unwin, 2002. Print.

Cortés Castañeda, Manuel. "Las obsesiones poéticas de Maqroll el Gaviero". *Ariel* 8.2 (1993): 73-90. Impreso.

Cristóbal, V, y de J. C. López, eds. *Feliz quien como Ulises: Viajes en la antigüedad*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2000. Impreso.

Cruz, Leal P.-I, y José I. Gutiérrez. *La Estirpe De Telémaco: Estudios sobre la literatura y el viaje*. Madrid: Editorial Betania, 2004. Impreso.

Dällenbach, Lucien. "Intertext et autotext". *Poétique* 27 (1976): 282-296. Print.

Deleuze, Gilles y Félix Guatarri. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia.* Trad. José Vázquez Pérez. Valencia: Pre-Textos, 1997. Impreso.

Díaz Granados, José Luis. "Cronología de Álvaro Mutis". *Revista Anthropos* 202 (2004): 92-96. Impreso.

Díaz-Zambrana, Rosana Leticia. "De errabundos y nómadas: La desarticulación del motivo del viaje en la literatura latinoamericana contemporánea". Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences 64.3 (2003): 891. Impreso.

Dodd, Philip. Ed. *The Art of Travel: Essays on Travel Writing*. London: Frank Cass and Company Limited, 1982. Impreso.

Dornbach, Maria. "Maqroll el Gaviero: Un vagabundo cósmico. Cuestiones

espacio-temporales en Amirbar de Álvaro Mutis". *El espacio en la narrativa moderna en lengua espanola*. 274-279. Budapest, Hungary: Eotvos Jozsef Konyvkiado, 2003.Impreso.

Dotras, Ana María. *La novela española de metaficción.* Madrid: Ediciones Jucar, 1994. Impreso.

Figueroa, Mario Bernardo. *La vorágine de nuestro malestar: De Rivera a Mutis. Literatura y cultura: Narrativa colombiana del siglo XX, I: La nación moderna: Identidad; II: Diseminación, cambios, desplazamientos; III: Hibridez y alteridades.* 661. Bogotá, Colombia: Ministerio de Cultura, 2000. Impreso.

Gómez, Nicolás. "Violencia". *banrepcultural.org/blaavirtual/textos-sobre-la-coleccion-de-arte-del-banco-de-la-republica/alejandro-obregon/violencia*. Web. 22 de mayo. 2010.

Homero, José. "Tres novelas de Álvaro Mutis". *Vuelta* 152 (1989): 42-45. Impreso.

Eco, Umberto. *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Editorial Lumen, 1981. Impreso.

Eliade, Mircea. *Cosmos and History: The Myth of the Eternal Return.* New York: Harper & Row Publishers, 1959. Print.

Franco, Jean. *Decadencia y caída de la ciudad letrada: La literatura latinoamericana durante la guerra fría*. Madrid: Debate, 2003. Impreso.

Garc , Aguilar E. Celebraciones y otros Fantasmas: Una biografía intelectual de Álvaro Mutis. Barcelona: Casiopea, 2000.Impreso.

---. "El Gaviero loco de ultramar". *Cuadernos Hispanoamericanos* 619 (enero 2002): 15-19. Impreso.

Genette, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. Lincoln and London: University of Nebranska Press, 1997. Print.

---. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1980. Print.

---. *Figures of Literary Discourse*. New York: Columbia University Press, 1982. Print.

Gilard, Jacques. "Entretien avec Alvaro Mutis". *Caravelle* 64 (1995): 179-92. Print.

Gimferrer, Pere. "A Poesia de Alvaro Mutis". *Minas Gerais, Suplemento Literario* 24.1156 (1990): 13. Print.

Goldman, Francisco. "Álvaro Mutis". *Bomb* 74 (2001 winter): 42-47. Impreso.

Grunfeld, Mihai. "De viaje con los modernistas". Revista Iberoamericana LXII (1996): 351-66. Impreso.

Gugelberger, George M. "Considerations of Third World Literature". *New Literary History* 22.3 (Summer 1991): 505-24. Print.

Hernández J., Consuelo. "Del poema narrativo a la novela poética". *Tradición y actualidad de la literatura iberoamericana, I*. 101-115. Pittsburgh, PA:

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, University of Pittsburgh, 1995.Impreso.

---. “Los amores de Maqroll en el anverso social”. *Alvaro Mutis*. 68-78. Madrid: Inst.de Cooperación Iberoamericana; Cultura Hispánica, 1993.Impreso.

---. *La estética del deterioro.* Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1995. Impreso.

Homero, José. “Tres novelas de Álvaro Mutis”. *Vuelta* 13. 152 (julio 1989): 42-45. Impreso.

Horton, Andrew. *Theo Angelopoulos*: *Interviews*. University Press of Mississippi, 2001. Print.

Hulme, Peter, and Tim Youngs. *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge, U.K: Cambridge University Press, 2002. Print.

Ibn, Khaldu . *Histoire 'afrique Septentrionale*. Paris: P. Geuthner, 1925. Print.

Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 1981. Print.

---. “Third World Literature in the Era of Multinational Capitalism”. *Social Text* 15 (Autumn, 1986): 65-88. Print.

Jenny, Laurent. “La stratégie de la forme”. *Poétique* 27 (1976): 257-281. Print.

Juvan, Marko. *History and Poetics of Intertextuality*. West Lafayette, Indiana:

Purdue University Press, 2008. Print.

Keunen, Bart. *Time and Imagination: Chronotopes in Western Narrative Culture*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 2011. Print.

Kohut, Karl. “Álvaro Mutis y la novela colombiana”. *Estudios de literatura y cultura colombianas y de lingüística afro-hispánica*. 43-54. Frankfurt, Germany: Peter Lang, 1995. Impreso.

Le, Disez J.-Y. *Seuils Et Traverses*

occidentale, 2002. Print.

Lefort, Michele. Vocation d'errance et nostalgie de la fondation dans l'œuvre d'Alvaro Mutis Voyages et fondations (2eme serie). 99. Paris, France: Sorbonne Nouvelle, 2007. Print.

---. “Maqroll el Gaviero: nom image, sesame de l'oeuvre d'Álvaro Mutis”. *Moenia: Revista Lucense de lingüística y literature* 2 (1996): 145-193. Print.

Levy, Kurt L. “Un sesquicentenario y un cumpleaños: Trayectoria de una leyenda: Tramp steamer”. *Spanische Literatur- Literatur Europas: Wido Hempel zum 65. Geburtstag*.507-515. Tubingen: Niemeyer, 1996. Print.

Lindsay, Claire. *Contemporary Travel Writing of Latin America.* New York: Routledge, 2010. Print.

Lopez, Oscar. “Amirbar: O de las razones históricas del desencanto”. *Estudios de Literatura Colombiana* 6. (2000): 81-99. Impreso.

López Castaño, Oscar Ramiro. “Ciclo narrativo sobre el Gaviero: O del discurso posmoderno en la escritura de Álvaro Mutis”. Dissertation Abstracts International, Section A: The Humanities and Social Sciences 59.8 (1999): 3010. Impreso.

Lucarda, Mario. “La peregrinación dolorosa de Maqroll, el Gaviero”. *Revista Universidad de Antioquia* 216 (junio 1989): 96-100. Impreso.

Lucena, Giraldo M, y Juan Pimentel. *Diez estudios sobre literatura de viajes*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de la Lengua Española, 2006. Impreso.

Maffesoli, Michel. *Nomadisme, un enracinement dynamique*. In Voyages et fondations (2eme serie), 13. Paris, France: Sorbonne Nouvelle, 2007. Print.

---. *Du Nomadisme : Vagabondages initiaques.* Paris: La Table Ronde, 2006. Print.

---. *La Contemplation du Monde.* Paris: Le libre de Poche, 1996. Print.

---. *Le Rythme de la vie.* La Table Ronde, 2004. Print.

. . Barcelona: Editorial Ariel, 1973. Impreso.

Martin, Gerald. "Álvaro Mutis and the Ends of History". *Studies in Twentieth Century Literature* 19: 1 (Manhattan, invierno 1995): 117-131. Impreso.

---. “Maqroll versus Macondo: The Exceptionality of Álvaro Mutis”. *World Literature Today* (July-September 2003): 23-27. Print.

Martínez, Fabio. *El viajero y la memoria: Un ensayo sobre la literatura de viaje en Colombia.* Cali (Colombia): Programa editorial Universidad del Valle, 2005.

Mattalía, Sonia, Valero M. P. Celma, y Baixeras P. Alonso. *El viaje en la literatura Hispanoamericana: el espíritu colombino*. Madrid: Iberoamericana, 2008. Impreso.

Milán, Eduardo. "*La nieve del almirante:* navegación al origen". *Revista UNAM,* México 439 (1987): 45-47. Impreso.

Morales Saravia, José. "Poesía y prosa en Álvaro Mutis". *Literatura colombiana hoy: Imaginación y barbarie*. 264-277. Frankfurt, Germany; Madrid, Spain: Vervuert; Iberoamericana, 1994. Impreso.

Müller, Wolfgang G. "Interfigurality: A Study on The Interdependence of Literary Figures. *Intertextuality*. Ed. Heinrich F. Plett. New York: Walter de Gruyter, 1991: 102-121. Print.

Murena, H.A. *El pecado original de América.* Buenos Aires: Sur, 1954. Impreso.

Mutis, Álvaro. *Empresas y Tribulaciones de Maqroll El Gaviero*. Madrid: Alfaguara, 2001. Impreso.

---. *Summa de Maqroll el Gaviero: Poesía reunida [1947-2003]*. Bogotá: Distribuidora y Editora Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara: 2008. Impreso.

---. “Notas para un improbable curriculum vitae”. *Pasajes* 6 (1986): 133-135. Impreso.

---. *De lecturas y algo del mundo.* Madrid: Seix Barral, 1999. Impreso.

---. *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero.* Madrid: Editorial Áltera, 2001. Impreso.

---. “Un rey mago en Pollensa”. *Cambio* 23 de dic 2002: 40-45. Impreso.

---. Mutis, Álvaro y Javier Ruiz-Portella. *Caminos y Encuentros de Maqroll El Gaviero: Escritos de y Sobre Álvaro Mutis.*Barcelona: Ediciones Altera, 2001. Impreso.

Mutis, Santiago. Ed. *Mutis, Alvaro: poesía y prosa*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982. Impreso.

---. Ed. *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero, 1981-1988: visitaciones, entrevistas, estudios, notas críticas*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1988. Impreso.

---. Ed. *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero, 1988-1993: visitaciones, entrevistas, estudios, notas críticas*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993. Impreso.

Obregón, Alejandro. http://www.mcarts.com/obregón/vientos/index/HTML> 10 de junio 2012.

O'Hara, Edgar. “Ajuste de cuentas con Maqroll el suertudo”. *Iris* (1992): 123-137. Impreso.

Ordoñez, Montserrat. “Álvaro Mutis: La última escala del Tramp Steamer”. *Revista Iberoamericana* 151 (junio 1990): 644-649. Impreso.

Orr, Mary. *Intertextuality: Debates and Contexts.* Cambridge: Polity Press, 2003. Impreso.

Ospina, William, “Álvaro Mutis”, en *Cuadernos Hispanoamericanos,* 619, (enero 2002): 7-13. Impreso.

Ossmann, Susan, Ed. *The Places We Share: Migration, Subjectivity, and Global Mobility*. New York: Lexington Books, 2007. Print.

Oviedo, José Miguel. “Mutis: viaje al corazón de las tinieblas”. *Novedades,* (30 agosto 1987): 5-6. Impreso.

Pacheco, José Emilio. **“**Sartre, Sade, Maqroll y Macondo”. *Gaceta Colcultura,* (Bogotá, 1980): 119-120. Impreso.

Pages, Stephane. **“**De la citation a la reecriture (Alvaro Mutis, Clarin, J. Rios, Voltaire: Parcours progressif de citation abolie)”. *Cahiers d'Etudes Romanes* 5.2 (2001): 121-137. Print.

Palencia Roth, Michael. “Diasporic consciousness in contemporary Colombia”. *Studies in the linguistic sciences* 31. 1 (primavera 2001): 121-135. Print.

Palmero González, Elena. “Metáforas del viaje en novela latinoamericana del siglo XX: El arpa y la sombra de Alejo Carpentier”. *Revista Letras O Quintal Vizinho 35:* 54-70. Impreso.

Pastor, Beatriz. *Discurso narrativo de la conquista de América.* La Habana:

Editorial Casa de las Américas, 1983. Impreso.

Peralta, Violeta y Liliana Befumo Boschi. *Rulfo. La soledad creadora*. Buenos Aires: Editorial Fernando García, 1975. Impreso.

Plett, Heinrich F. Ed. *Intertextuality*. New York: Walter de Gruyter, 1991. Print.

Ponce de León, Gina. "El traspaso de la frontera como búsqueda en la obra de Álvaro Mutis". *Explicación de textos literarios* 28. 1-2 (1999-2000): 98-107. Impreso.

---. *Mujer, erotismo, mito, utopía y héroe contemporáneo en Álvaro Mutis*. Bogotá: CEJA, 2002. Impreso.

Ponge, Francis. *The Power of Language*. Berkeley: University of California Press, 1979. Print.

Porras, Mara del Carmen. "De escritura a obra: El proyecto literario de Álvaro Mutis". *Revista Iberoamericana* 20.5 (2005 Dec): 39-54. Impreso.

---. *Mirada anacrónica y resistencia. La obra ficcional de Álvaro Mutis,* Caracas. Equinoccio. 2006. Impreso.

Posada, Claudia. "Los paraísos secretos de Álvaro Mutis". *Especulo: Revista de Estudios Literarios* 27 (2004): 88-132. Impreso.

---. "Los paraísos secretos de Álvaro Mutis". *Revista Anthropos* 202 (2004): 73-77. Impreso.

Pratt, Mary Louise. *Literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010. Impreso.

Quiroz, Fernando. *El reino que estaba para mí: conversaciones con Álvaro Mutis*. Santafé de Bogotá: Editorial Norma, 1993. Impreso.

Ramos, Julio. *: Literatura y política en el Siglo XIX*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2003. Impreso.

Reid, Alastair. "The Wanderer's Accounting". *New England Review* 13. 3.4. (Spring-Summer)1990: 206. Print.

Restom, Marcela. "Álvaro Mutis o la Summa de una errancia". *Quimera* 211 (2002): 79-83. Impreso.

Riffaterre, Michael. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press, 1978. Impreso.

---. *Fictional Truth*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press, 1990. Print.

Rivera, José Eustasio. *La vorágine*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998. Impreso.

, Amaya F. *Maqroll el Gaviero*. Bologna, Italy: University Press Bologna, 2000. Impreso.

---. *El marinero y el río: dos ensayos de literatura colombiana.* Viareggio (Italia): Mauro Baroni editore, 2000. Impreso.

Romero, Armando. "Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis, Fernando Botero: Tres personas distintas, un objetivo verdadero". *Inti: Revista de*

Literatura Hispánica 16-17 (otoño-primavera 1982-1983): 135-146. Impreso.

Rosen, Charles. *Freedom and the Arts: Essays on Music and Literature.* Cambridge: Harvard University Press, 2012. Print.

Ruiz Dueñas, Jorge. “Dos nuevas novelas de Álvaro Mutis y el ciclo del Gaviero: la navegación del silencio”. *Plural: Revista Cultural de Excélsior* 233 (febrero 1991): 23-27. Impreso.

Ruiz Portella, Javier. Ed. *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero: escritos de y sobre Álvaro Mutis*. Barcelona: Ediciones Áltera, 2001. Impreso.

Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005. Impreso.

Serafin, Silvana. “Mutis Cantore del disastro”. *Rassegna Iberistica* 72 (2001): 41-45. Impreso.

Shimose, Pedro. Ed. *Álvaro Mutis*. Colección Semana de Autor. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica – Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1993. Impreso.

Siemens, William L. "Maqroll's Rebirth in Alvaro Mutis's Jamiland 'Un Rey Mago en Pollensa'". *Studies in Honor of Myron Lichtblau*. 297-309. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2000. Print.

Sommer, Doris. “Love and Country in Latin America: An Allegorical Speculation”. *Cultural Critique* 16 (Autumn, 1990): 109-28. Print.

---, *Foundational Fictions.* University of California Press, 1991. Print.

Tester, Keith. *The Flaneur*. London: Routledge, 1994. Print.

Theroux, Paul. *The Tao of Travel: Enlightments from Lives on the Road*. Boston, New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2011. Print.

Tiffany, Daniel. *Infidel Poetics: Riddles, Nightlife, Substance.* Chicago and London: The University of Chicago Press, 2009. Impreso.

Toklatian, Juan Gabriel. *Hacia una nueva estrategia internacional: El desafío de Néstor Kirchner.* Bogotá: Editorial Norma, 2004. Impreso.

----. *Globalización, narcotráfico y violencia: Siete ensayos sobre Colombia.* Bogotá: Editorial Norma, 2000. Impreso.

Vidal, Margarita. "Palabra mayor". *youtube.com* 10 de junio de 2011. Web.

White, Edmund. *The Flâneur: A Stroll Through The Paradoxes of Paris*. New York: Bloomsbury Publishing, 2011. Print.

White, Kenneth. *L'esprit nómade.* Paris: Éditions Grasset, 1987. Print.

Whitfield, Peter. *Travel: A Literary History*. University of Oxford: Bodleian Library, 2011. Print.

Worton, Michael and Judith Still. Ed. *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester and New York: Manchester United Press, 1990. Print.

Zilcosky, John, ed. *Writing Travel: The poetics and Politics of the Modern Journey.* Toronto: University of Toronto Press, 2008. Print.