



La escritura como viaje: epifanía y desesperanza en la obra de Álvaro Mutis

Blanca Gómez

*Si el agua de un estanque permanece inmóvil,
se vuelve estancada, cenagosa y fétida;
solo resulta clara si se agita y fluye.
Lo mismo pasa con el hombre que viaja.*

Proverbio árabe

*Y un olor y rumor de buque viejo,
y podridas maderas y hierros averiados,
y fatigadas máquinas que aúllan y lloran,
empujando la proa, pateando los costados,
mascando lamentos, tragando y tragando distancias,
haciendo un ruido de agrias aguas sobre las agrias aguas,
moviendo el viejo buque sobre las viejas aguas.*

Pablo Neruda, «El fantasma del buque de carga»

El viajero agota su vida. La errancia de Maqroll, su aventura, no lo conduce al seguro puerto de Ítaca y debe encontrar, en la escritura, el sentido de la vida en el eterno retorno al puerto que lo vio partir. Un muelle al fondo, unos muros, una puerta, como en el cuadro de Giorgio de Chirico, dibujan una escena de desolación y misterio. Es *El enigma de la llegada* donde el viajero, perdido en el

laberinto de su existencia, se topa con una puerta, que abre para comprobar que otra vez regresa al puerto de origen y emprender, como Ulises, el camino de la escritura. La aventura y el viaje solo serán posibles en la escritura que los nombra.

El imaginario de Maqroll se cifra en el viaje, y el viaje coincide con la vida misma. En la saga del Gaviero, la aventura siempre se sabe fallida. Es un viaje espiritual que lo lleva en pos de la purificación. Más que a la aventura, es un viaje al interior del personaje donde los hechos se desdibujan. El determinismo se impone en un viaje que de antemano se sabe inútil. Ni los aserraderos de *La nieve del almirante* ni las minas de oro de *Amirbar* ni la prosperidad del comercio de alfombras en *Abdul Bashur, soñador de navíos* podrán realizarse porque «la derrota se repite a través de los tiempos». El sino del Gaviero es el de Sísifo en la dimensión existencial de Camus, su esencia no está al final del camino, su humanidad se renueva cada vez que echa sobre sus hombros la pesada piedra que ha de subir a la cima. Aun sin alcanzar la cima, le basta emprender una y otra vez con renovado esfuerzo el camino.

Maqroll es el Gaviero; desde el palo mayor, puede avizorar el camino, y las novelas de Mutis son relatos de viaje que proponen una nueva cartografía, ya no inspirada en el exotismo de los románticos ni en las fantasías del surrealismo, sino en la memoria como recuperación del tiempo de lo vivido y en el espacio como dimensión del viaje. Las memorias, la crónica, el diario y la ficción van registrando la itinerancia de Maqroll, que se cifra en la errancia.

LA ERRANCIA

Desde tiempo inmemorial, la literatura ha tenido que ver con la errancia que se enmarca en la búsqueda metafísica. A Ulises, el Judío Errante y el Quijote los arrastra una especie de locura. Son unos locos lúcidos arrebatados por la fuerza de una búsqueda incesante; embarcados en la nave de los locos, no saben a qué puerto arribarán. Ya en la tabla pintada por el Bosco, podemos reconocer las voces del poema de Sebastián Brandt:

Erramos en busca de puertos y de orillas
 Y jamás podemos tocar la tierra;
 Nuestros viajes no tienen fin,
 pues nadie sabe donde abordar

y así el descanso huye de nosotros día
y noche.

A su estirpe, pertenece Maqroll, en quien ya no habita el ideal, sino la desesperanza. Es un héroe que viene de regreso de las grandes ilusiones para emprender, una y otra vez, el camino de la búsqueda y la indagación metafísica. Caminar, vagabundear y errar (*flânerie, promenade, errance*),¹ palabras muy cercanas entre sí; si bien las dos primeras son de orden visual y anecdótico, la tercera se relaciona con el miedo, pues procede del mundo de la enajenación.

Surgida del romanticismo alemán se adentra en los personajes solitarios para sembrar la incertidumbre, el misterio y el miedo. Es, pues, sentimental y metafísica y hace de sus personajes seres errantes y proscritos, cercanos a Zaratustra y a Nietzsche; es, de alguna manera, un nuevo descenso al Hades. Por eso, jamás será placentera y se vive como una obligación sin saber por qué, «lanzados de nosotros mismos».

UN RELATO COLONIAL

El viaje de Maqroll se inserta en una tradición que bien ha delineado ya Todorov en *Las morales de la historia*. Es el viaje del yo al encuentro con el otro, es decir, al descubrimiento de los *otros* o de los salvajes en las regiones lejanas; este género es propiamente el relato de viajes que bebe en la más clara tradición colonial. Para Gasquet,

La Europa industrial de finales del siglo XVIII produjo otra revolución en materia de viajes. El viaje modificó la historia de Occidente, al dar testimonio de su propio ascenso económico como contrapeso a la exploración del mundo y el sometimiento de otras razas y culturas. El nacimiento del viaje moderno, que deposita en el viajero la misión “civilizadora”, se define a escala planetaria: la civilización abriga así el proyecto colonial.²

¹ Puede consultarse Delvaillé, Bernard. «Une quête métaphysique». *Magazine Littéraire*, n.º 353, abril de 1997, pp. 16-21.

² Gasquet, Axel. «De la mirada imperial a la errancia moderna». *Quimera*, n.º 23, dossier escritores y viajeros, p. 22.

Como es bien sabido, los viajes por rutas desconocidas y la aventura como hilo conductor de la existencia pertenecen al imaginario colonial. La dominación de las tierras de ultramar caracterizó la colonización de países como Francia e Inglaterra, mientras que la expansión territorial fue característica de la política colonial rusa. Por eso, los procesos de colonización de los grandes imperios decimonónicos están unidos necesariamente al imaginario del viaje.

Descubrir —dice Gasquet— era un acto de nombrar y ver —por un hombre blanco— lo que los otros ya conocían; esto es en la práctica, desplazarse hasta el lugar en cuestión, averiguar por los nativos dónde había un gran lago o un gran río, luego contratarlo para que el explorador fuera conducido hasta el sitio, y por último bautizar el lugar con un nombre propio europeo, para reivindicar a continuación los derechos nacionales sobre esa geografía.³

A finales del siglo XIX y principios del XX se da un cambio de mirada en la literatura de viajes. El saqueo está institucionalizado y los escritores dan paso a la tristeza y a la pesadumbre, «El temor y el miedo constituyen el corazón mismo de las tinieblas. El hombre blanco ya no tiene la seguridad y el aplomo que habían caracterizado al héroe victoriano. El empleado de la compañía inglesa que parte a la búsqueda de Kurtz en el Congo está minado de incertidumbres».⁴

El siglo XIX fue particularmente un siglo de expansión colonial y la novela del realismo decimonónico consagró el imaginario de la dominación. La aventura y el viaje son los motivos recurrentes del universo de Maqroll; la narrativa de Mutis deviene del realismo europeo, particularmente de la novela de aventuras, pues sus temas se construyen desde un imaginario de la colonización: la búsqueda y el viaje a lo desconocido son los dos motivos que mueven el mundo itinerante del Gaviero. Los viajes y la navegación, así como la necesidad de dar rienda suelta a la aventura al novelarla en el mundo de ficción, acercan los mundos imaginarios de Maqroll el Gaviero, el personaje de Mutis, y de Marlow, el narrador de Conrad.

La escritura como viaje es el tema de *La nieve del almirante* y de *El corazón de las tinieblas*. Tanto para Conrad como para Mutis, los viajes fueron parte fundamental de su vida. Mutis emprendía año tras año la travesía en barco desde el Atlántico

³Ibidem, p. 25.

⁴Ibidem, p. 26.

para internarse en el valle de Cocora, de Bélgica a la tierra de sus mayores, en el corazón de los Andes. Como él lo afirma, sus dos paraísos fueron Bruselas y la finca cafetalera de Cocora. Conrad, de origen polaco y nacionalizado inglés, tiene como primera vocación el ser marino y capitán de barco.

Para uno y otro, la escritura surge como necesidad inapelable de dar vida a innumerables aventuras. Conrad lo consignó en su *Libro de memorias*: «Me atrevería a decir que en la actualidad me siento inconscientemente forzado, a escribir un volumen tras otro de igual forma que en el pasado me sentí forzado a hacerme a la mar, a emprender un viaje tras otro». De igual manera, Mutis empieza, tardíamente, a escribir la saga del Gaviero y dice sentirse urgido por la necesidad de dar vida a las aventuras de su personaje.

La ruta de ultramar fue el oriente, la exótica África o la infranqueable América. *El corazón de las tinieblas*, la obra de Conrad más presente en Mutis, surge de un viaje del autor inglés al Congo en 1890. El Congo era para entonces una colonia belga en el corazón de África ecuatorial y representaba para el imaginario del autor un espacio de aventura recreado a partir de las lecturas infantiles; otro tanto debió de representar para Mutis, en esos años definitivos, su residencia en Bruselas, pues ese país africano era un destino evocador de aventuras.

Como sostiene Eduard Said, la novela del realismo europeo está escrita desde la mentalidad colonial. En *El corazón de las tinieblas*, el título alude a la frase del rey de Bélgica que describió una de las ciudades del Congo como «el corazón mismo de las tinieblas». Colonizadores y colonizados se enfrascaron en procesos de dominación que buscaban llevar la civilización a los pueblos primitivos y desencadenaron reacciones de identidad cultural, así como acuñaron estereotipos occidentales sobre las mentalidades de los pueblos dominados.

La novela de Conrad subraya los abusos increíbles de la colonización europea y muestra la degradación a la que puede llegar el hombre al enfrentarse a las fuerzas de la naturaleza. La travesía por el río Xurandó de la novela de Mutis es también un viaje mítico al corazón de las tinieblas que lleva a Maqroll en busca de los aserraderos, una aventura tan fallida como la de Kurtz al querer apoderarse de las riquezas de marfil. Lo que en Mutis deviene de la lectura de Conrad, es en Conrad una realidad vivida.

El narrador cuenta a los tripulantes de la embarcación, que surca a la caída de la tarde el Támesis, la historia del viaje que fue, desde sus inicios, una pesadilla.

Este viaje debe leerse como una alegoría de los múltiples viajes que la corona inglesa emprendió a lo largo del río en sus políticas de colonización. El nombre del barco que llevó a Conrad al Congo belga, *Le roi des belges*, es significativo en cuanto a la actitud de colonización y de poder. El Támesis ha sido testigo mudo de la colonia:

La marea sube y baja en su incesante servicio, poblada del recuerdo de hombres y barcos que condujo al reposo del hogar o a las batallas del mar. Había conocido y servido a todos los hombres de los que la nación se enorgullece, desde sir Francis Drake hasta sir Jhon Franklin, caballeros todos ellos con o sin títulos de nobleza: grandes caballeros errantes del mar. Había transportado a todos los barcos cuyos nombres son como piedras preciosas brillando en la noche de los tiempos, desde el "Golden Hind", que regresaba con sus curvados flancos llenos de tesoros para ser visitado por Su Majestad la Reina y así desaparecer de la gigantesca aventura, hasta el "Erebus" y el "Terror", ocupados en otras conquistas, y que nunca regresaron. Había conocido los barcos y los hombres. Había partido de Deptford, de Greenwich, de Erit. Aventureros y colonos; naves reales y naves de la casa de Contratación, capitanes, admirantes; oscuros "traficantes" del comercio con Oriente; gemelos comisionados de las flotas de las Indias Orientales. Buscadores de oro o perseguidores de gloria, todos habían zarpado en esa corriente, empuñando la espada y a menudo la antorcha, mensajeros del poder de la nación. Portadores de una chispa de fuego sagrado. ¡Qué grandeza no habrá brotado de ese río en el flujo de una tierra desconocida!... Los sueños de los hombres, la semilla de las colonias, el germen de los imperios.⁵

La tripulación del barco parece inspirar a los personajes de Mutis. Está conformada por esclavos y representa, desde las primeras páginas de la novela, los conflictos que establecen las relaciones de poder al interior del Congo. El práctico, el maquinista y el Capi juegan roles análogos a los de los personajes de Conrad. El relato en primera persona de quien ha sido testigo de los acontecimientos es un artificio de narración creado por Conrad para distanciar la voz del narrador de su propia voz. Si Maqroll es un alter ego de Mutis, Marlow lo es de Conrad. El diario del Gaviero que Mutis encuentra por casualidad en el libro de aquella vieja librería de Barcelona deja oír la misma voz monologante de Marlow en la *Nellie*, esa pequeña yola de crucero que se desliza, aguas abajo, por el Támesis al caer de la tarde hasta sumergirse en el corazón de las tinieblas con la llegada de la noche.

⁵Conrad, Joseph. *El corazón de las tinieblas*. Madrid, Alianza, 1997, p. 22.

En *Viaje al corazón de las tinieblas*, Kurtz es símbolo del deseo insaciable de riqueza y poder, que lo llevan a pactar con la violencia y la barbarie. La forma estructural de la novela recuerda el descenso al hades. La dimensión trágica está marcada, como para Mutis, por el sin sentido de la búsqueda. La aventura de Marlow, traficante de marfil, al igual que Kurtz, está guiada por el encuentro con la selva. Un halo de muerte atraviesa el camino del corazón de las tinieblas, en cuyo centro está la tumba que guarda innumerables secretos inconfesables.

La selva es vista como «un cuerpo colosal de la vida fecunda y misteriosa»⁶ que atrae a la aventura por la aventura misma: «Si alguna vez el espíritu de aventura absolutamente puro, no calculador e idealista, ha dominado a un hombre, ese hombre era este joven remendado», afirma Marlow.

Pero la selva ha transformado a Kurtz (periodista encargado de elaborar el informe sobre la «Supresión de las costumbres salvajes», «un genio universal», quizás también pintor y músico), que se aventura en la selva movido, en última instancia, por el deseo de atesorar. Kurtz parte, como Maqroll en la *Nieve del almirante*, guiado por la imagen tutelar de una mujer que, como Flor Estévez, espera en vano su regreso. La mujer rubia, prometida de Kurtz, nunca sabrá de su verdadera condena: movido por el afán de riqueza, para conseguir su mano, su enamorado se interna en la selva, de donde nunca habrá de regresar: «Mi prometida, mi marfil, mi estación, mi río, mi..., todo le pertenecía, pero eso era una insignificancia. La cuestión era saber a qué pertenecía él, cuántos poderes de las tinieblas le reclamaban como suyo».⁷

Las relaciones entre colonizadores y colonizados fueron mediadas por un discurso que deja ver los estereotipos de la dominación. Los «espacios blancos», como los llama Conrad, deben ser llenados por la colonización europea:

Cuando era pequeño tenía pasión por los mapas. Me pasaba horas y horas mirando Sudamérica o África, y me perdía en todo el esplendor de la exploración. En aquellos tiempos había muchos espacios en blanco en la tierra, y cuando veía uno que parecía particularmente tentador en el mapa (y cuál no lo parece), ponía mi dedo sobre él y decía: “Cuando sea mayor iré allí”.⁸

⁶Ibíd., p. 135.

⁷Ibíd., p. 28.

⁸Ibíd., p. 26.

Pero ¿qué legitima esta conquista? Posiblemente, solo la opresión, a pesar de la idea de un altruismo desinteresado que en apariencia la motiva:

Se apoderaban de todo lo que podían por simple ansia de posesión, era un pillaje con violencia, un alevoso asesinato a gran escala y cometido a ciegas, como corresponde a hombres que se enfrentan a las tinieblas. La conquista de la tierra, que más que todo significaba arrebatarla a aquellos que tenían un color de piel diferente o la nariz ligeramente más aplastada que nosotros, no posee tanto atractivo cuando se mira desde cerca. Lo único que la redime es la idea. Una idea al fondo de todo; no una pretensión sentimental, sino una idea; y una fe desinteresada en la idea, algo que puede ser erigida y ante lo que uno puede inclinarse y ofrecer un sacrificio [...].⁹

Las obras de Mutis inscritas en la aventura están conectadas con el proceso imperial, del que forman parte manifiesta e inocultable. La saga de Maqroll es, ante todo, un discurso ilustrado de viaje y descubrimiento donde emergen las relaciones de Europa con Oriente a través de los viajes y el comercio.

Conrad, Kipling y el Dickens de *Grandes esperanzas* entretienen este mismo imaginario. Conrad y Mutis no comparten solo una pasión por el mar y el itinerario de Bruselas que los conduce al Congo Belga. En su tercer viaje en el Saint Antoine, que zarpó de Marsella en 1876, Conrad tocó tierra colombiana y venezolana, escenario posterior de *Nostramo* (1904), novela que transcurre en una república de América Central dominada por los intereses del imperio a causa de una enorme mina de plata.

Las novelas de Mutis pertenecen al archivo cultural de occidente porque la forma estética, en ellas, deviene de la experiencia histórica. Si bien la «era del imperio» de la que habla Eric Hobsbawm concluyó tras la Segunda Guerra Mundial, continúa ofreciendo una notable influencia cultural. El poder incomparable del imperio europeo del siglo XIX, de Inglaterra y Francia, y que hoy se prolonga en los Estados Unidos, permitió que los centros imperiales metropolitanos adquirieran y acumularan territorios de una manera asombrosa hasta llegar a ocupar el 85% de la tierra en forma de colonias.

⁹Ibidem, p. 26.

EL VIAJE COMO TEMA

Lugares de tránsito, encuentros fugaces, estaciones de trenes, barcos, cargueros, ríos, mares anchurosos, hoteles de paso e imposibles empresas marcan el derrotero de la errática e indiferente vida.

Lo que importa no es lo que uno tiene o el lugar que ocupa, sino de dónde viene y adónde va. Cliffort busca apresar esa errática vida como tránsito, y la encuentra en el hotel, en la estación, en el hospital, en el aeropuerto: «[...] un sitio en el que se pasa, donde se presentan encuentros fugaces y arbitrarios».¹⁰

Las culturas del viaje tienen necesaria relación con los hoteles, «Pero también podríamos empezar hablando de hoteles», dice Cliffort. En una de las primeras páginas de *Victoria*, Joseph Conrad escribe: «La época en que acampábamos en un hotel vulgar y poco confortable». Las novelas de la saga del Gaviero se inician con el rito de la llegada, que habla de encuentros por azar en estaciones de trenes, en aeropuertos o en pequeñas fondas del camino. En Urandá, un puerto entre pantanos y manglares, Maqroll conoce a Abdul Bashur, específicamente, en «el único hotel habitable del puerto que lleva el original nombre de Hotel de Pasajeros [...]. Destartalada construcción de cemento maculado por el moho y el óxido, cuyos tres pisos destilan constantemente, por dentro y por fuera, un maloliente verdín aceitoso».¹¹

En *Ilona llega con la lluvia*, Maqroll llega a Panamá:

[...] debía buscar un hotel modesto para alojarme por una de las callejuelas que llevan en la avenida Balboa hacia la Avenida Central encontré algo que se parecía mucho a lo que buscaba. Tenía el improbable nombre de Pensión de lujo Astor [...] un camastro de resortes vencidos, cubierto con una concha de un lila desteñido y salpicado de manchas que más valía no examinar con detenimiento [...] creaban ese ambiente impersonal e insípido característico de todos los hoteles que me han tocado en la vida.¹²

El rito de la llegada se repite en todas las novelas. En *Amirbar*, Maqroll el Gaviero se hospeda en un hotel que presenta las características ya descritas:

¹⁰ Clifford, James. «Las culturas del viaje». *Revista de Occidente*, julio-agosto de 1995, p. 45.

¹¹ Mutis, Álvaro. *Abdul Bashur, soñador de navíos*. Bogotá, Norma, 1991, p. 27.

¹² Mutis, Álvaro. *Ilona llega con la lluvia*. Bogotá, Norma, 1992, pp. 45-46.

«Cómo había ido a parar el Gaviero al cuarto de un infecto hotel perdido en el trayecto más impersonal y sobrio de La brea Boulevard, fue lo primero que me pregunté en el camino [...]. El número mencionado era el de un sórdido motelucho con una angosta entrada para autos que se prolongaba en una hilera de habitaciones con números pintados en tinta de rabioso color limón».¹³ Y en San Miguel, donde encuentra la primera mina, dice: «Me instalé en una habitación que quedaba en la plaza del pueblo. Pronto tuve que acostumbrarme al estruendo de las voces, vajilla lavada y vasos golpeando en las mesas de latón esmaltado que subía del café hasta muy entrada la noche».¹⁴ Finalmente, en *La nieve del almirante*, la fonda del camino (ubicada en la parte alta de la cordillera, donde los conductores se detienen para tomar una taza de café o un trago de aguardiente para contrarrestar el frío del páramo, y decorada con propagandas de cerveza o analgésicos con mujeres en trajes de baño) da nombre a la primera novela de la saga.

El hotel como cronotopo de viaje o lugar de donde parte la historia es el punto de enlace con el baquiano o guía que lo llevará, como sombra tutelar, tras la aventura y es, a su vez, el espacio de la mujer que espera, Flor Estévez, Dora Estela o Ilona.

LA SAGA DEL GAVIERO

La literatura de viajes se interioriza al llegar el siglo XX; el exotismo funciona como espejo de la realidad del viajero. La geografía se torna subjetiva y hay un nuevo regreso a la aventura. Se podría decir que a esta tradición pertenece la literatura de Mutis, conocida como la literatura del «escritor viajero» (*travel writer* o *écrivain voyageur*); ya no hay geografía que explorar: el viaje es una excusa del viaje interior de exploración humana. Lo que caracteriza a este tipo de escritor es la errancia como experiencia fundacional. Es un viaje siempre solitario cifrado en el desplazamiento y en los fortuitos encuentros que determinan el zigzagueante avance de la escritura.

En Mutis, el viaje coincide con la vida misma en su más profundo sentido existencial, la vida como camino que conduce inexorablemente a la muerte. En

¹³Mutis, Álvaro. *Amirbar*. Bogotá, Norma, 1990, p. 11

¹⁴Ibidem, p. 28.

cada una de las novelas, partimos a una ciega aventura porque estamos en el mundo del deterioro, donde el tiempo parece girar en redondo. Las anécdotas son sencillas y llevan siempre a Maqroll y a sus personajes a la derrota. En *La nieve del almirante*, Maqroll deja a Flor Estévez para emprender la búsqueda de los aserraderos y al no encontrarlos, regresa a la tienda donde la ha dejado, aunque tampoco la encuentra. En *Ilona llega con la lluvia*, el Gaviero se queda varado en Panamá y se dedica a dudosos negocios con la aduana y a administrar un prostíbulo, donde Ilona es asesinada por una de sus compañeras de oficio. En *Un bel morir*, Maqroll se involucra en el transporte de contrabando de armas y abandona el pueblo al ser descubierto por los militares. En *Amirbar*, el narrador cuenta lo que Maqroll le contó cuando estuvo enfermo en Los Ángeles: el viaje que planea a la costa peruana para traer piedras, y el viaje a las minas de Cocora, la Zumbadora y Amirbar en busca de oro. Allí, casi encuentra la muerte cuando Antonia, la mujer con quien convive, intenta quemarlo. En *La última escala del Tramp Steamer*, el *Alción*, una embarcación de cabotaje, es visto por el narrador en distintos lugares y épocas de su vida (Helsinki, Costa Rica, Kingston y el delta del Orinoco). Hay aquí una coincidencia entre el destino del barco y el del protagonista, quien conoce un día, por azar, a Jhon Iturri, antiguo capitán del barco, este le cuenta su relación con el Tramp Steamer y su amor por Warda, dueña del barco y hermana de Bashur. El barco se encalla en el Orinoco y Warda abandona para siempre a Iturri.

Como Maqroll, los personajes de la saga son seres inactivos a quienes mueve la intuición. El Gaviero es protagonista, como vimos, de cuatro novelas, y personaje de las otras. Su ser de ficción radica en la introspección de su propia vida, característica del desesperanzado. La itinerancia de Maqroll es el tema de todas ellas, con excepción de *La última escala del Tramp Steamer*, donde la trashumancia viene dada por el pequeño carguero, el *Alción*, emblema griego del ave errante.

El trabajo de escritura de Álvaro Mutis fragmenta el interior del texto y propone un entrecruzamiento de redes simbólicas que, a manera de ritornelo, hace posible una lectura de la estructura profunda mediante la reiteración de motivos, temas e imágenes. Solo es posible acceder al mundo de Mutis a partir del conocimiento plural de su obra, ya que las novelas y poemas establecen un diálogo entre ellas. Los personajes saltan de una novela a otra y, con frecuencia, los textos provienen de motivos que han quedado esbozados en los poemas. En *Amirbar*, leemos: «Nada en la vida sucede en forma gratuita y todo está encadenado. Es

bueno saberlo». Esas cadenas, en el universo de Mutis, las establecen el azar y el destino. El hombre es un ser escindido entre la realidad y el sueño, y su camino está marcado por la errancia: «No tiene remedio mi errancia atolondrada, siempre a contrapelo, siempre dañina, siempre ajena a mi verdadera vocación».¹⁵

Así vista la existencia, la vida misma no es otra cosa que una repetición cansada que se hace propicia por el eterno retorno. Como en la teoría de los ciclos borgianos, ingresamos siempre a un tiempo repetitivo cuya variación viene dada tan solo por el orden en que se presenta. De allí la insistencia en el verso de Mallarmé, «Un golpe de dados jamás abolirá el azar», que se transforma vallejianamente en *La nieve del almirante*, «Me dice que hace mucho que los dados están rodando». Es aquí donde reside la fuerza expresiva de la imagen de la caravana que descubre el sentido de la vida como puro devenir: «Una caravana no simboliza ni representa cosa alguna. Nuestro error consiste en pensar que va hacia alguna parte o viene de otra. Lo saben las bestias que la componen, lo ignoran los caravaneros. Siempre será así».¹⁶

Diario de Lecumberri, quizás la obra más autobiográfica de Mutis, es la historia fragmentada de la miseria humana, movida por los hilos invisibles del destino que coarta la libertad. La miseria envuelve a los personajes hacinados en Lecumberri, quienes, entre ellos, cuentan la historia del desamparo y la soledad. Como el mismo narrador dice, «son personajes creados por acumulación y se presentan al lector con denominador propósito ejemplarizante». Los personajes del *Diario de Lecumberri* son fichas móviles del destino y de la incertidumbre que ruedan por la miseria al vaivén del azar, y legitiman, dice el narrador, el verso del poema de Mallarmé.

En la saga del Gaviero, el destino, más que un tema, es un elemento fundacional que se expresa simbólicamente en la metáfora del río, del agua y del mar, también como metáfora de la incertidumbre. Como afirma Moreno, «Dejarse llevar por el río es tanto como estar dispuesto a hacer del azar la razón de los propios desplazamientos».¹⁷ La experiencia de la desolación en la que nos sumerge la obra de Mutis replantea la vida del hombre y su destino.

¹⁵Mutis, Álvaro. *Amirbar*, p. 25.

¹⁶Mutis, Álvaro. *La nieve del almirante*. Bogotá, Norma, 1991, p. 28.

¹⁷Moreno, Belén del Rocío. *Las cifras del azar. Una lectura psicoanalítica de la obra de Álvaro Mutis*. Bogotá, Planeta, 1998, p. 74.

LA DESESPERANZA

En 1965, Álvaro Mutis dictó una conferencia en la Casa del Lago de la Universidad Nacional Autónoma de México bajo el título de «La desesperanza», fundamental para la comprensión cabal de su obra. Allí, ubicó a Maqroll en la galería de los desesperanzados: Joseph Conrad, Drieu La Rochelle, André Malraux, Malcom Lowry y Fernando Pessoa, y señaló las cuatro condiciones básicas de la desesperanza: lucidez, incomunicabilidad, soledad y el ser para la muerte.

Maqroll significa el exilio de la Arcadia. Dos paraísos, el de su niñez en Cocora y el de Bruselas, son entrevistados desde la lejanía, y su presencia se prolonga en la memoria del autor. La poesía es, pues, la Arcadia, el país de la ensoñación y del recuerdo. El lirismo narrativo lo lleva a hallar nuevas musicalidades y ritmos. En Maqroll, encontramos ese reino de la desesperanza anclado en el tiempo, que se percibe como deterioro,¹⁸ producto del desgaste que ocasiona la vida misma, como el mismo Mutis lo señala: «Desde niño, ya fuera en las sombrías ciudades belgas o en esplendor en plena descomposición de los cafetales y los plantíos de caña de azúcar, lo que más me impresionaba era ese destino de ruina y olvido que toca a todas las cosas de la tierra».¹⁹

La obra de Mutis está habitada por los signos del deterioro: espacios inhóspitos, errancia, ciudades envueltas en brumas, ríos de aguas dormidas y sociedades enmarcadas en la desolación. Mutis ha hecho de este universo del deterioro una obra estética. Al interiorizar el desgarramiento del mundo que lo rodea, Maqroll, y con él el autor, construye un nuevo orden, el de la conciencia y el del conocimiento.

La obra de Mutis se bifurca en dos espacios: Europa y Colombia. Cocora, la hacienda cafetera de sus mayores, de la evocación de los cafetales, de los aguaceros torrenciales, de las acequias henchidas, de los ríos torrentosos, los aguaceros y los vendavales, es el punto de partida de su imaginario de la tierra caliente, ámbito de su niñez y primera juventud, con sus respectivos tipos humanos de prostitutas y camioneros, pero también de unas formas de vida particulares:

¹⁸Sobre este tema puede consultarse Hernández, Consuelo. *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*. Caracas, Monte Ávila, 1996. La autora estudia esta categoría como la determinante en la obra de Mutis: «De una realidad frágil y decadente Mutis crea una obra artística de extraordinarias perfecciones y de un mundo de negación y de desesperanza nace la singularidad de su obra», p. 16.

¹⁹Ibidem.

Lo primero que sorprende en el trópico es precisamente la falta de lo que comúnmente suele creerse que lo caracteriza: riqueza de colorido, feracidad voraz de la tierra, alegría y entusiasmo de sus gentes. Nada más ajeno al trópico que estos elementos que más pertenecen a lo que suele llamarse en Sudamérica la tierra caliente formada en los tibios valles y laderas de los Andes y que nada tiene que ver con el verdadero trópico. Tampoco la selva tiene relación alguna como no sea puramente geográfica y convencional, con lo que en verdad es el trópico. Una vegetación enana, esqueléticos arbustos y desnudas zarzas, lentos ríos lodosos, vastos esteros grises donde danzan las nubes de mosquitos en soñoliento zigzag, pueblos devorados por el polvo y la carcoma, gentes famélicas con los grandes ojos abiertos en una interior vigilancia de la manera de la fiebre palúdica que lima y desmorona todo vigor, toda energía posible; vastas noches húmedas señoreadas por todos los insectos que la más loca fantasía no hubiera imaginado, lechosas madrugadas cuando todo acto en el día que nos espera se antoja mezquino, gratuito, imposible, ajeno por entero al torpe veneno que embota la mente y confunde los sentidos en una insípida melaza.²⁰

En Mutis es necesario señalar la influencia de Baudelaire, Proust, Dostoievski, Tolstoi, Dickens y Conrad. En este último, afirma haber encontrado los elementos de la destrucción y del trópico; y en Heyst, el personaje de *Victoria* (1915), la dimensión de la desesperanza.

Axel Heyst es para Mutis un personaje que se inserta en la tragedia griega de Sófocles. Este sueco «se ha hecho cargo de la administración de un yacimiento carbonífero en la isla de Samburán, perdida entre las mil que forman el archipiélago Malay». Él encarna al desesperanzado:

Primera condición de la desesperanza es la lucidez. Una y otra se completan, se recrean y afirman entre sí. A mayor lucidez, mayor desesperanza y a mayor desesperanza mayor posibilidad de ser lúcido.

Segunda condición de la desesperanza es la incomunicabilidad. Heys será siempre para los demás, el Hechizado, el Loco, el Solitario de Samburán.

Tercera característica del desesperanzado es su soledad. Soledad nacida por una parte de la incomunicación y, por otra, de la imposibilidad por parte de los demás de seguir a quien vive, ama, cree, y goza, sin esperanza. Sólo algunas mujeres, por un cierto secreto y agudísimo instinto de la especie, aprenden a proteger y a amar al desesperanzado.

²⁰Mutis, Álvaro. *Prosas*. Bogotá, Procultura, 1985, p. 201.

Cuarta condición de la desesperanza es su estrecha y peculiar relación con la muerte. Si bien lo examinamos, el desesperanzado es, a fin de cuentas, alguien que ha logrado digerir serenamente su propia muerte, cumplir con la rilkeana proposición de escoger y moldear su fin.²¹

DEL ARTIFICIO NOVELESCO

Maqroll el Gaviero pertenece a esa casta de los desesperanzados lúcidos que viven para contar sus aventuras, como Lord Jim (1900), el personaje de Marlow en *La condición humana*. *La nieve del almirante*, *Abdul Bashur*, *soñador de navíos* y *Un bel morir* hacen uso de la estrategia de Marlow, quien revela la última parte de la historia a través de una carta explicativa, recogida dentro de otra ya amarilla por el tiempo.

En *La nieve del almirante*, si bien el diario es el centro del relato, este aparece enmarcado dentro de otros textos. La obra se inicia con una voz narrativa que anuncia el encuentro del diario y establece la valoración crítica de su contenido. Dicha voz vuelve aparecer al final para introducir el fragmento de la carta de Flor Estévez, encontrada como hoja suelta dentro del mismo diario.

En *Abdul Bashur, soñador de navíos*, Maqroll emprende el trabajo del cronista para contar la vida del protagonista, y en *Un bel morir*, el apéndice final busca dar la razón última de la vida del Gaviero en un texto memorable titulado «En los esteros».

Paralela a la literatura, está la pasión de la historia como otra forma de viajar en el tiempo.²² Novelas, relatos y poemas de Mutis la evocan constantemente a través de referencias, directas o indirectas, a las lecturas que Maqroll, «un empedernido lector», emprende en sus viajes y aventuras.

El Imperio Romano, con la muerte de César y el golpe de estado de Augusto; la Edad Media, particularmente, el inicio del cristianismo, cuando el paganismo comienza a extinguirse; la Europa cristiana y, con ella, Constantinopla; Carlos V y Felipe II son algunos de sus temas, como también, Enrique IV, Calvino, Luis XIV y Napoleón Bonaparte.

La historia de Bizancio es el referente de «La muerte del estratega», donde Alar el Ilirio acepta la ausencia de Ana la cretense con aquel «fatalismo lúcido» que

²¹Ibidem, p. 191 y ss.

²²Consuelo Hernández, en el texto ya señalado, desarrolla amplia y detenidamente este tema.

hace de Alar un desesperanzado. Ana la cretense debe partir de nuevo por órdenes de la emperatriz Irene, y Alar debe volver a la capital de su provincia:

Quienes estaban presentes no pudieron menos de sorprenderse ante la serenidad con que se dijeron adiós. Todos conocían la profunda adhesión del Estratega a la muchacha y la forma como hacía depender de ella hasta el más mínimo acto de su vida. Sus íntimos amigos empero no se extrañaron de la tranquilidad del Ilirio, pues conocían muy bien su pensamiento. Sabían que un fatalismo lúcido, de raíces muy hondas le hacía aparecer indiferente en los momentos más críticos.²³

El cuento nos traslada a Bizancio para situarnos en la tensión del gran imperio milenario a través del estratega Alán el Ilirio y la emperatriz Irene, quien emprendió la lucha encarnizada por las imágenes y recrea la persecución de los iconoclastas: la emperatriz mandó sacar los ojos a su hijo y a sus cinco cuñados por sospechar que eran iconoclastas. Este referente histórico ambienta la historia.

Asimismo, «El último rostro», que aborda los acontecimientos acaecidos en Santa Marta en 1830, es decir, la muerte del Libertador, echa mano de los legajos encontrados por azar. En esta ocasión se trata de un manuscrito anónimo de la biblioteca del monasterio del Monte Athos, siglo XI, que encierra un epígrafe cargado de sabiduría: «El último rostro es aquel con que te recibe la muerte», todo para volver a contar la historia de los últimos días del Libertador desde la desesperanza y la desolación. Napirenski, coronel polonés, quien luchó del lado de los ejércitos franceses durante la Segunda Guerra Mundial, viene a América en busca de la libertad y encuentra en el camino de la muerte al Libertador.

Por otro lado, la figura de Felipe II surge por primera vez en *Apuntes para un poema de lástima a la memoria de su Majestad el Rey Felipe II; Crónica regia y alabanza del reino* se desarrolla alrededor del tiempo del monarca; y *Un homenaje y siete nocturnos* se refiere a El Escorial y al enigma que guardan las bóvedas del mausoleo de los monarcas.

La historia de occidente, por lejana que sea, está presente en Mutis y el Gaviero. Asimismo, la influencia del sufismo se deja sentir en *Caravansary*, *Los emisarios* y *Reseña de los hospitales de ultramar*, como también en las novelas. En *Abdul Bashur, soñador de navíos*, el personaje y sus hermanas son musulmanes; y en *La*

²³Ibidem, p. 96.

última escala del Tramp Steamer, Warda, finalmente, desaparece para volver a ser fiel a sus principios musulmanes.

Con Maqroll nos es posible afirmar que el deseo del mundo es irreductible y que siempre tendremos la posibilidad de otro viaje. Lo esencial es moverse para que el agua, como en el proverbio árabe, se agite y fluya, para poder experimentar más de cerca las necesidades e incertidumbres de la vida. La obra de Mutis está a medio camino entre la poesía y el ensayo, entre el viaje y la palabra que lo nombra.■