



## Primer ciclo narrativo de Álvaro Mutis: del *Diario de Lecumberri* a *La verdadera historia del flautista de Hammelin*

Mario Barrero

En un momento como este, en el que la obra literaria de Álvaro Mutis vuelve a acaparar la atención con motivo de la obtención del Premio Cervantes de Literatura por parte de su autor, resulta oportuno detenerse durante algunas páginas en aquellas obras que constituyen el primer ciclo narrativo del escritor colombiano, conjunto que, aunque distante de la paradigmática figura de Maqroll el Gaviero, presenta múltiples puntos de contacto con el resto del universo mutisiano, sobre todo en lo concerniente a la permanente indagación sobre las razones de ser del proceso escritural.

El primer ciclo narrativo de la obra de Álvaro Mutis se inicia con la publicación del *Diario de Lecumberri*<sup>1</sup> y de los relatos «La muerte del estratega», «Sharaya» y «Antes de que cante el gallo»; se complementa, luego, con *La mansión de Araucaíma*<sup>2</sup> y «El último rostro»; y finaliza con el «cuento infantil» titulado *La verdadera historia del flautista de Hammelin*.<sup>3</sup> En él, pueden apreciarse tres formas

<sup>1</sup>*Diario de Lecumberri* (México, Universidad Veracruzana, 1960). En esta edición fueron incluidos «La muerte del estratega», «Sharaya» y «Antes de que cante el gallo». Cabe señalar que en *La mansión de Araucaíma* y *Cuadernos del Palacio Negro* (Madrid, Siruela, 1992) se modificó el título original del diario por el de *Cuadernos del Palacio Negro*, nombre con el que también era conocida la cárcel mexicana de Lecumberri.

<sup>2</sup>*La mansión de Araucaíma. Relato gótico de tierra caliente* (Buenos Aires, Sudamericana, 1973). En su segunda edición (Barcelona, Seix Barral, 1978) se agregó el diario, los tres relatos antes señalados y «El último rostro», hasta entonces inédito.

<sup>3</sup>*La verdadera historia del flautista de Hammelin* (México, Penélope, 1982).

diferentes de asumir el proceso escritural, comenzando por el intento de dejar testimonio de una traumática experiencia del propio autor hasta llegar a la reescritura en forma novelada de determinados periodos de la historia universal, sin dejar de lado la posibilidad de experimentar con ciertos modelos literarios.

## EL TESTIMONIO

El intento de convertir en testimonio escrito una vivencia traumática se pone de manifiesto en el *Diario de Lecumberri*, texto en el que Mutis recogió cinco cuadros significativos de su estancia durante quince meses en la cárcel mexicana de dicho nombre.<sup>4</sup> Cinco visiones que se alejan de la estructura tradicional de un diario (no se sigue, ni se precisa un orden cronológico), así como de la supuesta relación de este con la realidad: desde la introducción, el propio autor-narrador indica que en el texto que sigue a continuación van entrelazados el testimonio objetivo con la ficción. Por lo tanto, se trata de una escritura que no se constringe a seguir determinada pauta, sino que por el contrario está dispuesta a romper cualquier barrera que se le oponga en su camino hacia la meta deseada. Esta actitud fue detectada y valorada de manera favorable por la crítica de la época, como lo demuestra el siguiente comentario de Hernando Valencia Goelkel:

Aquí, los relatos de Mutis se enderezan hacia el realismo; más que de su propia imaginación, quiere dar testimonio de realidades y de imaginaciones ajenas. Y sorprendentemente, esta constancia modesta de las sordideces y de los delirios de unos pobres seres resulta al mismo tiempo mucho más alucinante y mucho más concreta que las ambiciosas incursiones del autor por el campo de la eternidad y de las mitologías. La verdad de lo visto y de lo vivido en Lecumberri se transforma literalmente en una realidad simultáneamente horrenda y seductora; lo que quiso ser una descripción escueta se convierte en poesía.<sup>5</sup>

<sup>4</sup>En 1956, Álvaro Mutis abandonó Bogotá y partió hacia Ciudad de México a raíz de una acción judicial que la multinacional petrolera Esso entabló en su contra. En la capital mexicana, la Interpol lo detuvo y permaneció recluido en la cárcel durante el tiempo señalado. Al cabo de este, el proceso en su contra fue anulado y se declaró su inocencia. Véase Poniatowska, Elena. *Cartas de Álvaro Mutis a Elena Poniatowska*. México, Alfaguara, 1998.

<sup>5</sup>Valencia Goelkel, Hernando. *Diario de Lecumberri*. En Mutis, Álvaro. *Poesía y prosa*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982, p. 689. El siguiente planteamiento de Mario Vargas Llosa sobre la inevitable relación entre la biografía del escritor y la ficción inventada por él ilustra de manera clara el proceso creativo que se vislumbra en el caso del *Diario de Lecumberri*: «La raíz de todas las historias es la experiencia de quien las inventa, lo vivido es la fuente que irriga las ficciones.

En el caso del *Diario de Lecumberrí*, dos serán los motivos que provoquen la necesidad de escribir: sobrevivir al encierro y rendir un homenaje a aquellos con quienes se compartió dicho trance: «La ficción hizo posible que la experiencia no destruyera toda razón de vida. El testimonio ve la luz por quienes quedaron allá, por quienes vivieron conmigo la más asoladora miseria, por quienes me revelaron aspectos, ocultos para mí hasta entonces, de esa tan mancillada condición humana de la que cada día nos alejamos más torpemente».<sup>6</sup>

Así como la voz narrativa se muestra en un comienzo muy segura de la razón de ser de su discurso, la duda sobre esta última le asaltarán rápidamente, hecho que en gran medida la emparentará con las voces poéticas que por aquel periodo se manifestaban en los poemarios de Mutis. Claro que existirá una diferencia radical: mientras estas dudaban sobre la validez de su canto, dada la incapacidad de la palabra para asir lo poético, la voz narrativa no pone en tela de juicio la capacidad expresiva de la palabra, pero no tiene claro cuál será la verdadera utilidad de sus relatos: «No sé muy bien por qué he narrado todo esto. Por qué lo escribo. Dudo que tenga algún valor más tarde, cuando salga. Allá afuera, el mundo no entenderá nunca estas cosas [...]. Tal vez sea inútil narrarlo, pero no sabría decir en qué sentido, ni para quién».<sup>7</sup>

Esta duda le imprime a la escritura en cuestión un carácter crítico que la libera de tener que ajustarse a determinados cánones, permitiéndole, de esa forma, adentrarse por diferentes senderos expresivos que la enriquecen y configuran como un universo heterogéneo y dispuesto al cambio.<sup>8</sup> Prueba de ello son los siguientes relatos a los que se aludirá y que constituyen las otras dos variantes escriturales ya esbozadas como características de este primer ciclo narrativo mutisiano.

---

Esto no significa, desde luego, que una novela sea siempre una biografía disimulada de su autor; más bien que en toda ficción, aun en la de imaginación más libérrima, es posible rastrear un punto de partida, una semilla íntima, visceralmente ligado a una suma de vivencias de quien la fraguó. Me atrevo a sostener que no hay excepción a esta regla y que, por lo tanto, la invención químicamente pura no existe en el dominio literario. Que todas las ficciones son arquitecturas levantadas por la fantasía y la artesanía sobre ciertos hechos, personas, circunstancias, que marcaron la memoria del escritor y pusieron en movimiento su fantasía creadora, la que, a partir de aquella simiente, fue erigiendo todo un mundo, tan rico y múltiple que a veces resulta casi imposible (y a veces sin casi) reconocer en él aquel material autobiográfico que fue su rudimento, y que es, en cierta forma, el secreto nexo de toda ficción con su anverso y antípoda: la realidad real». *Cartas a un joven novelista*. Barcelona, Planeta, 1997, pp. 21-22.

<sup>6</sup> Mutis, Álvaro. *Obra Literaria. Prosas*. Tomo II. Bogotá, Procultura, 1985, p. 11.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>8</sup> «Fuera de la novela (de la ficción), nos encontramos en el terreno de las afirmaciones: todos están seguros de lo que dicen: el político, el filósofo, el portero. En el terreno de la novela, no se afirma: es el terreno del juego y de las hipótesis. La meditación novelesca es pues, esencialmente, interrogativa, hipotética». Kundera, Milan. *El arte de la novela*. Barcelona, Tusquets, 1994, p. 90.

## LA EXPERIMENTACIÓN

*La mansión de Araucaíma* y *La verdadera historia del flautista de Hammelin* representan la posibilidad de crear nuevos universos narrativos a partir de la experimentación con modelos literarios ya conocidos.

En el primer caso, el subtítulo del texto precisa claramente el modelo sobre el que se está trabajando: «Relato gótico de tierra caliente». En efecto, el objetivo del relato es recrear la temática misteriosa y violenta de la novela gótica inglesa, que floreciera entre la segunda mitad del siglo XVIII y los albores del siglo XIX, pero introduciendo cambios significativos en cuanto a la ubicación espacio-temporal de los hechos y a la forma de narrar.

El vetusto castillo europeo es reemplazado por una hacienda típica de la llamada «tierra caliente» americana; el señor y su corte dan paso a un viejo pederasta retirado (don Graci) y a un séquito de sirvientes que, aunque rememoran en parte el antiguo orden, está instalado en la modernidad del siglo XX (el fraile, el sirviente, el piloto, el guardián y la Machiche, prototipo de la matrona por excelencia); la doncella inocente y virgen, protagonista *per se* de la novela gótica, que irrumpía en el universo cerrado del «castillo», es ahora una joven modelo publicitaria y aspirante a actriz (la muchacha) que, aunque iniciada en las artes sexuales, desconoce el amplio y variado repertorio del sadomasoquismo. Su despertar a ese mundo desconocido y el desequilibrio que ello generará en las relaciones existentes entre los antiguos habitantes de la Mansión constituirán el eje dramático de la obra.

En relación con la forma en que la trama es presentada al lector, esta abandona también las directrices del relato gótico tradicional, optando por una estructura más cercana a la de un guión cinematográfico; en la que tan solo se presenta una descripción de los personajes, las locaciones y una breve síntesis de los hechos para darle coherencia al relato.<sup>9</sup> Este trastrocamiento formal en relación con el modelo original permite entrever que en este caso la intención del autor no se limita a ubicar su proyecto literario en el marco de determinada tradición, sino

<sup>9</sup> La siguiente anécdota antecede la escritura de *La mansión de Araucaíma* y en ella puede apreciarse las razones que justifican su temática y su estructura: «[...] escribí todo un texto que se llama *La mansión de Araucaíma*, que fue un desafío que tuve con Luis Buñuel, un grande y entrañable amigo mío, con quien discutía una vez sobre la novela gótica y le explicaba que un desarrollo muy rico de la novela gótica inglesa es aquél en donde el tema esencial es el mal absoluto y que el ámbito ideal

que, además, busca innovar dentro de ella, dándole vida a una obra original, moderna y abierta a la sugerencia.<sup>10</sup>

Una situación diferente ocurre en *La verdadera historia del flautista de Hamelin*. En ella se mantiene en gran medida la estructura narrativa del cuento tradicional, en este caso de origen germánico, pero ello no constituye un impedimento para que se presente una variación significativa en cuanto al contenido del cuento. Como bien lo apunta Michèle Lefort,<sup>11</sup> el flautista pasa a un segundo plano y cede al «simpático zapatero» Hans la «verdadera» responsabilidad de la desaparición de los niños del pueblo. De forma paralela a ese cambio se presenta otro en cuanto al mensaje moralizador del relato. Contrario a la tradición, en esta ocasión el «malo» no pagará por sus fechorías: Hans morirá sin levantar ningún tipo de sospecha y la responsabilidad de la masacre recaerá sobre el flautista, que no será sino un «ciego» ejecutor de los diabólicos planes del zapatero. Generándose de esta manera un gesto irónico con respecto a los principios éticos que rigen a toda sociedad y al supuesto valor de la palabra como transmisora de la «verdad».

## REESCRIBIR LA «HISTORIA»

En cuanto a la variante narrativa resultante de la incursión en el ámbito de la historia, dos son los relatos de Mutis que la encarnan: «La muerte del estratega» y

---

donde sólo el mal sucede podía ser el ambiente del trópico. A Luis Buñuel, aragonés, europeo y surrealista, esto le pareció una herejía, y me dijo: "Eso es una barbaridad, lo que tú estás diciendo es una tontería gigantesca. La novela gótica necesita de un castillo, del mar rompiendo con las escolleras. Necesita el ambiente inglés, necesita una doncella indefensa totalmente en manos de un dueño, de un ser que ha escogido el mal como el ambiente absoluto y total de su vida, y es víctima de ese hombre, de ese individuo". Después de muchos martinis le dije: "Bueno, hagamos una cosa, yo voy a escribir una novela gótica de tierra caliente, y tú me vas a decir si funciona o no funciona". Y escribí *La mansión de Araucaima*, como la presentación previa de un guión de cine, que me pareció la forma más clara de explicarle el asunto a Buñuel. Cuando la leyó me dijo: "Tienes toda la razón, así juego. Así me parece que los personajes que están allí presentes, son personajes de una novela gótica: gentes que han salido del ámbito de la moral convencional occidental y han escogido fría y tranquilamente el mal. Yo quiero hacer esta película". Balza, José y José Ramón Medina. «Magroll y las batallas perdidas». En Mutis Durán, Santiago (ed.). *Tras las rutas de Magroll el Gaviero 1988-1993*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1993, p. 69.

<sup>10</sup>«El novelista no elige sus temas; es elegido por ellos. Escribe sobre ciertos asuntos porque le ocurrieron ciertas cosas. En la elección del tema, la libertad de un escritor es relativa, acaso inexistente. Y, en todo caso, incomparablemente menor que en lo que concierne a la forma literaria, donde me parece, la libertad —la responsabilidad— del escritor es total». Vargas Llosa, Mario, ob. cit., p. 23. A propósito de *La mansión de Araucaima*, véase Moreno Durán, Rafael Humberto. «El falansterio violado». En Mutis Durán, Santiago (ed.). *Tras las rutas de Magroll el Gaviero 1981-1988*. Cali, Prorratores y Gobernación del Valle, 1988, pp. 77-85; y Olaciregui, Julio. «El sueño gótico de Álvaro Mutis». *Revista Literaria Gradiva*, 1988, pp. 87-95.

<sup>11</sup>Lefort, Michèle. *La verdadera historia del flautista de Hamelin, récréation, de Robert Browning et Samiel à Alvaro Mutis*. París, Cricral, 1997. En este ensayo, la investigadora francesa rastrea los orígenes de las primeras versiones escritas de este cuento popular germánico a mediados del siglo XV para hacer luego un recorrido por sus diferentes recreaciones hasta llegar a la de Mutis, analizando de manera detallada qué mantiene y qué cambia esta última versión en relación con las anteriores.



«El último rostro».<sup>13</sup> En ambos casos se emplea el mecanismo de presentar el texto como una transcripción y edición de otros textos. En el primer caso se trata de los supuestos documentos que fueron consultados durante el Segundo Concilio de Nicea con miras a la fallida canonización de Alar el Ilirio, estratega bizantino que murió a manos de los turcos en las arenas de Siria mientras dirigía los ejércitos de la emperatriz Irene.<sup>14</sup> En el segundo caso se trata del diario del coronel polaco Miecislaw Napierski, antiguo miembro de los ejércitos napoleónicos, que llegó a la América hispana cuando la gesta de independencia había terminado y su presencia era del todo inútil. El resultado: dos excelentes frescos de sendos periodos cumbres de la historia: por una parte, la consolidación y, a la vez, el inicio del resquebrajamiento del Imperio Bizantino, y la decisiva influencia de este en el posterior devenir tanto de Oriente como de Occidente;<sup>15</sup> y por otra, el siniestro tránsito de las recién nacidas repúblicas latinoamericanas hacia unas guerras civiles que se han perpetuado casi a lo largo de dos siglos.

En este caso, el mérito de Mutis no reside en reescribir esos momentos históricos, sino en haberlo hecho de tal forma que los dos relatos no se convirtieran en discursos acartonados o maniqueos, cercanos a las siempre tentadoras aguas del panfleto político-histórico. Ello se logró gracias a que no se pretendió escribir la historia con mayúsculas, sino presentar dichos momentos a través del prisma de dos historias particulares: la de Alar, que antes que un símbolo del guerrero recibe

<sup>13</sup> «El último rostro» es un fragmento de un texto más amplio, como lo señala el propio Mutis: «Yo había escrito una novela de cerca de 300 páginas, sobre los últimos días de Simón Bolívar. Cuando la terminé, me di cuenta que faltaba todavía un trabajo de documentación muy riguroso y que me iba a exigir realmente [...] varios años de verificar una serie de datos y, como no es esa precisamente una de mis virtudes (la capacidad de concentrarme e investigar) [...] resolví quemar la novela y dejar únicamente un fragmento en donde sentía que está "mi" Simón Bolívar». En Shimose, Pedro (ed.). *Álvaro Mutis. Semana de autor*. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica e Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1993, p. 117. A partir de este relato, Gabriel García Márquez retomó la idea de escribir una novela sobre los últimos días de El Libertador; concretó el proyecto en 1989 con *El general en su laberinto*. El Nóbel colombiano no solo dio testimonio de ello en la dedicatoria de su libro («Para Álvaro Mutis, que me regaló la idea de escribir este libro») y en el epílogo («Gratitudes»), sino que, además, en el capítulo 6 de su ficción bolivariana, incluyó como personaje al coronel polaco Miecislaw Napierski, el «autor» del diario que es reproducido en «El último rostro», y mencionó el posterior «ejercicio literario» realizado por Mutis con dicho diario: «Después de la muerte de Sucre quedaba menos que nada. Así, se lo dio a entender [Bolívar] a Napierski, y así lo dio a entender éste en su diario de viaje, que un gran poeta granadino había de rescatar para la historia ciento ochenta años después». García Márquez, Gabriel. *El general en su laberinto*. Madrid, Mondadori, 1989, p. 196.

<sup>14</sup> La emperatriz Irene, esposa del emperador León IV (775-780), fue regente durante la minoría de edad de su hijo Constantino VI (780-790), a quien finalmente destronó (797). En ese momento, tomó el título masculino de «Basileus» y lo conservó hasta el momento de su caída del trono (802). Junto con el patriarca Tarasio, convocó en el 787 el II Concilio de Nicea, séptimo concilio ecuménico reconocido por las Iglesias de Oriente y Occidente. Su principal tema de debate fue la restauración de la «veneración» de las imágenes santas, capítulo fundamental de «la querrela de las imágenes» que sacudió a la Iglesia de Oriente durante los siglos VIII y IX.

<sup>15</sup> Véase Ferdinandy, Miguel de. «El estratega. Un cuento de Álvaro Mutis». En Mutis Durán, Santiago (ed.). *Tras las rutas de Magrull el Gauiero 1981-1988*, pp. 43-47.

bizantino, encarna a un personaje atormentado que duda entre la fidelidad a su emperatriz y su pasión por Ana la Cretense; y la del coronel polaco que no encuentra en Santa Marta al Libertador, sino a un Simón Bolívar de más huesos que carne, traicionado por todos y que percibe en el vil asesinato del mariscal de Ayacucho, Antonio José de Sucre, en las montañas de Berruecos, antes que el final de su proyecto político, la muerte de un amigo fiel de muchas horas de campaña.

Tanto «La muerte del estratega» como «El último rostro» encuadran en la amplia definición de relatos históricos recogida por Seymour Menton en su estudio *La nueva novela histórica en la América Latina, 1979-1992*, en la medida que ambos son textos «cuya acción se ubica total o por lo menos predominantemente en el pasado, es decir en un pasado no experimentado directamente por el autor».<sup>4</sup> Lo que ya no es tan claro es su plena inclusión dentro de la categoría de «nueva novela histórica», en la que tienen cabida tanto novelas como relatos, propuesta por Menton.

Para este investigador, aparecen en América Latina a partir de 1979 varias novelas históricas que se diferencian claramente de las escritas durante el romanticismo decimonónico y el criollismo (1915-1945), estas, a pesar de sus diferencias estilísticas, perseguían como fin último la consolidación de una identidad nacional; e igualmente se distancian de las publicadas durante el Modernismo (1882-1915), que miraban hacia el pasado con la intención de escapar al auge del naturalismo positivista y del materialismo burgués. La nueva novela histórica, cuyos principales antecedentes serán gran parte de la obra de Alejo Carpentier y las novelas *Yo el supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos y *Terra nostra* (1975) de Carlos Fuentes, se distinguirá por seis características, de las que los relatos en cuestión de Mutis solo cumplen cabalmente con dos, y a medias con otra.

La primera característica que cumplen es presentarse como el resultado de la reescritura de determinados «documentos» históricos: en un caso, los supuestamente consultados durante el Segundo Concilio de Nicea; y en el otro, el diario escrito por el coronel polaco Miecislaw Napierski durante su viaje a América. La segunda característica que satisfacen es la de presentar como personajes de ficción a unas figuras históricas claramente identificables: la emperatriz bizantina Irene y el libertador Simón Bolívar, aunque no debe pasarse por alto que tanto Alar el Ilirio, personaje central de «La muerte del estratega», como el coronel Napierski, autor

---

<sup>4</sup>Menton, Seymour. *La nueva novela histórica en la América Latina, 1979-1992*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 32.

de las páginas transcritas en «El último rostro», provienen de la imaginación de Mutis. Por otro lado, la característica que solo satisfacen a medias es destacar por su carácter metaliterario. En ninguno de los dos relatos se registran comentarios directos por parte de los narradores sobre el proceso de creación. Sin embargo, el hecho de presentarse como la transcripción y edición de algunos fragmentos, subjetivamente seleccionados, de determinados documentos preexistentes ya constituye en sí una postura metaliteraria: concebir el ejercicio narrativo como un proceso de reescritura y manipulación de unas «supuestas fuentes originales».

Más allá de las semejanzas y diferencias con respecto al modelo propuesto por Menton,<sup>16</sup> «La muerte del estratega» y «El último rostro» constituyen dos relatos válidos, tanto desde su propuesta literaria como histórica, que gracias al celo de su autor, no cayeron en las tenebrosas aguas de los textos «didácticos» o panfletarios, que siempre tientan a todo escritor cuando intenta fusionar en el papel historia y literatura.<sup>17</sup>

### ARS COMBINATORIA

**F**inalmente, existe otro relato de Mutis donde confluyen la variante de experimentar con un modelo escritural reconocido y la de incursionar en los terrenos de la recreación histórica: «Antes de que cante el gallo». En él se asiste a la recreación de la pasión y muerte de Jesucristo y, por ende, a la reescritura de importantes pasajes del Nuevo Testamento.

<sup>16</sup> Además de *El general en su laberinto*, de García Márquez, y «El último rostro», de Mutis, Seymour Menton analiza las novelas *La ceniza del Libertador* (1987), de Fernando Cruz Kronfly, y *Sinfonía del Nuevo Mundo* (1990), de Germán Espinosa, en las que Bolívar aparece también como personaje de ficción. Con respecto al relato de Mutis, al que considera un cuento autónomo y no el fragmento de un texto más amplio, apunta lo siguiente: «A pesar de su introducción borgeana [el encuentro casual del diario de Napierksky] y la presentación relativamente arquetípica de Bolívar, “El último rostro” no tiene suficientes rasgos de la Nueva Novela Histórica para merecer esa etiqueta», p. 186. Este juicio es ajustado, pero debe matizarse tal y como se ha expuesto arriba.

<sup>17</sup> Llega hasta tal punto el celo de Mutis por no convertir sus escritos en un simple medio de difusión de determinadas posturas ideológicas que hace cinco años declaró lo siguiente a propósito de la destrucción de su novela sobre Bolívar y de otra escrita a comienzos de los años sesenta, inspirada en la figura del cura guerrillero Camilo Torres: «Quemé una novela sobre Bolívar porque, aunque era válida, estaba mal planteada. Se notaba mucho mi deseo de demostrar algo, y en una novela no puedes tratar de demostrar nada. Después, como yo fui amigo de Camilo Torres cuando era sacerdote y el caso suyo me interesó mucho, resolví escribir una novela sobre la violencia en Colombia, que era la historia de un sacerdote que va al Tolima, de cura pároco, y se encuentra con la guerrilla, llega el ejército, que pesca a la guerrilla y empieza a torturar a los guerrilleros. El sacerdote no resiste y le quita en un momento una pistola a un oficial que está al lado y mata a la persona que está torturando. Esto en un sacerdote es inconcebible. De pronto me di cuenta de que ese inconcebible tienes de veras que creerlo a fondo, o si no no sirve. La quemé en 1962. Se llamaba *Cuando Dios bajó a Anagaima*. Las dos novelas fueron quemadas



Durante la casi totalidad de la narración se mantiene una gran fidelidad a las versiones presentadas por los cuatro evangelistas, salvo que la acción se desarrolla ahora en pleno siglo XX. Jesús y los apóstoles dan vida a un comando sindicalista que insta a la huelga a los trabajadores de determinado puerto, y los soldados romanos han cedido su papel a los siempre inquietantes miembros de cualquier cuerpo policial latinoamericano. No obstante, será tan solo en sus dos últimos párrafos cuando el relato adquiera su verdadera carga transgresora. Una vez que Pedro recobra su libertad se dirige al mar, y al entrar en contacto con su vieja lancha de pescador, abandona todo proyecto de divulgar la doctrina de su fallecido «maestro», doctrina que ahora percibe como totalmente ajena a sus intereses, razón por la que opta por renovar su permiso de pesca. Esta cuarta negación se concreta en su totalidad cuando lava su pañuelo de seda, que había cumplido la función de sudario, para que no quede ningún rastro de la sangre de su antiguo maestro.

Una vez más, Mutis evita caer en un discurso maniqueo. Tan solo abre las puertas a la especulación, correspondiéndole el desarrollo de esta a cada lector que se sienta incitado con el texto a divagar sobre cuál habría sido la historia de la humanidad durante estos últimos veinte siglos si la doctrina cristiana no hubiera contado con unos defensores y divulgadores de sus principios.<sup>18</sup>

Acorde con esos intentos de plasmar un testimonio, de experimentar con modelos clásicos o de reescribir ciertos pasajes históricos, este primer ciclo narrativo de Mutis puede caracterizarse como una búsqueda permanente de formas narrativas que le permitan al autor rescatar del olvido ciertos momentos de epifanía, situación que de una u otra manera deja entrever un profundo cuestionamiento a las reales posibilidades de permanencia de lo narrado. Por lo observado en los textos antes mencionados, la palabra, así como puede recuperar de manera más o menos fiel ciertas esencias del pasado, también puede transformarlas dándole un sentido acorde con el tiempo presente, o desaparecer en el reino de la nada, al igual que la sangre borrada por completo del pañuelo de ese «fiel» pescador llamado Pedro.\*

---

sin dolor ninguno, al contrario, con un sentimiento de liberación. *Las maté, me libre de ellas*. Abad Faciolince, Héctor: «Álvaro Mutis. Las infantas no dan premios». *Cronos*, n.º 4144, Bogotá, 30 de junio de 1997, p. 44.

<sup>18</sup>Si bien «Antes de que cante el gallo» presenta un gran parentesco con «La muerte del estratega» y «El último rostro», no puede ser considerado como un relato propiamente histórico porque rompe con la regla de oro de este: los hechos narrados no se ubican en «un pasado no experimentado directamente por el autor», sino que la acción se desarrolla en pleno siglo XX, centuria de la que Mutis fue hijo y testigo de sus avatares.