



Mito e historia en *Ilona llega con la lluvia*

Fernando Rodríguez

Me di cuenta que era un consuelo bastante precario el que trataba de darle y que en su infalible lucidez, ella estaba pensando ya en que esas esquinas del tiempo también suelen depararnos el horror inconcebible de sus maquinaciones y sorpresas.

Álvaro Mutis, *Ilona llega con la lluvia*

El presente artículo se propone una aproximación a *Ilona llega con la lluvia* (1988) de Álvaro Mutis a la luz de la oposición del mito frente a la historia, fenómeno que, a nuestro entender, se produce de manera especialmente significativa en la novela. De acuerdo con las investigaciones de Mircea Eliade en *El mito del eterno retorno*, el mito niega la historia a través de la repetición y el arquetipo. Dentro del pensamiento mítico, la repetición asegura el carácter cíclico del tiempo; y el arquetipo, la condición mimética de las acciones humanas, pues «un objeto o un acto no es real más que en la medida en que *imita* o *repite* un arquetipo. Así, la realidad se adquiere exclusivamente por repetición o participación; todo lo que no tiene un modelo ejemplar está desprovisto de sentido, es decir, carece de realidad».¹ En cambio, el decurso de la historia vuelve a los hechos y a los hombres únicos e

¹Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Madrid, Alianza, 1972, pp. 39-40.

irrepetibles, profanos, y en ese sentido, irreales. Repetir actos pasados o imitar arquetipos es asociarse con lo sagrado, con el mundo de los dioses, donde todas las acciones remiten a un pasado que, al reproducirse una y otra vez, se actualiza y se constituye en un presente prolongado. Así, el tiempo *no pasa* y la historia, «considerada como una sucesión de acontecimientos irreversibles, imprevisibles y de valor autónomo»² es negada permanentemente.

En *Ilona llega con la lluvia*, rigen los arquetipos y la repetición. Bien vista, esta novela no es más que otra repetición, otra aventura más en la vida de Maqroll. ¿Cuál es el atractivo del gaviero? Quizás no sea otro que el ya apuntado por Martha Canfield, ilustre estudiosa de la obra de Álvaro Mutis: «Maqroll se nos revela el símbolo de la condición humana: la del infatigable y doloroso peregrinar».³ El carácter simbólico de las empresas de Maqroll, asimismo, evoca al aventurero Ulises, con quien comparte una cicatriz en la pierna, huella del tiempo que ha pasado por ellos, aquella nostalgia que se prolonga a la par de sus viajes. Como Ulises, Maqroll no sería un humano, sino un héroe mítico, un arquetipo. De allí que Canfield afirme que «la inquietante inmortalidad de Maqroll es la inmortalidad del arquetipo».⁴ Pero es un arquetipo en un mundo profano, el de una caótica y peligrosa Panamá. Lejos de su medio natural, el mar, Maqroll padece los reveses de la ciudad. Existe en Maqroll, según él mismo confiesa, «una ligera ansiedad, un vago pánico a lo desconocido que pudiera depararme el bajar a tierra».⁵ Cual el *marinero en tierra* de Rafael Alberti, otro arquetipo, nuestro protagonista sufre el desajuste de hallarse en territorio ajeno. Maqroll no pertenece a la urbe: en ella tiene que trabajar, ahorrar, planificar, aspirar a ser «alguien», como lo impone la usanza burguesa. Las ciudades no son como el mar. Escuchemos la opinión del gaviero sobre otra ciudad, Nueva Orleans:

Sentía hacia la ciudad, tal como ahora era, una profunda antipatía. El puerto “créole” y bullanguero, con música excelente y mujeres de los cuatro puntos cardinales, dispuestas a todo, se había convertido en una pretenciosa capital maquillada con su color local tan cursi como falso, lista para acoger un turismo tejanos y del *middle west*, muestra repugnante de la peor clase media americana.

²Ibidem, p. 89.

³Canfield, Martha. «Álvaro Mutis, soñador de navíos». *Revista Hispanoamericana de Literatura*, n.º 2, 2002, p. 162.

⁴Ibidem, p. 163.

⁵Mutis, Álvaro. *Ilona llega con la lluvia*. Madrid, Punto de lectura, 2002, p. 46.

Solo quedaba el río, majestuoso y siempre en actividad, que parecía dar dignamente la espalda al lamentable espectáculo de una ciudad que antes fue su favorita.⁶

La ciudad ha cambiado. Maqroll siente nostalgia por el pasado de una ciudad que ya no reconoce como suya. Ese es el riesgo de estar en tierra: *el tiempo pasa*. Así, lo seco se vincula con la historia, mientras el mar o el río resaltan por su inmanencia. ¿Cabría recordar que para los antiguos, e inclusive para los hombres del Renacimiento, los ríos eran deidades? La navegación, por su parte, está incluida dentro de las, así llamadas por E. R. Curtius, «metáforas náuticas».⁷ Pero no solo la composición poética se equipara a un viaje por mar, sino también la vida misma. De allí, tal vez, la polisemia del vocablo «fortuna» en castellano, que vale «tormenta marina» y vale «suerte». Lázaro de Tormes se representa a sí mismo como uno de «los que, siéndoles contraria [la fortuna], con fuerza y maña remando salieron a buen puerto».⁸ El mar, entonces, se configura como la imagen de un mundo donde los hombres se encuentran a merced de «desplazamientos», como los llama Maqroll cuando lo angustia la estadía en tierra panameña:

¿Qué hago aquí? ¿Quién diablos me ha traído aquí? Son las preguntas adonde va a parar esta mezcla de hastío sin fondo y de vago miedo cuando sé que me espera una larga permanencia en tierra. Malo está esto y no veo que tenga avisos de arreglarse. Panamá. No he permanecido más de una semana aquí, pero he estado en tan repetidas ocasiones, que ha terminado por convertirse en un sitio familiar en medio de los incontables desplazamientos de mi vida sin asidero ni destino.⁹

Esta vida, «sin asidero ni destino», está regida, de acuerdo con el credo del Gaviero, por instancias superiores, los «dioses tutelares», que lo arrastran, como las corrientes y los vientos a un navío, hacia situaciones que él no puede prevenir. Maqroll tiene a bien asumir «la indescifrable voluntad de los dioses tutelares que me conducen, con hilos invisibles pero evidentes, por entre la oscuridad de sus designios».¹⁰ Siguiendo la teoría de Eliade, cabe pensar que esta convicción ontológica

⁶Ibidem, p. 31.

⁷Cfr. Curtius, Ernst. *Literatura europea y Edad Media latina*. 2 vols. México, Fondo de Cultura Económica, 1955, pp. 189-193.

⁸*Lazarillo de Tormes*. Edición de Francisco Rico. 15.ª ed. Madrid, Cátedra, 2000, p. 11.

⁹Mutis, Álvaro, ob. cit., p. 49.

¹⁰Ibidem, p. 69.

del gaviero lo consuela, pues en el fondo sabe que las soluciones a los problemas, prácticamente, caerán del cielo, como la feérica Ilona. Esta es quien rescatará a Maqroll de la historia, del tiempo incesante de Panamá, y lo retornará al mito a través de la invención de Villa Rosa.

Pero, antes de ello, reparemos en la llegada de Maqroll a Panamá, que se produce por la muerte de Wito, Winfried Geltern, capitán del *Hansa Stern*, sumido en deudas y arruinado. En un mundo como el de Maqroll, de arquetipos y repetición, los nombres de los barcos no son gratuitos, más bien, quedan vinculados a los designios del arquetipo invocado. El barco debe dar fe de su nombre, sin embargo, Maqroll realiza la siguiente observación: «El nombre del buque no guardaba proporción con su modesto tonelaje y su aún más modesta apariencia. Se llamaba el *Hansa Stern*. Así lo había bautizado Susana, la esposa de mi amigo. Ella había vivido, durante su juventud, algún tiempo en Hamburgo y guardaba por las grandes ciudades del Báltico una admiración que las magnificaba notablemente».¹¹

La Hansa fue la confederación de ciudades alemanas creada bajo Federico II que a la muerte de este se emancipó del imperio en el siglo XIII. Se trata de un momento memorable para Alemania, que alcanzó la unidad definitiva recién a fines del XIX. Sin embargo, como nos recuerda Mircea Eliade, la memoria colectiva es ahistórica. Así, «el recuerdo de los acontecimientos históricos y de los personajes auténticos es modificado al cabo de dos o tres siglos, a fin de que pueda entrar en el molde de la mentalidad arcaica, que no puede aceptar lo individual y solo conserva lo ejemplar».¹² Diríamos, entonces, que la *Hansa* para la esposa de Wito es más que una anécdota o hecho histórico, se trata del símbolo de la magnificencia de su patria. Y el barco también debía portar esa magnificencia que connotaba su nombre. La inadecuación del barco (pequeño, con la pintura gastada y amarilla como el pico de un Tucán) respecto de su arquetipo (la legendaria Hansa) podría explicar, desde el pensamiento mítico, el fracaso de Wito.

De modo similar ocurre con el *Lepanto*, embarcación donde navega Larissa. Maqroll el Gaviero nuevamente hace una observación sobre su nombre: «En un letrero de bronce ennegrecido que se mantenía atornillado a una baranda de estribor, se podía leer aún la palabra *Lepanto*. Me intrigó la discrepancia entre un

¹¹Ibidem, p. 25.

¹²Eliade, Mircea, ob. cit., p. 49.

nombre tan sonoro y cargado de leyenda y los despojos de un humilde navío de cabotaje que yacía oxidado y casi informe, en esa estrecha playa convertida en basurero desde tiempos inmemoriales».¹³

Lepanto es, en palabras de Cervantes, que reflejan, acaso, la memoria colectiva española, «la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros».¹⁴ Maqroll comparte esta percepción al hablarnos de «un nombre tan sonoro y cargado de leyenda». Pero el *Lepanto* está habitado por fantasmas, personajes que vienen del pasado (y en ese sentido, *ejemplares*, no *individuales*, recordemos), como Giovan Battista Zagni, funcionario veneciano, y el coronel Laurent Drouet-D'Erlon, de la guardia napoleónica. Ellos son, en principio, arquetipos, pero según se vayan comprometiendo eróticamente con Larissa se volverán simples individuos, cuyo contacto con Larissa los volverá cada vez más *históricos*, más *individuales*, exactamente. La convivencia con ella y el largo viaje los debilitarán hasta el punto de desaparecer cuando el *Lepanto* casi naufraga frente a las costas panameñas: en tierra, acaban por desvanecerse. El motivo del barco encallado en la playa refiere la corrupción a merced del tiempo, y el transcurso de este, recordemos, implica la historia. Así, víctima de la historia, Larissa no tiene más que repetir sus hazañas amorias con émulos de los arquetipos Zagni y Drouet-D'Erlon. De allí que, a su llegada a Villa Rosa, proponga un perfil de sus clientes que parece evocar el de sus dos amantes: «Prefiero estar con hombres maduros que hayan recibido, al menos, una formación en otras tierras y no tengan esas maneras exuberantes y atropelladas de la gente de estos países. Tampoco, por ningún motivo, quisiera ver norteamericanos ni a orientales... Hay cierto tipo de hombres con los que me entiendo muy bien y estos siempre vuelven».¹⁵

Por esta razón, y otras más que iremos apuntando, Villa Rosa se constituye en un espacio mítico donde los hombres, tras salir del *jet lag*, hacen realidad su fantasía de unirse físicamente a arquetipos de belleza a los que, en realidad, no tienen acceso: «Nuestra clientela no estaba tan ávida de verificar la autenticidad de la oferta que se le hacía, siempre y cuando la mujer tuviera ciertos aires de cosmopolitismo, así fueran superficiales y contara con los atractivos de la

¹³Mutis, Álvaro, ob. cit., p. 148.

¹⁴Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. 2 vols. Edición de Martín de Riquer. Barcelona, Planeta, 1985, p. 573 (Prólogo al lector).

¹⁵Mutis, Álvaro, ob. cit., p. 145.

imaginación del cliente anticipaba con base en la venta hecha por el barman o el capitán de botones del hotel».¹⁶

«Cosmopolitismo» es la palabra clave para comprender las motivaciones de los personajes de Mutis: hablan varios idiomas, han viajado mucho y están repletos de anécdotas de tierras lejanas, fascinantes. Para los lectores de Borges, algunos comentarios de Maqroll, Ilona o Larissa sobre el carácter de las personas y las naciones —su evidente cosmopolitismo— provocarán el inevitable recuerdo de Joseph Carthaphilus, protagonista del cuento «El inmortal». Este último reflexiona acerca de la eternidad, que incluye la repetición, y de la precariedad reservada a los mortales:

Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso. Entre los Inmortales, en cambio, cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo. No hay cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos. Nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario.¹⁷

Sin embargo, en el mundo de Maqroll se diría que lo que ocurre una sola vez no cuenta. Los personajes necesitan repetir sus hechos para sentirse reales y existentes. Necesitan introducirse en el mito para evadir el peso de la historia, que, no obstante, los atrae como fuente de arquetipos, de hechos ejemplares. El nombre de los barcos es muestra de ello. También lo es el nombre del prostíbulo, «Villa Rosa», cuyo rótulo obedece, según Ilona, a la intención de «rendirle homenaje a la dueña de la casa [Doña Rosa] y sus muchas horas de vuelo»,¹⁸ esto es, a su pasado de meretriz excelente: otro arquetipo.

De hecho, Villa Rosa se constituye como la negación del paso del tiempo desde el momento de su creación, a manos de Ilona. Esta aparece como caída del cielo en Panamá, en una suerte de ritual: la lluvia marca sus apariciones y desapariciones. Recordemos que «el diluvio o la inundación ponen fin a una humanidad agotada y pecadora, y una nueva humanidad regenerada nace, habitualmente de un “antepasado” mítico, salvado de la catástrofe, o de animal

¹⁶ *Ibidem*, p. 118.

¹⁷ Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Bogotá, Oveja Negra, 1986, p. 159.

¹⁸ Mutis, Álvaro, *ob. cit.*, p. 107.

lunar».» Maqroll encuentra a su amiga triestina al refugiarse de «un aguacero que bien pronto se convirtió en verdadera tromba que amenazaba arrastrar con todo».»²⁰ Asimismo, la desaparición de Ilona al final de la novela coincidirá con la primera tormenta de la temporada.²¹ Si la lluvia indica en el pensamiento mítico una regeneración del mundo, esta es ejecutada por Ilona, quien cumple la función transformadora del hada. No es causalidad, por ello, que el nuevo barco de Abdul Bashur, el que permitirá a Maqroll escapar de Panamá, se llame *Fairy of Trieste*, que es lo mismo que bautizarlo con el nombre de Ilona, vuelta ya otro arquetipo, «El hada de Trieste», bajo cuyo amparo Bashur y Maqroll proseguirán en su búsqueda incansable de aventuras.

Es Ilona quien crea Villa Rosa en una sola tarde con la finalidad de escapar de aquel tiempo *que pasa*, de la historia. Ya Maqroll nos ha dicho que la vida con Ilona se desenvuelve a contracorriente: «Se trataba de una subversión permanente, orgánica y rigurosa, que nunca permitía transitar caminos trillados, sendas gratas a la mayoría de las gentes, moldes tradicionales en los que se refugian los que Ilona llamaba, sin énfasis ni soberbia, pero también sin concesiones, “los otros”».»²²

Lo que conviene resaltar del relato sumamente detallado de Ilona hacia Maqroll sobre aquella nueva empresa que desea emprender con él es la advertencia que le hace antes de empezar: «Ponme atención y no me interrumpas».»²³ ¿Cuál es riesgo de interrumpir una narración en primera persona como la que lleva a cabo el hada? En opinión de Cesáreo Bandera, «La interrupción [del relato] disuelve, por así decir, la objetividad de los acontecimientos narrados, desposeyendo así de toda apoyatura externa al sujeto que se define a través de ellos, colocándolo en una situación de absoluta vulnerabilidad, de indefensión total».»²⁴

Interrumpir, entonces, es objetar, cuestionar lo que se cuenta. Hasta ese momento, Villa Rosa solo existe en la mente de Ilona, y para realizar el proyecto, es necesario partir de un acto de fe respecto de que resultará. La única forma de asegurar ello es que no existan cabos sueltos y esto se refleja en su narración a través de la fluidez y su carácter ininterrumpido. Villa Rosa existe, así, en perfecto

²⁰Eliade, Mircea, ob. cit., p. 84.

²¹Mutis, Álvaro, ob. cit., p. 73.

²²Cfr. ibidem, p. 194.

²³Ibidem, p. 89.

²⁴Ibidem, p. 99.

²⁵Bandera, Cesáreo. *Mímesis conflictiva. Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*. Madrid, Gredos, 1975, p. 86

funcionamiento, mucho antes de empezar a operar. A esto se aúna la capacidad de Ilona de bautizar lugares y personas, como cuando llama «Longinos» a Luis Antero, el mozo. Poner un nombre es siempre poner al bautizado bajo el amparo del arquetipo. En este caso, «Longinos» es el nombre de varios santos y mártires cristianos, uno de ellos, el centurión romano que clavó la lanza en el costado a Jesucristo. Maqroll deja constancia de la inadecuación con su arquetipo beatífico: «Era pequeño, regordete, moreno, de rasgos muy regulares y un poco afeminados. A primera vista, el apodo de Longinos no le iba para nada, pero, con el tiempo, nos acostumbramos. Esto sucedía siempre con los “bautismos” de Ilona; tomaba cierto plazo descubrir su acierto indiscutible y revelador».²⁵

Quizás el acierto consiste en que, al final de la novela, Longinos será testigo de la desaparición de Ilona, que, como veremos, entraña un sacrificio, y se quedará regentando Villa Rosa: proseguirá con la «obra» de Ilona en Panamá como un discípulo aprovechado de las enseñanzas de su maestra y que *repite* lo aprehendido.

Visto el funcionamiento de los nombres y los arquetipos, observemos el binomio Ilona-Larissa que se constituye en mitad de la novela y es el desencadenante de su final trágico. Desde el primer instante se resalta el parecido físico —y aún más que ello— entre ambas: «Era como si vinieran de la misma región pero nada tuvieran en común fuera de su efímera semejanza».²⁶ Los cabellos rubios de Ilona se oponen a los azabaches de Larissa, como la luz a la oscuridad y, siempre en el plano mítico, el bien al mal. Bajo el amparo de Ilona se generan los sueños de grandeza de Abdul, quien pretendía llevarla a bordo, pero Larissa los pondrá en riesgo. No es extraño, por tanto, que el deterioro de esta última coincida con la fatiga que sienten Maqroll e Ilona sobre el negocio, que empieza a tomar vuelo gracias al discípulo Longinos.

Otra diferencia, aparentemente tangencial, es la que ofrecen los dos relatos generados por ambas. El de Ilona es el de Villa Rosa, una auténtica alquimia del verbo, porque Villa Rosa “empieza a existir, con todos sus detalles, inclusive antes de su realización; un recurso clave para lograr este efecto era su ininterrupción. El de Larissa, en cambio, está dividido en dos partes: cómo sube al *Lepanto* y queda este

²⁵Mutis, Álvaro, ob. cit., p. 107

²⁶Ibidem, p. 140

²⁷Cfr. ibidem, pp. 99-102.

varado en Panamá²⁸ y, luego, lo que ocurrió durante el accidentado viaje.²⁹ La suspensión existente entre uno y otro guarda un toque retórico de *admiratio*: «Las cosas que me han sucedido en ese lugar son de tal condición y vienen de tan recónditos y oscuros rincones de lo innombrable que ya las iré contando poco a poco. Es muy tarde y hay para varias sesiones».³⁰ No obstante, la segunda parte del relato, la que está cargada de fantasía, goza de la complicidad de Ilona, quien «en ningún momento intentó interrumpirla»,³¹ pese a lo inverosímil del mismo, y dictamina: «Es como si viviera en otra orilla, adonde no le llegan nuestras palabras... Mala sombra le cayó a la chaqueña».³² Tal «mala sombra» sería la de la historia que la tiene varada en la costa, en un barco que se pudre por los rigores del tiempo. Mientras que Maqroll e Ilona gozan de la salvaguarda de los arquetipos, Larissa ha caído en un abismo: no puede bajarse del *Lepanto* porque este se encuentra imposibilitado de volver a salir al mar. El capitán gaditano que la recibió en tiempos menos aciagos se lo dijo: «Usted forma parte del Lepanto. No podemos imaginarlo sin usted».³³ Wito tampoco puede bajar del *Hansa*; se suicida dentro de él. ¿Por qué? José Homero ensaya una respuesta:

¿Muertes trágicas [las de Larissa y Wito]? Muertes de seres acosados por su destino e incapaces o cobardes de enfrentarlo. Las líneas de sus vidas están trazadas de antemano; ellos eligieron o no supieron apartarse de ese destino: Larissa ni quiere ni puede vencer sus pasiones fantasmales; Wito se endeuda casi voluntaria, suicidamente, tras de que su hija lo abandona.³⁴

Nosotros podemos añadir que Maqroll está tan desvalido como ellos, solo que cuenta con el hada, con Ilona. Ella va y viene de su vida «con la lluvia», periódicamente. En el mundo de dioses tutelares de Mutis, así como en la antigüedad grecolatina, el hombre padece los caprichos divinos. La solución no está en darles la espalda o dejarse llevar por ellos, como Wito o Larissa, sino imitarlos, jugar su juego. Lo contrario supone ser devorado por la historia. El

²⁸ Cfr. *ibidem*, pp. 150-154.

²⁹ Cfr. *ibidem*, pp. 158-179.

³⁰ *Ibidem*, p. 153.

³¹ *Ibidem*, p. 179.

³² *Ibidem*, p. 180.

³³ *Ibidem*, p. 175.

³⁴ Homero, José. «Tres novelas de Álvaro Mutis». *Vuelta*, vol. 13, n.º 152, 1989, p. 44.

sacrificio de Ilona es también arquetípico: recuérdese que, por ejemplo, en el cristianismo, Jesús muere para reconciliarnos con su Padre, para salvarnos del pecado y ofrecernos un modelo a seguir: su propia vida. Así, René Girard afirma que la existencia del cristiano es la imitación de Jesucristo.³⁵ Por último, según Martha Canfield, ya hacia 1973, cuando se compila la *Summa de Maqroll el Gaviero*, «entre los amigos se había difundido la costumbre de dar al propio Mutis el apelativo de Gaviero».³⁶ De tal modo, el propio Álvaro Mutis se identifica absolutamente con Maqroll, es decir, yace bajo su arquetipo. Ello lo redime del caos de la historia e, indirectamente, también redime a sus lectores. ■

³⁵Girard, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona, Anagrama, 1985, p. 10.

³⁶Canfield, Martha, ob. cit., p. 160.