



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

SENTIDO, SIMBOLO Y MITO
EN LA NIEVE DEL ALMIRANTE
DE ALVARO MUTIS

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE :
LICENCIADO EN LETRAS HISPANICAS
P R E S E N T A :

ALFONSO JROQUE CHAVEZ

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MEXICO, D. F.

1994



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**A la Dra. María Andueza, por su
interminable paciencia y
constante estímulo**

**A mi esposa y a mis hijos,
compañeros del viaje**

En una ocasión en que almorzaba en el restaurante Galeón del Hotel Stauffer Presidente de México, al revisar la carta, escrita toda con alusiones a la vida del mar, encontré un postre que se llamaba la nieve del almirante. Pensé que eso era pura poesía, y que algún día tendría que usarlo. Pues bien, ese fue el nombre con el que bauticé la pequeña tienda de La Línea donde se me ocurrió que debía vivir Flor Estévez.

Alvaro Mutis en El reino que estaba para mí, de Fernando Quiroz.

existe en mi obra una idea sin la cual el oficio de escritor no me hubiera interesado en absoluto. Se trata de la intención más plena y definida de todo el conjunto, y su realización ha sido, creo yo, un triunfo del ingenio y de la perseverancia [...] Se extiende este pequeño truco mío por todos mis libros y cualquier otra cosa, en comparación, no es más que un juego superficial. Quizá algún día, el orden, la forma, la textura de mis libros, constituirán para el iniciado una representación completa de esta idea.

Palabras de Hugh Verecker en El dibujo en el tapiz de Henry James.

INDICE

SIGLAS	7
INTRODUCCION	8
PRIMERA PARTE: ANTECEDENTES BIOGRAFICOS Y LITERARIOS DEL AUTOR	
CAPITULO PRIMERO: ALVARO MUTIS, SU VIDA, SUS IDEAS Y SU OBRA	
1.1 Los primeros años. El mestizaje cultural	16
1.2 La vocación de poeta: una pasión compartida	18
1.3 La formación literaria	19
1.4 La influencia de la infancia y del trópico	20
1.5 El compromiso social. Historia <u>versus</u> política. Los extremismos de Mutis	21
1.6 Poesía y prosa. Influencias recibidas. Sus opi- niones sobre la narrativa	25
SEGUNDA PARTE: EL ANALISIS DE LA NOVELA	
CAPITULO SEGUNDO: TEMATICA DE <u>La nieve del almirante</u>	
2.1 El concepto de tema	31
2.2 Primer subtema: la errancia sin fin	35

2.3 Segundo subtema: la indefensión ante el deterioro y la muerte	43
2.4 Tercer subtema: la incomunicabilidad humana y la insuficiencia del lenguaje para superarla	53
CAPITULO TERCERO: EL ESPACIO. LA VISION DE LA SELVA Y SU SENTIDO SIMBOLICO	61
CAPITULO CUARTO: EL EMPLEO DEL TIEMPO COMO TECNICA NARRATIVA	
4.1 El tiempo de la aventura	72
4.2 El tiempo de la narración	73
4.3 La relación entre los dos tiempos. La intrusión del pasado en el relato	75
CAPITULO QUINTO: EL PUNTO DE VISTA. LA RELACION AUTOR/ PERSONAJE	82
CAPITULO SEXTO: LA EXPRESION SIMBOLICA EN LA NOVELA	
6.1 Introducción al símbolo	90
6.2 El símbolo, expresión milenaria. Algunos aspectos de la visión panorámica de Chevalier	91
6.3 Diferencias entre signo y símbolo. El símbolo, esencia del pensamiento romántico	94
6.4 Diferencias entre símbolo y alegoría	96

6.5 La irracionalidad del símbolo. El enfoque de Carlos Bousoño.	99
6.6 La expresión simbólica en <u>La nieve del almirante</u>	101
CAPITULO SEPTIMO: LA CONFIGURACION DEL MITO	
7.1 El mito y el hombre moderno	114
7.2 Maqroll, ¿héroe moderno?	117
7.3 Las apariciones de Maqroll en las obras de Mutis	118
7.4 Génesis y evolución del héroe	119
7.5 La ruta del héroe	123
CONCLUSIONES	132
BIBLIOGRAFIA	139

SIGLAS

La necesidad de recurrir frecuentemente a las obras de Alvaro Mutis y el deseo de facilitar la lectura del texto, obligan a usar, en la mayoría de casos, las siguientes siglas:

<u>LNA</u>	<u>La nieve del almirante</u>
<u>IL</u>	<u>Ilona llega con la lluvia</u>
<u>UBM</u>	<u>Un bel morir</u>
<u>TS</u>	<u>La última travesía del Tramp Steamer</u>
<u>AMI</u>	<u>Amirbar</u>
<u>AB</u>	<u>Abdul Bashur, soñador de navíos</u>
<u>TMT</u>	<u>Tríptico de mar y tierra</u>
<u>SMG</u>	<u>Summa de Magroll el Gaviero</u>
<u>PYP</u>	<u>Poesía y prosa</u>

Los fragmentos citados en este trabajo, correspondientes a estas obras, se señalan con la sigla respectiva, seguida de la página en que se pueden encontrar. En el caso particular de La nieve del almirante, se agrega, además, la fecha del Diario en que aparecen.

INTRODUCCION

No carece de cierta validez el reparo que generalmente pone el alumno al requisito de presentación de una tesis para la obtención de su licenciatura, porque considera que este trámite administrativo -el último de una larga cadena- no es indispensable para poner de manifiesto su capacidad o la falta de ella, si se toma en cuenta que ha obtenido ya los créditos necesarios en los cursos universitarios.

Lo que no admite la menor réplica es sostener que la tesis brinda la oportunidad para que el alumno demuestre ante sí mismo, si los años de estudio de una determinada disciplina han dejado impresa en su mente y espíritu una huella lo suficientemente profunda para comprobar que será capaz, ya en el ejercicio profesional, de transitar caminos que, sin el apoyo académico, le estarían probablemente vedados.

El momento de la tesis es, pues, el de la obligación tácita que compromete al alumno a hacer una mirada retrospectiva para evaluar el efecto de los ocho semestres cursados.

Desde este punto de vista diferente, el requisito se convierte en privilegio, porque representa la oportunidad, única tal vez, de

que un trabajo de mayores alcances en relación con los efectuados en el curso de la carrera, sea examinado simultáneamente por varios profesores, cuya experiencia y sensibilidad ayudarán no sólo a confirmar o negar si se ha podido concretar algo, sino también a apreciar si se ha logrado expresarlo con claridad.

Esta introducción habla brevemente de esta mirada retrospectiva y de los lineamientos del plan que se sigue en el desarrollo de esta tesis, el cual se puede resumir como la observación de varios elementos -la temática, el espacio y el tiempo, el punto de vista, la configuración del mito y el lenguaje simbólico- de una novela. Al final del trabajo y, a manera de conclusión, se destacan los aspectos formales y de contenido más relevantes.

Me acerqué a la carrera de Letras Hispánicas buscando ampliar, dentro de un cierto orden, el horizonte de mis lecturas y, sobre todo, con el ánimo de lograr superar la barrera que, siempre que terminaba de leer algo que me parecía interesante y trataba de encontrar el porqué de ello, me impedía pasar de la expresión de frases confusas, plenas de subjetividad y, las más de las veces, muy distantes de lo que pretendían significar.

El primer objetivo se logró con creces. En el curso de la carrera se redescubrieron con matices nuevos y mucho más brillantes los grandes escritores de nuestra lengua y, al mismo tiempo surgieron, entreverados con éstos, escritores y épocas enteras mencionadas apenas en los anteriores cursos de literatura o totalmente desconocidos para mí hasta entonces. De tal forma se

agrandó el panorama que la preocupación resulta ahora de índole contraria: existe material de lectura interesante para muchos años más de los que voy a vivir.

En cuanto a lo segundo, es necesario ir con más calma. Existe una enorme desproporción entre la simpleza de la pregunta ¿por qué le gusta a uno determinada obra? y la complejidad de la respuesta que puede contestarla, cuya naturaleza corresponde casi por completo al terreno de lo literario. Y hablar de literatura implica necesariamente el reconocimiento de la complejidad de la misma y, por tanto, de las dificultades para definirla.

Para responder la misma pregunta el hombre ha tratado, desde hace siglos, de probar que la literatura, o cuando menos algunos de sus aspectos, pueden estudiarse científicamente, y que es posible elaborar marcos teóricos dentro de los cuales la crítica sea capaz de ejercer efectivamente su labor de enjuiciamiento valorativo.

La teoría y crítica literarias existen desde hace mucho y han ocupado la atención de importantes autores. En nuestro siglo han recibido un impulso importante por causa de las nuevas ideas de los formalistas rusos y del desarrollo paralelo de la lingüística que nace como ciencia gracias a los postulados de Ferdinand de Saussure.

La carrera de Letras Hispánicas, aunque no en forma exclusiva, pues contempla también otras direcciones, brinda la oportunidad para el desarrollo en el campo de la crítica. Permite a los alumnos establecer contacto con las escuelas llamadas tradicionales, así como con las corrientes modernas que surgen en este siglo. Ofrece,

por tanto, un acervo metodológico extenso, aunque hay que decir que ninguno de los métodos se presenta como completo y autosuficiente. Muchos de ellos se oponen irreconciliablemente entre sí y no permiten otro acuerdo, quizá, más que el reconocimiento de que cualquiera de ellos requiere necesariamente de un complemento externo.

Siguiendo la inclinación de esta vertiente de la carrera, escogí como objetivo de mi tesis la aproximación crítica a la novela La nieve del almirante de Alvaro Mutis. Quisiera señalar que uso la palabra aproximación y no estudio crítico o, simplemente crítica, no sólo pensando en las limitaciones obvias que pueda tener un primer trabajo de esta clase, sino porque, en el mejor de los casos, la crítica no puede eliminar de forma absoluta la distancia que la separa del autor. De forma consciente o inconsciente, éste se reserva siempre un espacio que queda vedado para los demás. Así pues, la obra puede entregar sus secretos gracias al análisis, pero quedará siempre un núcleo cuya esencia es intocable y, por tanto, intransferible.

En cuanto al uso de un método crítico determinado y ante el consenso general de que ninguno de ellos puede llevar, por sí solo, a definir incontestablemente el asunto medular del que parte todo y que se puede resumir con la pregunta ¿qué es la literatura?, prefiero optar por una posición flexible que recurra, aun con el riesgo de perder profundidad, a fuentes que apunten en diversas direcciones.

Caen muy a propósito las "palabras liminares" con las que Juan

Luis Alborg inicia su obra Sobre crítica y críticos¹ y que nos dan una rápida visión del intento más serio que se ha hecho en este siglo para encauzar los estudios literarios dentro de un marco científico: el movimiento de los formalistas rusos. Aunque la preocupación fundamental de éstos, nos dice Alborg, consiste en establecer la literatura como objeto único de los estudios literarios, es decir, despojarla de todo lo que no es literatura, no consiguieron nunca una definición clara de la misma. El logro fundamental de esta corriente fue plantearse problemas que no se habían vislumbrado antes, esto es, descubrir problemas nuevos y multiplicar con ello las materias sobre las que se podía discutir. Su más grande acierto fue concebir la ciencia literaria como una disputa entre teorías, pero no consiguieron nunca definir la literatura, porque, señala claramente Alborg, simplemente es imposible hacerlo. Y no hay razón para que la gente se siga estrujando la mente con lo mismo: la imposibilidad de definirla forma parte de su misma esencia.

Si se llegara a saber un día en qué consiste (la literatura), si se lograra su científica definición, si los problemas que se discuten dejaran de ser problemas, opiniones, puntos de vista, pareceres, para convertirse en certezas, la literatura -como el arte, como todas las cosas que no son ciencias de verdad- parecería sin remedio.²

El radicalismo que parece asumir Alborg y su propósito de hacer ver como quijotesco cualquier intento por encontrar alguna científicidad en la literatura, se suavizan un poco más adelante y se contradicen con la presencia misma de su obra, señal inequívoca

de su interés en la crítica y en su valor actual. Entendemos su vehemencia como una posición opuesta al absolutismo de cualquier teoría y a la ceguera improductiva que cierre el camino a cualquier solución ecléctica.

Con estas ideas en mente, el presente trabajo busca en diferentes ocasiones el apoyo de Roland Barthes, Carlos Bousoño, Samuel Gordon y Tzvetan Todorov, a quienes podría colocarse en la corriente estructuralista, pero también influyen en él las ideas de C. G. Jung y Joseph Campbell con sus aportes psicológicos e historicistas, respectivamente. Aparecen también citados Jean Chevalier, Roland Bourneuf, Pedro Salinas, Pere Gimferrer, Alejo Carpentier, Mario Vargas Llosa y el mismo Alvaro Mutis, a los que no he podido colgar algún ismo determinado, pero que, con sus opiniones críticas, iluminan con sendos chispazos el camino.

¿Por qué La nieve del almirante? La explicación puede comenzar con una frase que remite a mi condición de lector preacadémico: porque me gustó. La novela deja entrever desde su primera lectura un universo interior que, escondido detrás de la inocente apariencia del viaje de aventuras, se presiente rico y profundo, a la vez que pleno de significación para la época actual. Me pareció una oportunidad excelente para tratar de darle forma ordenada a todas las ideas que hace surgir en tropel la novela, e intentar también descorrer el velo tras del que se encuentran la intención y la forma de novelar del escritor.

Existe entre las obras de Mutis -poemas y novelas- una

relación de continuidad gracias a la cual aparecen en conjunto, como formando un sistema planetario con un núcleo central -el pensamiento del autor- que les da cohesión. En ese conjunto, Maqroll aparece constantemente, saliendo a la luz una y otra vez, para que el autor pueda completar su figura, revisarla y reafirmarla. De ahí que, aunque el presente trabajo se centre en el texto de LNA, se recurre con frecuencia a los poemas y a las otras novelas como un complemento indispensable.

NOTAS A LA INTRODUCCION

1 ALBORG, Juan Luis. Sobre crítica y críticos. Madrid:Gredos,

1991. p.15-28

2 Ibidem., p.27-28

PRIMERA PARTE: ANTECEDENTES BIOGRAFICOS Y LITERARIOS DEL AUTOR

CAPITULO PRIMERO: ALVARO MUTIS, SU VIDA, SUS IDEAS Y SU OBRA

1.1 Los primeros años. El mestizaje cultural

En el año de 1923 nace Alvaro Mutis en Bogotá Colombia, de una familia fuertemente arraigada a la tierra. "Hijos de hacendados, nietos de hacendados, bisnietos de hacendados"¹, sus abuelos eran gente de campo dedicados al cultivo del café, pero poseedores, al mismo tiempo, de una cierta cultura. Eran amantes de la lectura -Mutis recuerda la biblioteca de la casa, abarrotada con enormes libros- y acostumbraban pasar largas temporadas en Europa. Cuando su padre, que era graduado en Derecho Internacional, obtiene un importante puesto diplomático en Bélgica, la familia lo acompaña. Mutis tiene dos años cuando se instalan en Bruselas para una estancia que dura hasta que cumple los diez. Sin embargo, viajan en varias ocasiones durante los periodos de vacaciones a la hacienda familiar de Coello, situada en las estribaciones de la cordillera colombiana.

Transcurre así su infancia repartida entre el ambiente y cultura europeos y el influjo de su tierra natal, contrastante y

prodigiosa. Nunca renunciará a ninguno de esos dos mundos que se amalgaman sin violencias para formar su personalidad. Verá siempre a Europa como la patria espiritual que le transmite su cultura milenaria, pero la fuerza y calor de Colombia estarán presentes, muchas veces en predominancia, en su expresión de poeta. Recuerda, ya de adulto, el enorme peso que tuvieron para él esos años vividos en Bruselas que le permitieron formarse un mundo propio: "No es que Europa tuviera un prestigio particular por ser Europa. Era mi mundo. Un mundo de amigos, de referencias, de calles, de idiomas, de gustos, que formaban parte esencial de mi niñez."² Pero, al mismo tiempo, la hacienda de Coello es traída a la memoria como el verdadero contacto con la naturaleza, con la vida misma: "Cuando digo que ya conocí el paraíso estoy diciendo la verdad. A mí no me lo tienen que contar."³

Lo extraño de esta conjunción de disparidades que resulta, no obstante, armoniosa, es quizá lo que un sueño de Maqroll, el personaje central de la novela que nos ocupa, trata de expresar: Napoleón, ya en plena derrota, acepta la propuesta de nuestro héroe para escapar a América del Sur o a las islas del Caribe, donde encontrará refugio seguro contra la persecución de los pérfidos ingleses; "nos embarcamos hacia Sudamérica en un vapor movido por una gran rueda lateral y que conserva aún su velamen para apoyar el trabajo de las calderas. Napoleón hace algún comentario sobre la novedad de tan extraño navío y yo le contesto que en América del Sur hace muchos años que navegan estas embarcaciones que son muy rápidas y seguras..."(LNA, Abril 10,32)

1.2 La vocación de poeta: una pasión compartida

Cuando la familia decide regresar definitivamente a Colombia por causa de la muerte del padre, Mutis prosigue sus estudios, pero una inclinación desmedida por las lecturas le hacen descuidarlos. Ante el problema, convence a su madre para que le permita abandonar la escuela y graduarse en la universidad de la vida, como él mismo dice.

A los dieciocho años, en una ocasión en que estaba escuchando una sinfonía de Sibelius, reconoce su vocación de poeta y se atreve por primera vez a escribir unos cuantos versos. La inclinación irrenunciable le acompañará siempre, aunque, decidido también a no pasar hambres, tendrá que compartirla por mucho tiempo con un trabajo remunerador. Su actitud ante la forzada convivencia de dos actividades, generalmente contrarias y hasta antagónicas, al igual que ante otras situaciones conflictivas de su vida, no se traduce en su obra con una expresión resentida o colmada de fastidio. Al contrario, se convierte en una oportunidad para que, junto con el reconocimiento de sus barreras y limitaciones de ser humano, surja también el inmenso panorama de sus posibilidades.

Si su posición de ejecutivo en varias empresas dedicadas a la explotación de petróleo, a la aviación, a la publicidad, a la comercialización de películas, lo pone en contacto con el alienante mundo de los negocios, le permite también viajar por muchas partes, en las que su mente absorbe paisajes de ciudades, puertos y campos, la infinitud del mar y la grandeza de los ríos, y, sobre todo, la

complejidad universal del hombre. En medio de esta actividad incesable por la que, entre muchas otras partes, conoce palmo a palmo América Latina, Mutis siempre se las arregla para respetarle su espacio al oficio literario.

1.3 La formación literaria

"El descubrimiento de la poesía llegó con Residencia en la tierra de Neruda [...] Eso fue la primera gran ventana a la poesía que fue un golpe y un impacto [...] después la poesía de Saint-John Perse y una antología surrealista, en la que había cosas de Paul Eluard."⁴ Con estas palabras, pronunciadas en una entrevista hecha por Guillermo Sheridan, recuerda Mutis su entrada en el mundo de la poesía. En cuanto a su inclinación por el surrealismo, él mismo aclara que nació más por el amplio horizonte de posibilidades que descubría, que por los fundamentos que como escuela pregonaba. El Manifiesto de André Breton, señala en una entrevista anterior, lo deslumbra por las puertas que le ofrece: "El camino, la facilidad de acceder a un mundo de imágenes, el saberme libre, el saber que no tenía que escribir en sonetos, cuidándome de las cosas prosódicas, de las normas por las cuales tenía terror y pereza."⁵ Pero, al mismo tiempo, lo rechaza por la férula doctrinal que lleva implícito: "allí había un corsé, principios rígidos que podían llevar a una ortodoxia y eso lo rechazé. Yo nunca he aceptado ninguna autoridad."⁶

Convergen en su formación literaria las lecturas de Balzac, Flaubert, Dostoievski, Lescoff, Tolstoi, Chéjov, Gogol, Shedrin.

También Kafka, Wefel y el teatro de Kaiser. Los Cuadernos de Malte Laurids Brigge de Rainer María Rilke lo dejan instalado "en la altamar de la poesía."⁷

Los poetas colombianos de la generación Piedra y Cielo -Eduardo Carranza, Jorge Rojas y Aurelio Arturo- fueron los "Herederos y transmisores -de gran altura y gran valor original- del trabajo poético de la generación de los treintas de España (Cernuda, Larrea, Altolaquirre, Lorca, Alberti)."⁸ Eduardo Carranza, su profesor, lo introduce también en la lectura de Juan Ramón Jiménez y Ramón M. del Valle Inclán.

1.4 La influencia de la infancia y del trópico

si tu ves los poemas, encuentras en ellos los recuerdos de la infancia, los recuerdos táctiles y olfativos [...] las vivencias infantiles fueron para mí como para todo el mundo, tremendamente importantes, y es en ellas en las que se nutre la poesía mía: el descubrimiento de la tierra caliente, de los ríos, de los árboles inmensos, de los cafetales, de la experiencia sexual -que en tierra caliente es muy intensa-, la vida con las cosechadoras de café, en fin...⁹

Mutis reconoce el paralelismo de su mundo poético, fundado en una infancia en la que predominan la naturaleza y las mujeres, con el de Saint-John Perse de Los elogios y La infancia del príncipe: es "un poco el mundo ese de las tierras de Bohemia y Carintia, sólo que en pleno trópico, donde hay menos ropa y más ríos donde bañarse."¹⁰

De estos recuerdos profundamente arraigados en el espíritu y en la sangre del poeta le viene la inclinación nostálgica por el

mundo de la inocencia y el consiguiente rechazo a una sociedad que cobra muy caros los beneficios que otorga al hombre. De ahí nace, seguramente, la justificación de los actos de Magroll y Abdul Bashur, su inseparable amigo, impulsados en gran medida por el deseo de transgredir la ley y la moral humanas. De aquí nace también el desconocimiento de cualquier derecho de un hombre para juzgar a otro.

1.5 El compromiso social. Historia versus política. Los extremismos de Mutis

Ante la debatida cuestión del compromiso con la sociedad que tiene el artista y, en especial, el escritor, ante la poderosa urgencia proveniente de las ideologías predominantes en la actualidad, que lo obliga a definir su posición y a acomodarse en una sola casilla del tablero en el que parece haber sólo dos, Mutis esquivo el arrinconamiento aduciendo una poco probable incapacidad y una indiferencia que pretende justificar con la imposibilidad de remediar el mal.

Total incapacidad es la que yo tengo para pensar en términos de derechas o izquierdas o de conquistas sociales. Yo no creo en nada de eso, porque no lo siento. No es que no vea la injusticia social, lo que pasa es que la veo como un lote que nos tocó y que no tiene remedio.¹¹

Sin embargo, deja entrever que el rechazo nace más bien de la limitación que se le impone a la expresión artística, cuando se pretende que ésta surja motivada primordialmente por propósitos

diferentes a los puramente estéticos.

la única función que debe tener una obra de arte es crear valores estéticos permanentes, [...] si de casualidad o de carambola estos valores estéticos coinciden con una visión determinada de la situación del mundo o del país, eso no significa que la coincidencia implique un mensaje ni que las masas deben exigírselo al intelectual...¹²

Mutis declara frecuentemente su desinterés, no se acaba de entender si genuino o falso, por las cuestiones políticas, pero el vacío que por ello se origina a su alrededor y que resulta inconcebible para un escritor, pretende llenarlo con una búsqueda profunda en el remoto pasado, especialmente en ciertos momentos cruciales de la historia que, decantados ya por el paso del tiempo, muestran solamente las facetas más brillantes -y las más oscuras- del hombre, y por los que lamenta, con melancólicas expresiones, el camino erróneo que ha tomado la civilización occidental por obra del destino y de la propia ceguera humana.

Yo tengo una ausencia total de interés por todo fenómeno político posterior a la caída de Bizancio en manos de los infieles [...] los hombres y las cosas que no tengan ya la dorada lejanía de la historia, cierta grandeza, me dejan imparable, no los frecuento.¹³

Me interesa la historia profundamente, sobre todo ciertos periodos: Bizancio -como lo puedes ver en un cuento que se llama La muerte del estratega-, la Edad Media, mucho me interesa el Consulado y el Imperio como experiencia histórica, y ahora estoy muy metido en el siglo XVII francés: Richelieu, Luis XIII, la Reforma y la Guerra de los Treinta Años en Alemania.¹⁴

¿En qué lugar de este mapa histórico quedan entonces su patria y la América Latina? Desposeídos estos países ante sus ojos de un presente válido, la visión de la época colonial tampoco parece tener mucha importancia para Mutis, porque piensa que los valores de su origen épico se perdieron pronto en las fauces de una anquilosada burocracia transportada de la península al calor del trópico.

Fuimos conquistados y, sobre todo, colonizados, o sea organizados ya como unidades por un país en plena decadencia que fue la España de los Austrias y después de los Borbones [...] Nosotros nos vemos como nacidos de la Conquista, y eso es absolutamente falso. Somos producto de toda la burocracia que vino después. Una burocracia en una naturaleza agobiante.¹⁵

En cuanto al pasado prehispánico, la posición de Mutis se torna aun más desconcertante y difícil de explicar. Salvo una referencia a la influencia indígena en los mexicanos, en quienes reconoce que estas raíces producen una "profunda división, con su herida abierta continuamente, con sus susceptibilidades gigantescas"¹⁶, y que, por lo mismo, los hace significativamente diferentes ("el mexicano no tiene nada en común con el sudamericano"¹⁷), el pasado indígena parece no existir para él.

Si esta posición no levanta polvaredas más altas es por ser muy fácilmente discutible y, además, porque relega en el cajón de las cosas no importantes a todo lo que excede un marco histórico verdaderamente limitado e incompleto, es decir, deja tantas cosas fuera de lo que podría ser la realidad americana, que en lugar de ver detrás de sus palabras al historiador imparcial, se trasluce la

imagen del poeta despistado, como él mismo se califica por su inclinación no menos sorprendente hacia la monarquía: "Soy un monárquico convencido y serio. Pero, evidentemente, estoy fuera de mi tiempo, el cual sigue siendo lo que es. Soy eso que candorosamente llamaban mis tías despistado"¹¹

Pero la imagen de un poeta que evade la realidad o que la secciona y simplifica con un desquiciado malinchismo para conseguir una noción de patria -y de comunidad latinoamericana- reducida a la palpitante naturaleza de la hacienda de Coello, no corresponde cabalmente con la de un Mutis que confiesa dedicar una buena parte de su tiempo disponible a la lectura de hechos históricos, buscando en ellos con rigor de investigador, una actitud oculta, un propósito aún no entrevisto, que den una luz nueva sobre la traición de Juan sin Miedo o la necesidad de su víctima, Luis XIII, como si con ello se pudiera explicar las oscuridades del hombre.

No será posible entender el pensamiento de Mutis, sus frecuentes incongruencias y sus extremismos, desde un punto de vista que parta del diferenciamiento claro entre razón, objetivismo histórico y realismo, por un lado, y ficción, fantasía y subjetivismo por el otro, porque su mundo está anclado con igual fuerza en los dos territorios.

La visión parcial y el rigor histórico, el escepticismo religioso y una fe que no por pagana resulta menos válida y fuerte, el monarquismo y un anhelo constante de transgredir las leyes, el realismo y el vuelo libre de la imaginación, son elementos que conviven en su obra alternándose armoniosamente, sin que Mutis

sienta la necesidad de dar explicaciones razonadas sobre la causa y desarrollo de esta unión de contrarios.

1.6 Poesía y prosa. Influencias recibidas. Sus opiniones sobre la narrativa

Mutis comienza a escribir sus novelas después de muchos años de producir exclusivamente poemas. Lo que aparentemente se presenta como un cambio de dirección en su obra literaria no es, sin embargo, más que una muda de vestimenta. La narrativa de Mutis no puede separarse totalmente de su obra poética no solamente porque aborda frecuentemente en ambos géneros los mismos temas y asuntos, o porque se pueden encontrar entremezcladas en la misma obra -se insertan, por ejemplo, dos poemas en LNA, y en SMG se publica El cañón de Aracuriare, un claro relato, junto con todos los poemas conocidos hasta esa fecha-, sino porque al leer sus novelas se percibe siempre en el trasfondo el espíritu y la mano del poeta.

El mismo Mutis declara la afinidad de propósitos que tienen la poesía y la prosa: "Es lo mismo, aunque con ropaje y con instrumentos distintos, pero siempre conducen a lo mismo. Por otra parte, nunca las he sentido excluyentes una de otra."³⁹

Sería totalmente improductivo, por tanto, sobre todo cuando las fronteras entre géneros han desaparecido casi totalmente, tratar de delimitar territorios o dilucidar, con vista al análisis, si LNA o cualquiera de sus novelas puede clasificarse justificadamente como tal, o si no son más bien poemas en prosa o algo diferente.

La interpenetración de los dos géneros hace necesario, por otra parte, hablar de la poesía de Mutis y de lo que ésta representa para él, pero como Mutis no tiene una poética -y es probable que no intente tenerla-, y sus opiniones sobre la poesía, dispersas en algunas entrevistas, no pueden sustituirla, el único recurso debe encontrarse en el seno de sus propios poemas. Acercarse a ellos buscando no únicamente correspondencias con la narrativa, sino intentando un estudio profundo y sistemático, rebasa obviamente los límites y alcances propuestos para este trabajo. He de limitarme entonces a tocar algunos aspectos relacionados exclusivamente con la narrativa, en la inteligencia de que se puede acudir al apoyo de algunos trabajos ya existentes sobre su poesía.²⁰

Las observaciones de Mutis respecto a la narrativa que tuvo alguna influencia sobre él se centra, más que en el aspecto formal, o de contenido, en la actitud del escritor y en la relación entre la vida de éste y su propia obra.

Aunque en Malraux reconoce al gran heredero y continuador de Chateaubriand, lo que más hace resaltar de este autor es su participación en la guerra civil española, donde "se jugó la vida en una forma absoluta."²¹ Hemingway le interesa, pero la intervención de éste en el mismo conflicto lo califica como un acto deportivo, mientras que eleva hasta lo sublime la actitud de Joseph Conrad, callada para los demás, pero valiente y plena de exigencias para consigo mismo y su obra: "el caso más bello, por rutinario,

por anónimo, es el de Conrad, atravesando esos mares, haciendo esa ruta peligrosísima, el caso del marino que se puede hundir mañana sin que nadie registre nada, con esa resignación absoluta de hacer bien las cosas y punto."²²

La figura de Magroll nace de las lecturas de Conrad -aunque no olvida la importancia que tuvo para él Moby Dick de Melville-. Mutis confiesa sin reservas su admiración por la obra del escritor inglés, pero parece preciar por encima de todo el que las aventuras narradas adquieran vida por el reflejo genuino de las propias experiencias del autor.

Lo de El Gaviero pertenece a mis lecturas de Joseph Conrad, de quien soy un gran lector. Conrad es mi padre, es el señor que más sabe sobre mí, y cosa curiosa, cada vez que salen más cosas sobre él, libros e investigaciones, más cerca esta de mí. Ahora acaba de publicarse un espléndido libro sobre él, donde se aclara una tentativa de suicidio en su juventud que SIEMPRE sospeché que había tenido. Siempre sospeché que Conrad había estado muy cerca de la muerte porque siempre maneja la cuestión con una certeza que sólo es propia del que regresa.²³

Sus opiniones sobre la narrativa latinoamericana actual muestran la faceta, no muy imparcial, del escritor en funciones de crítico que no ha podido evitar el extremismo generalizador en sus juicios. En un quijotesco escrutinio, del que sólo se salvan de la hoguera, acertadamente sin duda, Cien años de soledad y Pedro Páramo, dice de la primera lo siguiente: "lo que ocurre en estos momentos es que la novelística está desplazando a la poesía. Cien años de soledad reemplaza en valores líricos a cincuenta años de poesía colombiana"²⁴, y un poco más adelante: "Yo creo que sólo

García Márquez resume, realiza y lleva con una eficacia absoluta la traslación a la literatura del mundo latinoamericano. Sólo él ha dado una visión totalizadora y exacta."²⁵ Pedro Páramo es un texto definitivo, dice Mutis, "Estoy de acuerdo con García Márquez en considerarla la novela más importante de América Latina. Es una de las mejores novelas que se han escrito en español, en todos sentidos, y como testimonio es de una riqueza insospechable."²⁶ Fuera de ahí, no pasa nada extraordinario.

Yo no creo que en América Latina se esté gestando nada particularmente especial; creo que en Europa no pasa nada literariamente hablando y concretándome a Francia- y quizá por ello se busca en otros continentes, pero con excepción de Cien años de soledad, y no sólo de la obra sino de la persona de Gabriel García Márquez, esta ecuación extraordinaria, creo que no pasa nada, tampoco en América Latina en cuanto a literatura se refiere.²⁷

Los demás componentes del boom, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Guillermo Cabrera Infante, Alejo Carpentier, conforman una "literatura de segunda zona, no quiero decir mala, ni quiero decir mediocre, pero sí pienso que los elogios europeos o norteamericanos se nos han subido a la cabeza..."²⁸ Candente todavía la cuestión crítica más importante de este siglo para la literatura de la América Latina, no parece ser Mutis el que pueda decir la última palabra.

NOTAS AL CAPITULO PRIMERO

- 1 MUTIS, Alvaro. Poesía y prosa. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1981. p.620
- 2 QUIROZ, Fernando. El reino que estaba para mí. Conversaciones con Alvaro Mutis. Bogotá: Norma, 1993. p.19
- 3 Ibidem., p.24
- 4 MUTIS, Alvaro. Poesía y prosa, p.622
- 5 Ibidem., p.578
- 6 Ibidem., p.578
- 7 Ibidem., p.622
- 8 Ibidem., p.623
- 9 Ibidem., p.624
- 10 Ibidem., p.625
- 11 Ibidem., p.625
- 12 Ibidem., p.541
- 13 Ibidem., p.584
- 14 Ibidem., p.626
- 15 Ibidem., p.573
- 16 Ibidem., p.631
- 17 Ibidem., p.631
- 18 Ibidem., p.576

- 19 Ibidem., p.634
- 20 Se puede citar como ejemplo Poética, noche y muerte en la poesía de Alvaro Mutis, tesis para la Maestría en Letras que presentó Oscar de Jesús Castro García, México:UNAM, 1993.
- 21 MUTIS, Alvaro. Poesía y prosa, p.586
- 22 Ibidem., p.586
- 23 Ibidem., p.644
- 24 Ibidem., p.569
- 25 Ibidem., p.601
- 26 Ibidem., p.632
- 27 Ibidem., p.598
- 28 Ibidem., p.599

SEGUNDA PARTE: EL ANALISIS DE LA NOVELA

CAPITULO SEGUNDO: TEMATICA DE La nieve del almirante

2.1 El concepto de tema

No obstante la frecuencia con que los críticos acuden al concepto de tema, éste, al igual que muchos otros términos literarios, no ha alcanzado todavía una definición clara y universal. Aunque se habla casi siempre del tema como algo muy concreto, las diferencias en los elementos y en las delimitaciones con los que se intenta definirlo nunca coinciden, no digamos entre una u otra tendencia o escuela, sino entre la posición de un crítico y otro.

Esta falta de definición, sin embargo, no resta ninguna importancia en el análisis literario a la primordial necesidad de determinar el tema, porque sigue siendo éste el núcleo alrededor del cual gravitan los demás elementos, y cuyo reconocimiento permite una válida y suficiente interpretación de la obra. Es indispensable, pues, para tratar de encontrar el tema de una obra, recurrir a ciertos lineamientos teóricos.

En la recopilación de algunos trabajos publicados entre 1979 y 1985, encontramos un ensayo de Diego Martínez Torrón¹ que se

centra en el t3pico que ahora nos interesa. Su trabajo se desarrolla con una confrontaci3n del pensamiento cr3tico de Pedro Salinas, representante de la cr3tica tem3tica del pasado, como Mart3nez Torr3n le llama, y las ideas m3s modernas de Jean Pierre Richard, George Poulet, Starobinski, etc.

En la parte introductoria el autor realiza la vigencia y el valor de la actual cr3tica tem3tica, porque "a trav3s del tema de una obra ingresamos en todo un sistema de pensamiento, en una red de contenidos ideol3gicos -sociales y culturales tambi3n, en segunda instancia."² M3s adelante, hace una revisi3n del pensamiento de Salinas y, a la luz de las ideas de las tendencias m3s modernas, trata de rescatar su validez y actualidad y reintroducirlo en el entorno cr3tico actual, porque, insiste Mart3nez Torr3n, aunque el avance te3rico de las nuevas tendencias es evidente, sus limitaciones en la aplicaci3n de los m3todos tambi3n lo son.

La cr3tica semiol3gica, por ejemplo, posee un fundamento l3gico que la avala por su rigor y cientificismo, pero la limita por los resultados banales de sentido com3n a los que 3nicamente se atreve en sus aplicaciones. En todo caso la cr3tica moderna es a veces tan deslumbrante en sus planteamientos te3ricos como decepcionante en sus resultados pr3cticos y concretos respecto al texto literario.³

De esta confrontaci3n, de la que sale victorioso aunque no indemne Pedro Salinas, surgen como interesantes para nuestro objetivo los intentos de definici3n del concepto tema, as3 como la metodolog3a que se propone para determinarlo. Mart3nez Torr3n

señala que Jean Pierre Richard define el tema como "un principio concreto de organización, esquema u objeto fijo alrededor del cual existe la tendencia de construirse y desplegarse un mundo." Del mismo Richard son las siguientes ideas que sugieren cómo buscarlo: "El criterio de recurrencia permite reconocer y destacar los temas repetidos como señal de obsesión, palabras-clave, fetiches [...] Buscar el "sueño latente", [...] descender a las zonas de sombra del lenguaje. El criterio único de objetividad será la coherencia interna."⁵

De Georges Poulet es el siguiente párrafo que, según Martínez Torrón, le da más profundidad al término: "La crítica es un pensamiento que debe confirmarse y ajustarse a otro pensamiento que es el creador, adhiriéndose a su manera más íntima y secreta de pensar, sentir, vivir [...] Encontrar los rasgos esenciales del autor a través de los rasgos singulares..."⁶ En esta manera más íntima y secreta, en estos rasgos esenciales, es donde se puede encontrar el tema.

Pero es con observaciones del autor sobre las ideas de Salinas como se concreta de mejor manera el concepto que se ve elevado ahora a tema vital: "Salinas entiende por tema algo mucho más profundo, [...] llamará tema a una clave interpretativa fundamental, casi metafísica -Ortega está detrás de su concepción del tema vital, [...] - y subtema a un elemento cultural."⁷ El tema vital impregna la vida del autor hasta convertirse en una obsesión y, al mismo tiempo, es la fuente del impulso para la creación; "(el artista) vive creadoramente este tema vital, encarnándolo

sucesivamente, volviéndolo obras"⁸. Al igual que un tejido de base el tema vital se oculta y su unidad se torna difícil de discernir, pero su influjo está siempre presente. Por otra parte, si el poeta "vive su tema entrañadamente"⁹ debe pensarse que existe como algo definido anteriormente a su expresión en la obra, sin embargo, Pedro Salinas lo concibe como algo dinámico que acaba configurándose en el desarrollo de la misma obra: "El tema no es aquello que el artista quiere reflexivamente, lo que se propone hacer en su obra; es lo que hace, es lo que suma al propósito, en el proceso de su ejecución. Es lo puesto -por inexplicable agencia- sobre lo propuesto."¹⁰

Pero, aunque Salinas, en su concepción del tema vital, no se refiere "a temas concretos y empíricos, susceptibles de ser aislados en un repertorio, ni a concreciones imaginativas que la tradición brinda a un autor"¹¹, según Martínez Torrón, solamente la observación de éstos y su jerarquización es lo que permite llegar al tema vital. Salinas habla de estos temas secundarios o subtemas y de su relación con el principal.

Hay siempre en un artista otros temas que podrían llamarse temas secundarios, o subtemas. Suelen distinguirse porque en vez de ser como el tema mayor, de nacimiento, impuesto al autor desde lo más específico de su original personalidad humana, como sello o marca con que le distingue desde el primer día, y para siempre, la vida, se adquieren en el curso de la existencia, traídos en parte por el azar de sus circunstancias.¹²

Si no existe violencia ni cortedad en el hecho de resumir la figura de Maqroll, gracias a las lecturas de la poesía y la

narrativa de Mutis, como el álter ego del autor -un álter ego que surge de la disputa siempre viva entre ficción y realidad, entre la experiencia propia y la imaginación-, se puede también resumir el tema vital de la novela con la frase : Magroll en búsqueda de sí mismo.

Ya sea de una forma clara o abierta, ya velada por el lenguaje simbólico, la búsqueda de sí mismo se manifiesta en todas las partes de la novela. Aunque en el presente capítulo se han podido aislar, gracias a la observación de la recurrencia con que aparecen, tres subtemas que apuntan, de una manera u otra, hacia el tema vital, no quiere decir que sean los únicos que entran en juego en la novela. El desarrollo de los siguientes capítulos -especialmente los dedicados al símbolo y al mito-, revelará la existencia de algunos subtemas más, cuya aparición obedece también a la fuerza del tema vital.

2.2 Primer subtema: la errancia sin fin

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. (LNA, Abril 2, 24)

Esta metáfora, quizá la más bella de la novela, describe uno de los grandes absurdos de la existencia humana: la vida es la

interminable persecución de una estrella que el hombre cree poder encontrar al final del viaje, pero que, una y otra vez, al llegar a este punto, se aleja para seguir brillando siempre en lo inalcanzable.

El hombre común no percibe la inutilidad de sus afanes, más bien, necesita ignorarla para no vivir en la amargura que le produciría su conocimiento. Persistirá en su vano intento mientras viva, sin importarle cuántas veces sus aspiraciones se conviertan en puros espejismos.

Sólo el poeta, sólo Magroll, eterno vigía trepado en las gavias, sabe la verdad. La lucidez, don único recibido de los dioses, privilegio y maldición a la vez, le mueve a cantar ante sus semejantes, que parecen no escucharle, la visión que únicamente él vislumbra desde sus alturas: todas las acciones humanas están condenadas al fracaso. El poeta comparte la sabiduría de las bestias, entre las cuales adivinamos la figura impávida y paciente del camello que observa con desdén las necias pretensiones del hombre. Pero su canto lleva también, la noticia de que el verdadero significado de la vida está, no en el final del viaje, sino en el mismo camino.

Aproximar lo banal a lo trascendente, lo vulgar a lo sublime, es un juego de oposiciones que Mutis usa constantemente en la novela. Encontramos un claro ejemplo en la introducción de la obra, en la que nos enteramos que Magroll escribe sus "desventuras, recuerdos, reflexiones, sueños y fantasías" (Ibidem, Prólogo, 11), o

sea, la parte más íntima de sus pensamientos, en hojas de papel destinadas originalmente a registrar rutinarias operaciones comerciales. En otra parte, cuando el capitán, unos minutos antes de que el planchón en el que viajan entre en el peligrosísimo Paso del Angel, da a leer a Maqroll una oración para los caminantes en peligro de muerte. La oración -uno de los dos poemas insertos en la novela, que expresa la sublimación de la imagen de la muerte- está escrita en una hoja tan sucia y manchada de grasa, barro y mugre que apenas se puede leer. Cuando Maqroll la devuelve al capitán, éste la guarda "en un bolsillo trasero de su pantalón en donde también conserva todos los instrumentos para la limpieza de su pipa". (*Ibidem*, Junio 7, 68)

Así sucede también en la metáfora transcrita y en su aprovechamiento posterior, especialmente en lo relacionado con el objetivo del viaje y con lo que éste representa para Maqroll. La oposición entre el visionario -Maqroll- y el hombre común se concreta precisamente con el significado tan complejo que el primero le asigna a todas las cosas. La compra de maderas preciosas y su posterior venta con una considerable ganancia, es una razón suficiente para un mercader que toma riesgos a cambio solamente de dinero, pero de muy mezquina naturaleza para un personaje que se ha anunciado desde la introducción de la novela con anhelos superiores.

Así pues, Mutis pone ahora en contacto no dos objetos diametralmente opuestos en significación -la pipa y la oración; sus pensamientos y el papel comercial-, sino dos significaciones

totalmente diferentes para un sólo objeto.

Maqroll no es un buscador de fortuna; cuando menos, un buscador de fortuna que arriesga la vida pensando que la recompensa tiene forma de riqueza. Más que una recompensa así, la "desastrada errancia" de Maqroll busca el alejamiento de cualquier situación que lo pueda tener sujeto. Es el hombre que viaja motivado por el horror a la inmovilidad, no por la simple necesidad de llegar a un punto. Se verá un poco más adelante (capítulo tercero), cómo Maqroll huye, más que de la muerte, del sopor y del entorpecimiento, del estado de imbecilidad en que lo sume la selva.

En otra novela del ciclo, Amirbar, Mutis muestra de una manera más directa el mismo horror del personaje ante la vida segura y estática del burgués.

No me diga que se imagina que yo voy a vivir retirado en una casita con flores en las ventanas, en Amsterdam, en Amberes o en Glasgow. Esos son lugares de paso, donde se cocinan los negocios y comienza la aventura, pero no para vivir en ellos mucho tiempo. Esa gente no entiende nada. (AMI, 151)

Aunque aparentemente se transmite una crítica social de las clases acomodadas, lo que podría indicar falsamente una preocupación por el compromiso social, que sabemos Mutis elude expresamente, el párrafo nos describe la repulsión de Maqroll hacia el atentado contra partes más personales e interiores del hombre.

esa normalidad tan parecida a lo que siempre he rechazado como una de las más notorias antesalas de la muerte: los días transcurridos por cauces regulares, en donde toda sorpresa ha

sido descartada de antemano. (Ibídem,113)

En el plano del pensamiento de Maqroll el objetivo material del viaje tiene otros matices muy diferentes de los que se ven en el tradicional premio al riesgo de la aventura. Si aparecen el oro, la madera o simplemente el dinero, como en el caso de cualquier aventurero buscador de fortunas, se convierten para nuestro héroe, gracias a la alquimia mental, en objetos totalmente transformados, cuya nueva naturaleza se define con atributos de una categoría distinta. Diferentemente de la riqueza, están relacionados con algo que "nace de estratos más profundos de nuestro ser, de secretas fuentes ancestrales que deben remontarse a las épocas de las cavernas y al descubrimiento del fuego" (Ibídem,92); en manos de Maqroll, se transforman en fetiches o amuletos que conjuran la devastadora acción del tiempo o la aniquilante amenaza de la nada. Podemos leer, también en AMI, cómo el motivo que anima a Maqroll en la búsqueda es de una naturaleza particular.

Tiene que ver con el oro, sí, pero como algo que arrancamos a la tierra, algo que ésta guarda celosamente y sólo nos entrega tras una penosa lucha en la que arriesgamos el pellejo. Es como si fuéramos a tener en nuestras manos, por una vez siquiera, una maléfica y mínima porción de la eternidad. (Ibídem,92)

Sin embargo, la diferente naturaleza de sus objetivos no lo libran de desembocar en el mismo punto: "toda la vida he emprendido esa clase de aventuras al final de las cuales encuentro el mismo desengaño". (LNA,Junio 19,87), aunque sus reflexiones nacen en

lugares más recónditos y siguen caminos que más parecen laberintos.

Por ejemplo, cuando los engañosos informes sobre la navegabilidad del río y las risas burlonas de la tripulación hacen ver ridículo todo su proyecto, el ánimo de Maqroll se deprime de tal forma que todo el viaje se convierte para él en un gran absurdo. Pero no son realmente la burla y el informe engañoso los elementos importantes de su desánimo; éstos, son nada más los detonadores de una situación que trae a la superficie un sentir muy antiguo, formado con el convencimiento de que no hay nada inmutable, que la naturaleza de hombres y cosas cambian constantemente. " Siempre me ha sucedido lo mismo: las empresas en las que me lanzo tienen el estigma de lo indeterminado, la maldición de una artera mudanza." (Ibídem, Marzo 24, 19)

Si, en un principio, la finalidad del viaje aparece totalmente definida, comienza muy pronto a desdibujarse y a cubrirse con una neblina de incertidumbre e inutilidad. Maqroll pierde el interés y piensa en el abandono de la empresa, porque ésta ha resultado ser: "un espejismo edificado con restos de rumores: vagas maravillas de riquezas al alcance de la mano y golpes de suerte de los que, en verdad, jamás le suceden a la gente." (Ibídem, Junio 19, 87)

Toda la experiencia acumulada en sus empresas anteriores no ha sido lo suficientemente aleccionadora, porque Maqroll, irremediamente, vuelve a las andadas. "Aquí, pues, de nuevo, el Gaviero viene a recalar en uno más de sus insólitos e infructuosos asombros. No hay remedio. Así será siempre." (Ibídem, Junio 23, 94)

El fracaso repetido le produce asombro, pero no por el encuentro con una realidad no esperada, sino por su propia e incurable insistencia en el intento para que la realidad resulte diferente. "Me intriga sobremedida la forma como se repiten en mi vida estas caídas, estas decisiones erróneas desde su inicio, estos callejones sin salida cuya suma vendría a ser la historia de mi existencia." (Ibidem, Marzo 24, 19-20)

Y le creemos presa irredimible del universal engaño, del repetido juego en que todos los hombres caen, como los galgos que van tras de la liebre y nunca la alcanzan. Pero hay, además, algo diferente en la experiencia de Maqroll que lo separa de todos los demás: la conciencia plena y anticipada de que haga lo que haga, sus actos seguirán un curso marcado desde antes. "Y aquí voy, río arriba, como un necio, sabiendo de antemano en lo que irá a parar todo." (Ibidem, Marzo 24, 19)

Renace con Maqroll el mito de Sísifo quien, por desobedecer el llamado de los dioses y prolongar su estancia en el mundo de los vivos, es llevado finalmente a los infiernos y condenado a subir con sus propias manos una pesada roca hasta la cima de una montaña y despeñarla desde ahí para recomenzar de nuevo, eternamente, el penoso ciclo. La pasión y el castigo son experiencias que Sísifo comparte con los demás hombres, pero lo que lo convierte en un personaje mítico es la conciencia de su destino fatal. El siguiente fragmento es parte de un ensayo en el que Albert Camus resume el interés que le despierta esta situación.

Sísifo me interesa durante este regreso, esta pausa [...] Veo a este hombre volver a bajar con paso lento pero igual hacia el tormento cuyo fin no conocerá. Esta hora que es como una respiración y que vuelve tan seguramente como su desdicha, es la hora de la conciencia. ¹³

En la clarividencia de Sísifo está el origen de su tragedia, pero, al mismo tiempo, por la misma, se consuma una victoria ante los dioses, porque "las verdades aplastantes perecen al ser reconocidas." ¹⁴

Por su parte, Maqroll, con claridad y amargura a la vez, vive su hora de la conciencia, cuando pasa por su mente esa vida paralela, esa vida que pudo ser "llena de todo lo que aquí no fue" (LNA, Marzo 27, 22) y se da cuenta que la otra vida, la que le tocó vivir en cambio, no fue nada más que: "Una fervorosa vocación de felicidad constantemente traicionada, a diario desviada y desembocando siempre en la necesidad de míseros fracasos." (Ibídem, Marzo 27, 20)

Pero al lado de esta negativa visión de miseria que podría dejar a Maqroll sumido en un completo nihilismo, se erige también otra imagen más poderosa: Maqroll resulta vencedor de la selva y de la "fiebre del pozo", vencedor del devorante e insaciable universo vegetal,

que se me revela hoy como uno más de los ámbitos que tiene que recorrer el hombre para cumplir su tránsito por la tierra y estar a salvo del suplicio de morir con la certidumbre de haber habitado un limbo, a espaldas del soberbio espectáculo de los vivos. (Ibídem, Mayo 30, 62)

Obtiene su premio, pero éste no es el cielo eterno, sino la conciencia plena del maravilloso mundo de los vivos. Se ha rebelado contra el designio de los dioses, contra la misma muerte.

Usted es inmortal, Gaviero. No importa que un día se muera como todos. Eso no cambia nada. Usted es inmortal mientras está viviendo. (Ibidem, Junio 10, 74)

2.3 Segundo subtema: la indefensión ante el deterioro y la muerte

Pobre barquilla mía,
entre peñascos rota,
sin velas desvelada,
y entre las olas sola;
Lope de Vega, La Dorotea.
Acto III, escena VII.

No rehuye Mutis el muy frecuentado asunto del tiempo y su constante labor de deterioro sobre todas las cosas y seres de la creación. Antes bien, demuestra, con la recurrente presencia del mismo en su obra literaria, un interés que acaba por convertirse en obsesión.

El tiempo, enemigo que con pasos quedos trata de encubrir su persistente tarea destructora, se materializa en la poesía de Mutis en visiones y metáforas que dejan al desnudo la maléfica obra y anuncian el inevitable epílogo: la muerte, la nada. Algunas veces,

la amenaza suena un poco alejada: "Y hay también el tiempo que rueda interminable/ persistente, usando y cambiando,/ como piedra que cae o carreta que se desborda" (SMG,90). Otras, la imagen se percibe más vivamente y la amenaza más cercana: "...mientras el/ tiempo devora la carne de los hombres y los acerca/ miserablemente a la/ muerte como bestias ebrias." (Ibídem,56).

Pero una sola metáfora, por más afortunada que resulte, no basta para describir la intensidad del sentimiento del poeta. Conmoverlo al ver cómo actúa esta fuerza incesable y despiadada, Mutis intenta, en una séxtuple anáfora, una visión totalizadora recurriendo a la enumeración, al encadenamiento de frases que se amontonan como abejas en el panal o como versículos de letanía.

El tiempo, muchacha, que trabaja
como loba que entierra a sus cachorros,
como óxido en las armas de caza,
como alga en la quilla del navío,
como lengua que lame la sal de los dormidos,
como el aire que sube de las minas,
como tren en la noche de los páramos. (Ibídem,91)

En Los elementos del desastre, uno de los volúmenes de poemas que se agrupan en Summa de Maqroll el Gaviero, surge el Húsar, personaje del poema del mismo nombre que precede y anuncia a Maqroll. De "estirpe maravillosa y enérgica" (Ibídem,53) logra, con sus actos, expandir "la espesa bruma de su fama de hombre rabioso y rico en deseos." (Ibídem,48). Un día, escribe con su sable en el polvo de la plaza una frase temeraria: "En la muerte descansaré como en el trono de un monarca milenarío." (Ibídem,49)

Sin embargo, al mismo tiempo que Mutis describe "sus amores, sus duelos antiguos, sus inefables ojos, el golpe certero de sus enormes guantes" (*Ibidem*,49), hace un recuento de los efectos de su enfrentamiento con el enemigo invencible: el tiempo.

Al final, sólo quedan de él huellas de su vivir legendario; sólo prendas que, vistosas y solemnes en otros tiempos, yacen ahora abandonadas al borde del camino en estado de deterioro ; sólo recuerdos incompletos de sus gestos y de su fuerte brazo.

Hasta el vitral que pretendió inmortalizar sus amores y la última batalla, resulta víctima del paso del tiempo y comienza a oscurecerse y a borrarse "con el humo de las lámparas que alimenta un aceite maligno." (*Ibidem*,51) La leyenda acaba por perderse también, después de la muerte del héroe, en las cenizas del olvido.

La tradición literaria de la muerte, asunto que da título al capítulo del extenso estudio de Pedro Salinas sobre Jorge Manrique¹⁵, se manifiesta para este autor en direcciones muy variadas. Una de ellas, la Danza Macabra o Danza de la Muerte, acapara el gusto medieval de toda Europa, porque resulta un gran acierto de fijación alegórica,

aproximar estrechamente las dos experiencias: la una, festival, exaltación del cuerpo y sus gracias, apogeo de la belleza física, y la otra, la muerte que significa el acabamiento y la negación de todos los valores corporales. Muerte y danza se ligan por una especie de sarcasmo conceptual, en patética pareja.¹⁶

Nace también en la misma época la elegía española y Salinas

hace una breve revista de pasajes del Libro de buen amor y del Cancionero de Baena. En este último encuentra varios ejemplos de poesía de esta clase, entre los que destaca una de Fray Migir. Después de una larga lista de personajes famosos ya muertos, el poeta expresa la célebre frase ¿Ubi sunt?. ¿Adónde han ido a parar ellos -se extiende Salinas- con todas sus posesiones terrenales y sus pompas?¹⁷

Con matices diferentes, Manrique utiliza la misma forma cuestionante:

¿Qué se hizo el rey Don Juan?
Los infantes de Aragón
¿qué se hicieron?
¿qué fue de tanto galán,
qué fue de tanta invención
como trajeron?
Las justas y los torneos,
paramentos, bordaduras
y cimeras
¿fueron sino devaneos?
¿qué fueron sino verduras
de las eras?¹⁸

Varios siglos después, Mutis continúa dentro de la misma tradición literaria con su intensa preocupación por el desgaste y la muerte, aunque ahora, la oposición conceptual, la patética pareja en la que se enfrentan la vida, la alegría y la belleza con la muerte, la inmovilidad y el acabamiento, refleja toda la transformación que han tenido estas ideas en su paso por los siglos, desde los albores del Renacimiento hasta la época moderna.

La inmortalidad del alma o la esperanza de una vida eterna matizan casi toda la poesía española con un sentimiento de

esperanza y consolador alivio; cubren, además, el vacío que produce el pensamiento de la inutilidad de los actos humanos. La poesía de Mutis, reflejo fiel de su tiempo, hace escarnio con igual intensidad de la vanidad y la pretensión humanas, pero deja al hombre en una situación mucho más dramática, porque la única huella que queda de él, la única sustancia trascendente, no es más que "un breve cúmulo terroso."

"Un día seré grande..." solías decir en el alba
de tu ascenso por las jerarquías.
Ahora lo eres, ¡oh Venturoso! y en qué forma.
Te extiendes cada vez más
y desbordas el sitio que te fuera fijado
en un comienzo para tus transformaciones.
Grande eres en olor y palidez,
en desordenadas materias que se desparraman y te
prolongan.
Grande como nunca lo hubieras soñado,
grande hasta sólo quedar en tu lugar, como testimonios
de tu descanso,
el breve cúmulo terroso de tus cosas más minerales y
tercas.
(SMG, 128)

Pero, aun la clara concepción de la muerte como un acabamiento total y el reconocimiento de la futilidad de todas las grandezas mundanas que el hombre persigue durante toda su vida, no son suficientes, parece decirnos Mutis, para mermar, ni siquiera en un ápice, el impulso que lo alienta constantemente. La fuerza incesable que lo mantiene en una búsqueda sin fin viene del horror que el hombre siente ante la inmovilidad, ante la nada.

La presencia de la muerte es un elemento importante en LNA. En muchos pasajes la mente del héroe está habitada por este

pensamiento. Pero, no es un miedo indefinido hacia la muerte en sí lo que justifica y alimenta la errancia de Maqroll, sino su representación como antítesis de la vida, como la negación de las posibilidades humanas de vivir despierto y consciente de todo su entorno. Sentimiento muy diferente de aquél que se experimenta por un contacto lejano e impersonal, cuando se piensa que la vida durará para siempre.

Pasamos los rápidos sin mayor percance, pero fue una prueba en muchos aspectos reveladora de la imagen que hasta ayer tenía del peligro y de la presencia real de la muerte. Cuando digo real me refiero a que no se trata de ese fantasma que solemos invocar con la imaginación y darle cuerpo con elementos tomados del recuerdo de quienes hemos visto morir en las más variadas circunstancias. No. Se trata de percibir con la plenitud de nuestra conciencia y de nuestros sentidos, la proximidad inmediata e irrefutable del propio perecer, de la suspensión irrevocable de la existencia. (LNA, Junio 7, 68)

En este orden de cosas, el viaje, por su oposición directa con la inmovilidad, simboliza la supervivencia, la vida misma. Se vio un poco antes cómo el objetivo explícito del viaje -las maderas preciosas- no es más que un señuelo que esconde las verdaderas razones. No es el final lo que le da su verdadero sentido, sino el movimiento en sí. "La caravana agota su significado en su mismo desplazamiento" (Ibídem, Abril 2, 24), reza una de las reglas de vida de Maqroll.

Aunque sabemos que los viajes famosos de aventuras y descubrimientos se han realizado gracias, en parte, a estas razones encubiertas, muy diferentes del puro afán de logro o conquista, Maqroll se aparta del tipo de héroes que los han realizado porque,

en su caso, la necesidad de movilidad borra totalmente todo lo demás. En LNA el viaje por el río (el movimiento) se convierte, para quien siempre está consciente de la muerte (la inmovilidad), en un conjuro, en un arma que le ofrecen los dioses para lograr su supervivencia (la conciencia plena).

Y, si el viaje, si el movimiento constante representa la defensa de la integridad, el vehículo, producto del ingenio e imaginación del hombre, representa la concreción de un estado de rebeldía en el que no se conforma el hombre con lo que se le ofrece, sino que pretende obtener además la independencia para conseguirlo.

Pero, aun con la ayuda de las cosas otorgadas y las conseguidas, las fuerzas resultan desiguales: la pelea acaba siempre perdiéndose y Maqroll aparece continuamente en el camino del deterioro que lo aproxima día con día a la muerte, porque sus armas son precarias e insuficientes.

El lanchón en que remontan el Xurandó está movido por un motor de fuerza insuficiente, que logra impulsar el navío sólo por su "asmática terquedad" y amenaza constantemente con detenerse para siempre. Si en el viaje de subida libran ilesos el Paso del Angel, lo hacen por un auténtico milagro. Un poco después, al regresar el lanchón, éste naufraga y termina tristemente sus días: "desmantelado y lleno de abolladuras, se varó en un banco de arena. Nadie se presentó a rescatarlo." (Ibídem, Junio 29, 101)

La amenaza no se cierne únicamente sobre el navío en que viaja Maqroll. El hidroavión Junker en el que se aproximan los militares

para abordarlos, es "un modelo que pertenece a los heroicos tiempos de la aviación en estas regiones. No pensé que aún existiera en servicio [...] El motor suele toser a veces y el hidroavión desciende, entonces a ras del agua por si se presenta una avería."
(Ibídem,Abril 12,34)

La imagen de la nave, usada como símbolo de la rebeldía humana, aunque fatalmente indefensa, se repite en LNA y en las otras novelas del ciclo. En ocasiones, termina atrapada por el sordo efecto del tiempo y reducida a una inmovilidad en la que la naturaleza, nuevamente dueña y señora, triunfa sobre la necia pretensión del hombre.

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. Es un Latecoére 32 [...] El interior está invadido de vegetación que cubre los costados y cuelga del techo [...] Adentro se respira una serena y tibia atmósfera que invita a quedarse para descansar un rato. (Ibídem,Abril 17,45-46)

Maqroll no está solo en su lucha. El capitán que es capaz de transmitirle a la tripulación "la destreza necesaria para sortear las trampas del Xurandó" (Ibídem,Marzo 15,13), toma para Maqroll tintes paternos y se llega a convertir, aun después de su muerte, en una figura que irradia su benéfica luz guiadora sobre el camino que va a seguir.

Lo que me dijo era para ser recordado después de su muerte y perpetuarse con su memoria que, el lo sabía, me acompañaría siempre [...] Toda la noche doy vueltas en la hamaca recordando, meditando, reconstruyendo un inmediato

pasado en el que recibí dos o tres enseñanzas que han de señalar para siempre mis días por venir. (Ibidem, Junio 16,82)

Sin embargo, el capitán aparece lastrado desde el principio por el alcoholismo y su dificultad para comunicarse, y, al final, escoge el camino del suicidio como reconocimiento de su impotencia. "Tenía el pudor de los vencidos" (Ibidem, Junio 16,81), reflexiona Maqroll tratando de justificar la acción. Resulta, también, una figura en la que conviven contradictoriamente el deseo de sobrevivir y la labor destructora del tiempo; par de fuerzas desiguales, cuya resultante quedará siempre cerca de la segunda.

Bellamente, Mutis repite, en la visión de un sintetizador sueño de Maqroll, la situación de fuerzas opuestas y el proceso deteriorante: un barco que luce nuevo, recién pintado y que puede ser la envidia de todos, reúne a Abdul Bashur, el mejor amigo de Maqroll, a Flor Estévez, su gran amor, y a un resucitado capitán que, muy animoso, hace planes para el futuro. La escena cambia súbitamente hacia un ambiente de deterioro, ruina y soledad.

Cuando llegamos al cuarto de máquinas, advertí que cojeaba ligeramente. Tuve entonces la certeza de que ya no era él, que era otro a quien seguíamos y, en efecto, cuando se detuvo a mostrarnos la caldera, nos hallamos frente a un anciano, vencido y torpe [...] Abdul no estaba ya conmigo [...] El anciano se alejó hacia una escalera que descendía a las profundidades de la cala. Yo me quedé ante un destartalado amasijo de fierros, bielas y válvulas que debían estar fuera de uso hace muchísimo tiempo. Pensé en Flor Estévez. Dónde estaría. No podía imaginarla vinculada a la sórdida ruina que me rodeaba. (Ibidem, Junio 18,85)

Como se dijo un poco más arriba, aparecen en otras novelas de

Mutis imágenes semejantes que llevan la intención de subrayar el mismo sentimiento desolador. En ocasiones, el autor, haciendo una clara alusión a la vanidad y pedantería humanas, señala la desproporción entre los pomposos nombres de los navíos y su ridícula pequeñez o su desastrado estado, próximo casi siempre a la desaparición.

El nombre del buque (Hansa Stern) no guardaba proporción con su modesto tonelaje y su aún más modesta apariencia. (II,22)

Me intrigó la discrepancia entre un nombre tan sonoro y cargado de leyenda (El Lepanto) 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. (Ibidem,105)

Otras veces, la imagen del navío se relaciona con épocas de penuria y derrota.

Era uno de esos cargueros armados en Kiel, allá por los años veinte, en plena crisis de posguerra, en cuya chata presencia parecía reflejarse el espíritu de aquellos tiempos de hambruna y derrota en Alemania. (AM,148)

Pero, es el final del navío, el momento de su destrucción lo que atrae más fuertemente el interés narrativo de Mutis. El barco, en su agonía, adquiere la importancia que se reserva solo al héroe; se convierte en el personaje central que acaba sucumbiendo, como aquél, en las garras invencibles del tiempo.

El barco hacía agua rápidamente. Se había partido por la mitad y estaba montado sobre un gran banco de lodo y vegetación que

aumentaba a ojos vistas [...] El Tramp steamer, batido por la corriente a fuertes sacudidas, se iba destrozando ante nosotros. Era como ver una bestia prehistórica acabar despedazada por un enemigo omnipresente y voraz. (TS,95)

2.4 Tercer subtema: la comunicabilidad humana y la insuficiencia del lenguaje para superarla

Cuando Maqroll trata de explicar las verdaderas razones de sus actos o las de los demás, cuando trata de expresar sus encontrados sentimientos o su total azoro ante los misterios y amenazas de la vida, el lenguaje, lejos de servirle como un instrumento, llega a convertirse en un obstáculo para la comunicación.

Extraño diálogo con el capitán. Lo enigmático fluye por debajo de las palabras. Por eso su transcripción resulta insuficiente. El tono de su voz, sus gestos, su manera de perderse en largos silencios, contribuyen mucho para hacer de nuestra conversación uno de esos ejercicios en donde no son las palabras las encargadas de comunicar lo que queremos, más bien sirven, por el contrario de obstáculo y como factor de distracción. Ocultan el auténtico motivo del diálogo. (LNA, Junio 10, 73). (Los subrayados son míos)

Esta dificultad inherente al acto de comunicación, esta incapacidad del hombre para compartir con sus semejantes la propia visión del mundo y superar así su estado de aislamiento, es una preocupación central en el pensamiento de Mutis y se manifiesta no sólo en LNA, sino en toda su obra.

En la novela, objeto de nuestro estudio, encontramos que las referencias a la incomunicabilidad se agolpan desde el primer capítulo (Ibidem, Marzo 15,12), en el que Magroll hace una presentación de la tripulación y de los pasajeros del planchón. (Los subrayados son míos)

Sus órdenes no tienen relación alguna con la trayectoria del viaje y siempre nos dejan una irritada p e r p l e j i d a d (Ibidem, Marzo 15,12-13)

El mecánico es un indio que se diría mudo a fuerza de guardar silencio y sólo se entiende de vez en cuando con el capitán en una mezcla de idiomas difícil de traducir. (Ibidem, Marzo 15,12)

El práctico es uno de esos seres con una inagotable capacidad de mimetismo, cuyas facciones, gestos, voz y demás características personales han sido llevadas a un grado tan perfecto de inexistencia que jamás consiguen permanecer en nuestra memoria. (Ibidem, Marzo 15,12)

Mi compañero de viaje [...] habla algunas palabras masticadas con un acento eslavo que las hace por completo indescifrables. (Ibidem, Marzo 15,12)

El tema reaparece a menudo en el transcurso de la novela confirmando algunas veces la enorme dificultad de expresión para lograr un entendimiento claro entre los personajes, relatando, otras, los fallidos intentos por superarla.

Ante el problema siempre presente de no poder entenderse, en algunas ocasiones se establecen canales indirectos de comunicación que logran su cometido, no por las palabras en sí, sino por elementos extralingüísticos.

Ni el mecánico ni el práctico prestan la menor atención a esa letanía que, sin embargo, en alguna forma los sostiene despiertos y alertas y les transmite la destreza necesaria para sortear las trampas del Xurandó. (*Ibidem*, Marzo 15,13)

Otras veces, no se percibe el significado, sino solamente el significante: sonidos metálicos que tienen, sin embargo, una gran fuerza apelativa.

No me imagino solicitando ese favor, tan simple y tan candorosamente personal, al autoritario mayor, cuya voz aún está presente en mis oídos. No sus palabras, sino el acento metálico, desnudo, seco como un disparo, que nos deja inermes, desamparados y listos a obedecer ciegamente y en silencio. (*Ibidem*, Abril 14,38)

En otras partes, cuando el que habla se enfrenta ante la imposibilidad de expresarse cabalmente, recurre al uso del lenguaje, pero no como vehículo transmisor de sentido, sino como simple referencia. Se alude entonces a un cierto código que, secreto por necesidad, es perceptible solamente por los del grupo, por los escogidos. Con un "Usted ya verá", los interlocutores eluden contestar y dejan campo abierto para la interpretación personal, que casi siempre resulta incierta.

Ahora entiendo las reservas y evasivos intentos del capitán, el mayor y los demás con quienes hablé de esto, ante mi insistencia de saber lo que en verdad son estos aserraderos. Era en vano hacerlo. La verdad resulta imposible de transmitir. "Usted ya verá" eso fue lo que, al final de cuentas, acabaron diciéndome todos, rehuendo dar más detalles. (*Ibidem*, Junio 23,92)

No todas las puertas están cerradas, sin embargo; el amor es otro medio de comunicación que le permite al hombre salvar el abismo. Pero no es aquí el lenguaje, de nuevo, el vehículo más apropiado para comunicarse. La muchacha china, el amor del capitán, "apenas hablaba unas pocas palabras en papiamento" (Ibídem,Abril 7,29), sin embargo, fue capaz de derribar el muro de soledad que mantuvo aislado al capitán por años enteros. "Ella penetró en un recinto de mi intimidad que se había conservado hermético y yo mismo desconocía. (Ibídem,Mayo 27,59)

En otros pasajes, Maqroll renuncia a las palabras para expresar la fuerza de huracán y los orígenes ancestrales que siente en su amor por Flor Estévez, la mujer del páramo.

Conozco sus talentos de adivina y de hermética pitonisa. Por eso, ni siquiera me demoro en relatarle en detalle cómo me hace falta, en esta hamaca, sentir el desorden de su cuerpo y oírle bramar en el amor como si se la estuviera tragando un remolino. (Ibídem,Junio 21,90)

Con usted no es necesario decir las cosas porque ya las sabe desde antes, desde siempre. (Ibídem,Junio 23,92)

La comunión que se establece surge gracias al lenguaje de los cuerpos que se abrazan; el lenguaje de las palabras, sobre todo el escrito, no hace sino deformar la vivencia.

Esas no son cosas que deban escribirse, no solamente porque nada se adelanta con eso, sino porque, ya en el recuerdo, adolecen de no sé qué rigidez y sufren cambios tan notables que no vale la pena registrarlas en palabras. (Ibídem,Junio 21,90-91)

Hablar sobre las palabras y su insuficiencia expresiva nos lleva por fuerza a hablar de nueva cuenta, aunque sea tangencialmente, de la poesía de Mutis y de la actitud de éste frente a la misma, porque es en este terreno donde se manifiestan con más claridad los efectos de la falla. Además, hemos visto ya que la narración en LNA, que aparentemente fluye por un cauce separado de la poesía, acaba por tomar la vertiente lírica.

Poema o narración, Mutis deja siempre entrever que, si bien la incomunicación es una barrera que nunca se podrá franquear totalmente, no por ello cesa el hombre en su obstinado intento de superarla. Uno de los caminos que se le ofrecen a su necio afán sigue siendo, desde luego, la misma poesía, máxima aproximación a la expresión trascendente.

El choque constante entre el incesable afán y la desengañadora realidad, es quizás lo que lleva a Mutis a asumir una actitud ambivalente -que nada tiene de extraña- ante la poesía. En algunas entrevistas declara definidamente la posibilidad que existe en la poesía para crear una realidad concreta.

Crear esa nueva realidad enriquecida, esa visión, esa certeza de que eso que el poema te está diciendo es una verdad, es un pedazo de mundo resumido, hallado, creado en ese instante, es la poesía. (PVP,642)

una intuición poética es una visión intensificada y profundamente enriquecida de la realidad [...] La poesía es sumar toda esta circunstancia en dos palabras: una visión totalizadora. (Ibíd,640)

En total oposición, se duele, en otra parte, porque sus intentos resultan fallidos a causa de las limitaciones de la

palabra.

Mis poesías no las siento más que como testimonio de lo que no se puede decir. Hay en ello como un proceso de insuficiencia que es muy doloroso, porque son como viejas huellas de intentos que no funcionaron. (*Ibidem*,570)

Pero es en sus poemas donde Mutis expresa más vivamente, quizás porque en ellos abandona ya el camino del razonamiento, la inutilidad de las palabras, su pequeñísima capacidad para abarcar la complejidad de sus sentimientos y la incongruencia de muchas cosas de la vida.

Saber que nadie escucha a nadie. Nadie sabe de nadie. Que la palabra, ya, en sí, es un engaño, una trampa que encubre disfraza y sepulta el edificio de nuestros sueños y verdades, todos señalados por el signo de lo comunicable. (*SMG*,183-184)

¿De qué sirve, entonces, la poesía, si todo lo que podemos expresar con palabras está ya impreso con una claridad inimitable en la propia naturaleza de las cosas y hechos de los hombres?

Si matar los leones y alimentar las cebras, perseguir a los indios y acariciar a las mujeres en mugrientos solares, olvidar las comidas y dormir sobre las piedras...es la poesía, entonces ya está hecho el milagro y sobran las palabras. (*Ibidem*,65)

Se establece entonces un conflicto irresoluble. ¿Qué es y de dónde viene esa fuerza incesable que aun con el conocimiento pleno de la limitación de la poesía empuja al poeta a seguir frecuentando

sus terrenos constantemente?

si éstas y tantas cosas suceden por encima de las palabras, por encima de la pobre piel que cubre el poema, si toda una vida puede sostenerse con tan vagos elementos ¿qué afán nos empuja a decirlo, a gritarlo nuevamente? (Ibidem,56)

Sin respondiéndoselo, Mutis reconoce que la vocación de poeta es irrenunciable y que cargará siempre sobre sus espaldas una servidumbre dolorosa. El poema, "ese cotidiano sudario del poeta" (Ibidem,86), será siempre el fruto del predestinado de los dioses, del hombre marcado con el estigma de la lucidez poética. Y, paradójicamente, de la tan vilipendiada palabra es de donde le viene el bálsamo de la conformidad y el gusto por seguir viviendo.

Cuando de repente en mitad de la vida llega una palabra jamás antes pronunciada una densa marea nos recoge en sus brazos y comienza el largo viaje entre la magia recién iniciada (Ibidem,44)

NOTAS AL CAPITULO SEGUNDO

- 1 MARTINEZ TORRON, Diego. "Pedro Salinas y la crítica temática" en Estudios de literatura española. Barcelona: Anthropos, 1987.
- 2 Ibidem., p.158
- 3 Ibidem., p.157
- 4 Ibidem., p.159
- 5 Ibidem., p.159
- 6 Ibidem., p.164
- 7 Ibidem., p.167
- 8 Ibidem., p.171
- 9 Ibidem., p.172
- 10 Ibidem., p.172
- 11 Ibidem., p.171
- 12 Ibidem., p.172
- 13 CAMUS, Albert. La muerte de Sísifo. Buenos Aires: Losada, 1973. p.132
- 14 Ibidem., p.132
- 15 SALINAS, Pedro. Ensayos completos I. Madrid: Taurus, 1983. p.291-442
- 16 Ibidem., p.321

CAPITULO TERCERO: EL ESPACIO. LA VISION DE LA SELVA Y SU SENTIDO SIMBOLICO.

En un ensayo publicado en 1972¹, Mario Vargas Llosa atribuye el éxito de la novela latinoamericana al grado de adultez que ésta ha podido alcanzar, y piensa que esta adultez se ha conseguido, entre otras razones, gracias al ensanchamiento de la visión y de los propósitos literarios del escritor latinoamericano. En contraste con la novela del siglo XIX y principios del XX en la que no se rebasa la descripción morosa del paisaje y de las costumbres pintorescas, la novela actual, sin desechar los temas regionales e indígenas, se extiende hacia el examen y expresión de las cuitas y sueños esenciales del hombre universal.

La grandeza literaria de Grande Sertao: Veredas, de Guimarães Rosa y de Pedro Páramo, de Juan Rulfo, no se funda en el hecho de que ambas novelas describan con fidelidad los mundos campesinos de Minas Geraes y de Jalisco, sino en que, a partir de una experiencia directa de la vida en esas regiones, sus autores han edificado, además, mundos soberanos, dotados de una significación y una mitología propias y de un poder de persuasión verbal suficiente para que los lectores de cualquier país e idioma se reconozcan en ellos y se identifiquen con los seres que los pueblan.¹

Dejando aparte cualquier intento de comparación valorativa y admitiendo la gran diferencia que existe entre la forma narrativa

de estas dos novelas y LNA, se puede señalar que esta última representa un intento que va exactamente por el mismo camino. Además del relato de una experiencia directa de la selva, la obra de Mutis consigue crear, gracias al sentido simbólico que le imprime, un ambiente en el que la figura de Magroll se va dibujando como un héroe mítico de naturaleza atemporal y sin ninguna nacionalidad definida.

Pero, en ninguna parte de la novela el sentido simbólico está en preeminencia sobre el mundo simple y concreto de las cosas de todos los días; conviven ambos en un equilibrio de fuerzas que Mutis trata de conservar casi obsesivamente. La descripción minuciosa y el apego a la realidad muestran la importancia que tiene para el autor la adecuación perfecta entre el mundo exterior y las manifestaciones de una mente plétórica de sensaciones, recuerdos y sentimientos. La concordancia entre el espacio que circunda a Magroll y el rico contenido consciente e inconsciente de sus pensamientos funciona como estímulo y, a la vez, como instrumento para transmitir su interioridad. "Hay ejemplos abundantes, -nos dice Bourneuf- en la novela moderna de esta identificación entre naturaleza y personaje, en la que el paisaje no es tan sólo un estado de ánimo sino que también ilumina la vida inconsciente de quien lo contempla o imagina."²

LNA es, pues, un buen ejemplo de cómo el espacio exterior no se describe solamente como apoyo o como un elemento de contraste que sirve para destacar el mundo del espíritu. Entra con éste en una relación necesaria y equilibrada que acaba por constituirse en

un elemento esencial de la estructura de la novela.

Se puede decir que la preocupación del escritor por lograr esta concertación resulta, entonces, una característica de la literatura hispanoamericana actual. Entre los numerosos ejemplos que se pueden citar para apoyar lo anterior, podemos señalar algunas obras de José Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos, Horacio Quiroga, Alejo Carpentier y Gabriel García Márquez. La vorágine, Doña Bárbara, Cuentos de la selva, Los pasos perdidos y Cien años de soledad son novelas y cuentos que se desarrollan en lugares de la América Ecuatorial y que muestran un intento común por lograr una expresión auténtica y original en la que la descripción del trópico es un medio insustituible para darle vida a sus personajes.

Entre ellos, es quizás Rivera, en La vorágine, el que pinta con mayor patetismo la aplastante realidad que se le impone al hombre con la presencia de la selva sudamericana. La constante amenaza de muerte y la lucha del hombre por sobrevivir constituyen los motivos primordiales de su novela.

Mutis, con LNA, se une al grupo anterior y, como ya se dijo, aunque utiliza el asunto de la selva no sólo para describirla, sino además, para entreverar su universo simbólico, demuestra un cuidado meticuloso en que su visión se apegue a la realidad.

Existen en estos dos escritores -Rivera y Mutis- algunos puntos de confluencia que me gustaría precisar, y, a partir de ahí, seguir el camino que recorre, ya solo, Mutis.

El primero de estos puntos es la intención de ambos de corregir las deformaciones de la realidad de la selva, transmitidas

por una tradición en la que la idea de nuestro continente resulta utópica y casi siempre falseada. Esta tradición se ha visto alimentada por algunos escritores latinoamericanos que no han podido sustraerse totalmente a la forma europea de ver las cosas del nuevo mundo.

En una alusión clara al modernismo, Rivera reconoce la incapacidad de los escritores de este movimiento -La vorágine se publica en 1924- para reflejar verazmente la realidad de la selva. La verdad no surge, para Rivera, como fruto de la mente plena de imaginación del poeta urbano y cosmopolita: "Pobre fantasía de los poetas que sólo conocen las soledades domesticadas"³, exclama Arturo Cova, personaje central de la novela. Sólo el enfrentamiento real con el medio podrá dar una visión correcta, la cual resulta, finalmente, más próxima del infierno que del remanso poético imaginado por los poetas.

¡Nada de ruiseñores enamorados, nada de jardín versallesco, nada de panoramas sentimentales! Aquí, los resposos de sapos hidrópicos, las malezas de cerros misántropos, los rebalses de caños podridos.⁴

Casi medio siglo después, Mutis deja huella de la misma inconformidad en LNA, cuando el mayor advierte a Magroll que la realidad de la selva es muy diferente de lo que se piensa de ella. (LNA, Abril 15, 41-42) Pero, es en un texto publicado con motivo de la aparición de Cien años de soledad donde Mutis manifiesta con toda certeza que es necesario vivir la selva para poder describirla y que esta descripción resultará, entonces, muy apartada de la

creencia común.

El trópico, más que un paisaje o un clima determinado, es una experiencia, una vivencia de la que darán testimonio para el resto de nuestras vidas no solamente nuestros sentidos, sino también, nuestro sistema de razonamiento y nuestra relación con el mundo y las gentes. 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 suelen pertenecer a lo que se llama en Sudamérica la tierra caliente formada por los tibios valles y laderas de los Andes y que nada tienen 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 un soñoliento zig-zag, pueblos devorados por el polvo y la carcoma, gentes famélicas con los grandes ojos abiertos en una interior vigilia de la marea de 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 su insípida maleza. Esto más bien pudiera ser el trópico.⁶

Junto con esta reveladora y sorprendente concepción de un mundo que veremos trasladado a LNA, podemos colocar la manifiesta inconformidad, que Mutis expresa en una entrevista hecha por Elena Poniatowska, con la deformada visión de Alejo Carpentier, en una clara alusión a Los pasos perdidos.

Carpentier es un hombre de más de sesenta años formado en Francia, cuyo primer libro y creo también el segundo, se publican en España, que perteneció al grupo surrealista y por lo tanto es un europeo que trabaja materiales latinoamericanos y los trabaja como un europeo.⁶

La unidad de los escritores latinoamericanos que se ha pretendido formar alrededor del asunto de la selva queda, para Mutis, en un intento puramente postizo: "esa unidad es en cierto sentido aparente. Antes de las cosas de García Márquez o las mías, el trópico estaba en una situación bastante retórica, como adorno."

Regresando a la comparación con Rivera, se puede señalar también que el continuo horror que experimentan los personajes de ambas novelas ante la pesadilla de la selva, hace a menudo que la descripción de la misma se resuma o, más bien, se condense en metáforas y adjetivos cargados de pesar y maldición. "Esposa del silencio", "madre de la soledad y de la neblina", "catedral de la pesadumbre", "cementerio enorme", exclama en diversas ocasiones Arturo Cova para nombrar la selva. "Universo funesto y sin rostro", "parajes de condenación y ruina", "clima de quebranto y lodo", "clima de maldición", llama Maqroll, desesperado, a la selva. Los dos personajes ven también la selva como la gran devoradora de hombres: "la visión de un abismo antropófago, la selva misma, abierta ante el alma, como una boca que se engulle a los hombres", señala Cova cuando el grupo en el que van reconoce que están perdidos en la maraña selvática; "se va perfilando de nuevo la oscura muralla vegetal que nos ha de tragar dentro de unas horas" (LNA, Marzo 24, 18), dice Maqroll ante la próxima amenaza.

Ambos se sienten aprisionados bajo ese dombo vegetal que deja ver apenas la luz del día, y la opresión los aplasta de tal

manera que no hacen sino pensar en escapar de ahí. Arturo Cova, "hacia el lado de mi país, donde hay llanuras inolvidables y cumbres de corona blanca, desde cuyos picachos me vi a la altura de la cordillera." Magroll, hacia su morada de la infancia que 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 vestidos con la nieve atónita de sus flores." (LNA, Junio 12, 77) Empequeñecido por la selva, Cova recuerda su tierra y se ve tan alto como las montañas; Magroll, cansado y deshecho por el viaje, se translada en mente a los cafetales de su tierra natal y experimenta un estado de beatitud.

Considerar como ireemplazable la experiencia no imaginada sino vivida, para obtener una visión certera y expresarla con un horror desesperado y con el deseo de huida inmediata, son similitudes evidentes en dos obras separadas por más de cincuenta años. Sin embargo, existen diferencias notables en la misma expresión. Rivera describe una amenaza real y concreta que en cada momento atenta contra la vida de los intrusos que se han aventurado en la selva. También existe esta amenaza constante en LNA; pero no es la pérdida de la vida lo que más teme Magroll, sino el estado de inmovilidad que le produce el ambiente maligno: "esa humedad agobiante, esa densidad que nos despoja de toda voluntad de movimiento" (Ibídem, Junio 4, 65), y la consiguiente pérdida de contacto con un mundo "que se había borrado de la memoria por obra del extrañamiento y del sopor en que nos sepulta la selva."

(Ibídem,Abril 13,37)

Maqroll ve en su vitalidad y en su capacidad para percibir el mundo que lo rodea, los dones más preciosos que puede recibir el hombre. Por eso, la peligrosa neutralidad en la que a veces cae, se percibe "como un atentado contra mi ser, contra las fuerzas que lo sostienen, contra la precaria y vana esperanza, pero esperanza al fin." (Ibídem,Abril 20,52)

Constantemente se pone de manifiesto en la novela la oposición embotamiento/perceptibilidad. De un lado se encuentra la penumbra, la humedad, la densidad vegetal, los olores a limo en descomposición, el tufo dulzón y penetrante. Este ambiente amenaza a Maqroll con el aniquilamiento total de sus atributos humanos: "En este clima sólo las más elementales y sórdidas apetencias subsisten y se abren paso entre el baño de imbecilidad que nos va invadiendo sin remedio." (Ibídem,Marzo 27,21) En el lado opuesto, la luz, la inmensidad del cielo, la cercanía de las estrellas, los olores y colores estimulantes, en resumen, el júbilo de estar vivo, la sensibilidad y el poder de contemplación. En cuanto desaparece sobre la cabeza de los viajeros la bóveda vegetal, en cuanto entran en algún claro que les permite contemplar de nuevo las nubes y la amplitud del cielo, Maqroll cambia de humor y renace en él el deseo de vivir. Todas las cosas a su alrededor se revisten de brillantez para que pueda percibir las con intensidad: "nos envuelve un calor seco, ardiente, fijo en su intacta transmisión de la luz que cae sobre cada cosa dándole una presencia absoluta, inevitable." (Ibídem,Junio 4,65-66)

Pero está lejos del autor la intención de producir una imagen paradisíaca, una imagen de otros mundos. No es sólo el bienestar y el sosiego lo que la vida pone enfrente a Magroll. Con la misma vivacidad se siente expuesto a la soledad, al peligro y a la muerte.

La soledad del lugar (la sabana, fuera ya de la selva) nos deja como desamparados, sin que sepamos muy bien a qué se debe esta sensación que no tenemos en medio de la jungla. (Ibidem, Abril 20, 51)

...el peligro mismo me regresa a la rutina cotidiana del pasado y la puesta en marcha de los mecanismos de defensa, de la atención necesaria para enfrentar las dificultades fáciles de prever, son otros tantos estímulos para salir de la apatía, del limo impersonal y paralizante en el que estaba instalado con alarmante conformidad. (Ibidem, Abril 13, 37)

Se trata de percibir con la plenitud de nuestra conciencia y de nuestros sentidos, la proximidad inmediata e irrefutable del propio perecer, de la suspensión irrevocable de la existencia. Ahí, al alcance de la mano, irrecusable. (Ibidem, Junio 7, 68)

En contraste con la fácil y gastada oposición vida/muerte, Mutis elabora una antítesis diferente en la que se produce un reordenamiento de elementos: vida y muerte, alegría y sufrimiento, amor y soledad quedan colocados en el mismo polo. Los territorios antagónicos se polarizan en un eje que opone la alienación y la imbecilidad a la sensibilidad y la contemplación.

Magroll abandona el ámbito oscuro y húmedo, agobiante, inmovilizador, protector, pero castrante, para entrar en un mundo brillante y sensible que le brinda la oportunidad de vivir con plenitud todo lo que le ofrece la vida, incluso la muerte.

Se puede señalar, a guisa de conclusión, que el análisis de la relación entre el espacio exterior y la interioridad del personaje permitió determinar que el realismo de la narración y de la descripción puede conjuntarse armoniosamente con el sentido simbólico subyacente, y que, aunque frecuentemente predomine en forma alternada uno de los dos tonos, existen partes, como el párrafo que se transcribe enseguida, en que la fusión de ambos hace imperceptible la división.

La vegetación se hace más esbelta, menos tupida. El cielo está a la vista durante buena parte del día, y, en la noche, las estrellas, con la cercanía familiar que las distingue en la zona ecuatorial, despiden esa aura protectora, vigilante, que nos llena de sosiego al darnos la certeza, fugaz, si se quiere, pero presente en el reparador trecho nocturno, de que las cosas siguen su curso con la fatal regularidad que sostiene a los hijos del tiempo, a las criaturas sumisas al destino, a nosotros los hombres. (Ibidem, Abril 13, 37)

NOTAS AL CAPITULO TERCERO

- 1 VARGAS LLOSA, Mario. "En torno a la nueva novela latinoamericana" en Teoría de la Novela. Madrid: Taurus, 1974. p.116
- 2 BOURNEUF, Roland y Réal Ouellet. La novela. Barcelona: Ariel, 1989. p.131
- 3 RIVERA, José Eustasio. La vorágine. Madrid: Alianza, 1981. p.197
- 4 Ibidem.
- 5 MUTIS, Alvaro. Citado por J. G. Cobo Borda en el prólogo a Summa de Magroll el Gaviero. Barcelona: Barral, 1973. p.37-38
- 6 MUTIS, Alvaro. Poesía y prosa, op. cit. p.599
- 7 Ibidem, p.581
- 8 RIVERA, José Eustasio. Op. cit., p.208
- 9 Ibidem, p.105

CAPITULO CUARTO: EL EMPLEO DEL TIEMPO COMO TECNICA NARRATIVA

4.1 El tiempo de la aventura

Magroll hace el primer asiento en su Diario el día 15 de marzo y el último el 29 de junio. Después de los acontecimientos de esta fecha nos enteramos solamente de su frustrado intento por reencontrarse con Flor Estévez.

El lapso de poco más de tres meses resulta suficiente para relatar el desarrollo de la aventura del Xurandó, pero no para satisfacer nuestra curiosidad acerca de los orígenes y destino final de Magroll.

Al igual que no se precisa claramente el lugar donde suceden los hechos y se mantiene en la oscuridad la procedencia y las relaciones del héroe, no existe referencia expresa a algún año de calendario, o, ni siquiera, a una época determinada.

Es evidente, pues, la intención del autor de colocar a Magroll en una situación de atemporalidad y de asignarle la característica de apátrida, aunque, finalmente esta intención parece malograrse. El lector acaba enterándose -podría decirse que en contra de la voluntad de Mutis- de una serie de datos que fijan la aventura en el tiempo actual y en tierra colombiana.

Si la aparición en la novela de objetos como un avión, un

motor diesel, una planta eléctrica, un altoparlante y un teléfono proporcionan un marco que podría tener como límite más remoto el principio del siglo XX, el capitán, al revelar a Maqroll que quien le enseñó los rudimentos de navegar "había sido capitán de submarino" (LNA, Abril 7, 28), acerca el límite remoto a algún punto entre las dos guerras, o a uno quizá más cercano aún.

De la misma forma, la descripción topográfica y climática encaja perfectamente con alguna parte del territorio colombiano, y Maqroll, al declarar apasionadamente su origen y pertenencia a las tierras altas de la cordillera (Ibidem, Junio 12, 77) revela su orgullo patrio. Como en otras ocasiones, Mutis trata de conducir al lector con direcciones que se advierten falsas cuando se sustituyen por otras nuevas.

4.2 El tiempo de la narración

LNA es una novela formada como un mosaico, con una serie de momentos en los que el personaje central se convierte en un receptáculo de impresiones que le van llegando, tanto del mundo que lo rodea, como del interior de su propia mente. El intento de clasificar la procedencia de dichas impresiones daría la siguiente lista, en la que se incluye un ejemplo de cada caso:

-Sucesos e imágenes del pasado próximo (el tiempo de la aventura actual): "Usted no se acostó con la india, ni se enfermó en el puesto militar, ni creyó morir en el Paso del Angel" (Junio 10, 74).

-Sucesos e imágenes del pasado remoto (el tiempo de aventuras

anteriores): Maqroll relata cómo conoció a Abdul Bashur (Ibíd., Junio 13, 78).

-Sucesos e imágenes actuales: Maqroll descubre el cadáver del capitán (Ibíd., Junio 16, 79).

-Imágenes de sueños: El sueño con Napoleón (Ibíd., Abril 10, 71).

-Lecturas históricas: "La lucha entre Armagnacs y Borgoñones podría estudiarse desde ángulos harto sorprendentes, sobre todo en su origen y en los móviles verdaderos que la originaron." (Ibíd., Junio 13, 78).

-Relatos e impresiones de otros personajes: "Usted es inmortal, Gaviero." (Ibíd., Junio 10, 64).

Un elemento de cualquier clase o la convergencia, en un momento determinado, de varios de ellos provocan en Maqroll estados de ánimo que van desde el puramente contemplativo hasta el que se manifiesta con una exaltación apasionada.

La expresión de estos estados de ánimo, así como la de las causas que los provocan, es el objetivo de escribir: Maqroll lleva su Diario -o, lo que es igual, Mutis escribe su novela- para transmitir la visión del mundo que le ha tocado vivir y narrar cómo este mundo afecta su individualidad.

El acontecimiento, banal o importante, y el medio y el momento en que se producen, pueden expresarse adecuadamente con la narración y la descripción, ya que éstas utilizan preponderantemente la función referencial del lenguaje.¹ Pero la impresión que se forma en la mente del narrador es casi totalmente

independiente del hecho u objeto que la provoca, porque la imagen de la realidad se combina con otros elementos conscientes e inconscientes para formar relaciones que resultan muchas veces impredecibles, y, muchas también, ilógicas e indescriptibles. Por tanto, su expresión no puede completarse solamente por la vía del realismo y la secuencia lógica, sino que se hace necesario intentar simultáneamente otros caminos cuyo común denominador es el uso de la función poética del lenguaje.²

Una prosa que recurre frecuentemente a la metáfora, la creación de un sentido simbólico que se mantiene en todo el texto y que llega, en dos ocasiones, a aventurarse en el ámbito impalpable del poema (LNA, Abril 2, 23-24 y Junio 4, 66-67) y el frecuente enlace de ideas que no obedece otro orden más que el que dicta el inconsciente valiéndose de las fantasías oníricas y la asociación libre de ideas, son otros de los caminos que ensaya Mutis.

4.3 La relación entre los dos tiempos. La intrusión del pasado en el relato

La relación entre el tiempo de la aventura (trama) y el tiempo de la narración (argumento), como todos los demás elementos estructurales de LNA, se ve influido determinadamente por la compleja naturaleza del relato. Esta relación deja la rectoría de la causalidad para obedecer, en cambio, los impulsos desordenados de la mente.

Sin embargo, en comparación con el complicado manejo del

tiempo que caracteriza a otros novelistas latinoamericanos contemporáneos', los recursos de Mutis son más sencillos y, en ocasiones, menos evidentes.

La novela respeta una línea en la que las acciones se suceden casi siempre en forma paralela con el orden cronológico en que ocurren. Se rompe únicamente este paralelismo cuando Maqroll, que ha comenzado su relato in medias res -los viajeros van ya en el lanchón, remontando el Xurandó-, regresa en el tiempo, unas páginas más adelante (LNA, Marzo 24, 18-19), para darnos a conocer el inicio de la aventura, o cuando en vísperas de las dos ocasiones en que se ve al borde de la muerte, adelanta el desenlace: "Cuando bajamos en la ranchería estaba muy lejos de sospechar que permanecería allí durante varias semanas entre la vida y la muerte." (Ibidem, Mayo 25, 52-53), escribe Maqroll anunciando la difícil prueba de la fiebre del pozo y su superación; "Pasamos los rápidos sin mayor percance" (Ibidem, Junio 7, 68), es la frase que abre el capítulo del temido pasaje del Paso del Angel.

Por otra parte, casi siempre se señala con claridad el origen de los recuerdos y la relación de éstos con el estado de ánimo que provocan en Maqroll. La intrusión del pasado en el presente se efectúa de una forma ordenada, como se puede apreciar en el pasaje que se asienta en el Diario el 30 de mayo: Maqroll hace una recopilación de los sucesos ocurridos desde el inicio del viaje y la visión brumosa que tenía de los demás personajes se aclara ahora permitiéndole situarlos, sin vacilaciones, en un lugar estable. Al mismo tiempo, el recuerdo de su reciente triunfo sobre la

enfermedad le da "la seguridad apacible (y) la invulnerable salud de los elegidos" (Ibídem, Mayo 30, 62). Desaparecidas las sombras, Maqroll queda sumergido en un beatífico estado de simplificación de sus problemas y angustias" "Todo curiosamente se va ajustando, serenando. Las incógnitas sombrías que se alzaron al comienzo del viaje se han ido despejando hasta llegar al escueto panorama presente" (Ibídem, Mayo 30, 61).

Pero en otras ocasiones, la relación con las cosas pasadas no se hace tan evidente y el lector se ve obligado a emprender solo la búsqueda de una conexión y una interpretación satisfactoria. Es el caso de algunos pasajes cuya función parecería solamente descriptiva y que, sin embargo, esconden un sentido profundo. Repasemos el siguiente pasaje.

La corriente del río comienza a cambiar bruscamente de aspecto. Se adivina un lecho abrupto y rocoso. Los bancos de arena han desaparecido. El caudal se estrecha y empiezan a surgir ligeras colinas, estribaciones que se levantan en la orilla, dejando al descubierto una tierra rojiza que semeja, en ciertos trechos, la sangre seca y, en otros, alcanza un rubor rosáceo. Los árboles dejan al descubierto sus raíces en los barrancos, como huesos recién pulidos, y en su copa hay una floración en donde el lila claro y el naranja intenso se alternan con un ritmo que pudiera parecer intencional. (Ibídem, Junio 4, 65). (Los subrayados son míos).

La primera señal que recibe el lector de un sentido encubierto es la proximidad de las frases "dejando al descubierto" y dejan al descubierto", que en un autor tan atento como Mutis hace olvidar la posibilidad de un descuido y lleva, en cambio, a pensar en una reiteración planeada propositivamente. Se trata de un recurso del

autor para insistir veladamente en la obsesiva manía de Maqroll que pretende ver en cualquier manifestación de la naturaleza un augurio o un mensaje de la voluntad divina que rige sus destinos.

Dos elementos de la visión -la tierra rojiza y las raíces de los árboles- se convierten instantáneamente, dentro de la mente del Gaviero, en una imagen grotesca de sangre y huesos, gracias a un mecanismo fácil de descubrir: ha recibido hace poco la noticia de que Ivar y el práctico, compañeros suyos de viaje, han sido ejecutados sumariamente, y sus cadáveres, insepultos, han sido absorbidos por el lodo selvático de las orillas del río.

Las ejecuciones hacen ruido y hay que llenar muchos trámites, En cambio, así caen en la selva y el suelo es tan pantanoso que, con el impacto, ellos mismos cavan su tumba. (Ibídem, Abril 14, 39)

El acto, que resume la brutalidad e indiferencia de los militares y que es un recordatorio de la constante presencia de la muerte, cala hondo en el espíritu de Maqroll, aunque éste escriba en su Diario que el asunto lo ha olvidado pronto. No pasa así en realidad. El pensamiento, reprimido y almacenado en el inconsciente, aflora unos días después en la forma de una imagen inesperada.

Las lecturas históricas, que tienen también un peso importante en los estados de ánimo de Maqroll, ejemplifican de mejor manera la asimilación del pasado, no como la simple acumulación de datos, sino como poderosa recreación que actualiza los hechos.

Entre las varias formas de especular con el asunto del tiempo, Alejo Carpentier se refiere al recurso usado en El siglo de las luces, El recurso del método, y en el Concierto barroco que define como "el tiempo de ayer en hoy, un ayer significado presente en un hoy significativo."

Se puede observar el mismo uso en LNA: las razones oscuras que movieron a Juan sin Miedo para asesinar al Duque de Orleáns y la completa inutilidad del crimen se actualizan en la mente de Maqroll, no por ser un hecho interesante o insólito en la historia universal, sino al contrario, porque el acto, alimentado por el odio y la envidia, no ha dejado de repetirse por siglos.

En cualquiera de las miserables rancherías que hemos ido dejando atrás, conviven un Juan sin Miedo y un Luis de Orleáns y a éste le espera otro rincón semejante al de la Rue Vieille-du-Temple, en donde tiene cita con la muerte. Hay una monotonía del crimen que no es aconsejable frecuentar ni en los libros ni en la vida. (LNA, Mayo 30, 63)

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

NOTAS AL CAPITULO CUARTO

1 Basándose en la teoría de la comunicación de Jakobson, Helena Beristáin define la función referencial como "la que cumple el lenguaje al referirse a la realidad extralingüística, que suele ser el principal objeto de la comunicación lingüística [...] La función referencial deja en el discurso alguna marca de que el papel que cumple el lenguaje es el de procesar informaciones acerca de la realidad extralingüística. Por ello en este caso el mensaje tiende a la precisión y a la univocidad, y su producción se apega estrictamente a patrones gramaticales". (Diccionario de retórica y poética. México: Porrúa, 1988. p.229)

2 Basándose en la misma teoría, John Lyons dice que la función poética "comprende no sólo la poesía, sino también el uso artístico o creador de la lengua, en general. Se define como la función comunicativa orientada hacia lo que Jakobson llama el mensaje, aunque quizá sería mejor llamarlo mensaje en tanto que codificado como señal, puesto que una característica del uso poético de la lengua consiste en la tendencia a desdibujar, por no decir eliminar, la distinción simple entre forma y

significado por la que se analiza ordinariamente la estructura de la lengua." (Semántica. Barcelona: Teide, 1974. p.53)

3 Samuel Gordon estudia el manejo del tiempo en diferentes cuentos de Julio Cortázar, Jorge Luis Borges y Alejo Carpentier, y encuentra posible una clasificación de las diferentes técnicas: tiempo lineal con pliegues y alternancias, tiempo lineal con contracciones y distendimientos, tiempo cíclico y tiempo regresivo. (El tiempo en el cuento hispanoamericano. México: UNAM, 1989. p.21)

4 CARPENTIER, Alejo. "Problemática del tiempo y del idioma en la moderna novela latinoamericana" en El tiempo en el cuento hispanoamericano, op. cit. p.179

CAPITULO QUINTO: EL PUNTO DE VISTA. LA RELACION
AUTOR/PERSONAJE

La nieve del almirante está precedida por un prólogo en el que se relata cómo llegaron a manos del que lo escribe los multiformes y abigarrados papeles del Diario de Maqroll el Gaviero. El breve espacio da la oportunidad al prologuista para expresar su intensa y antigua admiración por el personaje central de la novela que se manifiesta en un afán de compilar cuanta noticia sobre Maqroll circule por el mundo.

El recurso con que Mutis abre su novela ha sido usado frecuentemente en la literatura universal -recordemos solamente El Quijote-, aunque en la actualidad se le haya prácticamente desechado del género. Se impone, como una de los primeros pasos del análisis, reflexionar sobre la intención del autor de seleccionar un camino muy conocido.

A manera de los juglares -no es gratuita, creo yo, la imagen del yerno del Cid (LNA, Prólogo, 11)- que antes de iniciar la narración de la gesta ponderaban y engrandecían la figura del héroe, Mutis aprovecha el prólogo para dar a conocer en pocas palabras una síntesis de su vida. Nos enteraremos, anuncia, "de sus desventuras, recuerdos, reflexiones, sueños y fantasías"

(Ibidem, Prólogo, 11), resumen de la "ardua maraña de su existencia"
(Ibidem, Prólogo, 11).

Pero el paralelismo con el héroe épico se trunca casi al comenzar. Se habla de una aventura -el viaje por el río-, pero la fuerza corporal, la destreza en el manejo de las armas o el valor ante la batalla, no aparecen en ningún momento. Ocupan su lugar las virtudes de una figura, velada aún, que intenta la victoria, más que en la gesta increíble, en la lucha cotidiana, más que en el terreno de las gestas notables, en el dominio de las cosas del espíritu. El testimonio que vamos a leer es, según el prologuista:

una mezcla indefinible de los más diversos géneros: va desde la narración intrascendente de los hechos cotidianos hasta la enumeración de herméticos preceptos de lo que pensaba ser su filosofía de la vida. (Ibidem, Prólogo, 11)

La dirección que lleva al lector, en un principio, a pensar que se enfrenta con una novela clásica de aventuras se corrige casi de inmediato con la configuración de un héroe diferente.

El marco de la novela se define, pues, muy claramente en un espacio mínimo, gracias a lo que los estructuralistas llaman situación del relato y que consiste en el manejo de un código cuyos signos son conocidos de antemano por el autor y el lector. Según Prieto -cita Roland Barthes en su estudio introductorio al Análisis estructural del relato-, situación es "el conjunto de los hechos conocidos por el receptor en el momento del acto sémico e independientemente de éste."¹ La habilidad estriba en el manejo adecuado de este recurso: "el autor, -dice Barthes- no es el que

inventa las más hermosas historias, sino el que maneja mejor el código cuyo uso comparte con los oyentes."²

Pero el introducir al lector en la novela delimitando el marco en que ésta se sitúa, no es el único propósito que se persigue con este recurso. La figura del admirador-compiler, que en el presente prólogo se esboza apenas -aparte de su admiración por Maqroll, conocemos solamente su pasión por los libros viejos de historia-, terminará por convertirse, con los datos que se van dando en las otras novelas del ciclo, en un elemento de oposición con la figura del héroe. Nos enteramos que el compiler es experto en publicaciones internas de las compañías petroleras y asesor de una comisión de técnicos que construyen un oleoducto (TS,12 y 17); trabajador de la compañía ESSO (AM,24); jefe de relaciones públicas de una gran corporación petrolera (AB,29); escritor (TS,21); participante en una reunión de amigos dedicados a preservar la tradición de los libros de aventuras y viajes (AB,13).

Si una lectura paralela de las ocupaciones y acontecimientos importantes de la vida de Alvaro Mutis³ nos hace sospechar que compiler y autor son la misma persona, en TMT, el mismo compiler arroja la máscara y termina mostrándose como Alvaro Mutis. En esta novela el autor habla de su esposa Carmen, de su amistad con el pintor Alejandro Obregón y del encuentro literario con Gabriel García Márquez, que tiene como tema central el triste final del Gaviero.

El autor disfrazado de compiler ocupa, cuando menos en apariencia, un polo de la antítesis en la que se coloca en el otro

extremo a Maqroll. La admiración por el héroe aparece como nacida del contraste entre las dos formas de vida: el ejercicio de un solo oficio o profesión, combinado con la tarea de escritor y el amor por los libros viejos, da imagen de una persona cuya máxima aventura en la vida podría suceder en los estrechos límites de una biblioteca; Maqroll, en cambio, recorre incansablemente la infinitud del mar, realiza una gama inmensa de trabajos y oficios y, sobre todo, transgrede las leyes y la moralidad humanas con una facilidad que se podría llamar totalmente natural.

¿Estamos, pues, ante una obra de ficción pura en la que se escoge el hallazgo del documento para pretender la existencia de un abismo entre el autor y su personaje?

Roland Bourneuf dice que, al contrario de lo que sucede en la autobiografía y géneros similares, el novelista narra una historia ficticia y organiza la materia prima de su obra en forma artística. Sin embargo, considera imposible "concebir la novela pura, en la que todo sería totalmente fabricado y desligado de la realidad", y muestra su preocupación por la relación siempre ambigua entre lo real y lo ficticio.

Algunas veces el lector puede vacilar: ¿pura invención?, ¿y si fuese verdad? Señal de que el autor ha sabido manejar hábilmente la verosimilitud de la historia que la hace posible, probable, o quizás verdadera, y de que, en general, la novela se mueve siempre en la frontera ambigua de lo real y lo ficticio [...] Se establece, pues, una convención entre el novelista y el lector, o, lo que es lo mismo, una connivencia.⁵

Si el recurso del hallazgo en LNA y la habilidad con el que se

desarrolla presionan al lector para aceptar una distancia muy definida entre el autor y el personaje, basta regresar de nueva cuenta a la biografía de Mutis para que se convierta todo en una poco afortunada finta, porque la vida del autor se puede calificar, en buena parte, como novelesca. La única connivencia que puede existir, entonces, es el acuerdo tácito entre lector y autor en que no vale la pena intentar, por ninguna de las partes, la separación entre lo real y lo ficticio, ya que dicha separación no es posible.

La presencia del compilador en LNA se reduce a su aparición en el prólogo y, casi al final de la novela, al breve anuncio que hace del epílogo de la novela (LNA, Epílogo, 101). El resto del relato lo ocupa el Diario de Maqroll en el que, junto con la voz del héroe, se dejan escuchar, gracias a los diálogos insertados, otras voces que tienen la misión de redondear la figura principal con una visión externa. Pero la intención de lograr una imagen completa del personaje, una imagen que pueda explicar la incongruencia de sus actos y descubrir los laberínticos caminos que siguen sus pasiones y sentimientos al manifestarse, no se cumple con la convergencia de la visión del héroe y la de los que le rodean.

Maqroll relata en LNA una aventura nueva, pero en modo alguno se trata de la primera de su vida. Todo lo que sucede no tiene para él el sello de lo inesperado; conoce de antemano que ésta será una ocasión más para que su destino, marcado desde siempre, señale la misma implacable dirección. Maqroll no es un joven que sale al mundo por vez primera; es un hombre maduro que busca, casi al final

del camino, un orden válido para su pasado. Con este fin escribe su Diario en el que encontramos no solamente la relación de los hechos, sino una constante reflexión sobre la correspondencia de éstos con otros del pasado y cómo, finalmente, todo resulta ordenado y dispuesto de antemano por los dioses tutelares o por las azarosas manos del destino. Así como está atento siempre a las cosas de la naturaleza y de la historia que se le presentan como señales esclarecedoras, Maqroll, con su mirada retrospectiva, trata de encontrarle a su loca vida alguna validez.

No es en el calor del momento de la aventura, sino en la calmada contemplación del pasado, cuando Maqroll va a encontrar el camino de la autoconciencia; la claridad vendrá cuando se coloque en una cierta distancia que sólo la brecha temporal le puede dar. Y, en este momento de iluminación, Maqroll se transformará en un ser diferente, tan cercano a su creador -el escritor es ante todo un contemplador de la vida- que termina por fundirse con él. (Ver el capítulo séptimo de este trabajo)

¿Nos será permitido, habiendo llegado a este punto, pensar que LNA y las novelas del ciclo corresponden a la visión que el propio Mutis transmite de lo que ha sido para él su propia vida?

El desdoblamiento autor/personaje, así como otros recursos empleados, no tendrían entonces otra función más que la de permitir llevar al terreno de la novela la vida propia, pero no de una manera en la que se repitan, íntegras, las experiencias del escritor, sino para que, obteniendo licencias que sólo el ejercicio literario puede otorgar, logre transmitir una visión más

representativa y universal de la condición humana.

LNA resulta una abigarrada amalgama en la que no sólo se funden la vida del escritor y el personaje -lo real y lo ficticio-, sino que también se hacen convivir las cosas y hechos banales, descritos con un realismo minucioso, con el mundo oscuro del inconsciente y con la nebulosa formada de anhelos y cuitas inexpressables. Conjunta también la poesía y la prosa, el pétreo e inamovible hecho histórico con las desconcertantes interpretaciones personales del mismo, la necedad y futilidad de los afanes humanos y el incesable impulso hacia el movimiento, la presencia vívida y constante de la muerte y el gusto de estar vivo.

NOTAS AL CAPITULO QUINTO

- 1 BARTHES, Roland. Introducción al Análisis estructural de los relatos. México: Premiá, 1990. p.29
- 2 Ibidem.
- 3 Acaba de aparecer el libro de Fernando Quiroz El reino que estaba para mí. Conversaciones con Alvaro Mutis, op. cit.
- 4 BOURNEUF, Roland. La novela, p.35
- 5 Ibidem.

CAPÍTULO SEXTO: LA EXPRESION SIMBOLICA EN LA NOVELA

6.1 Introducción al símbolo

El símbolo, joya poco valorada por los que rechazan todo cuanto no responde a los postulados de un racionalismo estricto, es, sin embargo, paradigma del ser y posibilita en cierto modo que las cosas sean.¹

Estas son las primeras palabras del prólogo de J. Olives Puig al Diccionario de los símbolos que ha elaborado Jean Chevalier junto con Alain Gheerbrandt. Forman un primer intento de definición que, sin embargo, ofrece de manera concreta un solo rasgo característico del símbolo que, además, resulta ser negativo: el símbolo no se manifiesta por los caminos de la razón. En la introducción a la misma obra, Jean Chevalier se dedica a tratar de redondear un concepto completo, así como a determinar las funciones del símbolo.

El símbolo, como todas las cosas relacionadas con la expresión humana, es de naturaleza compleja y huidiza para la mente, y las consideraciones que sobre él se han escrito podrían llenar una biblioteca de buen tamaño.

Sin embargo, como la intención de este capítulo es examinar el contenido simbólico que posee LNA, es imprescindible, antes que

nada, contar con un marco definitorio que permita establecer diferencias entre lo que es y lo que no es simbólico. Con esta intención, he querido hacer primero una síntesis de la visión panorámica del universo del símbolo que Chevalier despliega en su introducción, compararla y complementarla con el análisis, hecho por Tzvetan Todorov, del pensamiento de los románticos, quienes tenían al símbolo como esencia generadora de su movimiento y, finalmente, agregar algunas observaciones de Carlos Bousoño sobre el irracionalismo poético, estrechamente relacionado con el símbolo, que, a partir de Baudelaire, impregna la poesía contemporánea. Se intenta después, a la luz de todas estas ideas, destacar algunos elementos de la novela de Mutis que revelan su contenido simbólico.

6.2 El símbolo, expresión milenaria. Algunos aspectos de la visión panorámica de Chevalier

El origen del símbolo. Con la aparición del hombre aparecen también sus dudas sobre el universo que lo rodea y sobre el papel que juega en el mismo. Aparecen también, al mismo tiempo, la incesable necesidad de explicación y el símbolo como un camino para satisfacerla. "La expresión simbólica traduce el esfuerzo del hombre por descifrar y dominar un destino que se le escapa a través de las oscuridades que lo rodean."²

La naturaleza híbrida del símbolo. El concepto de símbolo remite no solamente a la transmisión, de generación en generación, de una serie de conocimientos racionales, sino además, al hecho de

la percepción personal y actualizada por un determinado hombre en un determinado momento. La expresión y la interpretación de un símbolo son actos únicos, aunque profundamente enraizados en el pensamiento colectivo.

La percepción de un símbolo es eminentemente personal, no sólo en el sentido de que varía con cada sujeto, sino también de que procede de la persona entera. Ahora bien, semejante percepción es algo adquirido y a la vez recibido; participa de la herencia bio-fisio-psicológica de una humanidad mil veces milenaria; está influida por diferencias culturales y sociales propias de su medio inmediato de desarrollo, a las cuales añade los frutos de una experiencia única y las ansiedades de su situación actual.³

La unión en el todo. La expresión simbólica y el acto de interpretarla ponen en juego todos los elementos que constituyen la naturaleza humana. Resultan ser, pues, manifestaciones integradoras que anuncian la unidad en el todo.

El símbolo se hace en nosotros cuando la mente, el sentimiento, el instinto y el cuerpo somático se ponen en consonancia, de manera que haya orden en aquella Ciudad con mayúscula que Platón describe con letras grandes en la Politeia.⁴

La bipolaridad. El símbolo es un vehículo para la expresión de la profunda escisión en la que vive el ser humano, su incompletividad. La presencia del símbolo se concreta por la coexistencia de dos términos que, alejados entre sí, se aproximan por el acto simbólico. Uno de estos términos está señalado explícitamente, mientras que el otro queda solamente sugerido o

evocado. "El símbolo se afirma [...] como un término aparentemente asible cuya inasibilidad es el otro término." El símbolo es la fuerza que tiende a la unión.

En su origen, el símbolo es un objeto cortado en dos trozos. El símbolo deslinda y aúna, entraña las dos ideas de separación y de reunión. Todo símbolo implica una parte del signo roto; el sentido del símbolo se descubre en aquello que es a la vez rotura y ligazón de sus términos separados.⁶

Sin embargo, la búsqueda reunión nunca llega a completarse, porque el símbolo es también la expresión del momento de vaguedad e incertidumbre.

Mientras que un símbolo está vivo, es la mejor expresión posible de un hecho; está vivo en tanto que está preñado de significación. Que esta significación salga a la luz, o dicho de otra forma, que se descubra la expresión que mejor formule la cosa buscada, inesperada o presentida, significa entonces que el símbolo está muerto: sólo tiene ya un valor histórico.⁷

La antítesis ciencia/arte. Para Chevalier esta oposición encuentra una réplica en la oposición signo/símbolo. "La abstracción vacía el símbolo y engendra el signo; el arte, por el contrario, huye del signo y nutre el símbolo" Contrasta la cualidad expansiva del símbolo con la cualidad reductiva del pensamiento racional.

El pensamiento simbólico, contrariamente al pensamiento científico no procede por reducción de lo múltiple a lo uno, sino por explosión de lo uno hacia lo múltiple, a fin de percibir mejor en un segundo tiempo la unidad de lo múltiple.⁸

6.3 Diferencias entre signo y símbolo. El símbolo, esencia del pensamiento romántico

La expresión simbólica y su interpretación son, para Chevalier, no solamente actividades racionales que igualan los términos de una ecuación, sino una experiencia dinámica y totalizadora en la que concurren todas las facultades y capacidades del ser humano.

El símbolo es entonces bastante más que un simple signo: lleva más allá de la significación, necesita de la interpretación y ésta de una cierta predisposición. Está cargada de afectividad y dinamismo.¹⁰

Consecuentemente, piensa Chevalier, la metáfora, la analogía, el síntoma, la parábola y el apólogo -y, suponemos por extensión, todas las figuras retóricas- son signos que no constituyen símbolos, porque la relación entre significado y significante es de diferente naturaleza. En el primer caso está regida por la arbitrariedad, mientras que el símbolo está fuertemente motivado, con la intención de lograr un efecto mucho más profundo que el que se consigue con la simple representación.

Todas estas formas figuradas [traducimos imágenes en el texto original por "figuradas"] constitutivas de la expresión tienen en común el ser signos y no rebasar el plano de la significación. Son medios de comunicación pertenecientes al conocimiento imaginativo o intelectual, que desempeñan un papel de espejo, pero no salen del marco de la representación [...] El símbolo se distingue esencialmente del signo en que éste es una convención arbitraria que deja el significante y el significado (objeto o sujeto) ajenos uno a otro, es decir,

que el símbolo presupone "homogeneidad del significante y el significado en el sentido de un dinamismo organizado" [...] "Podemos decir que el símbolo...posee algo más que un sentido artificialmente dado, porque detenta un esencial y espontáneo poder de resonancia".¹¹

En comparación con la panorámica que presenta Chevalier y en la que el símbolo se presenta como un fenómeno cuya existencia es paralela a la del hombre, Todorov se refiere al sentido moderno del término que se le da a partir del romanticismo y a la vital importancia que tiene en este movimiento. " Podríamos decir sin exageración que, si debiéramos condensar la estética romántica en una sola palabra, acudiríamos sin duda a la que A. W. Schlegel introduce en ese texto: símbolo".¹²

Como se verá un poco más adelante, el punto de vista de Todorov en cuanto a las diferencias entre signo y símbolo es sustancialmente distinta al de Chevalier y, por tanto, la comparación de ambos brinda una oportunidad para ir afinando el concepto que se busca.

Según Todorov, G.E. Lessing (1729-1781) es un claro precursor de la doctrina romántica por su oposición a la tradición clasicista que, entre muchas otras cuestiones, consideraba únicamente la relación entre los sigos (e imágenes) y el universo, soslayando la relación interior del signo, o sea, la relación entre significado y significante. Esta relación ocupa un lugar importante en los conceptos innovadores de este autor quien, junto con otros precursores del romanticismo, había establecido ya la diferencia

entre las palabras de la lengua, de naturaleza totalmente arbitraria, y el carácter totalmente nuevo que adquieren cuando se transforman, por la intervención del artista, en signos totalmente motivados. La poesía transforma las palabras al grado de hacerlas llegar al nivel de los signos naturales (onomatopeya, etc). "La poesía no sólo dispone de verdaderos signos naturales, sino también de medios para elevar sus signos arbitrarios a la dignidad y al poder de los naturales."¹³

Aunque en forma limitada, porque Lessing no encuentra motivación más que en la semejanza, considera que los medios con los que cuenta la poesía para la transformación de las palabras son las figuras retóricas.

La poesía debe necesariamente tratar de elevar sus signos arbitrarios a la condición de naturales; es sólo por esa causa que se distingue de la prosa y se convierte en poesía. Los medios con que lo hace son: sonoridad de las palabras, orden de las palabras, medida de las sílabas, figuras y tropos, comparaciones, etcétera.¹⁴

6.4 Diferencias entre el símbolo y la alegoría

Para Todorov el símbolo es un signo transformado, pero signo en final de cuentas y, por tanto, debe estudiarse dentro de la teoría de los signos (Semiótica). Pero, por otra parte, el empleo de una figura retórica no desemboca necesariamente en la producción de un símbolo, porque la naturaleza de este fenómeno es mucho más compleja.

Cuando en 1801 -dice Todorov- A.W. Schlegel expone la doctrina

romántica en una forma sistemática, define lo bello como "una representación simbólica del infinito"¹⁵, y de ahí pasa a afirmar que: "Hacer poesía (en el sentido más vasto de lo poético que es el fundamento de todas las artes) no es otra cosa que un eterno simbolizar."¹⁶ Los alcances del símbolo son, pues, mucho más altos que los que se pueden pretender con el simple juego retórico.

Buscando darle la amplitud necesaria al concepto para poder albergar en su seno esta dimensión mayor, Todorov revisa el pensamiento de Goethe, Schelling y otros autores románticos, y se detiene en la oposición que éstos encuentran entre el símbolo y la alegoría, con la intención de hacer surgir de allí una definición completa del primero. "En ninguna otra parte el sentido de "símbolo" aparece de manera tan clara como en la oposición entre símbolo y alegoría."¹⁷

El estudio de Todorov sobre las ideas de Goethe, que es quien introduce la oposición citada en el pensamiento romántico, revela cuatro diferencias básicas entre los dos conceptos. Se transcriben a continuación las ideas principales de dichas diferencias.

La primera diferencia surge de que en la alegoría el aspecto significante es instantáneamente atravesado por el conocimiento de lo que está significado, mientras que en el símbolo conserva su valor propio, su opacidad. La alegoría es transitiva, el símbolo intransitivo [...] el símbolo se dirige a la percepción (y a la intelección); la alegoría, en cambio, sólo se dirige a la intelección [...]

Este modo de significación específica nos permite formular una segunda diferencia. La alegoría significa directamente, es decir que su faz sensible no tiene más razón de ser que transmitir un sentido. El símbolo solo significa indirectamente, de manera secundaria: ante todo se presenta por sí mismo y sólo en un segundo momento descubre además lo que significa [...]

Una tercera diferencia puede deducirse de lo que Goethe atribuye al símbolo: concierne a la naturaleza de la relación significativa. En el caso del símbolo, tiene un carácter muy preciso: es un paso de lo particular (el objeto) a lo general (y a lo ideal); en otros términos, la significación simbólica, para Goethe, tiene necesariamente la misma índole que el ejemplo: es un caso particular a través del cual (pero no en lugar del cual) se ve, mediante una especie de transparencia, la ley general de la cual emana [...] Así se confirma el valor de la relación de participación para la estética romántica, en detrimento de la relación de semejanza, que había dominado sin rival las doctrinas clásicas [...]

Una cuarta y última diferencia reside en el modo de percepción. En el caso del símbolo, se produce una suerte de sorpresa debida a una ilusión: creíamos que la cosa se presentaba por sí misma, después descubrimos que también tiene un sentido (secundario)¹⁸

Después de algunas otras consideraciones, Todorov termina haciendo una síntesis de las características del símbolo y de la alegoría que resaltaron los románticos:

el símbolo es productor, intransitivo, motivado; logra la fusión de contrarios: es y a la vez significa; su contenido escapa a la razón: expresa lo indecible. En cambio, la alegoría es, evidentemente, algo ya hecho, transitivo, arbitrario, pura significación, expresión de la razón [...] el símbolo se produce inconscientemente, y provoca un trabajo de interpretación infinito; la alegoría es intencional y quizá se comprenda sin "resto".¹⁹

No obstante la existencia de claras diferencias entre el pensamiento de Chevalier y el de Todorov, se advierten también muchas afinidades, y tal vez, se pueda intentar una conciliación definitiva señalando que la distancia entre el vacío signo arbitrario y el símbolo entrevisto por Chevalier, lo llena Todorov con la idea de un signo transformado por el arte, capaz de albergar en su seno la belleza, concebida ésta como "lo infinito

representado de manera finita"²⁰

6.5 La irracionalidad del símbolo. El enfoque de Carlos Bousoño

Carlos Bousoño no se detiene, cuando menos en su obra El irracionalismo poético, a contemplar los elementos que pueden definir el símbolo con el detalle con el que lo hacen Chevalier y Todorov, pero coincide con estos dos autores en dos cuestiones importantes.

La primera de ellas se señala desde su primer intento de definición del símbolo en el que comienza haciendo a éste sinónimo de irracionalismo.

el irracionalismo o simbolismo consiste en la utilización de palabras que nos emocionan, no o no sólo en cuanto portadoras de conceptos, sino en cuanto portadoras de asociaciones irreflexivas con otros conceptos que son los que realmente conllevan la emoción.²¹

Vital y coincidente también con las ideas de los autores citados es la reflexión sobre el proceso productivo de la emoción artística. Aunque Bousoño no parte del romanticismo, como lo hace Todorov, para definir el concepto moderno de símbolo, sino que lo hace surgir de la aparición de Baudelaire en el mundo de la poesía medio siglo después, la oposición entre el pensamiento tradicional y el moderno descubre algunos de los mismos aspectos que se revelaron con la oposición entre símbolo y alegoría vista por los románticos.

la emoción artística era el resultado de que previamente el lector se hacía cargo de la significación lógica. En consecuencia, primero entendíamos, y después, precisamente porque habíamos entendido, nos emocionábamos [...] ahora, en esta veta de que hablo, primero nos emocionamos, y luego, si acaso, entendemos (cosa que, por otra parte, es, desde el punto de vista estrictamente estético, innecesaria por completo.²²

Pero, la verdadera aportación de Bousoño, a mi juicio, es su consideración sobre la existencia de dos clases de símbolos: el simbolismo de realidad o lógico y el de irrealidad o ilógico. Llama heterogéneo al primero y lo define así:

en ese primer tipo, aunque lo esencial sea la asociación irracional (estos es, no consciente) con su secuencia emotiva, existe también un significado lógico, que no tiene nada que ver con el primero, con el irracional asociado, y hasta que le es, a veces, en cierto modo, opuesto, [...] por lo que la emoción (relacionada con la significación irracional) se nos aparece como inadecuada con lo que lógicamente ha expresado el poeta.²³

El segundo tipo lo constituyen aquellos símbolos cuya expresión "sería aquella en donde hubiese desaparecido por completo el significado lógico"²⁴, y que Bousoño llama simbolismo homogéneo. Su definición es la siguiente:

a) en cuanto a la forma, nos hallamos frente a una literalidad que afirma, repito, algo no imposible, pero sí poco probable; y b) en cuanto al contenido de hecho que esa literalidad (al ser repudiada en cuanto tal por el lector) envuelve, nos hallamos frente a una significación irracional, o sea, una significación que contemplada en la conciencia, comparece como solo emotiva.²⁵

En ambos casos, el proceso de la expresión poética y el modo como lo percibe el receptor implica, en primero y único lugar, la emoción; el sentido oculto, el verdadero sentido de la dicción poemática, se descubre solamente con un análisis extraestético. La emoción, pues, "procede de una significación que se ha asociado inconscientemente al enunciado poemático, y que, por tanto, permanece oculta."²⁶

Según esto, la diferencia entre las dos clases de símbolo se podrá apreciar solamente en una actividad extraestética, cuando se intente la interpretación, y consistirá únicamente esta apreciación en poder detectar si la relación entre simbolizador y simbolizado se mantiene por la existencia de un conector lógico (símbolo heterogéneo), o por su ausencia total (símbolo homogéneo).

6.6 La expresión simbólica en La nieve del almirante

Después de haber conjuntado y comparado algunas ideas sobre el símbolo vertidas por Chevalier, Todorov y Bousoño lo que procede ahora es destacar algunos elementos de la novela de Mutis que pongan de manifiesto su contenido simbólico.

Esta tarea que parecía fácil en las primeras lecturas por causa de la riqueza metafórica y del evidente sentido subyacente en el relato de los actos y reflexiones de Maqroll el Gaviero, se reviste de una dificultad nueva surgida ahora de la consideración del símbolo como un fenómeno complejo compuesto de elementos diversos, muchos de ellos muy sutiles y difíciles de describir.

Pero, si las consideraciones previas que se han hecho aumentan

la dificultad de la tarea, la nueva visión del símbolo proporciona también una nueva facilidad: el sentido simbólico, especialmente en la narrativa, se devela no solamente en el reducido campo de una metáfora o en una expresión aislada de sentido ambiguo o vago, sino en la amplitud de un contexto que puede abarcar, en nuestro caso, un capítulo, la novela entera, el ciclo de novelas o, incluso, la obra total de Mutis.

De la misma manera como se puede intentar la determinación del tema o los temas de una novela por la recurrencia con la que aparecen algunos motivos a lo largo del texto, la revelación del sentido simbólico oculto se puede basar en la acumulación de direcciones que apuntan, unas veces directamente, muchas otras de forma velada y confusa, hacia un solo punto. La figura de Maqroll aparecerá como símbolo del hombre universal y atemporal y, al mismo tiempo, como símbolo del hombre moderno de nuestro siglo, gracias a una recopilación final de una serie de otros símbolos que se expresan con forma e intensidad diversas, pero que confluyen todos en la figura central.

La significación completa de esta figura está integrada por una gran cantidad de elementos -acciones, objetos, actitudes, sentimientos, reflexiones, recuerdos, sueños, etc.- que se relacionan entre sí formando grupos alineados bajo una directriz. Algunas veces, se podrá observar la existencia de elementos ambivalentes que pueden integrar a la vez grupos diferentes en los que funcionan con valores opuestos. Por ejemplo, la selva está marcada casi siempre con un valor negativo que la aproxima a la

inmovilidad y a la muerte, sin embargo, la frase "selvática y ceñuda distancia de su ser" (LNA, Abril 18,50) es una expresión de tantas con las que Magroll define a Flor Estévez, símbolo de la vida (Eros).

Uno de estos grupos se forma alrededor del mismo viaje y la aventura. El río, los obstáculos que en él aparecen súbitamente, la caprichosa corriente que cambia sin aviso; la frágil nave en la que viajan, el motor poco potente y casi al punto del colapso final; los grandes insectos de colores y formas diversas que vienen a estrellarse en la lámpara Coleman, son todos, elementos que están relacionados de una forma lógica con el hilo del relato. Configuran el plano superficial y su aparición y descripción se rigen por la exigencia de la verosimilitud. Pero, al mismo tiempo, van formando un tejido subyacente que expresa el simbolizado: la vida que el hombre debe recorrer con todas las dificultades que le salen al paso, la precariedad de sus fuerzas, la amenaza constante de la desaparición y, en contraste, el incesable impulso y su terca obstinación en perseguir lo inalcanzable.

Para Bousoño, esta serie correspondería a la clasificación de símbolos heterogéneos. Para Goethe, serían signos a los que se les ha elevado a la altura de símbolos, sin perder por ello su valor propio, su opacidad, aunque, a decir verdad, esta opacidad se manifiesta simultáneamente con una transparencia de la misma intensidad. La distancia entre simbolizante y simbolizado es mínima, y la correspondencia e interpretación se realizan casi en forma automática.

El objetivo del viaje es un elemento que podría colocarse también en este grupo y clasificarse como símbolo heterogéneo, porque participa con los anteriores en el sostenimiento del hilo del relato: Maqroll recibe la noticia de un interesante negocio que consiste en la compra de maderas procesadas en los aserraderos, río arriba. Inicia el viaje y, al final de éste, se encuentra con que los aserraderos, aunque flamantes, no están en funcionamiento por causa de una maniobra urdida por algún poderoso del país. El plan de éste consiste en apoderarse de ellos en condiciones muy provechosas, presionando para ello con las acciones de una ficticia guerrilla que asola la región.

La relación entre el simbolizante -el objetivo del viaje- y el simbolizado -la precariedad de los planes humanos- parece tan clara y cercana como en los elementos anteriores. Sin embargo, el objetivo comienza pronto a desdibujarse y a cubrirse con la neblina de la vaguedad: "La palabra factoría produce la hilaridad de la tripulación" (Ibidem, Marzo 15,14), "Nadie ha sabido darme idea cabal de su ubicación" (Ibidem, Marzo 24,19), cuando le menciona el asunto de la madera al mecánico, éste "Me mira con una mezcla de extrañeza y fastidio" (Ibidem, Mayo 30, 64). Aunque el viaje prosigue, la incertidumbre provoca en Maqroll la pérdida del interés y no sabemos qué es lo que lo impulsa a seguir (Ibidem, Junio 4,65; Junio 12,76; Junio 21,88).

Cuando los viajeros llegan al sitio del destino, se piensa que con la descripción del lugar el relato va a perder ese halo de indeterminación, pero, aunque esta descripción es detallada y

precisa, Magroll parece deambular en un paisaje insólito y fantasmal, como lo expresan algunas de sus frases, (el subrayado es mío): "lo inesperado de tal arquitectura en clima y lugar semejantes" (Ibidem, Junio 23,92), "(la estructura) se erguía envuelta en un halo dorado que le daba un aspecto irreal, como si estuviera suspendido en el aire" (Ibidem, Junio 23,93), "La impresión de irrealidad, de intolerable pesadilla, de tal presencia en medio de la noche ecuatorial..." (Ibidem, Junio 23,94), la gótica maravilla de aluminio y cristal que flota iluminada con esa luz de morque" (Ibidem.), "La verdad resulta imposible de transmitir" (Ibidem), "La luz de quirófano que baña el edificio, su esqueleto de aluminio y cristal, [...] he resuelto alejarme de tan abrumadora presencia" (Ibidem, Junio 25,96).

La expresión, que en el plano superficial no habría llegado más allá de los lamentos e imprecaciones al comprobar la inutilidad de todos los esfuerzos del viaje, es el canto desesperado de un alma angustiada ante lo desconocido.

No se identifica, a pesar de la descripción, la verdadera naturaleza del lugar, y mucho menos se explica la desmedida e ilógica reacción de Magroll. Se percibe solamente el anuncio de una corriente subterránea que no sabemos a donde lleva. Un examen posterior hecho de forma más detenida permite establecer esta dirección: luz de morque, esqueleto, quirófano; irreal, irrealidad, flota; abrumadora presencia e intolerable pesadilla, todo esto causa en Magroll una sensación imposible de transmitir. El simbolizado no es solamente la muerte, sino la viva experiencia que

se puede tener de ella, así como el reconocimiento de su inefabilidad.

Si existe razón para calificar el objetivo del viaje como un símbolo heterogéneo por la existencia de un conector lógico (misión fallida = precariedad de los planes humanos), en el plano subyacente este conector cede su lugar a uno predominantemente irracional, lo que exige, si se pretende contar con una interpretación, una actividad posterior más elaborada. También se puede decir, por tanto, que es un símbolo homogéneo.

El análisis de los sueños que aparecen en la novela es una buena oportunidad para observar el sentido simbólico, especialmente la serie de cuatro que podrían llamarse sueños de lugares (*Ibidem*, Abril 17,44 y ss). Por no estar sujetos al hilo de la narración y, por lo mismo, a las exigencias de verosimilitud, ya que en este terreno el escritor adquiere el derecho a la transgresión total, podría decirse que su expresión pertenece de lleno al simbolismo irracional u homogéneo.

Y es cierto que en estos pasajes se amontonan imágenes que están totalmente fuera del contexto de la acción, por lo que podría pensarse que cumplen con una función puramente accesoria, de no ser por la anticipada advertencia que hace Magroll: "Hoy durante la siesta, soñé con lugares. Lugares donde he pasado largas horas vacías y que, sin embargo, están cargadas de algún significado secreto." (*Ibidem*, Abril 17,43)

Se observa que en este caso, igual que en el primer grupo de

símbolos que se analizó, se establecen dos distintas relaciones. La primera de ellas descansa en una cercanía entre simbolizante y simbolizado que podría llamarse metafórica, y que sirve para hacer una recopilación de las ideas que han ido apareciendo en el texto de la novela. Los sueños, desde este punto de vista, permiten hacer un desordenado inventario de las cosas que pasan por la mente de Magroll.

La sala de espera en la estación, los carteles de lugares turísticos, el hidroavión de pasajeros; el olor a pantano, el pantano, el calor húmedo; los mensajes transmitidos oscuramente, el golpe de timón; la imposibilidad de recibir ayuda y de entender los mensajes, son elementos que, aunque aparecen en escenarios totalmente diferentes, se refieren igualmente a los mismos simbolizados: la vida como un eterno viaje, la insensibilidad, el embotamiento, el destino, el aislamiento, la incomunicabilidad y el deterioro.

Sin embargo, los sueños asumen también otro papel más importante al expresar mediante el símbolo, la reunión de contrarios. Gracias a su papel preponderantemente irracional, libran al escritor de la necesidad de encontrar una explicación lógica -cosa totalmente imposible- para las erráticas y a veces ambivalentes actitudes humanas ante la conflictiva coexistencia de fuerzas encontradas.

La figura de Flor Estévez, aunque dibujada solamente en breves párrafos, simboliza cabalmente el complicado ser de la mujer y la manera como se refleja en la mente y el ánimo del hombre. Por medio

de ella, se manifiesta la voz ancestral de la naturaleza y el origen de todas las cosas:

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 helechos y musgos de los más sorprendentes colores. (Ibidem, Junio 21, 91)

Surgida de la naturaleza, Flor Estévez se identifica con ella con lienzos profundos e inmemoriales: es de carácter cambiante y pasional, pero siempre genuina y transparente. Es el símbolo de la vida y del placer inocente de vivirla.

Flor Estévez, leal y bronca en sus iras, procaz y repentina en sus caricias. Abstraída, viendo pasar la niebla por entre los altos cámbulos, cantando canciones de las tierras bajas, canciones frutales, gozosas, inocentes y teñidas de una aguda nostalgia que se quedaba para siempre en la memoria con la melodía y las palabras de un candor transparente. (Abril 18, 50)

Lleno de melancolía, Maqroll recuerda su amor sin cortapisas y la completa participación de su ser en la entrega: "cómo me hace falta en esta hamaca, sentir el desorden de su cuerpo y oír la bramar en el amor como si se la estuviera tragando un remolino" (Ibidem, Junio 21, 89)

Pero la mujer tiene otra cara también, y si para Maqroll, Flor Estévez no la ha mostrado nunca, no por ello desaparece de su inconsciente el temor de que lo haga en algún momento. En el cuarto sueño de la serie, Maqroll sueña con la misma Flor Estévez : "Como siempre, tiene el pelo desordenado como la melena de un animal

mitológico." (Ibidem, Abril 17, 47), aunque ahora se ha transformado en su antítesis. Pertenece, en el sueño, a un bando contrario en el que se conjuntan sólo rasgos negativos.

El acto de amor se ve interrumpido por la presencia de alguien, pronombre que con su indefinición trata de abarcar el mundo oscuro de la sujeción, del prejuicio, de la predominancia de la mente sobre el cuerpo: monaguillo, sacerdote, comunión y extremaunción representan el lado negro de la religión, su enemistad con la vida. En este acto ritual fúnebre Flor Estévez se ha convertido en la sacerdotisa que intenta, con la aplicación de los óleos en el miembro viril de Magroll, una incruenta castración. La coquetería, el frío cálculo, el engaño y, sobre todo, su falta de participación genuina, la convierten en asesina del amor: "Todo erotismo se ha esfumado por completo" (Ibidem, Abril 17, 48). Se reúnen así en el sueño Eros y Tánatos.

No obstante el fuerte contenido irracional de los sueños, es imposible clasificar este segundo grupo de símbolos como puramente homogéneo, según la idea de Bousoño, ya que algunos de ellos aparecen con un conectivo lógico. Puede decirse entonces que, hasta este momento, el deslinde de los dos tipos no se puede apreciar con claridad, y que resulta más conveniente pensar que la irracionalidad no se da de una manera absoluta, sino en una mayor o menor graduación. Entendemos que esto es lo que Bousoño quiere expresar cuando habla de irracionalidad fuerte e irracionalidad débil.²⁷

Sólo resta, como parte final de este capítulo, tratar de analizar la expresión simbólica de naturaleza diferente que Mutis consigue en los dos poemas formados por versículos en prosa insertos en la novela (LNA, Abril 2, 22-24 y Junio 4, 66-67).

Las alusiones, en ambos casos, a la poca validez y utilidad de sus contenidos -"Viejos rezagos del colegio de jesuitas, que de nada sirven" (Ibidem, Abril 2, 23) y "Mis dudas sobre la eficacia de tan bárbara letanía eran más que fundadas" (Ibidem, Junio 4, 67)- no son sino un engaño de Mutis, porque detrás del simple nombre de "reglas de vida" y "oracion del capitán", se agrupa todo el pensamiento filosófico de un hombre y, de alguna manera, de una época.

La desproporción entre el mínimo espacio que ocupan los poemas y las dilatadas esferas a las que se siente que llegan, hace resaltar el milagro de la poesía y su poder de condensación. En cambio, en esta atmósfera purísima, de brillante claridad, la razón respira con dificultad y encuentra pocos asideros, si no es que ninguno.

La poesía es el terreno propio de la expresión que busca lo sublime, pero, ante la imposibilidad de manifestarse de una forma asible para la mente, recurre al símbolo en su forma más pura: el irracionalismo. En este caso, el simbolizante está alejado del simbolizado por un abismo insalvable -cuando menos para la mente-, y la imagen del primero es totalmente opaca, ya que no permite pasar por ella ni el más mínimo reflejo. Significa de una forma indirecta y nos lleva por caminos de la intuición, de lo particular

(lo literalmente expresado) a los grandes asuntos del hombre (lo simbolizado). Representa también una sorpresa porque el símbolo implica siempre un camino diferente para llegar a un mismo punto.

Buscar una sola interpretación que revele, una por una, todas las correspondencias y semejanzas de una frase o de un versículo es tarea inútil. La poesía reclama la percepción, no la intelección.

Sin embargo, los poemas insertos en la novela pertenecen al contexto total y están relacionados con el mismo. En la escala de intensificación del irracionalismo están en el nivel más alto, pero las primeras etapas se han recorrido con el vehículo de la narración. Los poemas insertos, por ellos solos y fuera del contexto de la novela, no brillan con la misma intensidad, pierden algo que les da el conjunto. Sólo expresados por Maqroll adquieren su total fuerza y significación.

NOTAS AL CAPITULO SEXTO

- 1 PUIG, J. Olives. Prólogo al Diccionario de los símbolos.
Barcelona: Herder, 1991. p.9
- 2 CHEVALIER, Jean. Ibídem., p.15
- 3 Ibídem., p.16
- 4 Ibídem., p.10
- 5 Ibídem., p.22
- 6 Ibídem., p.21-22
- 7 Ibídem., p.23
- 8 Ibídem., p.19
- 9 Ibídem., p.17
- 10 Ibídem., p.19
- 11 Ibídem., p.18
- 12 TODOROV, Tzvetan. Teorías del símbolo. Caracas: Monte Avila
Editores, 1991. p.279
- 13 Ibídem., p.208
- 14 Ibídem., p.209
- 15 Ibídem., p.279
- 16 Ibídem.
- 17 Ibídem., p.279-280
- 18 Ibídem. p.282-283
- 19 Ibídem., p.289

- 20 Ibidem., p.279
- 21 BOUSOÑO, Carlos. El irracionalismo poético. Madrid: Gredos,
1981. p.21
- 22 Ibidem., p.23
- 23 Ibidem., p.24
- 24 Ibidem., p.28
- 25 Ibidem., p.110
- 26 Ibidem., p.23
- 27 Ibidem., p.29

CAPITULO SEPTIMO: LA CONFIGURACION DEL MITO

7.1 El mito y el hombre moderno

Aunque pueda pensarse que el hombre moderno, gracias al desarrollo vertiginoso de las ciencias, se ha visto con necesidades cada vez menores de recurrir al mito como auxiliar válido para satisfacer dudas y encontrar explicaciones al misterio del universo y al de su propia existencia, la práctica psicoanalítica ha demostrado que el mito cumple, hoy en día, las mismas funciones que ha tenido desde que el hombre es hombre.

Fueron C. G. Jung y la escuela por él fundada los que contribuyeron principalmente a determinar que

las analogías entre los mitos antiguos y las historias que aparecen en los sueños de los pacientes modernos no son ni triviales ni accidentales. Existen porque la mente inconsciente del hombre moderno conserva la capacidad de crear símbolos que en otro tiempo encontró expresión en las creencias y ritos del hombre primitivo.¹

La observación de la realidad, aunque se pueda hacer ahora con instrumentos y métodos muy sofisticados, sigue teniendo límites muy precisos para el conocimiento consciente.

hay aspectos inconscientes de nuestra percepción de la realidad. El primero es el hecho de que, aun cuando nuestros sentidos reaccionan ante fenómenos reales, visuales y sonoros, son trasladados en cierto modo desde el reino de la realidad al de la mente. Dentro de la mente se convierten en sucesos psíquicos cuya naturaleza última no puede conocerse (porque la psique no puede conocer su propia sustancia psíquica).²

Es fácil adivinar que, si para las manifestaciones puramente físicas existe una imposibilidad de comprensión total, las cuestiones emotivas, filosóficas y religiosas siguen profundamente arraigadas en terrenos en los que sólo pueden representarse satisfactoriamente a través del mito.

Como hay innumerables cosas más allá del alcance del entendimiento humano, usamos constantemente términos simbólicos para representar conceptos que no podemos definir o comprender del todo. Esta es una de las razones por las cuales todas las religiones emplean lenguaje simbólico o imágenes.³

Aunque en la historia de la civilización ha asumido formas variadas y parece a veces ser el fruto de una mente individual, el mito manifiesta siempre una estructura constituida por elementos de origen colectivo que han permanecido prácticamente inalterados en el transcurso del tiempo. La pervivencia de dichos elementos a lo largo de los siglos ha podido ser observada, principalmente en el campo de los sueños, por la práctica psicoanalítica.

en el sueño se producen elementos que no son individuales y que no pueden derivarse de la experiencia personal del soñante. Esos elementos, como ya dije antes, son lo que Freud llamaba "remanentes arcaicos", formas mentales cuya presencia no puede explicarse con nada de la propia vida del individuo y que parecen ser formas aborígenes, innatas y heredadas por

la mente humana.⁴

Lo que contribuye a darle al mito una variación considerable en su detalle es la aportación que se puede llamar particular y que está relacionada con factores que caracterizan una determinada época, un determinado grupo humano o, incluso, una determinada persona.

La conjunción de ambas clases de elementos -los colectivos y los particulares- constituyen lo que Jung llama imágenes arquetípicas y que define como: "Formas o imágenes de naturaleza colectiva que toman lugar en toda la Tierra, que constituyen el mito y que al mismo tiempo son productos autóctonos e individuales de origen inconsciente."⁵

Dentro de todos los sistemas de símbolos, dentro de todas las mitologías, "El mito del héroe es el más común y mejor conocido del mundo"⁶, quizás porque es el que mejor representa la conjunción de los elementos citados. Las acciones particulares del héroe no conforman por sí solas la validez del mito; se requiere además que éstas representen simbólicamente las actitudes, anhelos y temores ancestrales de la generalidad que constituye el clan, el pueblo, la nación, la humanidad.

En el presente capítulo se pretende señalar las imágenes arquetípicas que se encuentran en LNA y separar los elementos constantes y universales de los particularmente representativos de la personalidad del autor y del tiempo en que vive.

7.2 Magroll, ¿héroe moderno?

Mutis sitúa a Magroll en un mundo cuyas coordenadas espacio-temporales tiene buen empeño en esconder. Sólo unas cuantas huellas esparcidas a lo largo de sus novelas nos permiten hacer algunas conjeturas, aunque se logran éstas, podríamos decir, a pesar del autor.

La acción de esconder tras de una cortina de humo los orígenes del héroe y la época en la que se desarrolla el relato de Ilona, fue observada por Federico Patán y explicada como un deseo, lleno de nostalgia, de encontrar, en tiempos y lugares más felices, un escenario donde se desarrollaran más libremente sus personajes.

...el relato se asienta cómoda y felizmente en un realismo matizado por tonos románticos, lleno de nostalgia por mundos capaces de otorgarnos la posibilidad del movimiento constante en una geografía ajena a la modernidad.⁷

Habría que agregar, sin embargo, que el romanticismo de Mutis que lo impulsa hacia épocas pasadas convive con una conciencia clara y muy realista de la imposibilidad de escape. Sólo en este contexto de fuerzas ambivalentes -la atracción del pasado y el reconocimiento de la gratuidad de la ficción- se puede reconocer cabalmente la originalidad de Mutis.

Su romanticismo, atemperado por un realismo igualmente poderoso produce no solamente una expresión pesimista y una visión fatal del destino de un hombre que no encuentra acomodo en el tiempo que le tocó vivir, sino que hace sufrir finalmente a Magroll

una transformación que le permite trascender el egoísmo del Yo romántico y terminar, después de un largo proceso de búsqueda interior, en la aceptación del mundo tal como es y con una expresión de patente admiración hacia "el fabuloso espectáculo de los vivos." (LNA, Mayo 30, 62)

Magroll es el producto literario de un autor que no ha querido, intencionalmente, establecer una distancia entre él y su personaje. La identidad es total y confesada. Resulta, por tanto, aún a pesar de la marcada aversión por los tiempos actuales, un personaje moderno.

No hay nada en Magroll [...] que no sea mío. Yo no le he puesto a Magroll nada prestado, no hay un solo rasgo de Magroll al servicio de un personaje, todo lo que hay en él lo he vivido yo, (es) lo que sale de mí, de mi esencia, de mi ser, de mi manera de ver el mundo, de mi mundo, de las sustancias que circulan entre el mundo y yo.⁸

El mito que se configura en el camino que va desde la obra poética de Mutis hasta el ciclo de novelas, comulga en muchos aspectos con el del héroe de siempre, pero está también marcado con las particularidades, angustias y anhelos del hombre de hoy.

7.3 Las apariciones de Magroll en las obras de Mutis

La figura de Magroll aparece en la obra poética de Mutis en Los elementos del desastre (1953), Reseña de los hospitales de ultramar (1959), Recuento de ciertas visiones memorables de Magroll (1973), Caravansary (1981) y Los emisarios (1984).

Se convierte después en el personaje central de casi todas sus

novelas, las que si en su individualidad se pueden considerar con total independencia, se encadenan en un conjunto titulado Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero. Los títulos son los siguientes: La nieve del almirante (1986), Ilona llega con la lluvia (1988), La última escala del Tramp Steamer (1988), Un bel morir (1989), Amirbar (1990), Abdul Bashur, soñador de navíos (1991) y Tríptico de mar y tierra (1993).

7.4 Génesis y evolución del héroe

¿De dónde viene el nombre de Maqroll el Gaviero? pregunta Guillermo Sheridan a Alvaro Mutis en una entrevista hecha en 1976. Mutis recuerda que el nombre surgió en 1946 o 1947.

El Gaviero viene de mis lecturas de Conrad, de Melville (sobre todo de Moby Dick); es el tipo que está allá arriba, en la gavia, que me parece el trabajo más bello que pueda hacerse en un barco, allá entre las gaviotas, frente a la inmensidad y en la soledad más absoluta...es la conciencia del barco, los de abajo son un montón de ciegos. El Gaviero es el poeta [...] es el que ve más lejos y anuncia y ve por los otros.'

Todas las apariciones de Maqroll en la obra de Mutis pueden separarse en tres etapas atendiendo, más que a los hechos en sí, a los diferentes estados de ánimo del héroe.

Primera etapa: la misión del héroe, el relato de la aventura

Desde las primeras apariciones, Maqroll es un hombre ya maduro que ha pasado la mayor parte de su vida en un continuo ir y venir por los siete mares, bajando a tierra sólo por momentos. "Y yo que soy hombre de mar, para quien los puertos apenas fueron transitorio

pretexto de amores efímeros y riñas de burdel." (SMG,155)

Se ha visto impelido a este constante viajar porque está predestinado por los dioses a buscar en todas las manifestaciones de la naturaleza las señales sólo visibles para él. Su misión es la del eterno vigía que avizora desde las alturas lo que los demás hombres no pueden ver.

...yo que siento todavía en mis huesos el mecerse de la gavia a cuyo extremo más alto subía para mirar el horizonte y anunciar las tormentas, las costas a la vista, las manadas de ballenas y los cardúmenes vertiginosos que se acercaban como un pueblo ebrio...(Ibidem,155)

Sin embargo, se ve atraído inexplicablemente, en ocasiones, por empresas que lo obligan a internarse tierra adentro, en las profundidades del continente: las minas de Cocora o Amirbar, los aserraderos de maderas preciosas en las estribaciones de la cordillera, el dudoso rescate de un contrabando de armas despeñado en los precipicios de la alta montaña.

Invariablemente, todos sus viajes y empresas acaban en el más completo fracaso o, lo que es peor, en el desánimo total al ver que sus objetivos, aun alcanzados, no son más que puros espejismos.

Segunda etapa: proximidad de la muerte, pesimismo

Cansado y "en la vejez de sus años, cuando el tema de la enfermedad y de la muerte rondaban sus días" (Ibidem,104), su espíritu se nubla con un gran pesimismo por el reconocimiento de la

miseria e inutilidad de su vida desperdiciada.

Tercera etapa: búsqueda de la soledad, reflexión, iluminación y transformación

En medio de este ambiente en el que el hombre sólo puede encontrar que el destino "marca a cada uno con su signo de especial desesperanza" (Ibídem,110), Maqroll aprende en el mismo Hospital del Río, símbolo y resumen de sus miserias, "a gustar de la soledad y a rescatar en ella la única, la imperecedera sustancia de sus días" (Ibídem,109). Allí mismo se aficiona a "las largas horas de solitario soñador, de sumergido pesquisidor de un cierto hilo de claridad" (Ibídem,109) con el fin de encontrar algún sentido a su loco pasado.

Esta búsqueda culmina en El Cañón de Aracuriare, relato corto que aparece primero en SMG y se publica idéntico como "Otras noticias de Maqroll el Gaviero" en el mismo volumen de LNA. Maqroll escoge ahí el camino del apartamiento de sus semejantes y de toda traza de civilización para llegar a una etapa de su vida en la que todos los recuerdos pasados aflorarán con fuerza y se reordenarán para darle una visión del mundo totalmente diferente: "el Gaviero inició, sin propósito deliberado, un examen de su vida, un catálogo de sus miserias y errores, de sus precarias dichas y de sus ofuscadas pasiones." (LNA,119)

La profundidad de sus reflexiones lo llevan a experimentar una transformación gracias a la cual el "protagonista de lo que tenía hasta entonces como su propia vida" (Ibídem,119), se convierte en

un nuevo personaje que ciertamente "conocía toda la verdad, todos los senderos, todos los motivos que tejían su destino ahora presente con una desusada evidencia." (Ibidem,119)

La vivencia iluminadora crea en Magroll una conciencia de su propio ser y le permite contemplar su vida pasada con una lente que no intenta juzgar el bien o el mal de sus acciones, sino solamente regresarle una imagen muy afinada de la razón y esencia de sus días.

El ámbito del sitio, con su resonancia de basílica y el manto ocre de las aguas desplazándose en lentitud hipnótica, se confundieron en su memoria con el avance interior que lo llevó a ese tercer impasible vigía de su existencia del que no partió sentencia alguna, ni alabanza ni rechazo, y que se limitó a observarlo con una fijeza de otro mundo que, a su vez, devolvía, a manera de un espejo, el desfile atónito de los instantes de su vida. (Ibidem,120)

En este nuevo estado la imagen de la muerte que lo ha acompañado todo el tiempo como una amenaza aterradora se transforma también.

El Gaviero sintió que, de prolongarse esta plenitud que acababa de rescatar, el morir carecería por entero de importancia, sería un episodio más en el libreto y podría aceptarse con la sencillez de quien dobla una esquina o se da vuelta en el lecho mientras duerme. (Ibidem,120)

En este esquema dividido en tres etapas podemos enmarcar las diferentes apariciones de Magroll que van desde los poemas hasta las novelas. LNA corresponde en su mayor parte a la primera etapa -

La misión del héroe y el relato de la aventura-, pero contiene también, en forma clara, momentos que representan la etapa de pesimismo: la reminiscencia frecuente de otros viajes y empresas que en alguna ocasión le hacen expresar: "Me intriga sobremanera la forma como se repiten en mi vida estas caídas, estas decisiones erróneas desde su inicio" (Ibídem, Marzo 24, 19), así como otros que representan la iluminación : la salida de la selva, el libramiento del Paso del Angel y la experiencia catártica de los sueños.

La novela proporciona, pues, la ocasión de observar la mayor parte de los elementos que conforman la figura total del héroe mítico, aunque algunos de ellos se ven mucho mejor delineados en Los hospitales de ultramar y en El Cañón de Aracuriare.

7.5 La ruta del héroe

En El héroe de las mil caras, Joseph Campbell, siguiendo el camino abierto por Jung, intenta "descubrir algunas verdades que han estado escondidas bajo las figuras de la religión y la mitología."¹⁰ Su método consiste en "comparar una multitud de ejemplos bastante sencillos y dejar que el antiguo significado se haga aparente por sí mismo."¹¹

Aunque sus observaciones se circunscriben exclusivamente al mito del héroe -la figura más conocida por la humanidad-, la diversidad de los orígenes de los ejemplos, así como el enorme trecho histórico que abarcan, le dan una validez incontestable al resultado de su trabajo, que tiene como objetivo demostrar la existencia de una línea esencial y continua que liga las

manifestaciones mítico-religiosas de los pueblos.

Campbell dedica la primera parte de su libro a la aventura del héroe. Hace constantemente referencia a ejemplos que provienen de civilizaciones muy distantes -por ejemplo, la hindú y la azteca, la sumeria y la de los indios de Norteamérica- para intentar, al final de esta parte¹², una síntesis de los elementos comunes y universales del mito del héroe evidentes en este conjunto. Sorprendentemente, resulta una síntesis tan corta que le bastan unos cuantos renglones para expresarla, y que, no obstante esto, permiten la comprobación de la hipótesis, aun tratándose de mitos en apariencia totalmente diferentes.

De dicha síntesis se entresacan algunos elementos y se intenta, a continuación de cada uno de ellos, una observación que los relacionan directamente con el relato de LNA.

"El héroe mitológico abandona su choza o castillo,"¹²

En un momento no definido de su vida -aunque suponemos siempre que fue en su temprana juventud- Maqroll abandona una forma de vida y comienza su desenfadada errancia. Ya en el cuerpo de la novela, aparece Maqroll convaleciendo de una herida en la pierna, bajo los cuidados amorosos de Flor Estévez, en una especie de fonda caminera llamada "La nieve del Almirante", refugio para los viajeros que se han aventurado por las inhóspitas alturas de la cordillera.

"es atraído, llevado, o avanza voluntariamente hacia el umbral de la aventura."¹²

Abandona el Gaviero esta vida sedentaria cuando escucha, de voz de un camionero detenido en la fonda, "la historia de la madera que se podía comprar en un aserradero situado en el límite de la selva y que, bajando el Xurandó, podía venderse a un precio mucho más alto." (LNA, Marzo 24, 18)

"Allí encuentra la presencia de una sombra que cuida el paso."¹²

Es precisamente en este momento en el que se inicia el Diario de Maqroll. "Los informes que tenía indicaban que buena parte del río era navegable hasta llegar al pie de la cordillera. No es así, desde luego." (LNA, Marzo 15, 12). La falsedad de los informes recibidos ensombrecen la aventura.

"El héroe puede derrotar o conciliar esta fuerza y entrar vivo al reino de la oscuridad"¹²

La posibilidad de realizar la empresa -la navegabilidad del río- se ve amenazada por la súbita y frecuente aparición de bancos de arena que se forman por el capricho de la corriente. Por otra parte, la fragilidad y poca potencia del planchón en el que pretenden el remonte del Xurandó es evidente. Sin embargo, Maqroll inicia el viaje y se adentra en la selva.

"Detrás del umbral, después, el héroe avanza a través de un mundo de fuerzas poco familiares y sin embargo extrañamente íntimas, algunas de las cuales lo amenazan peligrosamente,"¹²

Una familia de indios aborda el planchón esperando ser transportados río arriba. La descripción de su apariencia comienza a conformar lo que llegará a ser el ambiente de "quebranto y lodo", como Maqroll califica a la selva. Indios, vegetación y clima se amalgaman en una sustancia única que amenaza constantemente a los viajeros transgresores. Esta indiferenciación entre las cosas de la selva que se había apuntado ya en el poema "Los viajes" en el que los indios de la selva aparecen "asexuados y blandos como las serpientes de los pantanos" (SMG,28), aparece con mucho más fuerza en LNA.

Ni el hombre ni la mujer tienen vellos en parte alguna del cuerpo. Ella muestra su sexo que brota como una fruta recién abierta y él el suyo con el largo prepucio que termina en punta. Se diría un cuerno o una espuela, algo ajeno por entero a toda idea sexual y sin el menor significado erótico. (LNA, Marzo 21,16)

La marcada ausencia de erotismo en la pareja de indios los hace pertenecer de lleno al mundo de la oscuridad, de la selva. Se inicia así la oposición entre vida y muerte (Eros y Tánatos) que estará presente a todo lo largo de la novela y en la que Mutis coloca en un polo la luz, la perceptibilidad, el movimiento y, en otro, la selva, la insensibilidad, el embotamiento, la inmovilidad. (Ver el capítulo tercero de este trabajo)

A este mundo de la oscuridad pertenece también el contacto sexual que Maqroll sostiene con la india. Es el símbolo de la regresión al origen, al vientre materno. La repulsión inmediata y total de Maqroll no es solamente hacia la india, que "en nada

recordaba el tacto de las formas femeninas" (Ibidem, Marzo 21, 17), sino hacia la totalidad de ese ambiente selvático que lo deja impregnado con "la hedionda capa de pantano podrido que se adhería al cuerpo" (Ibidem, Marzo 21, 17) como una marca muy difícil de borrar.

La amenaza real simbolizada por estas fuerzas poco familiares y, sin embargo, extrañamente íntimas como las describe Campbell es la imposibilidad de trascender, ya en la vida adulta, el mundo infantil gobernado por la madre.

"otros le dan ayuda mágica (auxiliares)."¹²

La figura paternal del capitán se convierte en apoyo y guía para Maqroll. El paralelismo de su vida de marino y la transmisión de su sabiduría inducen en él sentimientos de reconocimiento y gratitud. Aún con los lastres de la bebida y la dificultad para comunicarse, el capitán representa la ayuda que necesita el hombre en su intento de trascendencia; es, pues, una figura que se coloca del lado opuesto al mundo de la selva.

"Cuando llega el periplo mitológico, pasa por una prueba suprema y recibe su recompensa."¹²

Maqroll adquiere la fiebre del pozo a raíz de su encuentro con la india. Sale victorioso de su lucha con la muerte, pero ésta representa en el pasaje no sólo la inminente desaparición del héroe, sino el final del camino que comienza con el impedimento gradual de sus facultades más caras y un intenso proceso de

cosificación.

iba cayendo en un irreversible estado de locura, en una inerte demencia mineral en donde el ser o, más bien, lo que había sido, se disolvía con una rapidez incontrolable [...] ¿Cómo explicar, por ejemplo, el pánico helado con el que observaba esta monstruosa simplificación de mis facultades [...] Nos convertimos, no en otro ser, sino en otra cosa, en un compacto mineral hecho de aristas interiores que se multiplican en forma infinita. (LNA, Abril 12, 55)

"El triunfo puede ser representado como [...] el reconocimiento del padre-creador (concordia con el padre, (o como) su propia divinización (apoteosis);"²²

El capitán, después de presenciar la lucha a muerte de Magroll con la fiebre, reconoce su calidad de héroe.

Cuando uno se encuentra con alguien que ha vivido lo que usted ha vivido y que ha pasado por las pruebas que han hecho el que es usted ahora, el ser su testigo y compañero, es algo tanto o más importante que si esas cosas le hubieran sucedido a uno. (LNA, Junio 10, 74)

La divinización o apoteosis la reconoce también el capitán con las siguientes palabras: "Usted es inmortal, Gaviero. No importa que un día se muera como todos. Eso no cambia nada. Usted es inmortal mientras está viviendo." (Ibidem, Junio 10, 74)

"intrínsecamente es la expansión de la conciencia y por ende del ser (iluminación, transfiguración, libertad)."²²

Aunque se pueden encontrar en la novela algunos momentos que describen este proceso, a partir de aquí, los mejores ejemplos se

localizan en El cañón de Aracuriare.

"En el umbral del retorno, las fuerzas trascendentales deben permanecer atrás;"¹²

Después de su experiencia de iluminación, Maqroll esconde su sabiduría: "Con nadie habló de su permanencia en el Cañón de Aracuriare." (LNA,121)

"el héroe vuelve a emerger del reino de la congoja (retorno, resurrección). El bien que trae restaura al mundo."¹²

Maqroll decide regresar para "mezclarse en la algarabía de los vivos" (LNA,121). El paisaje sereno y armonioso es la réplica del estado de ánimo del héroe.

Una semana después salía a la blanca luz que reina en el delta. El río se mezcla allí con un mar sereno y tibio del que se desprende una tenue neblina que aumenta la lejanía y expande el horizonte en una extensión sin término (LNA,120-121)

La correspondencia casi completa entre los elementos que forman el mito del héroe universal con los que pertenecen a Maqroll hacen innecesario decir algo más sobre la vigencia de esta visión milenaria en la obra de Mutis. Lo que es prácticamente imposible de dilucidar es si éste acude deliberadamente a los lineamientos clásicos del héroe para configurar a Maqroll, o si éstos surgen espontáneamente y se infiltran en el personaje.

No es difícil inclinarse por la primera posibilidad cuando se observa que el mismo Mutis utiliza, en TMT, términos comunes del lenguaje mítico para describir la naturaleza heroica de Leb, que es la misma de Maqroll.

Los verdaderos héroes del desespero y la furia se dan una vez cada siglo. Son los que logran alcanzar una suerte de grandeza mítica y ocupan en la historia un lugar excepcional y trágico que les confiere una permanencia de arquetipos del exasperado heroísmo sin salida. (TMT, 29)

Si muchas de sus ideas son las mismas que las que ha expresado la poesía a lo largo de los siglos, tienen también el sello personal del autor, que nunca dejará de ser un hombre que vive el día de hoy. La forma como esto se manifiesta se puede observar en el desarrollo de su novela y de toda su obra; en el presente trabajo se ha intentado subrayarlo en diferentes partes.

Baste sólo referirse, entonces, a que la imagen de un Maqroll aparentemente apátrida y fuera del tiempo en que vive, enemigo declarado de los abusos de la sociedad con el individuo que anhela más que la forma de vida actual, la inocencia y simplicidad del contacto con la naturaleza ; alejado de la religión cuando ésta representa la muerte en vida, representa muy bien la confusión actual del hombre y la ambivalencia de sus sentimientos y actitudes ante las instituciones. Pero, junto con esta visión pesimista, Maqroll también encarna el incesable anhelo por seguir viviendo en un mundo que nunca ha dejado de ser maravilloso.

NOTAS AL CAPITULO SEPTIMO

- 1 HENDERSON, Joseph L. "Los mitos antiguos y el hombre moderno" en El hombre y sus símbolos. Madrid: Caralt, 1992. p.107
- 2 JUNG, C.G. El hombre y sus símbolos, op. cit. p.19
- 3 Ibidem., p.18
- 4 Ibidem., p.65
- 5 CAMPBELL, Joseph. El héroe de las mil caras. México: FCE, 1992. p.24
- 6 JUNG, C.G. Op.cit., p.109
- 7 PATAN, Federico. Los nuevos territorios. México: UNAM, 1992. p.245
- 8 MUTIS, Alvaro. Poesía y prosa, op. cit. p.636
- 9 Ibidem., p.644
- 10 CAMPBELL, Joseph. Op. cit., p.9
- 11 Ibidem.
- 12 Ibidem., p.223-224

CONCLUSIONES

Dos parecen ser los aspectos que impregnan totalmente la novela y que consiguen darle el tono característico que tiene. Me refiero al sentido simbólico, evidente muchas veces, profundo y oculto muchas otras, y, en perfecto equilibrio con éste, el realismo descriptivo al que recurre Mutis como un importante elemento de significación.

Detrás de la inocente apariencia de una novela de aventuras se esconde un universo de ideas y sentimientos que no alcanzan a revelarse en el plano de la acción sino en el de la interpretación. LNA es la historia de una búsqueda, en la que el objetivo aparente -las maderas preciosas- no es más que una representación simbólica de deseos mucho más profundos y complejos, cuya expresión se hace posible solamente por este camino.

Así pues, la importancia que toma la acción en la novela no es más que aparente, porque su verdadera función es ser instrumento o puerta de entrada para que se manifieste en el escenario de la obra la verdadera fuerza que mueve al personaje: el impulso hacia el conocimiento de su propia naturaleza, de su verdadero ser.

Las batallas que libra Maqroll no enfrentan dos fuerzas concretas, una de las cuales resultará vencedora y la otra vencida.

La verdadera acción se produce en el incierto y nebuloso campo de las ideas y los sentimientos humanos, en el que se mezclan, muchas veces en una irreductible oposición, las cosas de la realidad externa con las del no menos real mundo interior, creando un ambiente de constante tensión en el que el hombre se debate por establecer un orden, por encontrar explicaciones y, sobre todo, por darle un cauce a sus anhelos cuya fuerza se manifiesta vivamente, pero cuya naturaleza nunca acaba de entender, ni mucho menos de expresar.

La incertidumbre y la insatisfacción han sido compañeras del hombre en toda su historia y lo han llevado frecuentemente a imaginar mundos fantásticos o utópicos en los cuales piensa que pueden desaparecer sus conflictos y la angustia que le producen. Mutis rechaza cualquier inclinación a la literatura fantástica y, aunque claramente hace suyos algunos principios románticos -la visión del hombre como un ser en constante evolución y movimiento, la búsqueda personal del camino de la verdad, la dramática inconformidad con lo que la vida ofrece-, reconoce plenamente el peso de esa realidad de la que huye la literatura fantástica y la romántica y la incorpora a su visión del mundo. Esta posición diferente se manifiesta con una actitud en la que predomina no la apesadumbrada inconformidad ante lo inevitable, sino un jubiloso gusto por la posibilidad de encontrar lo sublime en el ahquí y en el ahora.

Aunque Mutis tiene la intención de crear un héroe atemporal y apátrida, queriendo significar con ello su rechazo al sistema de

vida y a las leyes y normas de la sociedad actual, es en este mundo de hoy y rodeado por las cosas cercanas, donde Magroll descubre que lo maravilloso de la existencia se puede encontrar en el seno de las cosas que están al alcance de nuestros sentidos.

Conocemos, expresada por el mismo Mutis, la admiración que le profesa a Joseph Conrad y la influencia que ha tenido este escritor en su obra literaria. Es quizá en el tratamiento de la realidad y en el papel que juega ésta en las novelas de ambos escritores donde se puede encontrar más fácilmente el paralelismo. Como prueba de lo anterior bastará con transcribir un párrafo proveniente de la nota del autor que prologa la novela La línea de sombra de Joseph Conrad, cuyo texto no sorprendería a nadie si se le adjudicara al mismo Mutis.

la invencible convicción de que todo lo que cae bajo el dominio de nuestros sentidos, por excepcional que pueda ser, no podría diferir en su esencia de todos los demás efectos de este mundo visible y tangible cuya parte consciente venimos a formar. El mundo de los vivos encierra ya por sí solo bastantes maravillas y misterios, [...] maravillas y misterios que obran de modo tan inexplicable sobre nuestras emociones y nuestra inteligencia, que ello bastaría casi a justificar que pueda concebirse la vida como un sortilegio.¹

Aunque el sentido simbólico y el tratamiento de la realidad son dos elementos muy importantes en la novela, se hace necesario, antes de intentar una conclusión sintetizadora, enumerar algunos otros que han surgido en el desarrollo del presente trabajo.

LNA se presenta bajo la apariencia de una novela de aventuras;

el autor intenta marcar una separación entre él mismo y el personaje utilizando el recurso del diario y el del hallazgo del manuscrito; el tratamiento del tiempo contrasta con las formas, mucho más complicadas, en boga entre los novelistas contemporáneos; el autor selecciona el cauce milenario del mito como recurso más importante para expresar el tema principal o vital; existe una preocupación por el empleo de un lenguaje claro que rehúye los regionalismos (el asunto de la selva, por ejemplo, tratado también por José Eustasio Rivera, Rómulo Gallegos y Ciro Alegría, les exigió dotar a sus novelas con un glosario, mientras que en la novela de Mutis son contadas las palabras no comprensibles para cualquier hispanohablante).

Se puede señalar también la fijación obsesiva de Mutis en la historia de siglos pasados y la sorprendente indiferencia por las cuestiones políticas y sociales de la actualidad; su repudio a la vida e ideologías militares, por cuanto representan la sumisión incondicional de mentes y cuerpos, pero también la admiración apasionada por la solemnidad e hidalguía de los personajes castrenses, por sus insignias y vestimentas; el análisis cuidadoso y sistemático de los sueños, así como el reconocimiento de la función catártica de su interpretación; el cinismo y la frialdad de sentimientos personificada por Ivar y el práctico y el no menos desalmado castigo que les impone el mayor, junto con el culto a la amistad profunda de Abdul Bashur y al amor apasionado y de entrega total de Flor Estévez; la visión pesimista en la que el hombre se enfrenta siempre con el deterioro y la muerte, junto con el gusto

exaltado y jubiloso por estar en este maravilloso mundo.

Podríamos comenzar por considerar a Mutis como un escritor conservador, porque encuentra su camino en las formas literarias ya consagradas y parece decirnos, de frente al entorno novelístico actual, que las cosas no brillan solamente por nuevas, es más, que no existen las cosas nuevas, que son las mismas de siempre, que solo necesitan que se las pule y abrillante para volver a la vida. Y si esta imagen conservadora se acentúa cuando pensamos en su adhesión a la monarquía y en su fijación por la historia pasada, se debilita y llega casi a borrarse por su negación vigorosa a pertenecer a alguna escuela literaria y por la oposición que surge en la novela con la figura de un Maqroll en rebeldía franca y constante contra el orden social y religioso establecido, ante el cual la única respuesta es la transgresión de sus leyes y normas.

De la misma forma, el lenguaje que proscribe los regionalismos, el origen nunca nombrado de Maqroll, su pasión por los viajes, sus aventuras y encuentros con gente de todo el mundo, elementos que parecen tener la finalidad común de abanderar a su héroe con un universalismo humanista, se enfrentan al mismo tiempo con el hecho de que las verdades más íntimas y trascendentales del héroe se hacen evidentes bajo el influjo de su tierra natal, único lugar del planeta del que confiesa plena y abiertamente su pertenencia.

¿Romántico o realista? ¿conservador o subversivo? ¿universal o nacionalista? La lista se puede continuar pero será difícil encontrar términos que sintetizen sin deformar, que definan sin

desorientar.

Así pues, ante la imposibilidad de lograr una conclusión de términos que exprese en poco espacio las características formales y de contenido de la novela, el único camino viable es, quizá, regresar a la dispersa aunque abarcadora enumeración. Esta parece haber sido la solución para Pere Gimferrer en su análisis crítico de la poesía de Mutis, resumido en un artículo escrito en 1973 a raíz de la publicación de Summa de Magroll el gaviero. Del párrafo final de este artículo tomamos un fragmento que sirve de paso, gracias a la coincidencia de varios de los asuntos mencionados con los señalados en este trabajo, para afianzar la opinión sobre la continuidad y correspondencia entre la obra poética de Mutis y su narrativa.

me refiero al lado nocturno de las cosas, a la caída real en la tiniebla, al recuerdo devorado por la insaciable voracidad del olvido y la destrucción. Los patrones poemáticos más comunes en Mutis -el paralelismo gramatical, la letanía blasfema, la relación cuyo prurito de exactitud maniaca no oculta su contenido aberrante, el relato de gestas erosionadas por el tiempo aniquilador- transcriben, con una belleza torturada, solemne y altiva, esta obsesión. Se trata del envés de la epopeya colonial; se trata, también, de una dilatada metáfora del mundo contemporáneo -metáfora negativa, por reducción al absurdo, por parábola- y de la propia aventura del espíritu humano.²

NOTAS A LAS CONCLUSIONES

1 CONRAD, Joseph. La línea de sombra. Bogotá: Norma, 1991. p.9

2 GIMFERRER, Pere. "La poesía de Alvaro Mutis" en Poesía y prosa, op. cit., p 704-705

BIBLIOGRAFIA

Obras de Alvaro Mutis

Novelas:

La nieve del almirante. México: Diana, 1991. 130 p.

Un bel morir. México: Diana, 1989. 144 p.

Ilona llega con la lluvia. México: Diana, 1988. 140 p.

La última travesía del Tramp Steamer. 2 ed. México:
Equilibrista, 1990. 101 p.

Amirbar. Madrid: Siruela, 1990. 175 p.

Abdul Bashur, soñador de navíos. Madrid: Siruela, 1991. 180 p.

Tríptico de mar y tierra. Bogotá: Norma, 1993. 167 p.

Poesía y relato

Summa de Magroll el Gaviero. Barcelona: Barral, 1973. 168 p.

Summa de Magroll el Gaviero. Madrid: Visor, 1992. 266 p.

La muerte del estratega. 2 ed. México: FCE, 1988. 208 p.

Poesía y prosa de Alvaro Mutis. Bogotá: Instituto Colombiano
de Cultura, 1981. 731 p.

Estudios sobre Alvaro Mutis y su obra

CASTRO GARCIA, Oscar de Jesús. Poética, noche y muerte en la
poesía de Alvaro Mutis. Tesis para la maestría en Letras.

México: UNAM, 1993. 277 p.

COBO BORDA J.G. Prólogo a Summa de Magroll el Gaviero.

Barcelona: Barral, 1973. p. 7-52

QUIROZ, Fernando. El reino que estaba para mí. Conversaciones con Alvaro Mutis. Bogotá: Norma, 1993. 116 p.

PATAN, Federico. "Alvaro Mutis" en Los nuevos territorios.

México: UNAM, 1992 244 p.

En la misma publicación de Poesía y Prosa de Alvaro Mutis, *op. cit.*, aparece una serie de escritos críticos sobre su obra de los siguientes autores: Aurelio Arturo, Alberto Zalamea, Fernando Charry Lara, Hernando Téllez, Héctor Rojas Herazo, Jorge Eliécer Ruiz, Hernando Valencia Goelkel, Octavio Paz, José Emilio Pacheco, José Miguel Oviedo, Alberto Hoyos, Pere Gimferrer, Policarpo Varón, Guillermo Sucre y Oscar Collazos.

Otras obras relacionadas con este trabajo

ALBORG, Juan Luis. Sobre crítica y críticos. Madrid: Gredos, 1991. 983 p.

BARTHES, Roland et al. Análisis estructural del relato. 7 ed. México: Premiá, 1990. 222 p.

BERISTAIN, Helena. Diccionario de poética y retórica. 2 ed. México: Porrúa, 1988. 498 p.

BOURNEUF, Roland y Réal Ouellet. La novela. 5 ed. Barcelona: Ariel, 1989. 245 p.

BOUSOÑO, Carlos. El irracionalismo poético. 2 ed. Madrid:

- Gredos, 1981. 435 p.
- CAMPBELL, Joseph. El héroe de las mil caras. México: F.C.E., 1992. 345 p.
- CAMUS, Albert. El mito de Sísifo. 7 ed. Buenos Aires: Losada, 1973. 143 p.
- CHEVALIER, Jean y Alain Gheerbrant. Diccionario de los símbolos. 3 ed. Barcelona: Herder, 1991. 1092 p.
- CONRAD, Joseph. La línea de sombra. Bogotá: Norma, 1991. 173 p.
- GORDON, Samuel. El tiempo en el cuento hispanoamericano. México: UNAM, 1989. 232 p.
- GULLON, Germán y Agnes Gullón. Teoría de la novela. Madrid: Taurus, 1974. 303 p.
- JUNG, Carl Gustav et al. El hombre y sus símbolos. Madrid: Caralt, 1976. 334 p.
- LYONS, John. Semántica. Barcelona: Teide, 1974. 303 p.
- MARTINEZ TORRON, Diego. Estudios de literatura española. Barcelona: Anthropos, 1987. 474 p.
- RIVERA, José Eustasio. La vorágine. Madrid: Alianza, 1981. 279 p.
- SALINAS, Pedro. Ensayos completos. v.I. Madrid: Taurus, 1983. 442 p.
- TODOROV, Tzvetan. Teorías del símbolo. Caracas: Monte Avila Editores, 1991. 449 p.
- VEGA, Lope de. Obras escogidas. v.II. 4 ed. Madrid: Aguilar, 1983. 442 p.