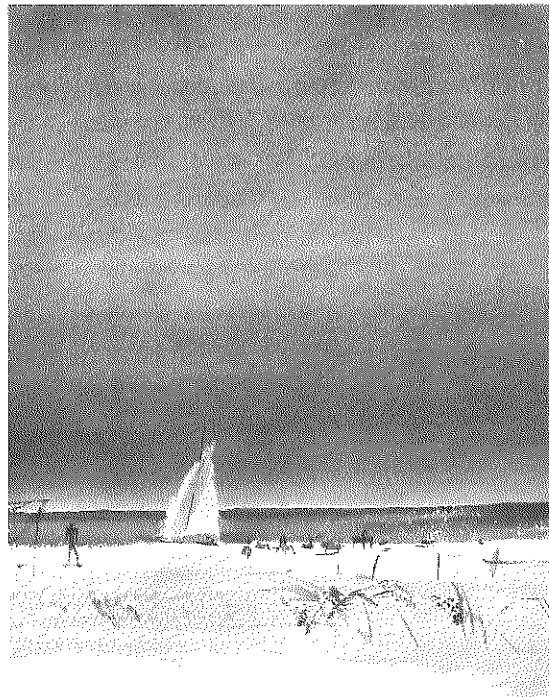


LA TRANSFORMACIÓN DE UN TEMA

Amaryll Chanady
Université de Montreal



Gabriel Manrique. Acuarela 15. Detalle

PALABRAS CLAVES

Álvaro Mutis, literatura de viaje, posmodernidad

RESUMEN

En la narrativa latinoamericana, el viaje a la selva, la pampa u otros lugares aislados es un tema frecuente que tiene significados variados. Puede representar una búsqueda de la autenticidad (el novelista argentino Cambaceres al final del siglo diecinueve, por ejemplo), un encuentro con una otredad radical no-occidental (el cubano Alejo Carpentier en *Los pasos perdidos*,

1953), o una confrontación con los peligros de una naturaleza salvaje y bárbara (muchos relatos sobre la selva producidos en varios países latinoamericanos).

Mientras estos temas no son ausentes al final del siglo veinte, autores como Álvaro Mutis han transformado el tema tradicional del viaje en el contexto de los paradigmas más recientes de hibridez, transcultura, migración,

globalización y posmodernidad. Mi trabajo analizará la reescritura del viaje al interior por Mutis y tratará de situarla

con respecto a la tradición literaria latinoamericana y los debates culturales contemporáneos.

KEY WORDS

Álvaro Mutis, travel literature, postmodernity

ABSTRACT

In Latin American fiction, travel to the jungle, the pampas or other isolated areas is a common theme that has several different significations. It can represent a search for authenticity (the Argentine Eugenio Cambaceres at the end of the 19th century, for example), an encounter with a radical non-Western other (the Cuban Alejo Carpentier in *The Lost Steps*, 1953), or a confrontation with the dangers of an untamed and barbarous nature (numerous authors writing about the

jungle). Although these themes are by no means absent at the end of the 20th century, authors such as Alvaro Mutis have transformed the traditional motif in the context of more recent paradigms of hybridity, transculturation, migration, globalization and postmodern thought. My paper will concentrate on Mutis' rewriting of the voyage to the interior and situate it within both the Latin American literary tradition and contemporary cultural debates.

UNO DE LOS TEMAS MÁS TRATADOS EN LA NARRATIVA HISPANOAMERICANA ES EL VIAJE, HACIA EUROPA, PERO TAMBIÉN HACIA EL INTERIOR DEL CONTINENTE: la pampa, la selva o la cordillera. Aunque este tema siga vigente hoy en día, hay que preguntarse si se trata verdaderamente del mismo. Con la importancia de las teorías posmodernas en América Latina, y su deconstrucción de los grandes relatos y de los valores supuestamente universales, sería lógico que el tema del viaje se transforme también. Aunque no podemos, de acuerdo con la problematización de los grandes relatos, crear un nuevo relato del progreso uniforme, donde el tema del viaje en la narrativa latinoamericana se transforma según una cronología fija, sí podemos ver algunas diferencias importantes entre algunos relatos de viaje muy conocidos que corresponden a epistemas distintos. Tomaré tres novelas de períodos diferentes para ilustrar cómo la tematización del viaje hacia el interior representa preocupaciones importantes diferentes según el contexto histórico concreto y los paradigmas filosóficos y culturales imperantes — Sin rumbo del argentino Eugenio Cambaceres (1899), Los pasos perdidos del cubano Alejo Carpentier (1953), y La nieve del Almirante del colombiano Álvaro Mutis (1986). Sin pretender de ninguna manera que estas novelas representen a toda la narrativa latinoamericana de su época, creo que indican cómo los contextos diferentes han influido sobre un tema tan tratado como el del viaje.

Aunque se trata de un tema perenne y universal que aparece en todas las literaturas y todas las tradiciones orales en el mundo, ha tenido una importancia muy particular en la narrativa latinoamericana. El crítico Djelal Kadir

lo ha vinculado explícitamente con el imaginario latinoamericano por razones históricas (la importancia del primer viaje hacia el Nuevo Mundo que los descubridores situaban en las Indias, la búsqueda de El Dorado y la fuente de la juventud eterna). Además, la situación de América Latina como ex-colonia europea produce inevitablemente otro tipo de relato de viaje: la peregrinación, considerada como casi obligatoria por muchos intelectuales, hacia la metrópoli europea. Este tema surge en todas las literaturas producidas en sociedades de transplatación donde las instituciones dominantes han sido trasladadas desde Europa.

El tema del viaje surge en todas las literaturas producidas en sociedades de transplatación donde las instituciones dominantes han sido trasladadas desde Europa.

Pero el viaje que más me interesa aquí es el viaje lleno de peligro hacia el interior. Por supuesto, este tipo de viaje tiene algún parentesco con todos los viajes hacia territorios desconocidos, que simbolizan con frecuencia una búsqueda de sí mismo o un rito de maduración. Pero en América Latina, el interior del continente, representado como tan peligroso como los territorios más alejados en África, ha tenido siempre una importancia enorme para la conceptualización de la identidad no sólo individual, sino también colectiva. Por un lado, representa la barbarie que hay que vencer para crear la civilización. Por el otro lado, puede simbolizar la fuente de la autenticidad que hay que buscar para luchar contra las influencias foráneas. Con la deconstrucción de los conceptos de autenticidad, origen,

identidad, barbarie y civilización por las teorías posmodernas y poscoloniales, el discurso literario que trata del viaje como redención, iniciación, purificación o evasión se hace también muy problemático. Aunque permanezcan los temas principales relacionados con el viaje —peligro, muerte, autoreflexividad del viajero, cuestionamiento de sus propios valores en la confrontación con el Otro— adquieren un sentido diferente. Sin embargo, no se trata siempre de una transformación absoluta y radical, porque los viejos paradigmas no se esfuman por completo en todos los casos, sino que coexisten de manera contradictoria con las problemáticas más contemporáneas. Si la yuxtaposición de lo viejo con lo moderno caracteriza a todas las sociedades, lo hace aun más en América Latina, donde la modernidad no ha acabado de hacerse cuando ya lo posmoderno empieza a transformar las prácticas culturales, comerciales y políticas. En su estudio de la hibridez, García Canclini analiza lo que llama las «idas y venidas de la modernidad, los cruces de las herencias indígenas y coloniales con el arte contemporáneo y las culturas electrónicas» (16).

Una de las ilustraciones más emblemáticas del viaje como búsqueda de la autenticidad es la novela Sin rumbo de Cambaceres, donde la dicotomía entre civilización y barbarie ya no tiene el mismo sentido que para Sarmiento. Si el autor del Facundo representa la ideología del progreso, su compatriota representa la otra cara de la modernidad, es decir, su rechazo. No es por lo tanto posmoderno — se trata simplemente de una resistencia previsible hacia algunos aspectos de la modernidad que ha acompañado siempre los cambios enormes producidos por el desarrollo técnico, la urbanización y las mezclas

culturales. Para el autor argentino de finales del siglo diecinueve, la civilización, es decir Buenos Aires, representa la contaminación, la degeneración, la influencia deletérea de Europa, la pérdida de valores, la destrucción de la familia, es decir, la modernidad en sus aspectos más negativos. El interior del país, por el contrario, representa la autenticidad, los valores tradicionales del trabajo sano, del amor para la familia y de la vida sencilla y honesta.

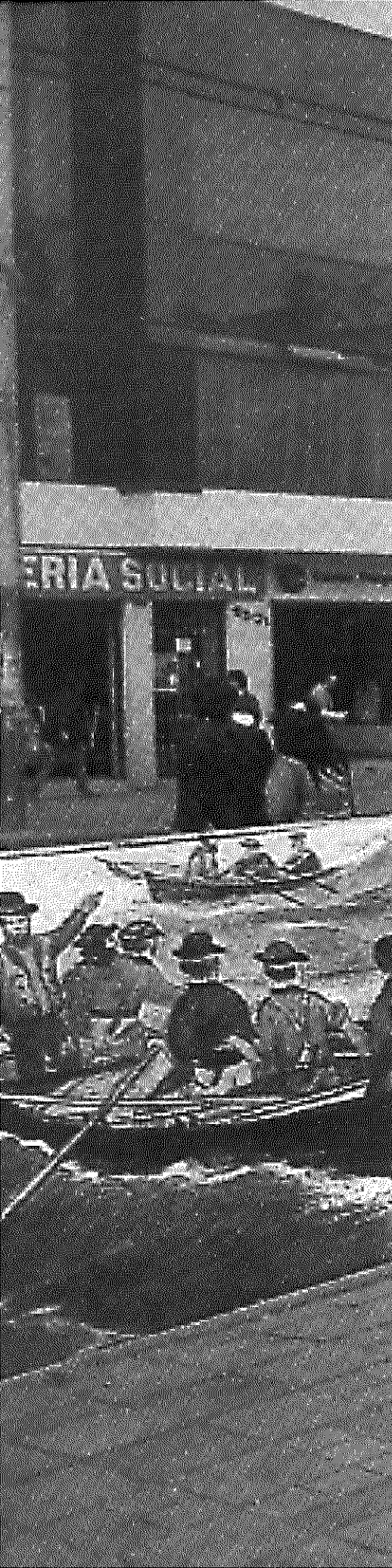
Cuando el protagonista Andrés se da cuenta de la superficialidad de su vida de disipación en la capital, decide volver a su estancia para emprender una vida radicalmente distinta. La narración de su viaje hacia el interior corresponde a la estructura tradicional del relato, que han estudiado los narratólogos desde Vladimir Propp en los años veinte, compuesta de una situación inicial estable que cambia de repente, diversas aventuras con una meta fija, y una situación final diferente que transforma al protagonista. En Buenos Aires, Andrés, cuyo nombre (que significa «hombre») indica el sentido alegórico del relato, siente un «letargo intelectual» (112) después de muchos años de dedicación a los placeres de la gran metrópoli. En su casa melancólica, cáscara sin vida que representa la existencia moderna y urbana en general,

dominaba una impresión de soledad, de tumba, entre aquellos muros encerrados; los muebles severos, viejos; lóbregas, oscuras las alfombras; las colgaduras sombrías, las tapicerías antiguas de Beavais [sic] desvanecidas, sin color, como ostentando en sus tintas desteñidas las canas de su edad. (112-113)

La civilización significa la vejez, la muerte, la melancolía, la decadencia, la falta de energía vital y la ausencia total de meta, el «sin rumbo» del título de la novela. Para Andrés, el viaje hacia su estancia corresponde a un objeto preciso:

cambiar su vida, empezar de nuevo, educar a su hijo (que es en verdad una hija, pero no lo sabe antes de llegar a la estancia) y dedicarse al trabajo duro de terrateniente. Esta transformación radical de su vida se inicia ya durante el trayecto, verdadero viaje iniciático cuyos peligros y fatigas, y sobre todo el episodio donde se encara con la muerte en el río crecido, representan la purificación y la experiencia de límites necesarias para emprender una nueva vida después del rescate de la muerte y el renacimiento como hombre nuevo.

El hecho de que Andrés pierda al final todos sus bienes y su hija única antes de suicidarse no cambia el sentido del viaje en sí. El desenlace es una venganza del destino, un castigo por los pecados pasados de Andrés, tanto la violación de la mujer indígena, madre de su hija mestiza, como su vida de disipación en Buenos Aires. No transforma el viaje emblemático que representa la esperanza, la creencia en valores personales o colectivos y la capacidad de darle un sentido a su vida. La meta del viaje de Andrés nunca ha sido cuestionada. Pero también los viajes con metas ilusorias, en busca de El Dorado y la eterna juventud, que encontramos en otros relatos latinoamericanos, no ilustran necesariamente la deconstrucción del tema. Aunque el viaje pueda transformarse en búsqueda permanente cuya sola meta parece ser la búsqueda misma, según la tesis de Djelal Kadir, lo que importa es la presencia de la esperanza, de ideales y de ilusiones. *Sin rumbo*, a pesar de su rechazo hacia la modernidad, la representa cabalmente, porque propone valores definidos, aunque no sean los del progreso y de la civilización. La crítica de la modernidad en esta novela se sitúa dentro de la modernidad misma y deja intactas algunas creencias y actitudes como el rechazo del indígena, representado por Cambaceres como un ser infrahumano en un pasaje muy significativo: el peón es «un chino fornido, retacón, de pómulos



Gustavo Zalameda. Detalle

salientes, ojos chicos, sumidos y mirada torva. Uno de esos tipos gauchos, retobados, falsos como el zorro, bravos como el tigre» que exhibe una «rabia impotente de la fiera que muerde un fierro caldeado al través de los barrotes de su jaula» (46).

La novela *Los pasos perdidos* de Carpentier, publicada 54 años más tarde, representa una etapa más radical de la crítica hacia la modernidad que emerge después de los horrores de la segunda guerra mundial. Hay un paralelo evidente entre las dos novelas en lo que concierne al viaje iniciático para huir de la civilización. Pero la desilusión de Carpentier va más lejos. Mientras que Cambaceres contempla con desasosiego y hastío los cambios producidos por las aluviones de inmigrantes en Buenos Aires a finales del siglo diecinueve y la modernización de la metrópoli, Carpentier medita con espanto sobre la disolución total de la civilización y la decencia humana en los hornos crematorios y las ciudades arrasadas en Europa. Se trata no sólo de una crítica de la modernidad, sino más bien de un cuestionamiento radical de las ficciones producidas por la modernidad. No rechaza el progreso, sino que lo niega cuando se refiere a Europa considerada como más bárbara que las sociedades «primitivas» construidos por los viajeros occidentales al Nuevo Mundo. Con la novela de Carpentier nos acercamos a un paradigma posmoderno.

Pero *Los pasos perdidos* no representa únicamente una deconstrucción general de los grandes relatos de la modernidad. Esta problemática se sitúa específicamente en un contexto latinoamericano cuando el narrador establece un contraste entre la idealización de la metrópoli y la realidad de la posguerra. El padre del protagonista, nacido en el Viejo Continente, tiene «la saudade de una Europa contemplada en cimas y alturas, en apoteosis y festivales» (76) y habla con devoción del continente donde los

«obreros ilustrados [...] pasaban sus ocios en las bibliotecas públicas y los domingos, en vez de embrutecerse en misas [...] llevaban sus familias a escuchar la Novena Sinfonía» (77). El narrador, impresionado por estos obreros «noblemente conmovidos por el soplo genial de la obra beethoveniana» (77), emprende la tradicional peregrinación a la metrópoli, donde encuentra el terror, la discriminación, la destrucción de libros prohibidos, así como relatos «de sabios confinados en salinas, de secuestros inexplicados, de acosos y defenestraciones, de campesinos ametrallados en plazas de toros» (78). Sus sueños despertados por un padre nostálgico de la civilización europea se derrumban ante la experiencia directa de la situación política de los años que preceden la guerra:

Yo me asombraba — despechado, herido a lo hondo — de la diferencia que existía entre el mundo añorado por mi padre y el que me había tocado conocer. Donde buscaba la sonrisa de Erasmo, el Discurso del Método, el espíritu humanístico, el fáustico anhelo y el alma apolínea, me topaba con el auto de fe, el tribunal de algún Santo Oficio, el proceso político que no era sino ordalía de nuevo género. (78)

En esa Europa «sin escondrijos, de naturaleza domada desde hacia siglos» (79), no hay fuga posible, lo que obliga al protagonista a regresar a las Américas. Este viaje de regreso representa dos fracasos, el del mito de la modernidad, y el de Europa como centro y origen absoluto de la cultura y la civilización para los países de la periferia.

Pero América del Norte, donde vive el protagonista al principio de la novela, no le ofrece un mundo mejor. Al contrario, la vida en la ciudad del Norte se parece en su vacuidad a la Buenos Aires de Cambaceres. Profundamente desilusionado por su vida en la metrópoli moderna, el protagonista acepta el



Gustavo Zalameda. Detalle

encargo del curador y emprende un viaje a la selva en América Latina para buscar los orígenes de la música en comunidades indígenas alejadas. El viaje hacia el interior lleva al protagonista mucho más lejos que el regreso a la estancia en el relato de Cambaceres: le permite salir completamente de la civilización moderna para encontrar al hombre «primitivo» que respeta los ciclos naturales y está exento de todos los vicios del hombre civilizado. El progreso en el espacio corresponde al regreso en el tiempo. Como lo ha señalado Johannes Fabian en su estudio antropológico *Time and the Other*, los discursos occidentales construyen al «primitivo» contemporáneo como un representante vivo de nuestros ancestros prehistóricos. En la novela de Carpentier, la descripción de los indígenas está inspirada en este paradigma antropológico, como vemos en su descripción del indio como «hombre prehistórico, contemporáneo nuestro» (173). Este primitivismo está ausente en *Sin rumbo*, aunque hay paralelos evidentes entre las dos construcciones de un pasado idílico.

Sin embargo, como en la novela de Cambaceres, el viaje en *Los pasos perdidos* no tiene su éxito esperado. La decisión que toma el protagonista de volver a la civilización para buscar materiales para escribir su treno, inspirado en sus descubrimientos etnomusicológicos, le cierra para siempre el pasaje hacia el paraíso terrenal de la comunidad de los hombres primitivos, porque no podrá encontrar el río que lo había llevado allí la primera vez. Este desenlace es mucho más pesimista que el de Cambaceres. Mientras el autor argentino atribuye el fracaso último del viaje al pecado de Andrés (un pecado individual, aunque simboliza también una situación colectiva, el mestizaje basado en la violación, sobre el cual ningún porvenir se puede construir), la incapacidad del protagonista de Carpentier para integrarse en la comunidad del buen salvaje es la de todos los que viven en el mundo

civilizado, la incapacidad para olvidar la cultura moderna, con su énfasis en los documentos perdurables y la acumulación de la información. El viaje del protagonista de Carpentier ilustra un pesimismo general, aunque los valores y las ilusiones dan todavía un sentido a la vida. Además, mientras que Andrés tenía todavía la capacidad para iniciar él mismo la transformación de su vida, el protagonista de Carpentier está tan desilusionado al comienzo de la novela que no habría sido capaz de cambiar su vida si no hubiera encontrado por casualidad al curador que lo incitó, con mucha dificultad, a emprender el viaje. El protagonista está casi completamente tragado por la civilización, sin fuerzas propias para salir.

Aunque la novela de Carpentier se sitúa todavía en un paradigma moderno, con sus ficciones primitivistas y sus ideales, sus reflexiones sobre Europa y su representación ambigua del tema del viaje anuncian un nuevo paradigma. Su descripción de los gestos sin sentido de los habitantes de la metrópoli norteamericana nos recuerda las reflexiones de Fredric Jameson sobre la condición posmoderna en que las referencias históricas ya no tienen ninguna profundidad («depth»; Jameson 16-25): «Cuando aquí se casan, intercambian anillos, pagan arras, reciben puñados de arroz en la cabeza, ignorantes del simbolismo milenario de sus propios gestos» (217). El mito primitivista de renovación por el contacto con sociedades más auténticas se deconstruye también hacia el final. Aunque el narrador encuentra lo que estaba buscando (los instrumentos) y lo que corresponde al mito del paraíso terrenal (Santa Mónica de los Venados), y aunque se cree capaz de renovar de manera radical la música occidental decadente con su treno inspirado en el canto fúnebre del indio, esta renovación del hombre moderno es limitada y temporal. El narrador deja sus apuntes para el treno con Rosario antes de volver

a la civilización a buscar papel. Su creación musical no tiene ningún futuro.

En un pasaje muy significativo, el narrador hace un comentario sobre los artistas primitivistas que podría ser una reflexión irónica sobre sus propios esfuerzos y sus convicciones en lo que concierne el contacto con el Otro:

Me detengo ante la vitrina de una galería de pintura, en que se exhiben ídolos difuntos, vaciados de sentido por no tener adoradores presentes, cuyos rostros enigmáticos o terribles eran los que interrogaban muchos pintores de hoy para hallar el secreto de una elocuencia perdida — con la misma añoranza de energías instintivas que hacía buscar a numerosos compositores de mi generación, en el abuso de los instrumentos de batería, la fuerza elemental de los ritmos primitivos —. Durante más de veinte años, una cultura cansada había tratado de rejuvenecerse y hallar nuevas savias en el fomento de fervores que nada debieran a la razón. Pero ahora me resultaba risible el intento de quienes blandían máscaras del Bandiagara, ibeyes africanos, fetiches erizados de clavos, contra las ciudades del *Discurso del Método*, sin conocer el significado real de los objetos que tenían entre las manos (219).

Una de las ilustraciones más emblemáticas del viaje como búsqueda de la autenticidad es la novela *Sin rumbo* de Cambaceres, donde la dicotomía entre civilización y barbarie ya no tiene el mismo sentido que para Sarmiento.

El narrador cree que ha aprendido mucho más en su contacto directo con el mundo primitivo. Sin embargo, este mundo le resulta tan inaccesible al final

—físicamente y en su influencia sobre su trabajo de creación musical— cómo para los artistas primitivistas descritos más arriba. Cuando explica que la calificación de cosas como «bárbaras» coloca «al calificador en un terreno cogitante y cartesiano, opuesto a la verdad perseguida» (219), su comentario podría irónicamente aplicarse a sus propias reflexiones sobre el treno indígena, que considera como el nacimiento de la música, desde la perspectiva, por supuesto, de un artista que conoce toda la historia de la música occidental. Aunque el narrador conoce «el significado real» del lamento del indio, es un conocimiento desde afuera, desde el mundo de la razón.

Carpentier medita con espanto sobre la disolución total de la civilización. Se trata no sólo de una crítica de la modernidad, sino más bien de un cuestionamiento radical de las ficciones producidas por la modernidad.

En su descripción de las fronteras entre culturas, sin embargo, el narrador de Carpentier se sitúa más bien en un paradigma moderno. El antropólogo francés Jean-Loup Amselle establece una distinción entre las culturas reales, que constituyen un continuum de prácticas culturales sin fronteras absolutas, y la «raison ethnologique» (9) que construye las entidades culturales de manera artificial como unidades discretas o discontinuas. Para Amselle, cada cultura ha sido siempre mestiza por las relaciones infinitas que establece con otras culturas. En Carpentier, la «logique métisse» del título de Amselle es relativamente ausente. Aunque subraya el mestizaje de Rosario (que tiene sangre india, europea y africana), y menciona a veces la presencia de otros mestizos, presenta las comunidades de la selva como radicalmente diferentes entre sí.

Algunas viven en la edad de la primera colonización, otras en el Medioevo, y los últimos en la Era Paleolítica en un verdadero viaje en el tiempo. El narrador ve a su grupo de viajeros como «intrusos, forasteros ignorantes —metecos de poca estadía— en una ciudad que nace en el alba de la Historia» (156). Lo significativo es que estas comunidades no se mezclen fácilmente. Coexisten en una yuxtaposición de temporalidades. Un pasaje muy simbólico es la descripción de la reacción del narrador frente al aguardiente y al cigarrillo que le ofrece el piloto del avión que viene a buscarlo en Santa Mónica de los Venados:

Hay, dentro de mí mismo, como un agitarse de otro que también soy yo, y no acaba de ajustarse a su propia estampa; él y yo nos superponemos incómodamente, como esas planchas movidas de un tiro de litografía, donde el hombre amarillo y el hombre rojo no aciertan a coincidir [...] (203).

Las dos identidades del narrador, el verdadero ser «auténtico» que se ha encontrado en la selva, y el hombre moderno, luchan entre sí en una imagen tradicional de la hibridez como contaminación, o como mezcla imposible e inaceptable. La transgresión del orden natural (lo discontinuo) puede neutralizarse de una sola manera, con el rechazo de una de las identidades. Si el narrador regresa a la civilización, es porque no puede deshacerse de su deseo de crear y escribir; pero simboliza también la imposibilidad de tener dos identidades al mismo tiempo, de ser un híbrido. El estudio de Néstor García Canclini sobre la hibridación entre temporalidades distintas o los trabajos de Serge Gruzinski sobre las prácticas híbridas que existían en las comunidades indígenas después de la Conquista no se aplican al mundo de esta novela, donde las temporalidades son simultáneas sin mezclarse verdaderamente (con algunas excepciones limitadas), porque las mezclas se disuelven inevitablemente en uno de sus componentes.

En la narrativa de Mutis, publicada en las últimas décadas del siglo veinte, la dicotomía entre mundos y civilizaciones que daba un sentido al viaje en Cambaceres y en Carpentier es totalmente ausente. Ningún viaje puede llevar al protagonista desde los horrores o el vacío de la civilización hacia una vida más auténtica, hacia el origen de la civilización o hacia la tierra del hombre primigenio y puro, simplemente porque se sabe que no existe tal dicotomía, ni tampoco la posibilidad de hallar un origen cualquiera o de saber lo que es la autenticidad. Para muchos críticos, la narrativa de Mutis ilustra perfectamente la posmodernidad con su ausencia de todo valor, de todo sentido, y de toda ilusión, y su rechazo radical hacia los grandes relatos de la modernidad. El viaje adquiere por lo tanto un sentido muy diferente. Maqroll el Gaviero, el personaje que aparece en varias novelas y poesías de Mutis, emprende viajes que tienen poco que ver con la búsqueda de la autenticidad de Cambaceres, o la del origen de la música y del hombre auténtico de Carpentier, o aun la de territorios míticos de El Dorado. Según Gerald Martin, «Maqroll is a great traveler, though one who never gets anywhere, nor, it seems, really wants to get anywhere, at least deep down» (125). El crítico añade que «Maqroll [...] seems almost to want things to go wrong, as if it were his duty to live the balefulness of the human condition to the limits, no matter how much pain he has to suffer» (127). Ya no hay ilusiones, y el hombre debe aceptar su condición sin remedio, sin soñar con una imposible transformación. Si sueña, y lo hace con frecuencia, sabe que las ilusiones son ilusiones (Martin 128).

En *La Nieve del Almirante*, Maqroll emprende un viaje arriesgado río arriba en busca de unos aserraderos para hacer el negocio de la madera. Tras una serie de peripecias que nos recuerdan *El castillo* de Kafka donde no se llega nunca hacia el final y donde nadie puede dar las informaciones exactas, Maqroll abandona su búsqueda, admitiendo que

no tiene ninguna importancia para él:

[...] he perdido casi por completo el interés en este asunto de la madera. Me daría igual que nos devolviésemos ahora mismo. No lo hago por pura inercia. Es como si en verdad se tratara sólo de hacer este viaje, recorrer estos parajes, compartir con quienes he conocido aquí la experiencia de la selva y regresar con una provisión de imágenes, voces, vidas, olores y delirios que irán a sumarse a las sombras que me acompañan, sin otro propósito que despejar la insípida madeja del tiempo. (75)

En Carpentier, la «insípida madeja del tiempo» no es generalizada, sino que se limita a la civilización occidental. La selva, por el contrario, le permite al narrador musicólogo deshacerse de las «sombras» que lo acompañan en un peregrinaje de renovación que lo conduce a la autenticidad, aunque por un tiempo limitado. Nunca le «daría igual» abandonar su proyecto. Sin embargo, lo

que distingue los dos viajes en Mutis y en Carpentier no es el resultado concreto. Maqroll, como el musicólogo, sale de su experiencia de la selva sin ningún provecho, ni material, ni espiritual. Para el musicólogo de Carpentier, el viaje a la selva tiene en fin de cuentas la misma consecuencia que para Maqroll, porque el viaje les ofrece a los dos protagonistas una «provisión de imágenes, voces, vidas, olores y delirios que irán a sumarse a las sombras» (Almirante 75) después de su regreso a la civilización. La plena conciencia de la inutilidad del viaje aparece en el desenlace de las dos novelas (inutilidad relativa en el caso del musicólogo porque encuentra los instrumentos que le había encargado el curador). Pero en Carpentier, el protagonista y narrador no pierde totalmente sus ilusiones al final, situándose de esta manera en un paradigma moderno. Si la renovación de la música no puede llevarse a cabo, no es porque tal energía renovadora no existe en las prácticas musicales de los hombres «primitivos», sino simplemente porque el narrador ha fallado en su empresa. Es

significativo el hecho de que el narrador represente los peligros de la selva como «pruebas» (los rumores inquietantes de la primera noche en la selva, las aguas turbulentas del río que amenazan la vida de los viajeros). Es la última prueba (la de la tentación del regreso a la civilización) que el narrador no puede superar. Su regreso es por consiguiente un fracaso personal (como en el caso de Cambaceres), así como una ilustración del pesimismo del hombre moderno que sabe que no puede salir de su tiempo, no una ilustración del carácter fictivo de las ilusiones.

En *La nieve del Almirante*, por el contrario, la ilusión nunca ha existido. Maqroll se da cuenta de que el negocio de la madera fue «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» (99). Aunque acepta dejarse engañar por empresas ilusorias, sabe en el fondo (lo que no sabe el musicólogo de Carpentier) que son ilusorias:

Fotomontaje. Gustavo Zalameda.





Gabriel Largacha. La casa del abuelo. Acuarela

[...] toda la vida he emprendido esa clase de aventuras, al final de las cuales encuentro el mismo desengaño. Si bien termino siempre por consolarme pensando que en la aventura misma estaba el premio y que no hay que buscar otra cosa diferente que la satisfacción de probar los caminos del mundo que, al final, van pareciéndose sospechosamente unos a otros. Así y todo, vale la pena recorrerlos para ahuyentar el tedio y nuestra propia muerte, esa que nos pertenece de veras y espera que sepamos reconocerla y adoptarla. (99-100)

El problema para Maqroll no es la modernidad, sino la existencia humana en general, con su muerte inevitable. Como el Sísifo de Albert Camus, que tiene momentos de lúcido supremo ante lo absurdo de la vida antes de volver a llevar la gran piedra hasta la cima de la montaña («Sisyphé, prolétaire des dieux, impuissant et révolté, connaît toute l'étendue de sa misérable condition»; 163), Maqroll medita sin ninguna

ilusión sobre sus propias empresas inútiles antes de emprender otras: «Y aquí voy, río arriba, como un necio, sabiendo de antemano en lo que irá a parar todo» (24). Esta suprema conciencia alterna con la «precaria y vana esperanza, pero esperanza al fin, de que algún día las cosas serán mejores y todo comenzará a resultar bien» (60).

A veces Maqroll piensa que las «decisiones erróneas desde su inicio, estos callejones sin salida,» los «miserables fracasos» (25) pueden ser atribuidos a su fracaso individual, sobre todo cuando habla de su querencia «hacia una incesante derrota» (25) y de su «errancia atolondrada, siempre a contrapelo, siempre dañina, siempre ajena a [su] verdadera vocación» (59). Pero su evocación de la muerte que acecha a todos (evoca la «familiaridad con el irse muriendo como oficio esencial de cada día»; 57) da una dimensión más general a sus reflexiones. Como Camus, rechaza el suicidio, aunque otros personajes de Mutis ponen fin a su vida. Rechazando también la religión, se acoge sin

embargo a ella de vez en cuando para buscar alivio (28). Mientras la compleja novela carpenteriana ilustra una conciencia intermediaria entre la adherencia a los mitos de la modernidad y el desencanto absoluto de la posmodernidad, la novela de Mutis manifiesta una conciencia que podría calificarse de posmoderna.

En *Un bel morir* (1989), Maqroll no tiene una actitud distinta: se deja enredar en un tráfico de armas, sin quererlo, sin obtener ningún provecho, y sin creer que tenía alguna utilidad. Los peligros del ascenso hacia la cordillera y del encuentro con los contrabandistas y el ejército no representa ninguna situación límite que transforma su carácter o su porvenir. No es un *Bildungsroman* o el relato de un viaje iniciático, y Maqroll no aprende nada. Su escepticismo ante las ilusiones del mundo lo ha acompañado siempre, lo que impide toda experiencia iniciática:

Dos veces he visto la muerte, cada una con rostro distinto y diciéndome sus

ensalmo, tan a mi lado que no creí regresar. Lo raro es que esta experiencia en nada me ha cambiado, y sólo sirvió para caer en la cuenta de que, desde siempre, esa señora ha estado vigilándome y contando mis pasos. (Almirante, 103)

Pero aunque las novelas de Mutis puedan leerse como ilustraciones del desengaño general producido por nuestra conciencia posmoderna informada por teorías deconstruccionistas y la pérdida de valores y convicciones de todo tipo, hay también que situarlas en el contexto de una serie de consideraciones concretas sobre la cultura, la globalización y la identidad, en el mundo en general, y en América Latina en particular. Desde esta perspectiva, tres problemas tienen una importancia especial en la narrativa de Mutis: el origen, la pureza, y los recuerdos. Es significativo el hecho de que Maqroll no tenga un origen preciso, ni una lengua materna específica. Es un ciudadano del mundo, no el europeo estereotipado que viaja al interior del continente americano con ojos maravillados, o el ciudadano latinoamericano que busca la autenticidad o simplemente la aventura en la selva o la pampa. Por un lado, el origen incierto de Maqroll (los clientes de la tienda en la cordillera en La nieve del Almirante ignoran «por competo su origen y su pasado;» 126) señala de manera exacerbada la situación de toda sociedad de transplantación, donde los colonizadores metropolitanos ceden el paso ante los inmigrantes de todas las regiones del mundo. Por el otro, señala la situación global de movilidad masiva. ¿Cómo puede tener alguna importancia el origen cuando millones de personas, refugiados e inmigrantes, trabajadores humildes y expertos en tecnologías de comunicación, se desplazan en el mundo y se entremezclan?

De la misma manera, el mito de la autenticidad del interior se deconstruye cuando los habitantes de la selva, la pampa y la cordillera ya no son los indígenas o los campesinos de origen

español. La hibridez en la narrativa de Mutis caracteriza el corazón de la selva. El maquinista de la embarcación de Maqroll, por ejemplo, habla en una «atropellada mezcla de portugués, español y algún dialecto de la selva» (Almirante, 65), y los que han construido los supuestos aserraderos río arriba son, según el capitán, finlandeses que comprenden alemán (74). El capitán de la lancha, nacido en Vancouver de padre blanco y madre india, ha vivido con una «mulata con mezcla de sangres negra, holandesa e hindú» (35) en Paramaribo, donde se enamora de una china con la cual huye hacia Alemania. Los contrabandistas que encuentra Maqroll en la cumbre de la cordillera en Un bel morir son belgas o ciudadanos de otros países europeos (de origen impreciso). Cuando lo foráneo se encuentra en el interior mismo del país, cuando los indígenas en su territorio tradicional son remplazados por belgas y irlandeses, parece que toda noción de autenticidad se desvanece.

En la narrativa de Mutis, la dicotomía entre mundos y civilizaciones que daba un sentido al viaje en Cambaceres y en Carpentier es totalmente ausente.

La hibridación no concierne sólo a las personas, sino también a los objetos. Los edificios rutilantes de los aserraderos al final del viaje por el río parecen como totalmente fuera de lugar, porque pertenecen a un mundo diferente. Maqroll queda asombrado ante las «desorbitadas estructuras» (101) de aluminio y cristal que le parecen totalmente inesperados en ese lugar y lo hacen pensar en algún sitio del Báltico, de Alemania o de la Columbia Británica:

[...] la enorme estructura metálica se erguía envuelta en un halo dorado que le daba un aspecto irreal, como si estuviese suspendida en el aire. [...] La estrafalaria presencia de semejante

edificio a orillas del Xurandó, al pie de la selva, se acentúa aún más por la manera impecable como está mantenido. Brilla cada centímetro de metal y de vidrio, como si hubieran terminado de construirlo hace apenas unas horas. [...] La impresión de irrealidad, de intolerable pesadilla de tal presencia en medio de la noche ecuatorial, apenas me permitió dormir [...].» (105-106)

Este «edificio inconcebible» (106), esta «gótica maravilla de aluminio y cristal que flota iluminada» (107), así como la máquina misteriosa que Maqroll ve en la mina abandonada (122), introduce la (pos)modernidad en el centro mismo del continente en una simultaneidad de temporalidades que ha sido siempre considerada como característica de América Latina. Pero el hecho de que se encuentren estos edificios en el corazón de la naturaleza deconstruye los mitos del viaje hacia el interior tan frecuentes en la narrativa latinoamericana. Aunque la novela de Mutis no representa las hibridaciones entre lo moderno, lo posmoderno en lo premoderno analizadas por García Canclini, no presenta tampoco la discontinuidad entre culturas que hemos visto en Carpentier, donde las culturas regresan hasta lo primitivo según el mito antropológico del ancestro del hombre moderno que vive todavía en tierras alejadas. Los indios de Mutis permanecen en su estado primitivo, menos el mecánico que conoce la técnica del motor, aunque él también es representado como «una prolongación amorfa de ese universo funesto y sin rostro» (113), y muere de todas maneras cuando el lanchón naufraga (114). Pero lo moderno ha penetrado su mundo.

Sin embargo, la noción del origen no desaparece por completo, como vemos en la actitud expresada por Maqroll cuando ve la cordillera después de su viaje por el río:

Ante el espectáculo de una cadena de montañas opacadas por el tono azulino del aire, siento subir del fondo

de mí mismo una muda confesión que me llena de gozo y que sólo yo sé hasta dónde explica y da sentido a cada hora de mi vida: Soy de allí. Cuando salgo de allí, empiezo a morir. [...] mi verdadera morada está allá, arriba, entre los hondos barrancos donde se mecen los helechos gigantes, en los abandonados socavones de las minas, en la húmeda floresta de los cafetales vestidos con la nieve atónita de sus flores [...]. De allá soy, y ahora lo sé con la plenitud de quien, al fin, encuentra el sitio de sus asuntos en la tierra. (87-88)

En esta lírica descripción de la naturaleza de la cordillera se trata posiblemente más de un anhelo de origen que de una verdadera creencia en los orígenes, porque la tienda en la cordillera, con su dueña Flor Estévez, figura materna que le puede ofrecer una «protección arisca y salutífera» (94) han desaparecido cuando Maqroll llega finalmente al lugar soñado al final de su viaje. Los momentos de lucidez alternan con la felicidad temporal basada en recuerdos idealizados que cede al final ante una «condición de vencido sin remedio, de rehén de la nada» (138).

Sin embargo, la deconstrucción de lo auténtico y lo puro no es absoluta. Es significativo el hecho de que el capitán se suicide, que los militares maten al estoniano Ivar, y que Maqroll se sienta como extranjero y fuera de lugar en la selva; el mayor lo considera también como un intruso, como un «extranjero soñador» (50): «[...] usted no es hombre para permanecer aquí mucho tiempo. Viene de otros países, otros climas, otras gentes» (49). Esta eliminación de los forasteros es muy simbólica. Pero el resultado no es una pureza idealizada. Los indios, por ejemplo, no corresponden al mito del buen salvaje, o del hombre primitivo y auténtico que puede dar un nuevo sentido de vida a un viajero occidental desabusado, sino más bien al estereotipo occidental del bárbaro. Son desnudos, tienen dientes afilados, comen

«hierbas, pescado crudo y reptiles también sin cocinar» (21), llevan flechas con curare, y tienen un «olor a limo en descomposición» (21).

La selva, por su parte, no es la proliferación vegetal maravillosa de Carpentier, sino un «tibio sepulcro desabrido» (25) cuya «monotonía y clima de cueva de iguanas» (24) entristece a Maqroll. No es tampoco el infierno de las novelas de la selva tradicionales que traga al hombre y la civilización (aunque Maqroll la representa a veces así cuando habla del «blando infierno en descomposición»; 88), sino un lugar desagradable que puede ser peligroso. El mayor rechaza explícitamente el sentido mítico de la selva:

La selva sólo sirve para acelerar la salida. En sí no tiene nada de inesperado, nada de exótico, nada de sorprendente. Esas son necedades de quienes viven como si fuera para siempre. Aquí no hay nada, no habrá nunca nada. Un día desaparecerá sin dejar huella. Se llenará de camiones, factorías, gentes dedicadas a servir de asnos a esa aparatosa nadería que llaman progreso (70).

Aunque se purifique la selva por la muerte de los intrusos, el progreso inevitable la llevará inexorablemente hacia su destrucción. Pero, al contrario del mito del progreso de la modernidad, se trata sólo de una transformación normal, sin las idealizaciones y los grandes relatos de la modernización y la civilización. Rechazando el primitivismo de Carpentier, Mutis no regresa tampoco al triunfalismo de la ideología del progreso que ve a la selva y al indio como obstáculos para vencer o asimilar.

Finalmente, la memoria del Gaviero impide toda identificación permanente entre el hombre y la tierra en que vive. Maqroll no es el inmigrante que se nutre de la memoria de su país de origen antes de asimilarse paulatinamente a su nueva patria, es el viajero eterno, cuya

memoria le trae recuerdos del mundo entero. Los lugares observados en sus peregrinaciones en la cordillera o la selva le recuerdan los lugares más lejanos del mundo, con el resultado de que se disuelven como lugares específicos dentro de la mezcla de sus recuerdos heterogéneos. Maqroll no es como el narrador de Carpentier, que observa con frecuencia los habitantes de la selva a través de sus lecturas clásicas para construir un buen salvaje dotado de las virtudes de los héroes griegos. Sus recuerdos son concretos, y establecen redes complejas entre lugares recorridos. Cuando observa las garzas volando sobre el río, piensa en «otras tardes semejantes a esta que terminaba en medio de una calma bienhechora y sin fronteras» (81). Los recuerdos de su amigo libanés Abdul Bashur lo acompañan durante el viaje, los aserraderos lo hacen pensar en las «cúpulas de las pequeñas iglesias ortodoxas de la costa dálmata» (101). Pero la memoria para Maqroll es vacilante, incierta y aun falsa: «Aprender, sobre todo, a desconfiar de la memoria. Lo que creemos recordar es por completo ajeno y diferente a lo que en verdad sucedió. [...] La nostalgia es la mentira gracias a la cual nos acercamos más pronto a la muerte» (140-41). Sin origen preciso, sin genealogía conocida, sin posibilidad de arraigo, Maqroll es el emblema de la globalización y de la imposibilidad cada vez más evidente de creer en identidades fijas.

