

Estrategias “re-colonizadoras” del espacio latinoamericano: el gótico tropical de Álvaro Mutis

Gabriele BIZZARRI
Università di Padova

Resumen

Además de un *divertissement* sádico, un disparate cruel, *La mansión de Araucaíma* es también el texto en el que Mutis estrena su discurso provocador y nihilista sobre América Latina. Como se tratará de evidenciar, la precisa y sutil distorsión de las marcas ambientales que definen en sus orígenes el código literario en el que se inserta este “relato gótico de tierra caliente”, la aplicación transgresora de ciertos conocidos estilemas al clima geográfico del trópico, prepara emblemáticamente el lector a las estrategias del extrañamiento que sostienen la entera poética de la saga maqrolliana y, por otro lado, establece las pautas de la lectura mutisiana del espacio cultural latinoamericano. En efecto, lejos de funcionar como una práctica transculturadora, la re-codificación latinoamericana del gótico se concentra en silenciar toda trascendencia cognoscitiva del espacio encontrado por el modelo importado que, al revés, lo coloniza y lo significa sin encontrar resistencias, funcionando así como un recurso revelador de la dañina entropía que para Mutis caracteriza América Latina en cuanto territorio del desarraigo y del olvido habitado por personajes que son meras figuras de la descontextualización, proscritos sin pasado y sin perspectiva de futuro más allá de la incumbencia de la vorágine devoradora que, azarosamente, los hospeda.

Palabras clave: novela gótica, postcolonialidad, identidad latinoamericana, Álvaro Mutis, Luis Buñuel.

Abstract

As well as a sadist *divertissement*, a cruel *disparate*, *La mansion de Araucaíma* also is a work where Mutis introduces for the first time his provoking and nihilist discourse about Latin America. As I will try to point out, the precise and subtle distortion of the ambient marks which define in its origins the literary code where this tropical gothic story is inserted, the transgressive application of some well-known writing-styles to the geographical climate of the Tropic, emblematically introduces the reader to the estranging strategies which sustain the whole poetics of the Maqrollian saga and, on the other hand, establishes the framework for Mutis's reading of the Latin-American cultural space. Indeed, far from functioning as a practice of transculturalization, the Latin-American re-codification of the gothic genre is focused on silencing all cognitive transcendence of the space once encountered by the imported model which, on the contrary, colonizes and signifies it without being opposed to, thus working as a revealing tool of the damaging entropy which, according to Mutis, characterizes Latin America as a territory of uprooting and oblivion, inhabited by characters

who are mere figures of decontextualization, past-less bandits wanderers with no perspective over their future after the incumbent devouring vortex which happens to host them.

Keywords: gothic novel, postcolonial theory, hispanoamerican identity, Álvaro Mutis, Luis Buñuel.

La posición de Álvaro Mutis narrador dentro del canon latinoamericano del siglo XX parece constituir una inexplicable anomalía, una excepción que mal se acomoda entre los diseños maximalistas de la historiografía literaria y roza con los intereses de un horizonte crítico obsesivamente orientado según los gustos de los estudios postcoloniales, con respecto a los cuales sus relatos y novelas producen una marcada sensación de extrañamiento. No se trata sólo de registrar las marcas de una ex-centricidad casual y azarosa con respecto a las líneas creativas y a los recorridos de difusión de la novela del boom (un fenómeno que la escritura de Mutis atraviesa como de puntillas, quedándose en los márgenes de la corriente), sino que mucho trabajo queda por hacer para valorizar el sentido de la que se conforma como una reacción temprana y totalmente consciente, casi una idiosincrasia, ante ciertos automatismos de ese canon que, a partir de la mitad de los años '60, empieza a girar en torbellino alrededor de un fenómeno arrasador y castrante con respecto a toda tendencia minoritaria: me refiero no tanto o no sólo al realismo mágico sino, más en general, a la que podríamos definir la “literatura de la identidad”, o quizás la *master narrative* de la periferia¹.

En este sentido, me parece muy oportuno seguir investigando en el sentido de la reivindicación de ese diálogo de Mutis con la tradición local, destacando el atento perfil de desmitificador del escritor colombiano que, justo en el momento en que ciertos mecanismos, modas y tics empiezan a generar graníticos monolitos narrativos y mapas sagrados de la autoctonía, le impone a ese cauce mayoritario una saludable vacuna contra la amenaza de su propia fosilización, trabajando estratégicamente con la manipulación ad hoc de una tradición universal y estratificada a partir de la cual va incrustando el panorama local con objetos literarios declaradamente, descaradamente, inspirados en modelos importados por la cultura occidental.

Si se piensa en el conjunto de *Las empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, las fricciones más evidentes del proyecto narrativo mutisiano con respecto al gran fresco identitario del boom tienen que ver, por un lado, con la sustitución de la obsesión por el afincamiento territorial dentro de los espacios de la autoctonía con el cosmopolitismo enciclopédico de un héroe viajero que rechaza todo origen, proveniencia y arribo y vive en la asunción de precariedad de un desplazamiento

¹ El objetivo de este artículo será precisamente el de proponer una lectura (o una relectura) ‘anti-postcolonial’ de uno de los textos, a saber, más ‘aislados’ dentro del corpus mutisiano, *La mansión de Araucaíma*, rescatando, detrás de la superficie aparentemente inocua de esta travesura erudita, todo lo sacrilego de un discurso cultural sobre América latina que se va conformando por reacción nihilista ante las narrativas prioritarias del canon periférico.

constante; y, por otro lado, con el rechazo del lenguaje del *mitos*, tan de moda en el fervor indigenista al uso, por un *epos* de tono menor, desgastado y ruín, de indudable filiación occidental. Para justificar la naturaleza provocadora de su propuesta, que ha de resonar a gritos justamente dentro del sistema en trance de cristalización de un discurso latinoamericanista dogmáticamente asumido como fetiche de reconocimiento cara al exterior, bastaría con citar la siguiente externación:

A mí todo eso, azteca, maya, quechua me produce sencillamente miedo. [...] El encuentro de esa gente con [...] [la civilización europea] me parece trágico y absurdo. De ahí salió un mestizaje que no ha producido sino guerras civiles, desastres, muertes, desolación, inconformidad, desencuentro con nosotros mismos [...]. (García Aguilar, 1993: 72)

A pesar de la incansable rutina de navegante de Maqroll – y de la geografía enloquecida, dotada de un resabio tristemente libresco, con la que su narrador bibliófilo trata de curar la trágica hambre de aventura del héroe –, no cabe duda de que precisamente al espacio latinoamericano se le dedique una atención especial dentro de la saga: señaladamente nada más que uno de los muchos posibles escenarios o intercambiables quintas teatrales de una navegación perpetua que no se contenta con ningún puerto de arribo y que proclama orgullosamente la más total intrascendencia del dónde, la casuística encontrada nos permite sin embargo construir un corpus de panoramas y vistas de la autoctonía de gran alcance significativo. Podríamos aislar dos tipologías, ambas polémicamente armadas para dialogar con otros tantos *topoi* literarios de la ‘profundidad’ de la diferencia. Me refiero, por un lado, al espacio natural y antropológico del origen, que encuentra en la selva su más autorizado emblema y que en narradores coetáneos como Carpentier y García Márquez se trabaja en cuanto meta privilegiada de un viaje a la semilla (al corazón salvaje de un continente todavía sensible a las utopías regeneracionistas) que promete con desvelar los secretos de una virginal inocencia. Y, por otro lado, a otro espacio dotado cuando no de otra mística regeneradora, de una productividad cultural también muy mitificada dentro de las propuestas identitarias del pensamiento postcolonial: me refiero en este caso al Caribe en cuanto crisol de hibridación y mestizaje. Las perentorias anotaciones de Maqroll en *La nieve del Almirante* al atravesar, con “abúlica indiferencia”, la vorágine vegetal que rodea el río Xurandó (un medio aventuroso que le sumerge en un “baño de imbecilidad”) exorcizan los “fantasmas ya rancios” de un código literario exotista del que los novelistas del boom parecen ofrecer la enésima puesta al día, y que queda sorprendido en fragancia de sobreinterpretación:

La selva no tiene nada misterioso como suele creerse. Ese es su peligro más grande [...]. Simple, rotunda, uniforme, maligna. Aquí la inteligencia se embota, el tiempo se confunde, las leyes se olvidan, la alegría se desconoce, la tristeza no cuaja. (Mutis, 1993: 44)²

² Para una discusión exhaustiva del tópico silvestre con sus reverberaciones intertextuales en la primera novela de la saga de Maqroll véase el ensayo de Charlotte Rogers contenido en este mismo número de *Orillas*.

Por lo que se refiere al Caribe, Mutis parece reaccionar violentamente a la productividad cultural del *melting pot*, lamentando la inautenticidad de un esperanto multicultural que amenaza con restituir tan sólo una versión domesticada de las raíces plúrimas que promete integrar en una fértil dinámica de relación. El efecto que le produce a Maqroll el arribo a cualquier puerto del Caribe³ es el de una alarmante falta de estilo, un bullicio babélico de señales descotexualizadas que nos hablan tristemente de lo espurio, de la insensatez innatural y tramposa de la convivencia en un espacio pasivamente disponible. No sólo la información del origen parece extraviarse o desvirtuarse en estos parajes delirantes y absurdos donde “todo acaba reduciéndose a proporciones que fluctúan entre el carnaval desvaído y la triste ironía” (Mutis, 1993: 122), sino que alguna oscura amenaza parece, en efecto, esconderse debajo de la superficie de su apacible docilidad, como si, al final, se hiciera forzoso pagar el coste del desarraigo y de la extranjería y, como un animal manso, pero infido, el espacio tropical se preparara a desatar la violencia implícita en su promiscuidad cultural.

Este trasfondo, la reconocimiento de las connotaciones dañinas de algunos entre los más destacados arquetipos del paisaje latinoamericano dentro de la que será la saga de Maqroll, me sirve para justificar en una perspectiva identitaria, como discurso sobre la tierra caliente (y, por extensión, América Latina), el relato que precede de trece años la publicación del primer segmento de las *Empresas* y que, en plena temporada del boom, se aleja irónicamente de los proclamas y programas del redescubrimiento de América Latina desde dentro tan típicos de esa generación proponiendo un acercamiento al espacio autóctono modelado según los estilemas de la *gothic novel* inglesa del siglo XVIII: *La mansión de Araucaíma* (1973). Como se sabe, este *divertissement* sádico, este disparate cruel que parece desencajar por completo dentro de la literatura colombiana e hispanoamericana contemporánea, abocada a los exhilarantes “carnavales” del realismo mágico, encuentra su móvil originador en una apuesta que el escritor hizo en México con su amigo Luis Buñuel:

Quiero hacer una novela gótica pero en tierra caliente, en pleno trópico. [...]. Buñuel me contestó que no se podía, que era una contradicción, ya que la novela gótica para él tendría que suceder en un ambiente gótico. (Mutis, 1989: 6)

De hecho, el texto que Álvaro Mutis compone explícitamente con el propósito de que Buñuel lo lleve al cine no dialoga sólo con el maestro del surrealismo español, sino que parece activar un diálogo a la distancia, irónico sin llegar a ser polémico, también con su gran amigo Gabriel García Márquez, al tratar el tema del mestizaje latinoamericano en vez que con los tonos de la farsa, del ilusionismo de feria, con los de la terrible *boutade macabre*, de lo grotesco tirando a *grand guignol*, dándole otra vuelta de tuerca al pesimismo implícito en el apocalipsis de Macondo, y convirtiendo el

³ Pienso, por ejemplo, en la descripción detritica de Panamá en *Ilona llega con la lluvia*, pero habrá que acordarse también de otras ocasiones de encuentro con el trópico de la criollización indiscriminada: New Orleans, Limassol, Kuala Lumpur...

Nuevo Mundo, desde las premisas, en teatro de una tragedia anunciada por la aberración conceptual que lo define.

Una primera indicación interesante la encontramos en una entrevista al director colombiano Carlos Mayolo (quien concretamente hará, en 1986, lo que Buñuel nunca llegó a hacer):

Buñuel se interesó por la historia de Mutis, porque tiene una estructura que conserva mucho de los argumentos que le interesaban en el sentido del encierro, de la alegoría social y el mundo surreal. En el relato aparecen unos comportamientos marginales desconectados de una sociedad real. (Mayolo, 2013)

La mansión de Araucaíma – pensada no sólo en su aspecto formal como *script* para el cine, sino como historia típicamente buñuelesca –, en efecto, funciona a la perfección como una perturbadora y perversa alegoría cultural sobre América Latina que, como *Viridiana*, *Tristana* y *El ángel exterminador* nos hablan en clave de la España franquista y los rituales enrarecidos de su encierro, trabaja con el *topos* de la soledad hispanoamericana, construyendo una desesperada parábola sobre la violencia de su aislamiento, la desdichada monstruosidad de su barbarie.

El elemento surreal que en la fórmula mágico-realista se relaciona con lo indígena y suaviza sus aristas mestizándose con la ‘civilización’ en una versión fabulística de la tradición fantástica que no provoca la perplejidad y el terror, queda aquí tratado en pureza como gusto sádico, plenamente vanguardista, por el disparate salvaje, la crueldad inexplicable e irracional, y rencuentra así las raíces del miedo. En efecto – hay que destacarlo –, Mutis llega al gótico a través del surrealismo, utilizando pues el mismo vehículo cultural que les sirvió a Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias entre otros para redescubrir la ‘maravilla natural’ del continente hispanoamericano, obteniendo así una narración “de misterio con raíces centradas en la cultura latinoamericana” (Mayolo, 2013) que hace hincapié en elementos similares convirtiéndolos, sin embargo, en algo siniestro. Es más: con *La mansión de Araucaíma* Mutis parece dialogar directamente y polémicamente justo con el prólogo de *El reino de este mundo*, apostando por la posibilidad (o hasta la trágica necesidad) de contar América Latina a través de la reactivación integral de esa misma retórica del escalofrío que en las páginas del escritor cubano quedaba estigmatizada como burocracia charlatanesca, tímido ritual de entropía ‘de salón’, superada en eficacia por la “maravillosa verdad” del Nuevo mundo:

el rey de la Julieta de Sade, el supermacho de Jarry, el monje de Lewis, la utilería escalofriante de la novela negra inglesa: fantasmas, sacerdotes emparedados, licanotropías, manos clavadas sobre la puerta de un castillo. (Carpentier, 1976)

Precisamente este cansino listado de trucos de prestidigitación constituye el repertorio del que Mutis pesca para su visión localista del vértigo de la sinrazón, sin percibir ninguna necesidad de inventarse un código nuevo, más apropiado para la supuesta especificidad de América Latina.

La visión horrorífica del Nuevo Mundo que nos proporciona Mutis, por otro lado, tiene muy poco que ver con el sublime atractivo de una naturaleza insensible a toda domesticación, con la amenaza de lo salvaje resistente, según la vena explotada, por ejemplo, por Horacio Quiroga. Si, al hablar del narrador uruguayo, Ricardo Piglia destaca como la novela gótica del Nuevo Continente deberá “encontrar sus imágenes terroríficas en la selva y sus habitantes” (Piglia, 1993: 65), pues la “novedad” de su territorio le impide encontrar “las fuentes de lo lúgubre” en castillos y monasterios derruidos que atestigüen la fantasmal permanencia en el presente de otra era de la civilización que se escapa del control ordenador de la razón, la declinación mutisiana del gótico, en cambio, se aplica firmemente a la cultura local, llamando en causa las irresueltas tensiones del orden colonial y sus monumentos que, a pesar de su oficial desautorización, siguen proyectando su embrujo disturbador.

Literalmente, en la trasposición del modelo al nuevo contexto, la “desmantelada hacienda” cafetalera que constituye el teatro de la acción y en cuyas “paredes parece residir el mal” (Mutis, 1989) es la versión tropical de un viejo castillo arruinado. La equivalencia no parece implicar ninguna pérdida de información. De hecho, la principal característica del espacio gótico – la que le confiere todas sus distintivas connotaciones simbólicas – es la del aislamiento, la inverosímil, alucinante distancia de los centros de la convivencia civilizada que favorece la instauración de un régimen ‘de clausura’, la perpetración de la arbitrariedad autárquica conjurando contra la moral común, la virtud, la legalidad y el intelecto. Y la mansión de Araucaíma, situada en un imprecisado Ultramar de colocación incierta y conformándose, por ende, como metonimia del ‘más allá’ de la aventura colonial, representa un escenario ideal.

De los doce apartados que componen el relato, el que describe la casona, destacado en posición central, constituye el meollo de la experiencia narrativa:

El edificio no parecía ofrecer mayor diferencia con las demás haciendas de beneficio cafetero de la región. Pero mirándolo con mayor detenimiento se advertía que era bastante más grande, de más amplias proporciones, de una injustificada y gratuita vastedad que producía un cierto miedo. (Mutis, 2004: 62)

Como aplicando las reglas de lo ominoso freudiano, Mutis le confiere a la hacienda una persistente impresión de irrealidad jugando con su injustificada majestuosidad de catedral en el desierto, de testimonio abnorme y grotesco de un comercio clausurado, señalando la evidente desproporción existente entre la grandiosidad de la estructura, recuerdo de pasadas glorias, y su inutilidad actual (su inactualidad). En este sentido, la finca anticipa la descripción de la “gótica maravilla de aluminio y cristal”, el “edificio inconcebible” de los aserraderos donde, en *La nieve del Almirante*, se estrellarán las ambiciones comerciales de Maqroll. Y, por otro lado, se emparenta también con esos surreales ámbitos de “soledad y olvido” que en Márquez remiten al fracaso de la empresa colonial y al abandono de sus infraestructuras después del pasaje de la ‘hojarasca’.

Por los patios semidesiertos vige el orden “transitorio y precario” de los objetos en desuso, de las pobres cosas desgastadas por el tiempo, según una tendencia que, en

el macrotexto mutisiano, atestigua el destino ruín de las grandes historias de antaño, olvidadas e irrescatables, y que, por otro lado, dentro de la tradición gótica, remite al uso obsesivo de la poética de las ruinas:

Los [...] cuartos, cinco en total, servían para albergar viejos muebles, maquinaria devorada por el óxido y cuyo uso era ignorado por los actuales ocupantes de la casa, grandes armarios con libros de cuentas y viejas revistas empastadas en una tela azul monótona e impersonal⁴. (Mutis, 2004: 62)

La decripción de América Latina como vertedero de inútiles despojos, zona de confluencia de proyectos de los que parece haberse olvidado tanto la proveniencia como la función, se completa en el efecto kitsch del decorado de la habitación del dueño de la mansión, donde Mutis se divierte a sugerir el espanto a través de un collage de imágenes pictóricas desencajadas, sin asidero, que parecen hacerse cargo de contener toda la orfandad de ese mundo⁵. De los dos cuadros presentes, uno parece sugerir el pincel de Rousseau el Aduanero, sus selvas naíf de corte mágico-realista, y el otro, en *myse en abyme*, le guiña el ojo precisamente al gótico medieval fetichizado por el revival literario inglés del siglo XVIII:

Uno ilustraba, dentro de cierta ingenua concepción del desastre, el incendio de un cañaveral. Bestias de proporciones exageradas huían despavoridas de las llamas con un brillo infernal en las pupilas. Una mujer y un hombre, desnudos y aterrados, huían en medio de los animales. La otra pintura mostraba una virgen de facciones casi góticas con un niño en las rodillas que la miraba con evidente y maduro rencor, por completo ajeno a la serena expresión de la madre. (Mutis, 2004: 62-63)

Los seis personajes que habitan la hacienda según un delicado equilibrio de malsanos rencores, vicios empedernidos y rituales endogámicos que nos sugieren la idea de un abismal apartamiento antropológico responden a una caracterización similar: todos ellos son sobrevivientes de una historia personal (y de una vivencia cultural) que se ha borrado casi por completo, son buques fantasmas que han dado a parar azorosamente a un isla olvidada creando una microsociedad inconcebible, un trágico y peligroso aborto ético, estético e identitario nacido de la yuxtaposición falta de toda proyectualidad. La precariedad novedosa y explosiva de su actual condición responde a la visión tremendista del Nuevo Mundo como fin del mundo que Mutis incrusta en las bienintencionadas cartografías literarias de la diferencia hispanoamericana. Sin llegar a serlo, Araucaíma se connota así como algo parecido a una colonia penal amotinada, refugio de impunidad para una población de fracasados, proscritos y aventureros sin escrúpulos que sobreviven a espaldas de su pasado. Nos

⁴ Vigilando la “secreta intimidad” de ese espacio condenado encontramos otra visión característica del abandono del espacio colonial que proviene del poema temprano “El viaje”: las vías de un trazado ferroviario dejado a medio hacer en el medio de la maleza, “ajeno a todo propósito práctico” (Mutis, 2004: 63).

⁵ Obviamente aquí se está parafraseando a Roberto Bolaño, con una entre las muchas inolvidables descripciones de Santa Teresa.

confiere esta impresión, por ejemplo, el Guardián, un soldado mercenario manco, caracterizado por “su familiaridad con la violencia y la muerte”:

Frecuentador de bares en donde se enrolaban voluntarios de guerras coloniales, hombres de armas que sometían a pueblos jóvenes e incultos que creían luchar por su libertad y sólo conseguían una ligera fluctuación en las bulliciosas salas de la Bolsa. (Mutis, 2004: 45)

El bosquejo narrativo que le pertenece parece emanar directamente de la voz desencantada y rencorosa con la que, en el relato “El último rostro”, el Simón Bolívar de Álvaro Mutis, animado por el nihilismo de la desesperanza, desmitifica su fervor hispanoamericanista y profetiza para las jóvenes repúblicas por él libertadas un futuro de degeneración entrópica. La profesión del piloto, “aviador en una línea aérea” que queda englobada por una gran red internacional que le despidе y le condena a otra, más aguda, versión de la errancia, remite de por sí a una persistente e insalvable condición de extranjería, a una identidad volátil consagrada a la transitoriedad, cuya improductividad parece reconfirmarse en el rasgo de su impotencia sexual que constituye, probablemente, el *primus movens* del drama. Nadie, por otro lado, sabe a ciencia cierta cómo haya dado a parar en la mansión el hermoso fraile herético, culto y amante de las armas (“tenía una pistola Colt y un pequeño puñal de buceador”, Mutis, 2004: 55), que copula furiosamente con la visitante “en una vasta mesa de biblioteca llena de papeles y revistas empolvadas” (Mutis, 2004: 65). La Machiche, en cambio, parece ser el único personaje genuinamente autóctono del cuadro: “hembra madura y frutal” que es emanación de la naturaleza salvaje de la región – cuya vitalística exuberancia, fuertemente erotizada, se enlaza con la morbosa presciencia de la muerte según el paradigma de la *fértil miseria*⁶ – entretiene relaciones infecundas con prácticamente cada una de esas escorias de la cultura debilitadas por el desarraigo que habitan la mansión, y esta constante la convierte en un personaje a la vez trágico y destructor, en un ‘ángel exterminador’ de la barbarie insatisfecha. Completan el cuadro el dueño y su sirviente haitiano, cuya presencia nos permite insistir en una lectura alegórica de la estafalaria gerarquía social que reina en la casa: el señor, el esclavo, el fraile, el soldado, la prostituta y la intrincada red relacional que los vincula nos sugieren el chirriante mecanismo de una de una pirámida feudal carcomida por el óxido del tiempo y distorsionada por el trasplante a la insondable distancia de una tierra sin ley donde degenera en un grotesco que tiene muy poco de carnaval y mucho de sangriento. Don Graci representa el arquetipo del heredero colonial invertido, un pederasta colosal y flojo que, “en una de sus pasadas correrías”, se trae a la hacienda a un negro gigantesco con un pasado de “macumbero en su tierra natal” para que se ocupe de la cocina y tenga “a raya sus deseos”: su presencia inquieta en la mansión, por la que se mueve “con pase de primate” y donde se dedica a perpetrar una versión desvirtuada de los rituales primitivos del voodoo que se rebajan de rango hasta confundirse con sus artimañas culinarias, es la de un “fantasma” en el sentido

⁶ Este sintagma tan inequívocamente mutisiano remite a la presencia en su obra de la que el ya clásico estudio de Consuelo Hernández llama “una estética del deterioro”.

freudiano del término, la imagen imperfectamente borrada o impropriadamente domesticada de las culturas marginales obligadas a participar, como subalternos, a la construcción del decadente castillo del mestizaje colonial, guardando “ese sordo rencor de su raza nacido cuando el primer blanco con casaca militar pisó tierra africana” (Mutis, 2004: 61).

Cuando la turista, como Alicia, viene con su bicicleta a visitar un País de las Maravillas tan saturado en tensiones, vicios de forma y falsos espejos, todos los ingredientes para un gótico tropical están servidos y la apuesta literaria de Mutis comienza a conformarse como una inclinación natural del paisaje, una amenaza implícita al acecho en las paredes del edificio colonial que, después de cumplirse los hechos según un plan previsible de antemano, se derrumba sobre sí misma como una arquitectura ilusoria u el producto de una ingenierística inverosímil. Como la casa de los Usher. Pero también como una versión lúcidamente desesperanzada (de una desesperanza que no ha transitado nunca por la utopía originaria) de Macondo, “ciudad de los espejos (o los espejismos)” (García Márquez, 1996: 559).

BIBLIOGRAFÍA

- BILLI, MIRELLA (coord.) (1986): *El gótico inglés: el romanzó del terrore, 1764-1820*, Bologna: Il Mulino.
- BUSTILLO, CARMEN (1994): “Álvaro Mutis. Parodia y autoparodia en *La mansión de Araucaíma*”, *Thesaurus*, tomo XLIX, núm. 1, http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/49/TH_49_001_150_0.pdf
- CARPENTIER, ALEJO (1976), *Tientos y diferencias*, Buenos Aires: Calicanto.
- GARCÍA AGUILAR, ANTONIO (1993): *Celebraciones y otros fantasmas: una biografía intelectual de Álvaro Mutis*, Bogotá: Tercer mundo.
- GARCÍA MÁRQUEZ, GABRIEL (1996): *Cien años de soledad*, Madrid: Cátedra.
- HENNASSY, BRENDAN (1978): *The Gothic Novel*, Harlow: Longman.
- HERNÁNDEZ, CONSUELO (1996): *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*, Caracas: Monte Ávila.
- KILGOUR, MAGGIE (1995): *The Rise of the Gothic Novel*, London: Routledge.
- MAYOLO, CARLOS (2013), “Entrevista”, *El País*, 24 de septiembre, <http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/carlos-mayolo-recreo-mansion-araucaima-relato-gotico-mutis>
- MUTIS, ÁLVARO (1989): “La irresponsabilidad del viajero”, *El Papel Literario de El Nacional*, Caracas, 24 de diciembre.

- MUTIS, ÁLVARO (1993): *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, vol 1, Madrid: Siruela.
- MUTIS, ÁLVARO (2004): *La muerte del estratega. Narraciones, prosas y ensayos*, México: Fondo de Cultura Económica.
- PIGLIA, RICARDO (1993): “Quiroga y el horror”, en *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.