

Maqroll y el éxtasis del viaje perpetuo

Gabriele BIZZARRI
Università di Padova

Resumen

Este texto –que fue leído en el homenaje al autor colombiano que se celebró el 20 de septiembre de 2018 en Casa América Madrid– recorre la entera trayectoria novelística de Álvaro Mutis enfocándola bajo la lente, productivamente paradójica, del ‘éxtasis viajero’, para dar cuenta de los impulsos encontrados y enfrentados que definen el personaje de Maqroll y su relación con el género épico y de aventuras. Acechado por plúrimas instancias deconstructivas, lúcidamente sensible al peligro concreto de la parálisis o el naufragio en la altamar de la entropía, su pasión itinerante se perpetúa en una milagrosa cuerda floja, abriendo, de hecho, un intersticio de posibilidades inéditas entre categorías intocables, binariamente contrapuestas: contemplación/acción; poesía/relato; autor/personaje.

Palabras clave: Álvaro Mutis, imagen poética, narración de viaje, metaficción, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*.

Abstract

This paper –which was read as a tribute to the Colombian writer on the twentieth of September, 2018 in Madrid’s Casa América– aims to explore Álvaro Mutis entire novelistic catalogue using the lens of an ‘extatic voyage’, i.e. focusing on a productively paradoxical image that actually succeeds in giving an account of the mixed and confronted forces defining the Maqroll character and his peculiar relationship with the epic genre. Always threatened by a combination of deconstructive instances, vulnerable to the risk of paralysis –or shipwreck in a sea of entropy–, his itinerant drive walks a miraculous tightrope, opening an interstice of new possibilities inbetween some untouchable, binary counterposed categories: contemplation/action; poetry/narration; author/character.

Keywords: Álvaro Mutis, poetic image, adventure novel, metafiction, *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*.

En 1937, en *L’amour fou*, André Breton trata de dar cuenta de una especial emoción estética –la que catalizaría la idea misma de surrealismo– trayendo a colación, entre otras cosas, un revelador paradigma: “la fotografía de una locomotora de gran potencia [...] abandonada durante años al delirio de la selva virgen”. Como un relámpago que revelara, súbita y simultáneamente, las cúspides y los abismos de nuestra condición de hombres, “este monumento a la victoria y al desastre” le comunica una “exaltación particular”, “como si me hubiera perdido y de repente vinieran a darme

noticias [...] acerca de mí mismo”, dice el poeta, quien, tratando de definir la que llama “belleza convulsa”, la acerca, por un lado, a la fuerza genésica, al impulso creador y, por el otro, a un destello entrópico, a un morboso memento mori (Breton, 2008: 23 y *pássim*). En un poema muy temprano, entre los primeros publicados por Álvaro Mutis, en 1947, titulado “El viaje” –uno de corte extraña e imperfectamente narrativo, según una tendencia, o un vicio originario que, como veremos, contaminará también toda su prosa novelesca–, una voz anónima, que todavía no nos es dado identificar, habla, en primera persona, del “tren del que fui conductor”, que aparece, al iniciar el texto, “abandonado definitivamente” a los estragos de una vegetación primordial devoradora: “Una tupida maraña de enredaderas y bejucos [lo] invade [...] completamente [...] y los azulejos han fabricado su nido en la locomotora y el furgón” (Mutis, 1997: 24).

Pocos años después, en el poema “El coche de segunda”, un hombre que se llama Maqroll arreglará su precaria guarida en un vagón ferroviario detenido para siempre en una vía dejada a medio construir, casi rozando la peligrosa orilla de un “alto barranco”, carcomido por “el orín y la herrumbre propiciados por el clima tropical” (Mutis, 1997: 114). Se trata, en el caso de esta instantánea ruina, de una esquirra anticipadora que, atravesando peligrosamente la frontera entre poesía y novela, le guiña el ojo a la trama de la tercera aventura del Gaviero, una entre las más aciagas, la que muchos años más tarde se relatará en *Un bel morir...*

Si regresamos a las palabras de Breton –y las depuramos, como será necesario para lo que aquí viene a cuento, de las implicaciones psicoanalíticas y de la retórica *d'avant-garde* que las sostiene– nos quedamos con una imagen –admirablemente condensada en el paradójico sintagma que intenta aprehenderla– que procura cortocircuitar la quietud inherente a la contemplación estética –y al deslumbramiento visionario– con el movimiento, la energía cinética, dando lugar a un oxymorón que se me vislumbra perfecto para dar cuenta de ciertos momentos emblemáticos, diría que abismáticos, del macrotexto maqrolliano. Salvando las distancias –pues aquí no se trata de reivindicar una herencia surrealista para el gran escritor colombiano (aunque sí resulte en extremo sugerente la cercanía de fechas entre esa primera incursión mutisiana en la temática del viaje y la iconografía bretoniana)–, para mejor cazarlos en la red del lenguaje, me atrevo a proponer un calco léxico de la “belleza convulsa”, volviéndola mucho más específica, adaptándola oportunamente al caso del Gaviero, así que, de aquí en adelante, me referiré a la insistencia, en los textos que le competen, del que definiría un *éxtasis viajero*, dejando que el sustantivo resuene ambiguo entre ecos etimológicos encontrados (exaltación mística o erótica, vértigo epifánico, estancamiento letárgico...) y se deje, a la vez, contagiado y refutado por el adjetivo que le acompaña. Y es que la escritura mutisiana me parece encontrar su verdadera razón de ser precisamente en la disyuntiva entre fuerzas y alternativas problemáticamente enfrentadas, en la negociación tensa que se produce incesantemente entre, a saber: urgencia itinerante y encorvamiento existencialista, condensación lírica y dilatación fabuladora, fragmento y relato, ensimismamiento contemplativo y acción, desesperanza y vitalismo.

Lo primero que cabe destacar al emprender la lectura de las *Empresas y tribulaciones* es que tanto Maqroll, en su textura de personaje, como la tentación viajera y la vocación

narrativa que le acompañan en el ciclo de seis novelas más tres cuentos que integran su saga quedan connotados, en profundidad y a todos los niveles, por las circunstancias de su génesis poético. De hecho, todo ese mundo sumergido –los viajes perdidos y las aventuras olvidadas, mencionadas apenas, imperfectamente sublimadas, siempre empujadas fuera del primer plano, confinadas en los pretextos del precipitado poético, donde, de ellos, apenas quedan las desoladas consecuencias y el forzoso descanso, la contemplación sombría de sus desgastadas herramientas y pobres elementos–, todo el desesperado repertorio que, con un ejercicio de suspensión de la incredulidad y un toque de autoironía, Mutis convertirá en el ciclo (entre comillas) ‘heróico’ del Gaviero queda referido, en esos embrionarios y fantasmales primeros pases, a la idea de un inútil desvío, un diversivo o una coartada, otra existencia (quién sabe si) posible. La vida “que hubiera querido vivir”, dice Mutis en una de sus externaciones más notorias y mil veces repetida, un privado exorcismo que detiene, “ya casi en el aire” esos “dos o tres gritos bestiales, desgarrados gruñidos de caverna con los que podría más eficazmente decir lo que en verdad siento y lo que soy” (Mutis, 1997: 184). Un frondoso árbol de ramas secas que, en un momento dado, se estima oportuno dejar libre de proliferar, convirtiéndolo en una maraña de senderos secundarios y caminos virtuales, en una glosa o un circunloquio, tristemente necesario, de la incineradora clarividencia del poeta que, sin embargo, en ningún momento, pierde de vista la función meramente subsidiaria de su pasatiempo. Cuando, sin ser en absoluto una novedad, ya en 1987, después de casi cuarenta años de ininterrumpido magisterio poético, Mutis publica *La Nieve del Almirante*, estrenando ese alucinante inventario de intrigas, arribos, personajes e historias para así atrápanos en su encanto *rétro* –como si volviéramos a descubrir, ya con los ojos desencantados de los adultos, a Robert Louis Stevenson, a Jules Verne...– lo que hace, me parece, es persistir, sin algún escándalo ni cisura, en la continuación coherente de su estética (o estática) viajera, solo que desde el otro lado, por la otra vertiente, o sea mirando con mucha más indulgencia a su alter ego errante y dotándole de una vez de un recinto lúdico, un espacio salvado a la corriente del tiempo, en otras palabras, dejándose embaucar –lúcidamente– por las consejas alcohólicas de un marinero embustero. Cuando el lector decide viajar con Maqroll por la atropellada geografía de su saga sabe –tiene que saber– que le está siguiendo el rumbo a una locura, una de la que tanto el escritor como su personaje –quien nunca logra emanciparse del todo de su escéptica sombra– están perfectamente al tanto. Los tres están participando, de manera nada inocente, en un juego y compartiendo sus reglas: el juego tremendamente serio de vivir la vida como si realmente tuviera un sentido, como si todavía se pudieran dar pasos por nuestra miserable circunstancia sin escuchar nuestras pisadas huecas, como si el intrascendente espacio contemporáneo pudiera todavía sostener el peso de las aventuras de los héroes, dejándose representar por su gestualidad fundadora.

Como si.

He aquí un alucinante listado –que recorre ida y vuelta sin solución de continuidad el trayecto que de la poesía lleva a la prosa y al revés– de pobres poseimientos desgastados, restos mecánicos carcomidos, cómplices y humanizados medios de transporte retratados en una irremediable situación de abandono, esperpénticos lugares

tópicos amenazados por la ruina: “la camisa de un viejo marino muerto en el Malecón del Sur por una epidemia de tifos” (Mutis, 1997: 36), “los rieles del tren” que “se entregan al óxido” (66), “una pieza de hotel ocupada por distracción o prisa” (40), “la libreta de apuntes [...] que olvidara un agente viajero” (40), “el tren que se detiene al final del viaje” (19), “el húngar abandonado en la selva” (79), “una barca detenida en medio del río” (77), “algunas estaciones suburbanas” (51), “las salas de espera” (38), “las gastadas y tristes embarcaciones” (151), la pena de los “objetos que no viajan nunca” (147).... Podría seguir, dando buena prueba del lastre originario que entorpece globalmente el recuento de las andanzas de Maqroll anclándolo perentoriamente a una (mil veces variada) epifanía de mortalidad, una ‘naturaleza muerta con objetos de viaje’. Recuerdos, destinos y ‘objetos extraviados’ durante peregrinaciones antiguas cuyas rutas parecen imposibles de reanudar se dan cita en una cansina y obsesiva rutina de naufragios, una colección de posibles historias perdidas que el catálogo diseña y expone, inermes y aprisionadas, a la letárgica intemperie del trópico, en donde la acción deterioradora de un clima que Consuelo Hernández (1996) refiere a la idea de una *fértil miseria* sirve para “acelerar la salida”, según una declinación intensamente territorial del *vanitas vanitatum*. Se trata, a la vez, de tesoros y despojos, sin que se nos dé nunca la posibilidad de desambiguar el binomio. De hecho, el espacio de la representación, todavía habitado por ecos potencialmente vivificadores, parece, a cada momento, pasible de encandilarse y volver a poner en marcha las máquinas de la épica viajera, pero el halo de inservibilidad que rodea cada una de sus herramientas, y que insiste tanto a nivel semántico –lo marchito, lo herrumbroso, lo obsoleto...– como estructural –el fantasma de la que fue una fábula se dispersa en un sinfín de fragmentos inmóviles– conjura constantemente en contra de esta posibilidad. La demora descriptiva en los *elementos del desastre* que sigue imantando la compasión del poeta también cuando se compromete a dejar actuar, entregándole una trama por representar, a su doble trotamundos –quien, en realidad, más que otra cosa, continúa extasiándose y estremeciéndose por el camino ante las mismas visiones petrificadoras– resulta muy estridente en las novelas, encrustándose en el relato como un archipiélago de escorias elegíacas, una estela de islotes flotantes en los que el barco de Maqroll se enquistaba una y otra vez amenazando con detenerse para siempre, desautorizando la cuota posibilista, el embrujo imaginativo al que le debe su conversión narrativa, volviendo a acercarse sus rutas a las de cierto “hidroavión de juguete” que, en el poema titulado “204”, bajando “por el ancho río de corriente tranquila, barrosa”, “va sin miedo a morir entre la marejada rencorosa de un océano de aguas frías y violentas” (Mutis, 1997: 33).

Estos peligrosos pantanales líricos toman a menudo el aspecto de sueños recurrentes, ominosas visitaciones oníricas con “propósito didáctico”, recordándole al propio Maqroll lo abusivo de su condición, lo equivocado de su “errancia atolondrada, siempre a contrapelo, siempre dañina, siempre ajena a mi verdadera vocación” (Mutis, 1998a: 51): el irremediable arribo de todo viaje, el cansino final de toda historia. La concentración es altísima, por ejemplo, en ese muy peculiar relato de simbólica botadura de la embarcación del Gaviero que es *La Nieve del Almirante*, cuya navegación amenaza con paralizarse ya durante la primera salida, perdiéndose por aguas emponzoñadas,

diluyéndose el impulso cinético en la “rotunda imbecilidad” de un medio plano y sin emergencias, que embota los sentidos con su terrorífica calma chicha, su enervadora falta de resistencia, negándose a comportarse según los estímulos del código de aventura y frustrando así, de antemano, las expectativas del viajero. El trazado de su misión se le vislumbra al Gaviero parecido al de las desesperadas espirales suicidas dibujadas en el aire por ciertos insectos nocturnos alrededor de un foco luminoso. Es en esta situación que –según un patrón que nos recuerda, por un lado, los descensos *ad inferos* de los relatos antiguos, y por otro, volviendo a encender la chispa surrealista del comienzo, los demonios del subconsciente– Maqroll sueña insistentemente “con lugares”. La solitaria sala de espera de una anónima estación provinciana del norte de Francia (donde un bulto borroso, transparentándose detrás de una reja, en un murmullo apenas sí inteligible, pronuncia a su oído la frase: “Más lejos, tal vez”); un estrafalario escenario bélico, perdido en los más oscuros vericuetos de la Historia, por donde el Gaviero merodea atónito con la certidumbre de haberse “equivocado de batalla, de siglo, de contendientes”; y, por fin, bellísima, otra variación más sobre el motivo del medio de transporte pasivo y vulnerable, recorrido por la voracidad del tiempo:

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. [...] El interior está invadido de vegetación que cubre los costados y cuelga del techo. Flores amarillas, de un color intenso, casi luminoso, que recuerdan las del árbol de guayacán, penden graciosamente. Todo lo que podía servir para algo ha sido desmontado hace muchísimo tiempo. Por una de las ventanillas, que desde hace años ha perdido el vidrio, entra un gran pájaro de pecho color cobrizo tornasolado y el pico con una mancha naranja. Se para sobre el respaldo de una silla [...] y me mira [inquisitivo] con sus pequeños ojos. (Mutis, 1998a: 47)

Pensando en la amistad que los unió durante casi cincuenta años, “la atmósfera serena y tibia” que embruja estos pobres restos, invitando al viajero a estacionar, se me vislumbra parecida a la que se respira en ese “ámbito propio”, ese “espacio de soledad y olvido” (García Márquez, 2014: 22) vedado a las costumbres y proyectos de los hombres, que quebranta el ímpetu expedicionario de José Arcadio Buendía en el primer capítulo de cierta novela de otro colombiano notable del siglo XX.

La “malicia escénica”, siempre renovada, de estos *lugares* epifánicos me hace pensar en una explotación abnorme y muy específica –puntualmente aplicada al eje semántico de la narrativa de viaje y aventuras, saboteando desde dentro la genealogía en la que el ciclo del Gaviero pretende inscribirse– del tópico de las ruinas, ejerciendo, para la narración, de fuerza centrífuga y disgregadora, desviando la mirada del protagonista del horizonte de sus empresas, con su elemento totémico, el mar, convirtiéndose de campo abierto de infinitas rutas por trazar en aciago remolino de “pardas aguas sin memoria” que hipnotiza al viajero con su llamada obsesiva.

Y sin embargo, hubo un tiempo, nobles “batallas hubo”, fue real la época –en ningún momento se llega a dudar– de los viajes encantados y las rutas con sentido, los héroes debieron de existir, “seres singulares estancados en el placer de un viaje interminable” (Mutis, 1997: 35), como los tilda Maqroll ansiando poder tratarse con ellos de tú aún desde la distancia incolmable del desvaído presente, “por completo

extraño a mis intereses y a mis gustos” (Mutis, 1998a: 50), que le ha tocado en suerte vivir. Y de repente, la fe monárquica repuesta por ese aspirante heredero (y por su autor) en un pasado de grandezas intactas convierte los vestigios que siguen guardando sus huellas, de monumentos erguidos para el olvido y el desengaño, para que nos familiaricemos “con el oficio de irse muriendo cada día”, en encantados fetiches, grietas milagrosamente abiertas hacia otros, más oportunos, escenarios. Portentosas máquinas del tiempo, pues, como sin duda lo es el desastrado carguero hondureño cuyos teatrales desfiles, en tres señadas ocasiones, amenazan con rescatar de su prosáica intrascendencia las rutinarias faenas de un agente de comercio que se llama Alvaro Mutis en *La última escala del tramp steamer*, la novela breve en la que Maqroll se esfuma en la retaguardia dejándole el protagonismo de la errancia (y de la reflexión sobre la posibilidad de su supervivencia) a quien habrá de considerarse el comprimario de la saga. Cada uno de sus casuales encuentros con este “saurio malherido”, este “hermano desdichado” que parece haberse escapado de otra época, insistiendo, “con [...] terca voluntad”, en “seguir trazando sobre todos los mares la deslucida estela de sus lacerias” (Mutis, 1998b: 20), está tratado retóricamente como una visión, la interrupción necesaria de un *récit* insulso —el de la actualidad— por la que, milagrosamente, se cuele la sospecha de otra historia posible, espectralizada y, aún así, refulgente. En la primera de esas ocasiones, con la San Petersburgo de los zares de quinta —su “esplendente maravilla” transparentándose intermitente en el aire diáfano de una tarde helada por encima de la desangelada consistencia de una inmensa bandera roja entronizando la “desleída necedad del presente”—, el “vagabundo despojo del mar” (Mutis, 1998b: 21) se desliza lento, ceremonial, como parte integrante de ese espectacular suspenso y, coherentemente con la dedicatoria del libro, que Mutis promete estar escribiendo por no haber tenido el tiempo de contarle esta historia a Gabriel García Márquez, por un momento, el mundo vuelve a ser tan reciente..., o mejor, como recita esta otra variación posible sobre el comienzo de *Cien años de soledad*, el fantasma del buque carga adquiere “una presencia tan neta que tuve la impresión de que el mundo acababa de ser inaugurado”(Mutis, 1998b: 19). La sospecha de lo inverosímil de la aparición, de su real *maravilla*, resulta persistente, corroborada por el hecho de que los avistamientos sucesivos parecen arreglarse según un diseño perfecto, como corografiado por el *fatuum*, asumiendo el insoportable aspecto de una “persecución mítica”, algo más propio de un mundo que ya no nos pertenece —comenta melancólico el narrador—, algo que no cabe “dentro de la parca zona a que hemos circunscrito lo imaginable” (Mutis, 1998b: 31). Jugando con la referencia clásica enterrada en su nombre —o en lo que queda de él, a medio borrar en un letrero carcomido por el orín—, el Alción introduce en el relato la hipótesis de una improbable bonanza concedida por los dioses, una segunda vida posible para las antiguas fábulas, un simulacro de plenitud, restituyéndonos el recuerdo, harapiento y desfamiliarizado, de algo que hace tiempo nos perteneció integralmente. Si la obra entera de Mutis, como hemos ampliamente documentado, está atravesada por un impresionante catálogo de chatarra naval y no sólo, tirando del otro cabo e insistiendo en los mismos materiales, también podemos hablar de una verdadera colección de imágenes atesoradas, repertos mágico-preciosos provenientes de una noble

tradición olvidada que, implacablemente, vuelven a subir a flote, “con toda su voraz intención de persistir”, trayendo consigo su agridulce cargamento. Si el Alción, de manera muy descubierta, es un *pulvis eris*, también, en todos los sentidos posibles, es un icono viandante, un paradójico monumento móvil a la persistencia de las antiguas historias y, sin duda alguna, Maqroll es uno de sus tripulantes. O mejor dicho, como se autodefine, muy significativamente, en el poema “Hastío de los peces”, un “celador de [antiguos] transatlánticos”, más que un autorizado intérprete contemporáneo de ese palimpsesto, el albacea de un patrimonio en extinción, cuyo perfil se confunde con el de su interesado cronista:

Los buques han necesitado siempre de un celador. Cuando se quedan solos, cuando los abandona hasta su último fogonero y los turistas desembarcan para dar una vuelta y desentumecer las piernas, en tales ocasiones necesitan de una persona que permanezca en ellos y cuide de que el agua no se enturbie ni el alcohol de los termómetros se evapore en la sal de la tarde. (Mutis, 1997: 35)

Si la delirante teoría de puertos tocados, tierras atravesadas, climas y latitudes mencionadas acaba por restituirle, indefectiblemente, al Gaviero una sensación enervadora, una debilitante impresión de lo notorio y uniforme, dando así fuerza al argumento crítico de una generalizada intrascendencia del donde, o ininfluencia de la variable geográfica en las *Empresas* –caso muy peculiar para un ciclo de novelas de viaje y aventuras– es porque el espacio presente está procesado en el texto como un mero accidente y una necesidad engorrosa, cuya deslavada, desabrida, adulterada sustancia –tanto para el viajero como para quien le pisa textualmente la cola improvisándose impropio rapsodo de sus andanzas y titubeos, o más bien pálida imitación de otra casta más en trance de extinción– podría desmaterializarse a cada momento y quedar sustituida por la evanescencia vigorizante de una sola, sintomática meta en el tiempo. Citando a W. B. Yeats, podríamos decir que Maqroll encuentra su identidad, se afina, de manera bastante problemática por cierto, en la narración navegando hacia Bizancio, dejándose orientar por la “sabiduría absoluta” de los gatos de Estambul:

Esto debe venir desde Constantinopla y el Imperio de Oriente, [comenta admirado el Gaviero]. Yo he estudiado meticulosamente los itinerarios que siguen los gatos, partiendo del puerto, y recorren, sin jamás cambiar de rumbo, los que fueron los límites del Palacio Imperial. Estos no existen ya en forma evidente, porque los turcos han construido casas y abierto calles en lo que antes era el espacio sagrado de los ungidos por Theotokos. Los gatos, sin embargo, conocen estos límites por instinto y cada noche los recorren entrando y saliendo de las construcciones levantadas por los infieles. (Mutis, 1998b: 356-357)

Las fronteras entre prodigioso sexto sentido, instinto visionario, y prejuiciosa ceguera, autismo actancial, aquí, están muy matizadas, es decir, cabría preguntarse hasta que punto la apremiante urgencia del viaje *à rébours*, la imperiosidad de la imitación, la programática voluntad de replicar paso por paso las heroicas rutas de la Tradición por encima de las improcedentes “infraestructuras” de lo contemporáneo, inhibe la autoridad operativa y crítica de Maqroll para con el presente, restándole a los relatos de

sus andanzas todo contacto interpretativo con la realidad, y haciendo de él un personaje meramente libresco, una cita descubierta, un viajero entre comillas, encerrado (y religiosamente custodiado) en el círculo vicioso de la textualidad absoluta. ¿Qué es lo que en realidad logra ver un personaje construido de esta forma desde lo alto de su gavia? ¿Qué informaciones puede realmente darnos con respecto a nuestra ruta de navegación? ¿Un recuento de *souvenirs* empolvados? ¿Un corta-y-pegar de imágenes perennemente ancladas en las páginas amarillentas de algún libro olvidado?

De momento, me parece fundamental destacar que esta manera tan peculiar que tiene el Gaviero de habitar el espacio, el tiempo, el relato —y que, cabe añadir, tiene su contrapartida en el modo igual de idiosincrático que tuvo Mutis de vivir su época y circunstancia, volviéndole la espalda, en cuanto a gustos literarios y modas culturales, a todo lo supuestamente ‘actual’, alejándose, por ejemplo, y con mucho escándalo, del boom latinoamericano y apostando siempre por su clasicismo de bibliófilo viejo— repercute en algunos entre los recursos narrativos más emblemáticos de la saga, verdaderos sellos de fábrica del binomio Mutis/Maqroll¹. Como por ejemplo lo son el pasatiempo que, quizás, más identifica a Maqroll fuera del canon al que aspira: su pasión, escandalosamente intelectualista y regresiva, por los libros antiguos, muy especialmente las pesquisas historiográficas, en donde el pretendiente a Sindbad va buscando precisamente un mar de altura, hondo y misterioso, en el que quepa la posibilidad de la interpretación: verdadera pulpa en la que hincar el diente, apaciguándole los apetitos de emulación frustrados y, de paso, apartándole del perímetro al que tendría que ceñirse su acción. Otros momentos tópicos de las *Empresas* son, sin duda, los azarosos encuentros, lasfortunosas entrevistas, las inesperadas visitas (indefectiblemente acompañados por verdaderas parrandas alcohólicas, gastronómicas y otros tantos festines narrativos), durante los cuales el personaje y su autor comparten el escenario, pisando algo así como un intersticio abierto entre el mundo y el texto. Son efectos de realidad, diría Roland Barthes, pretendiendo equipar a Maqroll con una impresión de autenticidad, una presencia física fuera de la ficción —puede ser—, pero también y sobre todo son pequeños apocalipsis del *récit*, hoyos abismáticos en los que el relato se mete girando en torbellino y, fatalmente, estancándose, como en ese punto extremo —y en extremo cervantino— desde donde, efectivamente, la embarcación del Gaviero nunca más logrará volver a zarpar, que se produce en el último de los tres relatos del *Tríptico de mar y tierra*, cuando el poeta y su fantasma se encuentran en el espacio tabú de una biblioteca y —bajo la mirada cómplice de su común anfitrión: un ilustrado cura menorquino— pasan la tarde razonando sosegadamente de antigüedades, achicándose tanto la distancia entre ambos que el personaje se nos vislumbra mera fuga heteronímica que regresa, *lupus in fabula*, al espacio que le generó.

Este puntual homenaje, como ya se habrá intuido, no es el único guiño que Mutis le dedica al que considera el libro más importante que se haya escrito jamás, pues, en cierto sentido y hasta cierto punto, como dice Blas Matamoro, Maqroll es un “caballero

¹ La mejor bitácora para estudiar todos los matices de esta relación enmarañada sigue pareciéndome el imprescindible libro de Michèle Léfort (2001).

flotante” (Matamoro, 2004), viviendo en la cuerda floja de la reproposición de un modelo impracticable. Y sin embargo, esta definición, por muy acertada que sea, no da cuenta cabal, a mi juicio, de la especial forma de equilibrista que le define, una que, literalmente, le pone a salvo de la muerte (dentro y fuera de la biblioteca) y convierte sus peregrinaciones en un relato infinito, en un cuento que ‘no cierra’, sacrificando, quizás, a cambio, algo de su autonomía de personaje. No es, de hecho, la locura –el delirio imaginativo, la alucinación idealista– la fuerza con la que Maqroll intenta colmar la distancia que le separa de los mediadores de su deseo itinerante. Sino algo mucho más controlado, prudente y, a la vez, alerta, reactivo, como un ensueño lúcido: una extraña forma de resiliencia, o resistencia pasiva ante el horror metafísico y la contaminación de lo moderno (sus dos bestias negras) que, me atrevo a decir, tiene algo de hipocresía, la del *hyporite lecteur* baudelairiano: cierto desparpajo actorial a la hora de interpretar el papel, que le impide dejarse devorar por la máscara. En otras palabras, la simulación deliberada –inútil, incrédula, manifiesta y, sin embargo, indiscutiblemente necesaria– de la trascendencia como única forma de supervivencia admisible, el fingimiento del sentido ausente como arte severo, disciplina, fundamental ejercicio de estilo.

Los encontrados caminos de la saga, de hecho, le llevan a confrontarse con unos cuantos ‘quijotes furiosos’, verdaderos reflejos desencajados de su propia *persona* que la narración, invariablemente, destina a la autodestrucción. Como sucede por ejemplo con Larissa, la protagonista de *Ilona llega con la lluvia*, cuya identificación total, ingenua, enfermiza con lo que queda de un viaje acabado –y visitado por los emisarios de “un pasado vivido como presente inobjetable” (Mutis, 1998a: 192)– está tratado textualmente como un *exemplum terribile* para el Gaviero, un caso de posesión, una dependencia supina del modelo transitante que inhabilita del todo su capacidad de pisar la tierra firme: trágicamente irresuelto, literalmente en pedazos, esquizoide y perennemente liminar, el personaje vivirá para siempre varado en las orillas del tiempo, entre los herrumbrosos restos del naufragio del *Lepanto*, ese templo calcinado de la ilusión regresiva que está destinado a ser también la tumba de la amiga triestina de Maqroll.

Al revés, rechazando toda solución, sin dejar nunca de balancearse inquieto entre la linfa vital que deriva de su fuente de inspiración –el arrasador atractivo de los originales de los que, en todo momento, se intuye copia– y el escepticismo más radical, llevándose a cuesta en su morral de marino, a lo largo de la entera travesía, todas las instantáneas de detenimiento que hemos estado comentando sin dejarse paralizar nunca por la ‘visión del ahogado’, el héroe mutisiano consigue dar con una intachable forma de compensación, una que le transfigura por el camino, una que es, a su manera, una figura de la inmortalidad. No por nada la última demora que le conocemos, la que llega a ocupar en ese cuento del cansancio y la vejez que es “Jamil” –y que confirma una de las metáforas más sugerentes de su génesis poético– son los astilleros abandonados de Pollensa, que el Gaviero acondiciona con mapas náuticos y quincallería viajera, como un museo temático de repertos estáticos, puntualmente dinamizados, rescatados de su torpor, por la locuacidad de un inagotable cuentacuentos: allí la navegación sí se suspende, pero también promete refundarse una y otra vez, renacer como ave fénix de

sus cenizas, volviéndose sabiduría narrativa, educación sentimental para los futuros ‘soñadores de navíos’.

En el libro que le dediqué a Mutis en 2006 acerqué el arte maqrolliano a la idea de una épica desclasada, desplazada a un lugar impropio, a un tiempo inhóspito, la única actualmente posible, una que hace retumbar, como un manifiesto, por la altamar de la “muerte del sentido” la invocación desesperada que un extraviado inconforme le dedica a un canon (tanto ético como estético) irrescatable.

Me parece oportuno matizar.

Buscando sin éxito lo épico, Alvaro Mutis encuentra lo genuinamente novelesco, las imperfecciones y titubeos de la palabra novelesca, interpretando, en este sentido, perfectamente el legado cervantino (ese inalcanzable modelo de gestión problemática de la relación con los modelos) e imprimiéndole, quizás, otra necesaria vuelta de tuerca: es decir asumiendo el dato de la ulterior marginación de las ‘verdades fingidas’ con respecto a las fronteras de lo real y recortándose, consecuentemente, un espacio mucho más acotado (o mucho más amplio, por declaradamente actoral) para sus ‘salidas’, con la mirada de la Gorgona poética y la sospecha de la autoreferencialidad posmoderna haciéndole continuamente sombra a su *otro* navegante.

BIBLIOGRAFÍA

- BIZZARRI, Gabriele (2005): “La biblioteca dell’eroe”, *Rivista di filologia e letterature ispaniche*, VII, pp. 102-129.
- BIZZARRI, Gabriele (2006): *L’epica degradata di Álvaro Mutis*, Pisa: ETS.
- BRETON, André (2008): *El amor loco*, Madrid: Alianza.
- CANFIELD, MARTHA (1995): “Maqroll el Gaviero: de la poesía a la novela”, *Cuadernos de literatura*, vol. I, 2, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (2014): *Cien años de soledad*, Barcelona: Random House.
- HERNÁNDEZ, CONSUELO (1996): *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*, Caracas: Monte Ávila.
- LÉFORT, MICHÈLE (2001): *Álvaro Mutis et Maqroll el Gaviero*, Rennes: Presses universitaires.
- MATAMORO, Blas (2004): “Maqroll el caballero flotante”, *Anthropos*, 202, pp. 142-146.
- MUTIS, Álvaro (1998a): *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, vol. I, Madrid: Siruela.
- MUTIS, Álvaro (1998b): *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, vol. II, Madrid: Siruela.
- MUTIS, Álvaro (1997): *Summa de Maqroll el Gaviero*, Madrid: Visor.
- MUTIS, Álvaro (2002): *Manifiesto contra la muerte del espíritu*, Madrid: Fundación Esteyco.
- RODRÍGUEZ-AMAYA, Fabio (2000): *De Mutis a Mutis. Para una ilícita lectura de Maqroll el Gaviero*, Imola: Bologna University Press.