

2000

Alvaro Mutis o de las mujeres en el ciclo de narraciones sobre el Gaviero

Oscar R. López Castaño

Citas recomendadas

López Castaño, Oscar R. (Primavera 2000) "Alvaro Mutis o de las mujeres en el ciclo de narraciones sobre el Gaviero," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 51, Article 6.

Available at: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss51/6>

**ALVARO MUTIS
O DE LAS MUJERES EN EL CICLO
DE NARRACIONES SOBRE EL GAVIERO**

Oscar R. López Castaño
Saint Louis University

Cada día aumenta el interés por el estudio de la narrativa de Alvaro Mutis, sobre todo la relacionada con el personaje Maqroll el Gaviero. El vagabundaje de Maqroll por los vericuetos del mundo, la mayoría tropicales y marinos, ha despertado el interés de la crítica académica, la que por más de dos decenios estuvo dedicada al fenómeno literario del Boom y sus secuelas. El tema de la desesperanza ha sido el más socorrido por los estudiosos de su narrativa y aún de su poesía.

El presente escrito se dedicará a estudiar un tema apenas explorado de manera incipiente en la narrativa mutisiana: el de la mujer. En su propia teoría de la desesperanza, el autor concibe la presencia femenina como una de las escasas y vitales fuentes de dicha efímera que aparece en las andanzas de los desesperanzados, justo cuando éstos ya no albergan razones para seguir viviendo.¹ En todas las narraciones relacionadas con el Gaviero, los seres femeninos aparecen y brindan la oportunidad de las dichas efímeras a Maqroll y su compinche, Abdul.² El tema de la mujer, visto a la luz de una lectura posmoderna, ofrece un campo de interés especial.³ En el cumplimiento de esa tarea, las criaturas femeninas están asistidas de concepciones signadas por relaciones con el hombre, y entre ellas mismas, no emparentadas con los dictámenes modernos. Esta visión la percibe Consuelo Hernández:

Mutis evidencia su realización de que la mujer es libre, desafía la costumbre, decide, trabaja, maneja dinero, cuida del hombre, lo guía, lo guía en su aprendizaje aunque se trate de un vagabundo adulto y con cierta sabiduría como Maqroll. En este sentido el discurso poético de Mutis sobre las mujeres se aparta de la modernidad porque no apela a los grandes

relatos de legitimidad, como diría Lyotard, y tampoco precede desde un plano de reflexión autoritario. (71)⁴

¿Es Ilona una criatura gobernada por el orden social burgués? ¿Son los personajes femeninos del ciclo variación de un único personaje tipo? ¿De qué manera los personajes femeninos mutisianos deslegitiman instituciones modernas? ¿Existen en el Gaviero y Abdul comprensiones y prácticas de las relaciones sociales y sexuales con la mujer a tono con una superación de las jerarquías patriarcales estimuladas por la ideología moderna? ¿Cuáles son los principios morales que rigen las mujeres del ciclo? ¿Es posible hablar de violencia masculina ejercida sobre las mujeres mutisianas? ¿Cómo reaccionan ellas frente a la agresión masculina? La respuesta a estos interrogantes constituye el trazado a seguir en el análisis.

La posmodernidad como condición crítica de la Modernidad y de su crisis de autoridad, ha abierto caminos hacia una verdadera democracia participativa. Son los movimientos sociales los que más han socavado el espacio público no sólo para penetrarlo, sino para obtener su reconocimiento.⁵ Las minorías, por siglos silenciadas, han logrado hoy instalarse en escenarios de la esfera civil antes reservados a los hombres, y en sentido estricto, a los hombres de las élites poderosas. Las mujeres, entre las minorías, es uno de los grupos sociales que mayores reivindicaciones ha conquistado en la arena pública. De un pasado diseñado para coartar la manifestación de su ser "sujeto," ha asumido, en buena medida, el autogobierno de su destino desde el momento en que entró a discutirle al hombre sus prerrogativas autoritarias.⁶ La narrativa de Mutis sobre el Gaviero filtra relaciones masculino-femeninas a tono con el marco esbozado.

Una comprensión de las relaciones entre el hombre y la mujer, enmarcada en el contexto de la condición posmoderna, coopera en el esclarecimiento de una lógica libertaria tangible en los personajes femeninos del ciclo. La mujeres próximas a los dos socios de la errancia no vierten sus energías para dar satisfacción al capricho sexual masculino, ni participan en calidad de comodines de una voluntad patriarcal dominante. Su capacidad de ser sujetos femeninos, en vez de objetos masculinos, convierte el discurso narrativo del ciclo en una feminización de la escritura, según la terminología de Nelly Richards: "Más que una escritura femenina, convendría entonces hablar -cualquiera sea el género sexual del sujeto biográfico que firma el texto- de una *feminización* de la escritura" (35).⁷ Frente a las circunstancias que salen a su encuentro las mujeres mutisianas hacen gala de una sensibilidad singular desarraigada de patrones de conducta sociales y morales de inspiración tradicional. Sus decisiones en lo atinente al sexo o a la convivencia con otros (hombre o mujer) las ajustan a un uso discreto del raciocinio sin entrar en argumentaciones de choque con lo establecido.⁸ Actúan, nada

más, a sabiendas de que lo que está en juego es la reconciliación consigo mismas, con quien recibe sus dones de mujer, y con la sobrevivencia. Sin embargo, esta actuación, desnuda de disquisiciones ideológicas o programáticas, deviene como carga de un pasado lastroso que determina en ellas la asunción de un presente despojado de pautas de comportamiento tradicional. En su exhibición de prácticas sociales y sexuales, estas mujeres confirman la reflexión de Lucy Irigaray en la que insta a recavar en los orígenes de la iniciación sexual más que en la iniciación biológica:

As Freud admits, the beginning of the sexual life of a girl child are so "obscure," so "faded with time," that one would have to dig down very deep indeed to discover beneath the traces of this civilization, of this history, the vestiges of a more archaic civilization would undoubtedly have different alphabet, a very different language. (351)

Como decía arriba, el discurso narrativo no entra en disquisiciones de ninguna índole. Sólo oficia como escritura vehiculadora de comportamientos femeninos libertarios capaces de trascender las ataduras provincianas o los abusos masculinos enmascarados en instituciones sociales. Para hacerlo, los personajes se cifan a una ética personal, la única que permite actuar en reconciliación con estados de felicidad efímeros. El universo femenino del ciclo, en su despliegue, endilga permanentes preguntas que ponen en entredicho el funcionamiento de las instituciones legitimadoras modernas, instituciones vigilantes del cumplimiento de un orden normatizado para perpetuar el ejercicio masculino del poder. Esta manera de encarar el orden establecido hace la escritura de Mutis una crítica del andamiaje moderno.

Judith Astelarra, en "Cultura política de las mujeres" desmonta la idea de que las mujeres son indiferentes a la política y de que su visión es conservadora. Su trabajo cuestiona todas las instituciones burguesas que han confinado a la mujer al espacio privado, mientras el hombre transita por el espacio público, dueño de sus privilegios. Los mecanismos han sido forjados para recluir a la mujer al de reproductora y motora del papel maternal. Dice:

En todas las sociedades mujeres y hombres realizan algunas tareas diferentes, consideradas actividades femeninas y masculinas. Aunque esta división sexual del trabajo no siempre ha sido igual y varía en cada sociedad concreta, ha sido un fenómeno que se ha mantenido desde que se tiene memoria histórica. Las niñas y los niños son socializados para que aprendan a desempeñar estas tareas y para que acepten este orden social como "natural." Existen normas que prescriben los comportamientos aceptables para unas y otros y mecanismos de sanción y control, para impedir que se produzcan desviaciones en las conductas individuales. (159)⁹

Las mujeres del ciclo insertas en el contexto latinoamericano, padecen los estragos de la violencia masculina por la forma como los hombres la

ejercen y naturalizan. Y si bien, con Hernández, pienso que “el miedo, el peligro y el hábito de la muerte” (73) crean en las mujeres “la necesidad y la prohibición” que las conduce a intensificar el sexo, antes que dejarse atrapar en las redes de la seducción, cuando se juntan con el Gaviero lo hacen en gracia a la desprevenimiento posesiva de éste y al ambiente de provisionalidad con que concibe su vida errante.

Luisa Castro cree que “Las mujeres del Gaviero llevan siempre en su interior el corazón de un hombre esencialmente libre, hombre con forma de mujer o mujeres con forma de hombre que mueven los hilos de nuestras emociones más íntimas, de nuestros más humanos atributos” (82). Sobre tal forma libertaria de concebir la mujer y el intento de la autora por destacar la capacidad del escritor de trascender lo particular para penetrar la condición humana, al detenerme en los perfiles femeninos, daré cuenta de que la libertad de las mujeres del ciclo es nutrida por motivaciones de naturaleza histórica que no permiten hacer escamoteos ideológicos a partir de esencialismos. Por lo pronto, adelanto que la mayoría de las mujeres mutisianas son hijas de la violencia reinante en las provincias donde nacieron. Las experiencias traumáticas las hace proclives a encontrar en el ser extranjero -ese otro posible-, el abrazo momentáneo con quien pueden compartir sus dichas efímeras. Maqroll encarna lo otro, la liberación de traumas, el escucha sin mordazas ni juicios morales, la no violencia. En suma, el desfogue provisorio que les facilita salirse de la maquinaria ideológica cohibidora y destructora. No son mujeres de ciudad, sino campesinas, pero la adversidad las ha hecho sacudirse de muchas de las ataduras de un orden adverso a su condición. Conclusión visualizada por Consuelo Hernández cuando afirma que “Estas mujeres son producto de los vínculos legales de relaciones” (77).

Beatriz Sarlo sostiene que las mujeres de la ciudad fueron quienes comenzaron a romper las convenciones sociales en América Latina: “It is fair to say that urban middle-class women, often daughters of men who practiced the liberal professions, made up the first ranks of the movement at the beginning of the century” (233). Sin embargo, la atmósfera de represión, abuso y violación de derechos humanos que husmea Maqroll, en su itinerancia por lugares no ciudadanos, le posibilita acercarse a personajes femeninos en busca de redención, así ésta sea momentánea. La actitud libertaria de las mujeres del ciclo no surge de su situación de clase, ni de un contexto urbano moldeador de su carácter, sino de su decisión de enfrentar la adversidad que las desarraiga de su territorio original y de las taras de la sociedad patriarcal; en ellas, las afrentas del pasado las encamina a un presente propio, sin ilusiones futuras.¹⁰

Veáanse los siguientes perfiles: Amparo María en *Un bel*, la mujer morena, más joven y tierna del ciclo, entra en la casa-hotel de doña Empera

como una de aquéllas que responde al lema “Mujeres conocidas y de confianza” (22). El Gaviero, hospedado en lo de doña Empera, agota las remesas provenientes de un banco de Trieste entre la cantina del turco Hakim y “los transitorios amoríos.”¹¹ Si es allí donde se conocen él y la muchacha, se explica el por qué la seducción no es lo que orienta una relación que, más tarde, le producirá ese cosquilleo en “el diafragma de mariposas desencadenadas que solfa anunciarle el comienzo de una amistad femenina en la que solfa darse por entero” (33). Ahora, si Amparo Marfa es seria y discreta, ¿por qué entra en un lugar, el cual, por muy discreto, no deja de ser una casa donde se comercia con el cuerpo femenino?.¹² Con la compra de su cuerpo, entre otros gastos, Maqroll ha disminuído sus reservas económicas. La ambigüedad resulta difícil de solucionar. Sin embargo, da la impresión de que las visitas a la casa de doña Empera constituyen el chantaje que debe pagar esta mujer para no llamar la atención sobre su pasado de víctima-victimaria de la violencia. Nótese que quienes la acompañan conocen su pasado: “La muchacha ya había venido en ocasiones anteriores a la pensión, en compañía de amigos de los Alvarez que pasaban por allí, antes de subir al llano, o de regreso de éste” (62). Ella actúa con discreción, “Le convenía serlo porque, de tener que volver a su tierra, le esperaba allí un problema delicado: se trataba de un teniente de infantería de marina que había intentado violarla y amaneció con dos puñaladas en el pecho al fondo de una cañada” (62). Es en este contexto donde se entiende el mutismo y la parquedad de Amparo Marfa. Es la violencia política la fustigadora de su pasado y el de su familia. Sus padres fueron asesinados cuando “estalló la violencia en nuestra provincia” (32).¹³ Don Anibal resume el trauma de la joven: “Cuando perdió a sus padres se volvió temerosa y aprensiva” (32). El encuentro con el Gaviero, lejos de amordazarla, desencadena el proceso de verbalización de sus traumas, como si estuviera frente al sofá del psicoanalista. Hasta consigue “llegar a una juguetona alegría llena de humor infantil y de candor jamás ensayado” (63).¹⁴ Lo que no destacan los estudiosos de la mujer del ciclo es que Maqroll, a su edad, ya no alberga ningún propósito de establecerse con mujer alguna. Sin embargo, en sus nostálgicas remembranzas y sueños deja entrever que no es ajeno al deseo de poseer el cuerpo femenino como propiedad. El discurso narrativo entrega la reflexión suya acerca de la suerte de tener las dichas efímeras con Amparo Marfa: “El la hubiera querido unos veinte años antes para guardarla en una escondida quinta de Catania” (64). Igual a como se atesora el dinero en un banco, el Gaviero llega a concebir la idea de la mujer-objeto-propiedad privada de la sociedad del capital.

Ahora bien, las mujeres del ciclo presentan comportamientos disruptores en relación con el eje falocéntrico de la cultura latinoamericana. Ya se ha dicho que su respuesta a la violencia política, materializada en acciones atentatorias contra su condición, las hace propensas al encuentro con el extranjero. Resulta sintomático que esta salida, no coincidente con el estado

de sumisión y de vejación padecido por la mujer en el referente histórico rural, precise de un tipo femenino cuyos atributos están más asociados a mujeres europeas que al tipo latinoamericano. Amparo María tiene “blancos dientes circasianos” (33), “el quiebre de la cintura, la firmeza de las piernas y el negro pelo amarrado a la nuca” (38), le recuerdan “las jóvenes bailarinas de los tablados de Jerez de la frontera y de Cádiz” (39), sonríe “con la misma malicia de las estatuillas etruscas vistas en un museo del Adriático” (68); el Gaviero “admiraba las proporciones góticas de ese cuerpo que le recordaba algunos ángeles en éxtasis del Greco y formas femeninas entrevistas en sombríos rincones de Argel o de Damasco” (105). Conviene tener en cuenta que esa desprovincialización de la mujer no la hace perder su raigambre local. El Gaviero o el narrador se aproximan a los tipos y costumbres de la región provistos de un bagaje cultural universal con el cual leen lo que, de manera simple, suele leerse como mestizaje. Por eso, cuando describen los hombres, incurren en idéntico escrutinio fisionómico. De Eulogio, dice Maqroll: “Era un mozo de estatura mediana, con ciertos rasgos europeos que hacían pensar en alguien que tuviera sangre asturiana” (35). Después de amar a Amparo María, Maqroll siente el elixir de las dichas efímeras esparcido en los efluvios de la tierra tropical: “El cuerpo tibio y recio de la muchacha, ceñido al suyo con una intensidad nueva y reveladora, le transmitió una serenidad y un bienestar que prolongaban la acción bienchora de la tierra del café y de la caña donde recuperaba, intactas, las ganas de vivir y el amor por los dones del mundo” (57). La participación activa de Amparo María para llevar al Gaviero a la reconciliación vital, así como la de Antonia y Dora Estela en *Amirbar*, es lo que instala a estos personajes en un límite ambiguo que no es tan abierto como el de Ilona, fundado en un proyecto racional de vida, pero tampoco el pasivo de la mujer campesina tropical, confinado a la resignación de aceptar las cuatro paredes de la vida doméstica como destino.

Doña Empera tampoco ha escapado a la violencia. Es otro ser femenino mutilado por la represión institucional. A pesar de su capacidad de vidente, la lectura de libros de historia que acostumbraba escuchar de la voz de su nieto queda truncada cuando los militares irrumpen y matan al muchacho pues “Sospecharon que estaba en la guerrilla porque siempre estaba leyendo” (12). Doña Empera puede representar en el ciclo esa castración provocada por el edificio logocéntrico de la cultura patriarcal. Ella, en calidad de mujer vidente, padece la represión de un orden en que la mujer no debe aspirar a la sabiduría masculina.¹⁵

Al situar la narrativa de Mutis dentro del contexto posmoderno, la representación de personajes a tono con los cambios operados en el referente histórico, refrenda la idea de que su obra tanto en el aspecto discursivo como en el temático es factible de ser leída como una crítica de la cultura moderna legada del proyecto de racionalidad ilustrado. Dicha crítica, situada por la

mayoría de teóricos y voceros de la posmodernidad en los años sesenta, exhibe los signos de cambio que uno de los tantos grupos silenciados por la cultura moderna, el de la mujer, comenzó a evidenciar. Como sostiene Linda Hutcheon: "It is again to the 1960s we must turn to see the roots of this change, for it is those years that saw the inscribing into history (Gutman, 1981, 554) of previously "silent" groups defined by differences of race, gender, sexual preferences, ethnicity, native status, class" (61). Y una manera de hablar de los personajes femeninos mutisianos, distintos a Itona, es su actuación despojada de prejuicios de sexo o de moral tradicional.

¿Qué sucede con Dora Estela y Antonia en *Amirbar*? Dora Estela es una mesera de café en el pueblo de San Miguel. Tiene un hijo, producto de su relación con un teniente de la rural: "Al pobre lo mataron los de la CAF y no alcanzamos a casarnos. A lo mejor ni lo hubiera hecho, pero me lo había prometido" (29). La desconfianza de la Regidora de tal promesa, delata el sentimiento común de la mujer local: la amenaza de la palabra masculina para obtener los favores del cuerpo. Por su parte, el Gaviero relaciona oficio de mesera con prostitución al hacerle insinuaciones a la mujer. Esta lo reconviene: "Si alguna vez quiere de veras tener una relación con alguna de nosotras, tiene que ponerle mucho cariño al asunto" (29).¹⁶ El oficio de Dora Estela, la Regidora, es la consecuencia de la violencia que debe soportarse en la región. Su ingreso en la arena del espacio público evidencia un hecho clave en el cambio de relaciones sociales. La mujer comienza a salirse del molde de la sociedad patriarcal (el núcleo familiar) institucionalizado por la sociedad burguesa. Dice Astellarra:

El concepto de patriarcado permite distinguir las fuerzas que mantienen el sexismo o dominación del sexo masculino, de las otras fuerzas sociales que generan desigualdad. Debido al dominio patriarcal, los hombres controlan la sexualidad, la reproducción y el trabajo de las mujeres en el ámbito familiar. La familia es la institución central en la sociedad patriarcal. Pero la subordinación femenina no sólo existe en la familia, sino que se manifiesta también en otras esferas de participación social. (161)

La ausencia de consorte obliga a Dora Estela a salir en busca de trabajo. Ella cumple el papel de padre y de madre. Por eso está capacitada para conocer la realidad del pueblo y el peso de las fuerzas en conflicto. Es la informante principal del Gaviero mientras dura la aventura de las minas. Con él, como hacen casi todas las mujeres que más adelante llamaremos principales y/o ligadas a una aventura específica, Dora Estela actúa de protectora: "no era partidaria de mis amistades con quienes ella consideraba como gente en la que no debía confiarse, no por bribones sino porque no paraban en parte alguna y no dejaban cosa buena" (60). También ella decide cuándo se entrega en los brazos de un hombre. Los tibios intentos de seducción del Gaviero no funcionan. Es ella quien le dice: "Lo que hace falta ahora es pasar

una buena noche al lado de una mujer,” y agrega: “Esta noche, cuando cerremos, subo a su cuarto para hacerle compañía, ¿Qué le parece?” (78). Y con el encuentro, las dichas efímeras.

Similar a Amparo María, Dora Estela es descrita con rasgos de extranjera: “El rostro, también delgado, mostraba una barbilla alargada y un labio inferior carnoso que le daba un aire vago de infanta española,” (30) el Gaviero percibe un “ceño de contrabandista vasco” (30). Después, el texto confirma que su madre es de ascendencia española (38). De Antonia, la descripción es como una gradación que inicia en lo local y trasciende hasta lo exótico: “Las facciones ligeramente eran indígenas, de pómulos altos y mejillas hundidas” con “los ojos oscuros y almendrados tenían un aire mongólico debido a la leve pesadez de los párpados,” y “el cuerpo comunicaba una sensación de fuerza y robustez que se acordaba muy bien con el aspecto oriental de la cara;” en suma, “toda ella estaba como envuelta en un halo de distancia, ligero de exotismo” (85). Más adelante califica de “malayas” (105) sus facciones.

Las características discursivas del ciclo permiten ir y venir de una narración a otra para ahondar en el perfil que el conjunto de textos ofrece sobre los personajes dispersos en las narraciones. Las mujeres del ciclo abundan, pero son agrupables en seis categorías: 1. Las principales: Ilona y Flor Estévez, son las dos mujeres evocadas con mayor frecuencia por el Gaviero y las que mayor ascendiente cobran sobre su destino en mar y tierra; Ilona es la mujer del mar y de las ciudades del mundo; Flor Estévez es la de la cordillera y el río. 2. Las locales: Amparo María, Dora Estela y Antonia, son mujeres ligadas a una aventura específica.¹⁷ Asociadas a los ambientes locales, estas mujeres entrañan la representación de la mujer esquilmada por la división sexista del mundo gobernado por el orden falocéntrico; de él han aprendido a defenderse. Sus amoríos con el Gaviero surgen porque encuentran en él a un ser despojado de las mañas que condenan. Dentro de este grupo Amparo María es la más próxima a Flor Estévez y a Ilona, según palabras del narrador en *Un bel*, quien dice que “Esa discreción, madura y contenida, estaba en armonía con la natural altivez de su belleza. En esto también estaba emparentada con mujeres como Ilona o Flor Estévez” (106). 3. Las de encuentro transitorio: Arlette y las hermanas Estela y Raquel Nudelstein (las hermanitas Vacaresco), en *Abdul*, y Margot en *Amirbar*, pertenecen al grupo de mujeres cuya vida está entregada a los goces del cuerpo y cuya presentación es ambigua: a veces son prostitutas, a veces sólo mujeres de vida bohemia abandonadas al desenfreno sexual. El Gaviero y Abdul las conocen en puertos o en ciudades de paso mientras esperan definir el comienzo de una nueva empresa.¹⁸ 4. Las de las mujeres anónimas: despojadas de individualidad. Son prostitutas de los puertos, de las tabernas, lavanderas del río o campesinas que bajan del monte. Con ellas el Gaviero deshahoga sus apetencias sexuales: “No conseguía Maqroll recordar ni

siquiera el nombre de alguna de esas fugaces compañeras de una noche. Las reconocía, a veces, por el olor de la piel o por las historias, siempre las mismas, con las que llenaban los intervalos entre cada episodio amoroso" (*Un Bel* 14). El anonimato y la falta de relación humana es llevado al estado límite; hecho comprobable cuando el personaje al despertar una mañana en un burdel de mala muerte observa, colgada en la pared de madera, una fotografía de su padre.¹⁹ Es cuando descubre que su padre es el mismo de la mujer con la que se ha acostado; o dicho de otro modo, ha pasado la noche en relaciones incestuosas con su hermana.²⁰ 5. Las mediadoras: doña Empera, Farida ("la viuda de cierta edad"), Doña Claudia y Doña Rosa, casi todas viudas. Estas mujeres sirven de enlace para que el Gaviero obtenga información sobre un lugar en conflicto o de interés para la empresa que lo ocupa; asimismo oficián de celestinas de sus afanes sexuales y son las propietarias de la pensión o refugio donde se hospeda. 6. Las indescifrables: la india y Larissa, la chaqueña. Resulta interesante notar que ambas mujeres son las únicas del ciclo afincadas a referentes concretos o específicos latinoamericanos. Con ambas el Gaviero fracasa en establecer alguna relación de dicha. Su videncia no penetra más allá de sus realidades aparienciales. De la india confiesa que "Al entrar en ella, sentí cómo me hundía en una cera insípida, que sin oponer resistencia, dejaba hacer con una inmóvil placidez vegetal," luego el olor de la mujer hizo que "una náusea incontenible iba creciendo en mí. Terminé rápidamente, antes de tener que retirarme a vomitar sin haber llegado hasta el final" (20).²¹ Con Larissa, al instante de conocerla, Maqroll piensa que "Sin que hubiera planteado una rivalidad con la mujer, ni siquiera un roce notorio, por una de esas subterráneas pero inconfundibles disparidades de carácter, el enfrentamiento con esta hembra del Chaco, tan informada como cautelosa, era desaconsejable e inútil" (111). La consecuencia es que el Gaviero nunca imagina que no descifrar tal misterio iba a significar la muerte de Ilona en la explosión del Lepanto provocada por la mujer. Es el castigo para su ceguera momentánea.

Retomo las mujeres del primer grupo por el puente transatlántico trazable a través de las caracterizaciones que comportan. Ilona y Flor Estévez entrañan perspectivas femeninas diferentes si nos atenemos a la forma como ellas se posesionan de su rol social. Mientras Ilona Grabowska es de origen europeo ("Había nacido en Trieste de padre polaco y madre triestina, hija de macedonios,"(64) Flor Estévez parece ser una matrona del trópico de escasas palabras y energía volcánica, capaz de controlar el mundo que la rodea merced a su ímpetu vital. Ilona es la compañera de viajes, de negocios ilícitos, la mujer que se apropia de la palabra y la usa para delimitar las fronteras en que puede moverse la amistad; es la mujer coqueta que escoge sus amantes según patrones propios, a contrapelo de los patrones sociales:

“Tenía esa capacidad de olvido absoluto para quienes habían violado las leyes no escritas que imponían la amistad y que se extendían, en buena parte, a toda relación de negocios o de cualquier orden que se le presentara en la vida” (67). Es un personaje racional, automarginado de ataduras familiares. Sirva recordar que abandona a uno de sus pretendientes, Eric Brandsfeld, un luxemburgués, porque le formula petición de matrimonio. Al Gaviero le explica durante toda una noche que ella “no sería nunca esposa de nadie y que llevaba ya media vida en cosas muy diferentes al hogar” (70).²²

Al automarginarse de la institución familiar encuentra normal la verbalización de su vida privada. Esto significa que habla, que rompe con el recato y sumisión ordenado por el discurso logocéntrico. Su moral antiburguesa, por el contrario, la incita a borrar las barreras entre el espacio público y el privado para hablar cuanto le pertenece, espacio labrado con el yunque de una personalidad reglada por la experiencia de la vida. Esta posesión de su vida, escabulléndose del espacio privado reservado a la mujer, es lo que hace que Luisa Castro la conciba: “más hombre que mujer -en realidad es un hombre de una pieza-. Va y viene por el mundo de una aventura a otra, libre de ataduras” (80). Portadora de una nueva racionalidad femenina, desligada de las jerarquías masculinas, Ilona promete el espacio vedado a la mujer sin que por ello pierda su condición femenina. La habilidad mutisiana para elaborar sus narraciones, manteniendo el decoro de los personajes, es lo que lleva a darle origen europeo a Ilona.²³ Parece ser consciente de que en el referente histórico de Europa la mujer ha liderado las principales luchas radicales del mundo contra el yugo masculino.

En su encuentro con el Gaviero en Panamá, le actualiza sus andanzas eróticas sin atender el silenciamiento ordenado por el decoro impuesto por el logocentrismo masculino. Entre sus revelaciones, figura la experiencia lesbiana vivida con una húngara quien termina por ser socia suya de una *boutique* panameña donde, a propósito, conoce algunas de las mujeres-azafatas que recluta para iniciar el prostíbulo de “Villa Rosa.” El placer, antepuesto a cualquier razón moral, le permite deshacerse de la mujer que ha sucumbido a la pasión: “Yo no había tenido otra intención que pasar algunos ratos divertidos y nada más” (71). Ilona es un modelo de irreverencia contra todo lo que huele a institución: “había algo que la sacaba de sus casillas, era la tontería, la necia estulticia mezclada con la pomposa suficiencia, tan comunes entre gentes apegadas a las opacas rutinas de la pequeña burguesía y que suelen también pulular en la burocracia, idéntica en los cinco continentes” 65-66).

En *Un bel* al llegar al campamento de la cuchilla del Tambo, Maqroll intenta descifrar el sueño en que aparece Ilona la noche anterior. En el análisis compara a la triestina con Flor Estévez: “Flor, al contrario de la

triestina, solfa entregarse de lleno a las fantasías del Gaviero y con él se embarcaba en las más insensatas que pasaban por la cabeza de su amante. Ella había sido la animadora del absurdo viaje por el Xurandó" (51). En adoptar un ritmo de vida autolibertario, Ilona se compenetra con sus socios estableciendo relaciones igualitarias. De este modo accede al dinero, al placer, al poder de decisión, al viaje, al trabajo, a tener relaciones sexuales paralelas (con Abdul y el Gaviero o con otros personajes) y cuantos bienes son exclusivos del hombre en la sociedad patriarcal. Es por ello por lo que la escritura de Mutis es posmoderna y resistente en el sentido en que lo es la cultura posmoderna latinoamericana.

Flor Estévez es la mujer sedentaria. Semejante a las mujeres de tierra paramuna, es hermética. Tal como acontece con otras mujeres del ciclo, posee ascendiente sobre el Gaviero. Es quien le facilita el dinero para la empresa del Xurandó: "Fue al escondite en donde guarda sus ahorros y me entregó todo lo que tenía" (59).²⁴ Su papel de protectora es reconocido por Maqroll luego de analizar uno de los sueños en el viaje por el río: "He llegado a darme cuenta de la importancia cada día más grande que usted tiene en mi vida y la forma como su cuerpo y su genio, no siempre manso, presiden los accidentes y la ruina en que ésta suele refugirse cuando estoy harto de andanzas y sorpresas" (105). Ella es la única con la que el Gaviero, por lo menos por una ocasión, concibe como el lugar del encuentro, como el único posible puerto final de sus andanzas. Lo cual podría corroborar que, en efecto, "La mujer, deformada por una hinchazón descomunal" y que "despedía un hedor insoportable," según una de las versiones de la muerte de Maqroll citadas en *Un bel*, era la dueña de "La nieve del almirante." En sus añoranzas por el río Xurandó, lamenta no haberla conocido antes porque entonces "no habría rodado tanto, ni visto tanta tierra con tan poco provecho como escasa enseñanza" (107). De ella, también, el Gaviero aprende a admirar su capacidad de crear, de domeñar el paisaje que la circunda: "usted ha ido tejiendo, construyendo, levantando todo el paisaje que la rodea" (106). Al reivindicar la pujanza de la mujer campesina Maqroll diferencia y valora la legalidad cuando ésta beneficia al individuo y la comunidad.

Para terminar esta excursión por las mujeres del ciclo, adviértase una última observación. Mientras el lector accede a conocer la biografía de Ilona en el intento del narrador y del Gaviero por recrear su recuerdo, la representación del mismo admite una aproximación al registro de su voz femenina. No acontece así con Flor Estévez "cuya iniciativa e invitación a pasar a la cama son tan ajenas a como suele manejar tales situaciones" (58). De su vida sexual y de una filosofía de la vida sólo se conoce aquello que filtra Maqroll. La voz de Flor es poco registrada, mucho menos en cuanto tiene que ver con su intimidad sexual. A pesar de que es un "ser dado al silencio, a los monosílabos, a escuetos gruñidos que ni niegan ni afirman" (59), ella es una criatura típica de las matronas locales. Criaturas que apenas

comienzan a hablar o, para valerme de palabras de *La nieve*, las que “cantando canciones de las tierras bajas, canciones frutales, inocentes y teñidas de una aguda nostalgia,” hoy cantan su reconocimiento.

NOTAS

1 Dice Mutis: “nuestro héroe no está reñido con la esperanza, lo que ésta tiene de breve entusiasmo por el goce inmediato de ciertas probables y efímera dichas, por el contrario, es así como sostiene -repito- las breves razones para seguir viviendo.” (288) Esta es la quinta, y última condición de la desesperanza según el autor.

2 Opina Mutis: “Sólo algunas mujeres, por un cierto y agudísimo instinto de la especie aprenden a proteger y a amar a los desesperanzados” (288). A pesar de que Abdul no es un ser desesperanzado como el Gaviero, la muerte de Ilona lo sumerge en la desesperanza:

Al abandonar a su propia inercia ciertos mecanismos, que Ilona solía percibir desde el primer instante de su aparición, y tenía la sabia y misteriosa facultad de mantener bajo control, Abdul, muerta su amiga, dejó que un ciego fatalismo desbocado lo condujera a los mayores extremos de incuria y desaprensión. (Abdul 147)

3 A lo largo de la exposición del presente trabajo suministraré suficientes razones para desautorizar la declaración de Raymond L Williams en *Postmodernidades Latinoamericanas* al considerar a Mutis un escritor moderno tardío: “Más tarde aparecen las novelas modernas bien logradas de Alvaro Mutis” (90), aserción que no aclara ni por qué son modernas, ni por qué son bien logradas.

4 El tema de la mujer fue considerado en “La semana de autor” dedicada a Alvaro Mutis por el Instituto de Cooperación Iberoamericana, acto celebrado en Madrid el año de 1992. La sesión “Las mujeres del Gaviero” reunió trabajos de Mercedes Momany, Dasso Saldívar, Consuelo Hernández y Luisa Castro. Entre las ponencias, la de Hernández hace notar el tratamiento posmoderno de la escritura mutisiana. Usaré citas de las ponencias publicadas en el libro Alvaro Mutis, edición hecha por Pedro Shimose.

5 En la presentación del libro *La sociedad a pesar del estado: Movimientos sociales y recuperación democrática en Paraguay* Benjamín Ardite y José Carlos Rodríguez encuentran en los movimientos sociales, nuevos “modos de ver” la realidad. Suscribo uno de sus argumentos como válido para la idea que intento desarrollar:

los movimientos sociales contribuyen a la producción de formas, espacios y mentalidades democráticas a partir de una actividad desarrollada en el terreno usualmente designado con el nombre de “sociedad civil.” En otras palabras, más allá de la dicotomía que contrapone a partidos políticos y movimientos sociales como actores y agentes mutuamente excluyentes de

la gestión de tareas democráticas, los “nuevos modos” de ver la realidad y sus transformaciones reivindican a los movimientos como actores cuya acción no excluye sino que complementa a los de los partidos, sólo que en otro terreno, un terreno extra-estatal, el terreno propiamente societal. (30)

Recuérdese que en no pocos de los países latinoamericanos la práctica política ha estado constreñida a la maquinaria de dos partidos tradicionales que se han disputado el poder desde el origen de sus repúblicas en el siglo XIX.

6 Nelly Richards, quien conmina a la intelectualidad latinoamericana a no preguntarse si es legítimo hablar de posmodernidad en la región, sino a aprovechar el espacio de discusión abierto por los centros culturales dominantes para penetrar en sus murallas, invita también a la mujer a proseguir adelante en su beligerancia sin perder de vista la referencia al contexto de dominación:

La historia y la cultura de las mujeres no se tejieron nunca *fuera* de la dominación y colonización masculina. Siempre entremezclaron sus formas con las del sistema de autoridad en cuyos huecos y resquebrajaduras fueron practicando la desobediencia. Sustraer lo femenino del campo de las réplicas y contrarréplicas (dominación, consentimiento, resistencia, enfrentamiento, etc.) en el que esta categoría fue siempre negociando y renegociando sus límites de identidad y contrapoder, es amputarlas de una de sus funciones más dinámicas. (*Masculino / femenino* 23)

7 Dice, además, Nelly Richards que la feminización se produce “a cada vez que una poética o que una erótica del signo rebalsan el marco retención / contención de la significación masculina con sus excedentes rebeldes (cuerpo, libido, goce, heterogeneidad, multiplicidad) etc. para desregular el discurso mayoritario” (36).

8 Richards discrimina entre arte femenino y arte feminista. El primero “sería el arte representativo de una femineidad universal o de una esencia de lo femenino que ilustre el universo de valores y sentidos (sensibilidad, corporalidad, afectividad, etc.), que el reparto masculino-femenino le ha tradicionalmente reservado a la mujer” (47). Por oposición

la «estética feminista» sería aquella otra estética que postula a la mujer como signo envuelto en una cadena de opresiones y represiones patriarcales que debe ser rota mediante la toma de conciencia de cómo se ejerce y se combate la superioridad masculina. Arte feminista sería el arte que busca corregir las imágenes estereotipadas de lo femenino que lo masculino-hegemónico ha ido rebajando y castigando. (47)

Ilona es el único personaje en manifestar un programa de vida en contra de las convenciones burguesas. Ella es de origen europeo.

9 “La cultura política de las mujeres.” Capítulo del libro *Cultura política y democratización* recopilado por Norbert Lechner.

10 Los personajes femeninos de Mutis, carentes de optimismo, están determinados por las marcas del pasado. Hélène Cixous, en guerra contra el pasado castrador masculino afirma que “The future must no longer be determined by the past. I do not deny that the effects of the past are still with us.” (335)

11 En *Amirbar* (cuarta novela del ciclo publicada) sucede una situación similar. El Gaviero, en su escapada de las minas, va a dar al puerto. Allí se instala en la casa de la viuda Farida, otra vidente como doña Empera (personaje de *Un bel morir*, tercera novela publicada del ciclo). Tómese en cuenta la siguiente descripción y actividad en relación con la que se prodiga en *Un bel*: “Era una pequeña casa, a la orilla del río, donde una viuda de cierta edad arreglaba citas con mujeres que deseaban ganar algún dinero con la mayor discreción y sigilo. Casi todas eran casadas o viudas y redondeaban así su presupuesto familiar” (113). Obsérvese una vez más cómo la prostitución es un problema social originado por desequilibrios económicos que desestabilizan la relación matrimonial.

12 Las inconsistencias ficcionales son moneda corriente en la narrativa de Mutis. No puede perderse de vista que el repugnante Van Branden también recibe a “una mujer de edad madura, alta, desgarbada y casi sin dientes que descendía de la sierra con dos criaturas de cinco y siete años.” (22)

13 Aun cuando el texto no especifica a qué lugar del trópico corresponde el Llano de los Alvarez, el uso del artículo determinado precediendo el sustantivo “violencia,” la sitúa en Colombia. “La violencia” es el período de guerra civil no declarada desatada con el asesinato del líder liberal Jorge Eliecer Gaitán el 9 de abril de 1948, período que se extiende hasta 1957, cuando el Frente Nacional, frente constituido por representantes de los dos partidos en discordia, asume el gobierno.

14 En cierto sentido, la escritura de Mutis hace lo que un sector de la literatura feminista colombiana ha hecho a partir de los años ochenta. Según las editoras de *Literatura y Diferencia*, un sector de escritoras de tendencia social se muestran: “Preocupadas por los azarosos conflictos que han sacudido al País desde el decenio de los ochenta hasta el presente -la guerra sucia, el narcotráfico y sus secuelas de torturas, desapariciones y masacres, crean personajes femeninos o voces poéticas que viven ese horror o se han incorporado a los grupos insurgentes.” (XL)

15 Entiendo logocéntrico a la manera de Culler (intérprete de Derrida) como la metafísica de la presencia, aquélla que ha funcionado en Occidente a partir de un término base o fundamental de cuya prioridad depende un segundo término, el cual es derivado o accidente (véase el capítulo “Deconstrucción”). En el caso de la cultura falocéntrica, esta oposición se plasma en los términos masculino / femenino, o sea, entre un sexo fuerte, el hombre, y uno débil, la mujer. La presencia es el hombre a partir del cual se concibe la mujer como un derivado. En la cultura patriarcal de la Modernidad, cualquier referencia a la mujer se realiza a partir del modelo masculino. La práctica política determina que el hombre es quien debe poseer el saber atendiendo al criterio de que el cultivo del espíritu es necesario para él mismo puesto que es quien habita la vida pública. La práctica política posmoderna lleva a la mujer a deconstruir tal oposición. Disputa el uso de la racionalidad en el espacio público rompiendo la jerarquía de la presencia / ausencia interpretada como una concepción ideológica misoginástica.

16 El Gaviero incurre en la idea patriarcal que asocia ciertos oficios con prácticas de uso y abuso sexual de la mujer. Oficios tales como empleadas domésticas, lavanderas y meseras de café. En *Literatura y diferencia* las editoras registran la

ambigüedad en el manejo social del ingreso de la mujer en el espacio público: “Las mujeres colombianas luchan por sobrevivir, trabajando en una sociedad que les exige niveles de eficiencia acordes con la racionalidad moderna, pero atrapadas, la mayoría de las veces, en una intimidad y unas relaciones familiares que son todavía patriarcales y esclavistas.” (XXII)

17 A estos dos grupos de mujeres, con excepción de Antonia, Dasso Saldívar considera que son las que “supieron ser sus amigas (del Gaviero), pues para él la amistad es como el más preciado don que pueden compartir dos personas.” (65)

18 Valga el ejemplo de la aventura de Abdul Bashur con *El rompe espejos*, aventura de la que el narrador de *Abdul* dice que “Tanto los datos venidos de Bashur como los recogidos a Maqroll, coinciden en mencionar a las famosas hermanitas en el origen del suceso del río Mira y el encuentro con *El rompe espejos*.” (81)

19 Lorenzo Michael en “Gran Lector-Gran Amante” contrasta este episodio con el dominio matriarcal que ejercen las mujeres sobre el Gaviero: “En contraste con la atrocidad ridícula de este vistazo a su padre, cada novela se ve sentimentalmente dominada por una figura matriarcal, o por una reina del deseo, según el período de que se trate en la vida de Maqroll.” (176)

20 El hecho lo registra uno de los apéndices de *La nieve*: “Aparecía en una mecedora de mimbre, en el vestíbulo de un blanco hotel del Caribe. Mi madre la tenía siempre en su mesa de noche y la conservó en el mismo lugar durante su larga viudez. ‘Quién es?’ , pregunté a la mujer con la que había pasado la noche y a quien sólo hasta ahora podía ver en el desastrado desorden de sus carnes y la bestialidad de sus facciones. ‘Es mi padre’, contestó con penosa sonrisa que descubría su boca desdentada, mientras se tapaba la obesa desnudez con una sábana de sudor y miseria.” (146)

21 Rodríguez Amaya llega a la conclusión de que “Todo hace suponer que, por voz de Mutis, el blanco frente al indio mantenga la misma actitud que al momento de “descubrirlos” hace quinientos años, como si el tiempo se congelara para personificarlos como el “buen salvaje”.” (240) Según el propio crítico, Maqroll “se deja poseer en modo pasivo e indolente por la india quizás para curar las heridas morales que arrastraba consigo, acto que desemboca en la náusea.” (240)

22 Ilona es el personaje femenino que más interés ha despertado en la crítica. Tal vez por constituirse en personaje protagónico de una de las narraciones. Valgan los siguientes comentarios que la interpretan: Pineda Botero:

Como de costumbre, al Gaviero no se le asigna un origen claro, pero Ilona, su compañera en este relato, cuyo nombre recuerda a Ilón, el fundador de Troya, era de Trieste, de abuelos macedonios. Bella y sensual, poseía un espíritu optimista que le permitía vencer todos los obstáculos. (184)

Leonardo Michaels: la nombra bisexual, “liberada de toda atadura convencional,” (176). Genevieve Brisac, citada por Cobo Borda: (Le monde, 17 de noviembre de 1989, Sec. C Pag. 25):

Tanto Ilona como Maqroll desaparecen y reaparecen “según el curso de negocios que son siempre evocados de manera elíptica, de modo de formar un fondo de leyenda, un humus de alusiones, una tela de araña en la cual

los hilos pasan por puntos con nombre mágico". A Mutis, con razón, le gustan los nombres mágicos: recuérdese el placer con que evocaba en un poema la palabra "Marianao". Pero la acumulación de los mismos, en un mundo intercomunicado donde el dorado prestigio de la historia ha sido sustituido por los placeres inmediatos del turismo, debilita su aura. (34-35)

23 Por oposición a Ilona, la mujer local cuando se desvía de la senda patriarcal evita hacerlo público. En *La Scherezada criolla* Helena Araújo denuncia cómo la mujer ha sido reglada para que actúe de modo pasivo y abnegado. El recato y la censura les impiden manifestar cualquier indicio de comportamiento escandaloso.

24 Compárese: Ilona maneja sus ahorros en distintos bancos del mundo. Flor Estévez los guarda en escondrijos domésticos, como es común entre las mujeres del campo.

OBRAS CITADAS

Araújo, Helena. *La Scherezada criolla*. Bogotá: Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1989.

Arditi, Benjamín y José Carlos Rodríguez. *La sociedad a pesar del estado: Movimientos sociales y recuperación democrática en Paraguay*. Asunción: El lector, 1987.

Astelarra, Judith. "La cultura política de las mujeres." Comp. Nobert Lechner. *Cultura política y democratización*. Santiago de Chile: Clacso, 1987.

Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa." *Feminisms: An Anthology of Theory and Criticism*. New Brunswick: Rutgers UP, 1993.

Culler, Jonathan. *Sobre la deconstrucción*. Trans. Luis Cremades. Madrid: Cátedra, 1992.

De Aguiar e Silva, Víctor Manuel. *Teoría de la literatura*. Trans. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1975.

Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Trans. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, 1989.

Franco, Jean. "Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo." *Casa de las Américas* 171 (1988): 88-94.

Hernández J., Consuelo. *Alvaro Mutis: Una estética del deterioro*. Caracas: Monte Avila, 1995.

Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism*. New York: Routledge, 1995.

Irigaray, Lucy. "This Sex which is not One." *Feminisms: An Anthology of Theory and Criticism*. New Brunswick: Rutgers UP, 1993.

Jaramillo, María Mercedes, Betty Osorio y Angela I. Robledo, eds. *Literatura y diferencia*. Santa Fe de Bogotá: Uniandes, 1995.

Jaramillo, María Mercedes, Angela Inés Robledo and Flor María Rodríguez, eds. *¿Y las mujeres?* Medellín: Universidad de Antioquia, 1991.

Lechner, Norbert. "La democratización en el contexto de una cultura postmoderna." *Cultura política y democratización*. Santiago de Chile: Clacso, 1987.

Michaels, Leonard. "Gran Lector-Gran Amante." *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*. Ed. Santiago Mutis. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993.

Mutis, Alvaro. *Tríptico de mar y tierra*. Santa Fe de Bogotá: Norma, 1993.

—. *Un bel morir*. Santa Fe de Bogotá: Norma, 1992.

—. *Abdul Bashur, soñador de navíos*. Santa Fe de Bogotá: Norma, 1991.

—. *Ilona llega con la lluvia* Norma. Santa Fe de Bogotá: Norma, 1991.

—. *La nieve del almirante*. Santa Fe de Bogotá: Norma, 1991.

—. *Amirbar*. Santa Fe de Bogotá: Norma., 1990.

—. *Poesía (1947-1985)*. Bogotá: Procultura, 1985.

—. *Poesía y Prosa*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1981.

—. "Tres textos." *Eco* 41: 237 (1981): 270-277.

Richard, Nelly. *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Providencia: Cuarto Propio, 1994.

—. *Masculino / Femenino: prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers, 1989.

Rodríguez Amaya, Fabio. *De Mutis a Mutis: para una lectura ilícita de Maqroll el Gaviero*. Imola: UP Bologna, 1995.

Shimose, Pedro, ed. *Alvaro Mutis*. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica, 1993.

Williams, Raymond L. *Postmodernidades Latinoamericanas: La novela postmoderna en Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú y Bolivia*. Santafé de Bogotá: Fundación Universidad Central, 1998.