



# GÓTICO TROPICAL:

## Las apuestas de Mutis\*

*Fabio Rodríguez Amaya*  
*Università degli Studi di Bergamo, Italia*

La lógica ortodoxa de los estudios literarios no admite la existencia de una novela gótica tropical. Un poema épico, una novela picaresca, de suspenso, o por entregas se puede ambientar en cualquier mar, ciudad, selva, desierto, pueblo o estepa. Pero parece imposible imaginar al ingenioso hidalgo Don Quijote perseguido por sus fantasmas, delirando mientras atraviesa un bosque de Bohemia o recorriendo a lomo de elefante las interminables sabanas africanas en busca de un ideal caballeresco; no se puede pensar que en aquel continente se bata en duelo contra los molinos de viento o que beba un vaso de vino de cava en el medio de un oasis.

Por mucho que se fuerce la imaginación, es impensable que Hamlet recite su monólogo en una playa del Caribe, a la sombra de una palmera, en los vericuetos de un fortín colonial español o en el templo maya de Palenque. Incluso abusando de nuestra fantasía, ¿quién puede trasplantar a Samsa a un templo tantra o al Empire State Building para que sufra su metamorfosis?

Sin embargo, es factible imaginar al jugador de Dostoievski en un burdel de Marsella, Sydney o Kingston. Es posible

---

\* Una primera versión reducida en italiano apareció con el título "E' possibile l'essistenza del romanzo gotico nel tropico?" en *Il testo letterario e l'immaginario Architettonico* (R. Casari, M. Lorandi, Ugo Persi y F. Rodríguez Amaya Eds.), Milán, Jaca Book, 1996, pp. 231-241.

### Como citar

Rodríguez Amaya, F. (2020). Gótico tropical: Las apuestas de Mutis. En: Orejarena Torres, J. (ed. académico). *Maqroll y el imperio de la literatura: ensayos sobre la vida y obra de Álvaro Mutis. Volumen II.* (pp. 185-206). Colombia; México: Editorial Universidad Santiago de Cali; Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. DOI: <https://doi.org/10.35985/9789585522305.10>

concebir un Aureliano Buendía fabricando pescaditos de oro en un laboratorio de alquimia en el corazón de la Praga barroca. Es verosímil trasladar a Madame Bovary o a Gargantúa a un festín de la Roma Imperial en los jardines de la Villa Adriana. Imposible, por el contrario, figurarse al jorobado de Notre Dame o a D'Artagnan en un duelo de capa y espada entre las piedras milenarias de la andina Macchu Picchu o en el Taj Mahal.

¿Por qué sólo unos pocos personajes o situaciones son trasplantables a otros pocos lugares y no a cualquier parte? La pregunta no es ingenua: responderla significa, en primer lugar, adentrarse en la relación que existe entre el imaginario arquitectónico y el texto literario; en segundo lugar, poner en cuestión los límites tradicionales y los significados de las tipologías literarias; por último, demostrar que no sólo es admisible, sino que existe una novela gótica tropical.

Las relaciones del imaginario espacial y arquitectónico con la construcción verbal de un texto derivan naturalmente de la simbiosis entre autor, personajes, circunstancias, paisaje y atmósfera del lugar de origen, de ambientación o de ficción. Si se utiliza como punto de partida una transcripción teórica de la fantasía no siempre se puede separar el imaginario cultural del histórico. En la propia realidad, de hecho, el escenario no es necesariamente unívoco, ya que se puede encontrar una paradoja o un fuerte contraste temporal o espacial que dificulte la reconstrucción de un imaginario homogéneo y muestre la mezcla de ficción y realidad: por ejemplo, es posible (tal y como ha sucedido) que un grotesco jefe de policía mexicano construya una copia idéntica del Partenón en pleno siglo XX para vivir en ella o que un magnate norteamericano, ansioso por reinventar una tradición sin pasado, adquiera los planos de un castillo medieval para erigirlo en Connecticut o entre los rascacielos del desierto de Texas.

Sin embargo, una vez establecidos los confines entre ficción colectiva y ficción del autor, la crítica literaria permite atribuir a los diversos parámetros –circunstancias, entorno, paisaje...– la relevancia relativa a la construcción de la obra y, en

consecuencia, la relación entre el texto y el imaginario. Es decir, la hermenéutica no revela el principio que permite y regula la variación de escenarios, eventos y personajes. La respuesta no es la posibilidad, sino la credibilidad.

Por muy curioso que pueda parecer, las posibilidades de aplicación del imaginario respecto a la literatura no son infinitas ni completamente realizables. En la literatura o la ficción, la imagen y el acto lúdico se dan la mano para transformar una mentira en una verdad irrefutable, o mejor aún: en una dimensión creíble. La credibilidad es precisamente el principio que permite la realización racional o mental de un suceso, un escenario, un personaje no real o realmente absurdo. Sin embargo, este mecanismo no es anárquico: se puede imaginar un animal no real como el unicornio, o reconstruir un personaje realmente absurdo como el jefe de policía mexicano, siempre y cuando se sitúen en espacios o circunstancias admisibles para los lectores.

¿Cómo se verifica la credibilidad? Desde el momento en el que los personajes empiezan a habitar el propio entorno es necesario que lo reconozcan o lo rechacen, que correspondan al imaginario espacial o temporal por analogía, oposición o complementariedad; esto produce una relación de coherencia en la propia estructura de la trama y permite que se ponga en marcha el mecanismo de identificación del lector con el conjunto de la obra. La identificación provoca la simulación de una vivencia en el lector que, a su vez, restituye la credibilidad al texto.

Dos niveles –de estructura y contenido– mantienen viva la atendibilidad de la relación entre el personaje y el imaginario y, por tanto, entre el imaginario y el texto: en el primero, el autor trabaja como un ilusionista cuidando el registro lingüístico, el ritmo y el tono de la narración para que la atención del lector no decaiga y para que la identificación tenga lugar; en el segundo nivel, verifica que los fundamentos iniciales de la obra mantengan una coherencia, den lugar a una realidad autónoma y representen problemáticas humanas del modo más auténtico posible.

De ese modo, Hamlet nunca resultaría creíble en el Caribe porque no es análogo, opuesto ni complementario al imaginario tropical americano. Por el contrario, Aureliano Buendía presenta una relación de analogía con el mundo de la alquimia en Praga y el jugador de Dostoievski se complementa con el caos de los garitos, los lupanares o las casas de juego del puerto de Marsella. Esa autenticidad que poseen y que atrapa al lector es consecuencia directa de la convincente relación entre personajes, sucesos, espacios y tiempos.

Si es posible alterar el imaginario espacial, sin comprometer el sentido de un texto ni perder la coherencia, a una determinada tipología literaria no le corresponde necesariamente un determinado espacio, ni un ambiente, paisaje o arquitectura específicos. La novela gótica no se limita al ámbito romántico norte-europeo del siglo XIX, cuyo imaginario viene constituido por castillos neomedievales, bosques sajones y torres en ruinas. El imaginario de ese mundo es reproducible incluso en la soledad del trópico periférico, a través de atmósferas nocturnas y calores asfixiantes, donde los presagios y las situaciones resultan siniestros. La demostración de esta posibilidad tiene lugar en *La Mansión de Araucaíma* de Álvaro Mutis.

## La génesis

En 1958, entre los numerosos encuentros de intelectuales exiliados, tiene lugar en la ciudad de México un diálogo insólito. Sus protagonistas son el consagrado cineasta español Luis Buñuel y el joven poeta colombiano Álvaro Mutis. Entre ellos nace un vínculo que se transformará con el tiempo en una gran amistad. Un día su conversación gira en torno a la novela gótica inglesa, “...ese género específico en el que están presentes el mal absoluto, el hechizo, los castillos encantados y las doncellas en peligro”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Quiroz, Fernando (1993). El reino que estaba para mí – conversaciones con Álvaro Mutis. Bogotá, Norma, 1993, p. 95.

Resulta significativo destacar que el género aparece aquí definido por el autor mismo a través de cuatro características humanas circunstanciales y no históricas, estilísticas o espacio-temporales. Gracias a tal concisión, lejana a las tradicionales categorías literarias, Mutis le propone un desafío a su interlocutor:

Quise insertar este relato de Tierra caliente en un mundo de novela gótica porque en alguna ocasión hablando con Luis Buñuel, con quien tuve una amistad valiosísima (...) era un gran lector, con un juicio muy severo, muy crítico. Un día le dije que se podía ambientar una novela gótica en la Tierra Caliente, en el trópico. Entonces me dijo que era completamente absurdo, porque la novela gótica inglesa exige el castillo, el ambiente brumoso, invernal de Inglaterra, generalmente a la orilla del mar, donde revientan las olas y todas estas convenciones de las novelas de la señora Radcliffe [...] entonces lo desafié. “Yo voy a escribir una novela gótica de Tierra caliente y, si sirve, la vas a tener que filmar”. El me respondió: “Si sirve, si me convence tu novela lo voy a hacer” y Luis me dijo que era imposible hacerla porque al cambiar el escenario convencional la novela dejaba de ser gótica. Le pedí quince días para demostrárselo como tocaba, y allí llegué con *La Mansión de Araucaíma*. A la tarde siguiente me llamó por teléfono y me dijo que tenía toda la razón. “Me has convencido, en verdad esta es una novela gótica y sucede en un clima en el que yo no la hubiera concebido, pero lograste todos los elementos de la novela gótica... ¡Qué maravilla!” (Mutis, en Quiroz, 1993:95).

En quince días, para ganar una apuesta, recurriendo al bagaje literario europeo y a la experiencia vital americana, Mutis redacta en 1963 *La Mansión de Araucaíma. Relato gótico de tierra caliente*. La obra fue publicada por Editorial Sudamericana de Buenos Aires en 1973 y reeditada por Seix Barral de Barcelona

en 1978, junto con otros cuatro admirables relatos escritos a finales de los años setenta<sup>2</sup>.

## El título

El título *La Mansión de Araucaíma*<sup>3</sup>, relato gótico de tierra caliente se puede asociar al clásico por excelencia *The Castle of Otranto, a Gothic Story* de Horace Walpole (1764) o a la obra de Poe como también a la gran tradición novelística sajona y anglosajona de época *revivalista*<sup>4</sup>; la especularidad del título es evidente y el autor se pronuncia inmediatamente sobre la colocación del texto. ¿Qué relación existe entre la formulación de un sintagma tan preciso y su nexos con un género tan europeo y circunstancialmente ligado a los modelos y arquetipos nórdicos? Aparentemente, la formulación que el lector reconoce al terminar la lectura, se aproximaría a la “tragedia” y a la alteración del orden natural establecido en el ámbito arquitectónico-existencial, donde los sucesos muestran una serie de asesinatos propiciados por los torrentes exasperado de la pasión y la lujuria, del erotismo y la sexualidad. Sin desechar tampoco el que este relato pueda mantener un cierto sabor de fábula tradicional y que Mutis insinúa transversalmente al presentar a Ángela en el cortometraje como una “rubia

---

<sup>2</sup> “Antes de que cante el gallo”, “El último rostro (fragmento)”, “Sharaya” y “La muerte del Estratega”.

<sup>3</sup> No existe región o territorio denominado con este nombre. En Colombia existen el río Arauca y el Departamento homónimo, surcado por dicho río. Por analogía fónica (y no solo) piénsese en *Macunaíma* (1928), novela fundacional del brasileño Mario de Andrade. Sugestivo resulta que el vocablo (casi seguramente acuñado por Mutis) es palabra compuesta por el sustantivo *Arauca* y el sufijo *íma*. Este último no tiene significación en español, pero sí en portugués (idioma muy frecuentado por el poeta así como el Brasil): “1. Del árabe *imān*: jefe, guía, oficiante. 2. Bras. Jaculatoria de la liturgia de la macumba”. La mansión es lugar de jaculatorias, oraciones, plegarias y canciones. Se trata de los apóstolos o apóstrofes poéticos, oraciones o letanías que caracterizan la poesía de Mutis y todo el ciclo de Maqroll (Cfr. Rodríguez Amaya, Fabio. *De MUTIS a Mutis. Para una ilícita lectura crítica de Maqroll El Gaviero* (2a. ed. corregida y aumentada). Viareggio: Mauro Baroni editore, 2000, pp. 110-113 y 175-178). Además, es cabecera de hacienda cafetalera con cultivos de naranjos, limones y café; está situada en un valle, en la confluencia de dos ríos del que menciona el Cocora (p. 15) del Departamento del Tolima.

<sup>4</sup> O “historicista”: Anne Radcliffe, *The Italian* (1793) y *The Mysteries of Udolpho* (1794); Matthew G. Lewis, *The Monk* (1796); Charles R. Maturin, *Melmoth the Wanderer* (1820); Mary. G. Shelley, *Frankenstein* (1818); Joseph Sheridan La Fance, *Uncle Silas* (1864) y, *Vathek* (1786).

adolescente, con el pelo suelto y un aire de Alicia en el País de las Maravillas”.

La condición del mal es una de las obsesiones que he tenido desde que comencé a escribir. (...) Cuando Buñuel la leyó me dijo: “Tienes toda la razón así juego. Así me parece que los personajes que están allí presentes, son personajes de una novela gótica: gentes que han salido del ámbito de la moral convencional de Occidente y han escogido fría y tranquilamente el mal”<sup>5</sup>.

Para John Ruskin, los elementos del gótico de mayor a menor importancia son seis: el desenfreno entendido como pureza en bruto, la mutabilidad como variedad formal, el naturalismo como relación romántica con el entorno, el amor por lo grotesco, la rigidez como sobriedad y la redundancia como monumentalidad<sup>6</sup>.

El subtítulo define, en el primer enunciado, el carácter del relato y sugiere la colocación formal del texto en el género de lo “gótico”, el paradójico apéndice “de tierra caliente” no lo hace, ya que corresponde al imaginario biográfico del autor. Con esta especificación Mutis insinúa un deslizamiento semántico pues la tierra caliente involucra el trópico en su acepción más amplia como lugar del misterio y de la muerte: ese infierno verde de la novela *La Nieve del Almirante* ponzoñoso y maligno, devorador y propiciador de la enfermedad, el delirio, la visión y la locura de Maqroll.

En gran medida, el texto es gótico porque se construye a través de las características apenas enunciadas; corresponde, desde una perspectiva histórica, a la taxonomía de Ruskin y su ambientación –de las tierras bajas tropicales como el propio autor– revela la proximidad de Mutis con el *revival* gótico, el eclecticismo melancólico, la intencionalidad tardo romántica autónoma, consciente, hegeliana, ruinoso, aristocrática y

---

<sup>5</sup> Balza, J. y Medina, J.-R. “Maqroll y las batallas perdidas”, *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero II* (S. Mutis Durán, ed). Cali, Proartes, 1993, pp. p. 73.

<sup>6</sup> Ruskin, John. *La natura del gotico*. Milano: Jaca Book, 1981, pp. 58-59.

decadente que emana de toda la obra poética y narrativa del autor colombiano.

La herencia cultural y la elección decimonónica resultan ser la consecuencia, para Mutis, de todo lo anterior y producen un conjunto coherente y creíble. Sin embargo, nótese que es él mismo al definir la característica narrativa de *La Mansión...* al desechar la expansión narrativa en forma novelesca y limitándose al género relato. Todo en el texto gira alrededor del hecho y no se desarrolla, como en el cuento, dentro de él. A diferencia de éste, todos los hechos y acontecimientos flotan en esa atmósfera enrarecida que genera la confluencia de lo real y lo irreal en ausencia de hechos sobrenaturales pero en presencia de un “humus” fantasmal. Esto le permite al poeta elaborar la narración con la más absoluta economía de recursos y de incorporar en total libertad las innovaciones que ofrece la escritura para el cine y concentrar en el frenesí erótico el punto más álgido que se libera en un desencadenamiento vertiginoso de los acontecimientos que llevan a la destrucción.

Realmente quise usar ciertos elementos de la novela gótica tradicional inglesa: la casa donde suceden cosas horribles y tremendas, un cierto tufillo demoníaco en todo, pero inmerso en el trópico. La historia que se cuenta es brutal, sumamente violenta, y es narrada en forma muy escueta. Había otra manera de escribirla que era desarrollando plenamente todo lo narrativo, pero no quise hacerlo así, primero porque soy un tremendo perezoso, segundo porque quería condensar la violencia lo más posible, producir un relato casi plástico dentro de lo tropical. (...) Claro (la violencia no está determinada por el ambiente) son de origen ético estos problemas. Y además el sexo y la corriente avasalladora de la pasión que destruye y descompone y se traba y arrasa con todo. Ese es el núcleo del relato<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Rodríguez Amaya, Fabio. “Le molte avventure di Maqroll el Gaviero. Incontro con Álvaro Mutis”. En: *Linea d'ombra*. Milán: VIII, n. 52, septiembre de 1990, pp. 24-28.



Esta hipótesis, además, viene corroborada por una visión diferente de lo gótico en Mutis, corroborada en los breves artículos de Olaciregui, Ruy Sánchez o Moreno Durán que relacionan lo gótico con la visión decimonónica naturalista de autores como Ruskin o Pugin. Según Ruy Sánchez:

La experiencia gótica: gozar y padecer la belleza de lo terrible (...) Lo “gótico” en la vegetación de Mutis, por donde viaja su personaje central, Maqroll el Gaviero, es la experiencia de lo terrible, la evocación de lo oscuro, la vista deseada de los muertos y la participación en sus penas, en sus guerras y amores<sup>8</sup>.

Moreno Durán, por otra parte, se lanza a rastrear el uso que Mutis hace del gótico en narradores europeos precedentes como Beckford, Fonhill y Maturin, sin embargo concluye asociando erróneamente la *Mansión...*, en clave histórico-arquitectónica, con el mito del falansterio de Fourier:

(...) ese ambiente sustraído a la lógica de la mirada convencional es el que equipara el escenario gótico con el falansterio [...]. Las historias góticas se gestan a espaldas de las multitudes que agobian con su moralidad las calles de la misma forma que los falansterios se arrojan el derecho de reinventar a su manera y también a espaldas de la ciudad un orden menos opresivo y arbitrario. En el caso de *La Mansión de Araucaíma*, lo gótico y lo falansterial se unen en un escenario común: un fértil campo bien defendido de la presencia de extraños<sup>9</sup>.

En realidad, la relación con Fourier sugiere más bien una lectura equívoca que histórica del falansterio ya que no se trata en

---

<sup>8</sup> Ruy Sánchez, Alberto. “La obra de Álvaro Mutis como un edificio mágico y sus rituales góticos de tierra caliente”, En: *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero* (S. Mutis Durán, ed). Cali: Proartes, 1998, pp. 63-65.

<sup>9</sup> Moreno Durán, Rafael Humberto. “El falansterio violado”. En: *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, op. cit., 78-79.

absoluto del aislamiento romántico o de una isla separada de la realidad social, sino de una utopía urbana de protesta contra las ciudades invadidas por fábricas y en desmedido crecimiento urbano debido a la industrialización<sup>10</sup>.

## **La estructura de la trama**

Con parsimonia y lucidez Mutis pone en marcha, en una prosa perfecta y de aliento poético, una compleja máquina narrativa y apoya sus apuestas en la triada constitutiva: elementos/poética/aspectos, configurada por trece elementos, tantos cuantos son los fragmentos que componen el relato.

Para el efecto se sirve de una escritura narrativa rápida, sintéticamente descriptiva hasta el extremo, en que alterna la aceleración dada por frases cortas y anécdotas veloces a la lentitud de los sueños y a lo extremo de la síntesis. Una escritura narrativa que es realista, concreta y certera donde no hay espacio para psicologismos gratuitos o regodeos verbales y permeada por el indicio, la sugerencia y lo no dicho y en que no hay tampoco implicaciones lógicas ni racionales. Escritura narrativa sencilla con ánimo de ser objetiva y en ausencia de elementos sobrenaturales de la tradicional literatura fantástica

Los elementos constitutivos del relato son el lugar; la historia; el culto al pasado y la nostalgia del tiempo ido; la atmósfera tropical intensificada por el deseo portentoso y el placer epicúreo, sibarita u onanista; el conflicto perenne entre bien y mal, caos y paraíso, eros y tánatos; y, en fin, el sueño que deviene pesadilla.

---

<sup>10</sup> Como el familisterio de Godin u otros experimentos utópicos –teóricos o llevados a la práctica– el falansterio no nace para recuperar la moral ciudadana a través de un ambiente autogestionado, sino que responde al debate urbanístico decimonónico nacido con las ciudades ideales como New Harmony de Owen o Icaria de Cabet, proponiendo la destrucción de la sociedad y su reestructuración de manera segmentada por edad, sexo, actividad en “falanges”... que, como en un sistema militar, son reunidas en una sola estructura que contiene todas las funciones. Este proyecto intenta reordenar de modo jerárquico tanto social como espacialmente el problemático orden generado por la revolución industrial con su proliferación de fábricas en el tejido urbano.

El núcleo constitutivo es la poética de la des-esperanza, central en la totalidad de la obra poética y narrativa de Mutis<sup>11</sup>.

Los aspectos constitutivos del relato son: el anacronismo; la nostalgia; la re-visitación de la historia; la melancolía del esplendor histórico; la soledad y el aislamiento espiritual; en fin, la búsqueda de un refugio y de un centro, después de una entera vida marcada por la derrota.

En la *Mansión* se congregan seis personajes cuyas vidas están unidas por el fracaso, el más absoluto deterioro y reglamentadas por principios férreos que conforman un orden que se apuntala en uno de los apóstrofes de Don Graci amo y señor de la Mansión que es simultáneamente invocación, admonición y ley para sus moradores:

Si entras en esta casa no salgas.  
Si sales de esta casa no vuelvas.  
Si pasas por esta casa no pienses.  
Si moras en esta casa no plantes plegarias<sup>12</sup>.

Ángela, séptimo personaje, rompe ese orden clausurado pero es en la Machiche en quien se concentra, por su frenesí extremo y su condición dominadora, la energía desencadenante de los eventos que condenan la Mansión y sus moradores al desastre definitivo y a la devastación última.

*La Mansión de Araucaíma* aparece estructurada de manera simple y lineal, nacida como relato y reelaborada a modo de guion, como requerido por el propio Buñuel:

También me dijo que quería hacer [de *La Mansión*...] una película, y en realidad se entusiasmó con el proyecto. Le pedí que me permitiera reescribirla, pues lo que yo había

---

<sup>11</sup> Se recuerda la memorable conferencia de La Casa del Lago, de Ciudad de México “La des-esperanza” impartida en 1965 y publicada ese mismo año en *Revista UNAM, HOY EN MUTIS, ÁLVARO. OBRA LITERARIA. PROSAS*, BOGOTÁ: PROCULTURA, 1985, pp. 189-202.

<sup>12</sup> Cf. Nota 3. Importante es señalar que los apóstrofes líricos (o máximas filosóficas) son pronunciadas por tres oficiantes: don Graci (un mestizo), el Fraile (un blanco) y el Sirviente (un negro), las últimas a modo de retahíla macumbera.

hecho era llevarle un primer tratamiento para demostrarle que sí se podía. La pulí y la trabajé pensando en la pantalla grande. Creo que el lector puede darse cuenta de eso; primero están los personajes, luego los hechos y después la descripción del escenario (Mutis en Quiroz, 193:95).

Mutis construye el relato en trece cuadros breves y, con el encabalgamiento de tres sueños voluntariamente anti-narrativos y voluntariamente cinematográficos<sup>13</sup> siete personajes (seis habitantes de la Mansión y la “víctima”) y un escenario en torno a cuatro categorías. Toda la narración gira alrededor de la Machiche erigida a sacerdotisa de la lujuria, oficiante del mal y tejedora de intrigas y contubernios.

### 1. Presentación de los personajes<sup>14</sup>

- *El guardián*, Paul: ex-militar apátrida, manco de un brazo, mercenario de oficio pero fiel a su patrón. Su labor es controlar las entradas y salidas de la Mansión. Teme al dueño, odia al sirviente, cela a la Machiche.
- *El dueño*, don Graci: ex-pedófilo, obeso y sentencioso, pederasta y onanista, mecenas corrupto y manipulador, con grandes ojos oscuros y acuosos.
- *El piloto*, Camilo: ex aviador y autor de malas canciones, de frente estrecha y cabello hirsuto; galante e impotente.

---

<sup>13</sup> El único precedente en la literatura colombiana (otro es, por ejemplo, el de Juan Rulfo en la mexicana) es el de Álvaro Cepeda Samudio, contemporáneo de Mutis, quien en su breve obra narrativa *Todos estábamos a la espera* (Cuentos, 1954), *La casa grande* (Novela 1962) y *Los cuentos de Juana* (1972) experimenta todas las técnicas innovadoras y precursoras de la nueva novela latinoamericana.

<sup>14</sup> Por la suma síntesis en el relato cabe evocar al mismo Mutis en la poesía “Caravansary”: “¿Quién convocó aquí a estos personajes? / ¿Con qué voz y palabras fueron citados? / ¿Por qué se han permitido usar / el tiempo y la substancia de mi vida? / ¿De dónde son y hacia dónde los orienta / el anónimo destino que los trae a desfilar ante nosotros?”.

- *La Machiche*<sup>15</sup>: opulenta y frutal, terrible y mansa, protectora de la casa, su labor consiste en mantener el orden entre los cohabitantes; ninfómana, mantiene relaciones con el sirviente y el guardián, seduce y abandona a Ángela. Dotada de una malignidad sofisticada la Machiche, con su piel blanca, su cuerpo abundante y su condición de mujer “frutal”.

*Sueño de la Machiche*: viaje metafísico y álgido a un hospital, por el cual se advierte el presagio de la muerte.

- *El fraile*: anti-místico y anónimo jesuita de buena presencia, apóstata y autor de plegarias: su labor consiste en llevar la contabilidad de la casa y es el único que posee armas.

*Sueño del fraile*: carrera continua y obsesiva por un pasillo mutable de lógica borgiana.

- Ángela: muchacha de diecisiete años bella y sensual, rubia y actriz mediocre de cine en busca de fortuna. Irrumpe en la Mansión como “intrusa”, mantiene relaciones fallidas con el piloto, el fraile, el criado y, en fin, con la Machiche. Es la víctima.

*Sueño de la muchacha*: carrera en bicicleta a través de una plantación de limoneros que finaliza en una iglesia teatral con el dueño vestido con hábitos de virgen bizantina.

- *El criado*, Cristóbal: gigantesco negro haitiano de carácter dulce pero circunspecto y potencial asesino. Es fiel al dueño, amigo del fraile, amante de la Machiche, seduce a la muchacha, exagera su sexualidad y odia al guardián.

---

<sup>15</sup> Del maya *chicha* y éste del náhuatl *chichihualli* –“pecho, mama de nodriza y también la misma nodriza” (VVAA, 1982:224) y *chichi* “pecho, teta, ubre (...) nodriza, criandera” (Santamaría, 1983:377). Méx. Dicho de una persona: muy blanca o rubia. Es también un árbol exótico, tropical de América. Es el nombre común del *Lonchocarpus spp.* En México Pablo Machiche fue un general revolucionario (Bavispe-Sonora, 1880-Mineral” El tigre”, 1929) conocido como el “El último guerrero” o “Mero León de la Sierra”.

Las relaciones entre ellos son visiblemente sórdidas, por momentos contrastantes y a veces paralelas. A través de los contados indicios que brinda la narración se crea un clima dominado por la circunspección y la sospecha así como por una fogosa y transgresiva libido que denota la seguridad con que el autor trata la irracionalidad de los personajes y de la historia misma.

## 2. La casa

Pertenece a la tipología de la cabecera de hacienda –en este caso, de una plantación de café y caña de azúcar– con funciones representativas, comerciales, de vivienda y de granja, a cargo de una o más estructuras subalternas en una finca, fonda, cortijo o latifundio<sup>16</sup>. Indicadores espaciales que definen el ámbito latinoamericano son, entre otros, la existencia del trapiche y del río Cocora<sup>17</sup> donde, en el lugar de confluencia con el Coello, se situaba la hacienda de la familia Mutis y lugar de “nacimiento” de su poesía y de los vagabundeos de Maqroll el Gaviero. Mas lo importantes es la elaboración del gótico por parte del poeta colombiano quien asume el gótico como la dramatización de una arquitectura real y familiar y como fabulación de una arquitectura:

Bueno, *La Mansión de Araucaíma* es una representación de la finca nuestra de Coello, es la misma casa de hacienda, típica casa de hacienda cafetalera con sus grandes terrazas donde se seca el café, donde se cuelgan las hamacas, donde pasaba yo inmensas, larguísimas sesiones de lectura, en ese clima delicioso hasta llegar la

---

<sup>16</sup> En la arquitectura urbana no tropical, no es posible realizar una diferenciación entre villa y cortijo; el propio término granja resulta inadecuado, porque en la cabecera de hacienda no se hospedan los inquilinos sino los propietarios y desarrolla funciones tanto agrícolas como representativas sin asumir jamás la tipología de la villa; no debe confundirse, por tanto, con una mansión colonial de arquitectura rural ni con la expresión colonial del poder ciudadano.

<sup>17</sup> Molino para extraer el jugo de algunos frutos, como la caña de azúcar. *Cocora* era el nombre de una princesa quimbaya, hija del cacique Acaime, y cuyo significado es *estrella de agua*.

noche y prender las lámparas Coleman con las cuales era un poco difícil leer. Este [libro] es un homenaje que yo le hago a Coello<sup>18</sup>.

La Mansión, de ladrillo enlucido con balcones, pilastras alineadas y tejado de azulejos, se alza en dos plantas y está configurada por una cadena de tres patios conectados por un balcón corrido que permite una independencia total entre los dos pisos.

El guardián ocupa una de las seis habitaciones de la planta superior en el primer patio, la Machiche y el piloto comparten el segundo patio y en el tercero se hospedan el criado, el fraile y el propietario:

La mansión tiene esta condición que tienen los castillos en los relatos góticos, está al margen del tiempo, no se desgasta, no se usa, es intocable, no se deteriora y es una residencia del mal, donde se oficia el mal. El mal puro, absoluto. Allí no suceden sino hechos que están vinculados a una noción total y absoluta del mal<sup>19</sup>.

### 3. Los hechos

El guardián permite, violando las normas de la Mansión, el ingreso de la muchacha quien llega al segundo patio y la Machiche la acoge en su habitación las dos primeras noches. Encuentra al piloto impotente quien despierta su sensualidad y pasa algunas noches con él sin encontrar satisfacción. A continuación, se instala en el tercer patio, en un estudio contiguo al del fraile, con el que tiene una relación pasional hasta que el criado, incitado por don Graci, la seduce. La Machiche, a sabiendas de la ruptura del equilibrio en el microcosmos de la Mansión a causa de las relaciones de la muchacha, decide anularla: la conquista, la posee, la obliga a abandonar cualquier otro interés o placer

---

<sup>18</sup> Rodríguez Amaya, Fabio. "Le molte avventure di Maqroll el Gaviero. Incontro con Álvaro Mutis", op. cit.

<sup>19</sup> *Ibíd.*

y, después de haber cultivado sus más recónditas emociones y pasiones eróticas, la abandona con indiferencia. La muchacha, desesperada y desconcertada, se suicida.

#### **4. El funeral**

El fraile y el propietario se encargan de lavar el cuerpo de la muchacha mientras que el guardián y el criado cavan la tumba. El piloto, sediento de justicia por el complot de la Machiche, le dispara con la pistola del fraile. El criado sale corriendo al oír los disparos y, al ver a la Machiche agonizando, se tira sobre el piloto y lo asesina a golpes de pala. El cadáver del piloto es incinerado en el horno del trapiche, mientras que los de la Machiche y la muchacha son enterrados por el fraile y el guardián en la misma tumba recién excavada. El criado se refugia en su habitación para invocar al alma de la Machiche con un himno candomblé entremezclado de modo paradójico con una imagen de Víctor Manuel Tercero. A continuación, se va de la casa con don Graci. Los sigue el guardián dos días después. El fraile es el último en abandonar el edificio y clausurarlo definitivamente. Los últimos habitantes de la Mansión serán el viento helado que anuncia las grandes lluvias, el abandono y, por último, el olvido.

Si en la primera parte el autor interpola los sueños de los tres personajes principales, contribuyendo a una percepción sincrónica y estática del espacio, en la segunda parte será la acción, con su aceleración progresiva, diacrónica y dinámica, la que marque la trama. Aquí se advierte otro elemento definitivo del género gótico: conjugar realidad e irrealidad, vigilia y sueño, fuga y evasión. Ruptura del orden y evasión total con una controlada y sabia aplicación de la estética del exceso, tan personal en Mutis.

De hecho, las visiones de marcada influencia surrealista y onírica contribuyen a crear un clima de espera opresiva que termina en la tradicional catarsis homicida. No existe ningún conflicto entre las dos formas narrativas porque alternar la linealidad vertebrada de forma lúcida y las imágenes oníricas



no significa alterar la diacronía narrativa, sino simplemente ampliar la caja de resonancia ambiental de la tensión que precede al delito.

Los sueños tienden a colocarse en medio de un imaginario arquitectónico laberíntico cuyo movimiento es anulado por lo absurdo de los hechos o por la perpetua repetición: en el sueño del fraile la repetición perpetua del pasillo, que aparece cada vez como la percepción real de un ambiente soñado anteriormente, alude a los interminables caminos del saber; en la visión de la chica, la ruinoso iglesia abandonada y la búsqueda de la absolución por parte del propietario travestido de madonna bizantina sugieren la salvación a través de la religión y conducen hacia el imaginario místico del *revival* gótico; el hospital visitado por la Machiche en sueños, retoma el clásico presagio de la muerte, tema típico de Mutis, que vale la pena comparar, por ejemplo, con el poema “El hospital de los soberbios”<sup>20</sup>.

Una vez creado este ambiente enrarecido pero lleno de presagios, la entrada de la muchacha resulta sorprendente porque rompe con las expectativas del género: no se trata de una doncella inocente, que en la novela gótica es acogida en un castillo siniestro, sino de una mujer joven y rubia como de *Alicia en el País de las Maravillas*. Una muchacha llena de iniciativa que desbarata el orden pre-establecido tan bien segmentado, capta el interés de todos y cada uno de los personajes y termina suicida causando su propia destrucción. La autenticidad de que se hablaba al comienzo se verifica, siempre y ante todo, a nivel textual por el exacto uso de los indicios y de los marcadores lingüísticos y por el escrupuloso montaje que en este caso hace que confluyan literatura y cine en un texto que descuella por ser escueto y sencillo.

---

<sup>20</sup> Poema publicado en “Reseña de los Hospitales de Ultramar”, *Mito*, año I, #2 Junio-Julio 1955 (pp.72-76); a continuación como “Memoria de los Hospitales de Ultramar” en *Mito*, año V, #26, Agosto-Septiembre 1960 (pp.103-110); finalmente en *Summa de Maqroll el Gaviero (poesía) 1947-1970*, Col. Insulae Poetarum, Barcelona: Seix Barral, 1973 (p. 149) y sucesivamente en todas las ediciones de la poesía del autor.

## La arquitectura

### 1. El entorno

La Mansión se levantaba en la confluencia de dos ríos torrentosos que cruzaban un valle sembrado de naranjos, limoneros y cafetos. La cordillera, alta, de un azul vegetal profundo, mantenía el valle en sombras en una secreta intimidad vigilada por los grandes árboles de copa rala y profusa floración de un color púrpura, que nunca se ausentaba de la coronada cabeza, que daba sombra a los cafetales. Una vía férrea construida hacía muchos años daba acceso al valle por una de las gargantas en donde se precipitaban las aguas en torrentoso bullicio.

Un ambiente exuberante pero siniestro envuelve el edificio, en un valle dominado por la sombra de la cordillera, donde los cálidos colores dominantes, en apariencia el amarillo y naranja de los limoneros y naranjos, son anulados por el azul oscuro de la vegetación producido por las sombras y un inquietante púrpura que cubre el horizonte. Severo Sarduy pone de relieve que en los cuentos de Mutis, la teatralidad:

...del sitio idílico original, esplendente como (...) las minuciosas miniaturas de los faisanes y los gansos, (se transforma) en un chirriante infiernillo donde los crímenes se encadenan con una mecánica crapulosa y puntual.

### 2. La Mansión:

El edificio no parecía ofrecer mayor diferencia con las demás haciendas de beneficio cafetero de la región. (...) se advertía que era bastante más grande, de más amplias proporciones, de una injustificada y gratuita vastedad que producía un cierto miedo. Tenía dos pisos. Un corredor continuo en el piso superior rodeaba cada uno de los tres patios que se sucedían hasta el fondo [...]. En el piso alto estaban las habitaciones, en el bajo las oficinas, bodegas y depósitos de herramientas. En los patios empedrados

retumbaba el menor ruido (...). No había flores (...). Las habitaciones del primer patio estaban todas cerradas con excepción de la que ocupaba el guardián (...). Los otros 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 (...).

La “cabecera de hacienda” evidencia la vitalidad de un grupo social articulado y cohesionado, la clase latifundista, la continua actividad campesina y la relación con la tierra. Mutis, en cambio, otorga a la Mansión una naturaleza austera, decadente y solitaria que limita a los habitantes a un sistema jerárquico sometido al propietario que organiza las funciones y delega los trabajos. A la apertura al cielo de los patios se contrapone la cerrazón de los espacios abandonados; a la hospitalaria grandeza del edificio, su asombrosa vastedad; al blanco del yeso de los muros, el óxido y la herrumbre de la maquinaria abandonada; al cuidado patio y su vitalidad, la ausencia de flores y el silencio.

La evidente necesidad de vinculación con un imaginario gótico transforma por completo el estilo arquitectónico, aproximándolo más a un sistema monástico<sup>21</sup> –en la soledad y el silencio– que a un castillo o falansterio cuya imagen, se recuerda, puede ser militar pero no medieval.

La relación de Mutis con la arquitectura decimonónica se verifica a través de otros parámetros: el *revival* de la arquitectura medieval nace en países con fuerte tradición gótica, en oposición al neoclasicismo académico; pero, como argumenta Patetta, intenta:

(...) dar vita ad una Architettura «nuova e moderna», rispondente alle esigenze di sincerità e di praticità, e alle più aggiornate concezioni di «progresso». (...) In Inghilterra

---

<sup>21</sup> Piénsese en la tipología arquitectónica monástica de la Orden de los Cartujos, sobre todo a partir del siglo XIV y, como modelos, en el Monasterio de Santa María de El Pualar en la Comunidad de Madrid, la Cartuja de Pavia en Italia o La Grande Chartreuse en Isère, Francia.

(...) all'inizio dell'ottocento il revival gotico prende corpo su tre problemi di fondo: - l'opportunità di far cessare le alterazioni e i restauri «scorretti» delle grandi cattedrali gotiche; – la definizione di uno stile rispondente all'esigenza di un rilancio della religiosità (...); la volontà di rilanciare uno stile nazionale, tutto inglese e orgogliosamente esente dagli influssi della tradizione accademica francese e italiana<sup>22</sup>.

La arquitectura *revivalista*, en consecuencia, conjuga diversas posibilidades constructivas gracias a las innovaciones tecnológicas del nuevo periodo histórico con el deseo de conservar el patrimonio anglosajón y de recuperar una tradición histórica y literaria, inspirada por el neo-misticismo religioso y la oposición al racionalismo académico. El imaginario que deriva de todo ello no sólo proviene del romanticismo burgués, sino que refleja una época en plena transformación industrial que descubre en ese preciso momento el valor de la preservación de la memoria histórica. El auténtico imaginario arquitectónico gótico decimonónico resulta mucho más acorde con su propio tiempo de lo que podríamos imaginar: es un *modus odiernus*, no un anacronismo, es el resultado de una gran aceleración histórica, que en literatura sólo han sabido percibir y recrear unos pocos y grandes autores.

Es precisamente el imaginario arquitectónico y espacial (la mansión, la hacienda, el entorno, la tierra caliente, el trópico) el elemento que cumple la función de código a través del cual Mutis incorpora lo esencialmente gótico al relato: la angustia, el misterio, la destrucción, más sobre todo, el sentido de viaje destinado al descubrimiento de la interioridad. De ahí, posiblemente, la esencialidad narrativa de *La Mansión...* Posiblemente porque la

---

<sup>22</sup> “(...) dar vida a una arquitectura ‘nueva y moderna’ que responda a las exigencias de sinceridad y sentido práctico, y a la concepción actual de ‘progreso’ (...). En Inglaterra (...) a comienzos del siglo XIX, el *revival* gótico se corporeiza sobre tres problemas de fondo: la oportunidad de acabar con las alteraciones y restauraciones incorrectas de las grandes catedrales góticas; la definición de un estilo que responda a las exigencias de una renovación de la religiosidad [...]; la voluntad de dar énfasis a un estilo nacional, plenamente inglés y orgulloso de carecer del influjo de las tradiciones académicas francesa e italiana” En: Patetta, Luciano. “Medievalismo e Revival Gotico” En: *Storia dell'architettura- antologia critica*. Milano: Etas Libri, 1983, p. 220.

literatura –como producto de la memoria y actividad generadora de memoria– obliga a monumentalizar los espacios que propone e inventa a través de las obras. Podría suceder, como de hecho sucede, que los espacios de la historia resulten siendo sublimados –a través de la memoria y la palabra– y transformados en verdaderos monumentos. El narrador que atraviesa espacios urbanos, arquitecturas y metrópolis, de hecho las traduce. Traducir es traducirse y traducir para traducirse también es “convertirse en alguien diferente”: objetivo último del viaje. Este es otro rasgo en común entre el texto literario y el imaginario arquitectónico, ya que la civilización actual es una civilización de la traducción en que a través de la tecnología de la imagen, de la televisión, de la máquina, todos resultan traducidos.

Todo esto ocurre probablemente porque la obstinación por traducir –en condiciones sociales, de hecho, alienadas por la tiranía de las exigencias de lucro y consumo del sistema capitalista– busca la valoración de espacios cada vez más homologados que similares, dentro de los cuales la narración, la comprensión, las preguntas (precisamente el viaje) pierden el sabor del descubrimiento y la utopía. Aniquilando el mito del descubrimiento, de la aventura y del Edén: la estación de origen ya no es deseable (no genera ninguna nostalgia, al contrario de la relación entre viaje y narración desde el siglo XVIII y más precisamente a partir de la novela gótica y sentimental) y la estación de destino es detestable.

Como consecuencia, el viajero como si supiera lo que le va a ocurrir prepara la maleta, el equipaje, la cámara y la guía que son símbolos de la previsión. Y se regresa del viaje, sin un verdadero enriquecimiento, cargados de fotos, *souvenirs* y recuerdos frágiles. En esta aventura el tiempo permanece como residuo, como abstracción, precisamente porque la narrativa y la arquitectura siempre tienen más exigencias espaciales y organizativas que el espacio. No que el tiempo. El resultado es la muerte del ‘viaje’ como experiencia enriquecedora.

El viajero romántico, por el contrario, tiene como objetivo el enriquecimiento personal. Con él, con Hegel, el

viaje se convierte en ciencia de la experiencia, se transforma en fenomenología del espíritu, en conciencia. Cuando muere el espíritu —y dios y los demás son asesinados por el colonialismo— desaparece el Edén y no queda nada más por descubrir. Nada que, visto y conocido, contribuya a enriquecerse. Desde ese momento, el viajero moderno, como Ángela, viaja sin ninguna finalidad. Ella, como los actores de *La Mansión de Araucaíma*, resulta condenada al laberinto de la Mansión.

Es posiblemente este uno de los aspectos más innovadores del relato de Mutis, pues el autor colombiano, en su actualización del gótico, trata de historia de seres humanos, de personas y no de personajes. *La Mansión de Araucaíma* es la elaboración de una historia en que los protagonistas, como en la historia de las personas de la cotidianidad, son seres de carne hueso. Y al serlo son la soledad, el desamor, la muerte, la vida, el dolor, la angustia y ese catálogo de las pasiones frías y cálidas de los seres humanos y de la historia, como el odio y la lujuria, el amor y la desesperanza que constituyen la materia prima y la materia última de un individuo, de un grupo, de una sociedad. En suma, de la poesía, de la gran literatura de todos los tiempos.

Mutis ha asimilado la lección del mejor gótico clásico y, aplicando modalidades poéticas muy personales, y al asumir sus apuestas iniciales, lo ha trasegado en un texto en grado de velar-revelar-desvelar la constitución polifacética del ser americano. Un relato gótico de estas características no puede acontecer ni en Otranto ni en Cardiff pero la acertada invención poética de Mutis, puede estar en cualquier parte sin que cambie su esencia. Posiblemente, como afirma el escritor colombiano Julio Olaciregui, porque “el gozo discreto que depara la lectura de sus obras se debe tal vez al doloroso pero saludable reconocimiento de nuestro gran mestizaje, razas del diablo y anhelos divinos, brumas de la selva virgen y losange de antiguos castillos medievales”<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Olaciregui, J. “El sueño gótico de Mutis” En: *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, op. cit., p. 95.