

# Una selva tan infinita

*La novela corta en México (1891-2014)*



EL  
ESTUDIO

# Una selva tan infinita

*La novela corta en México (1891-2014)*



COORDINACIÓN  
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE

EDICIÓN  
GUSTAVO JIMÉNEZ AGUIRRE, GABRIEL M. ENRÍQUEZ HERNÁNDEZ,  
ESTHER MARTÍNEZ LUNA Y RAQUEL VELASCO

ÍNDICE ONOMÁSTICO  
SALVADOR TOVAR MENDOZA

APOYO ACADÉMICO  
MILENKA FLORES, AMÉRICO LUNA Y GUADALUPE MARTÍNEZ GIL



**f.l.m.**  
fundación para las  
letras mexicanas

Textos de Difusión Cultural  
Serie El Estudio  
Universidad Nacional Autónoma de México  
Coordinación de Difusión Cultural  
Dirección de Literatura  
Fundación para las Letras Mexicanas  
México, 2014

Diseño de portada: Gabriela Monticelli

Ilustración: DR © Alejandro Benassini  
(detalle de la instalación Inside Silence, 2010).

Primera edición: Diciembre de 2014

DR © De la compilación: Gustavo Jiménez Aguirre y los editores.

DR © De los artículos: cada uno de los autores compilados.

DR © Universidad Nacional Autónoma de México  
Av. Universidad 3000, Ciudad Universitaria,  
04510, México, D.F.

DR © Fundación para las Letras Mexicanas  
Liverpool 16, colonia Juárez,  
06600, México, D.F.

**ISBN: 978-607-02-6185-5**  
**ISBN de la serie: 968-36-3758-2**

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio  
sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales

Impreso y hecho en México

### **III. TRAVESÍA MEXICANA**

## LA ÚLTIMA ESCALA DEL TRAMP STEAMER, O “CUANDO ESCRIBA ALGO ROMÁNTICO ME LO MANDA, ¿NO?”

JOSÉ CARDONA-LÓPEZ  
Texas A&M International University

Respecto de sus obras narrativas, Álvaro Mutis (1923-2013) decía que no eran “novelas, en el sentido de la novela del siglo XIX”, más bien libros de entre 150 y 200 páginas en los que el resultado adoptaba la forma que “pide y exige el tema o el asunto mismo” (Alstrum 57). Mutis hace referencia a la novela del siglo XIX, pero igual valdría para la del XX y el siglo que vivimos. Gran lector de Dickens, Dostoievski y Proust, y sabiendo que sus narraciones no eran novelas, quizá tendría claro que en el tratamiento del material narrativo no había simplemente una comprensión sino además un correspondiente ritmo de intensificación, a la vez que un sentido de austeridad y economía, como sucede en la escritura de la *nouvelle* según lo planteaba Howard Nemerov (229).<sup>1</sup> Si es así, entonces era también consciente de que en pocas páginas las realidades de la ficción que forjaba y recreaba debían tratarse con contención e intensificación para que en el lector se lograra *la totalité de l’effet* que planteó Charles Baudelaire: “comme le temps consacré à la lecture d’une nouvelle est bien moindre que celui nécessaire à la digestion d’un roman, rien ne se perd de la

<sup>1</sup> Este planteamiento de Nemerov recuerda a Henry James, para quien los términos de la escritura de una *nouvelle* refieren un “frugal splendour, its ideal of economy” (231) [splendor frugal, su ideal de economía].

totalité de l'effet" (678) [como el tiempo consagrado a la lectura de una *nouvelle* es menor que aquel necesario para la digestión de una novela, nada se pierde de la totalidad del efecto].<sup>2</sup>

*La última escala del Tramp Steamer* (1989; en adelante UETS) es una *nouvelle*. Además de una extensión mayor a la de un cuento y menor que la de una novela, posee otras características propias de esa forma narrativa, entre las que destacan el tener pocos personajes, narrar la historia de un suceso inusual en la que hay una torsión del destino, tener un tono fatalista e irracional, poseer un punto de giro en la narración que da lugar a una estructura repetitiva.

Ante un cuadro de Edward Hopper, donde aparecía un *Tramp Steamer* "en plena navegación, en medio del mar, luchando con las olas", Mutis se sintió muy conmovido y de ahí partió la necesidad de escribir sobre un carguero como ése (García, "Viaje..." 361-2). Puede decirse que entre el efecto que en Mutis produjo aquella pintura de Hopper y *la totalité de l'effet* que se busca en una *nouvelle* hay similitudes. En los instantes de mirar y contemplar un cuadro que nos ha llamado la atención (quizá colgado en las paredes blancas de un museo o galería y bajo la bomba de luces apropiadas), hay mucho de momento "mágico" e intenso mientras sucede el efecto estético, como el momento que también acompaña la lectura del poema. De manera similar, siguiendo a Baudelaire, debe ocurrir en la lectura de una *nouvelle*.<sup>3</sup> A partir de lo señalado pudiera decirse que quien está ante UETS lee un cuadro.

Pero no sólo por *la totalité de l'effet* que alcanza UETS su lector estaría frente a un cuadro, también porque, según argumenta-

<sup>2</sup> Traducción propia. En lo sucesivo, todas las traducciones de citas en otros idiomas son de mi autoría.

<sup>3</sup> El planteamiento de Baudelaire sobre la totalidad del efecto en la lectura de una *nouvelle*, como lo anota Henri Lemaitre (678), se apoya en *The Poetic Principle* de Edgar Allan Poe, texto que el mismo Baudelaire tradujo en 1859. Para Poe, el poema es "superior a todos los demás géneros desde el punto de vista estético (se trata del poema cuyas dimensiones no rebasan lo que se puede leer en una hora. '[...] la unidad de efecto o de impresión es una cuestión de la mayor importancia'...)" (Eichenbaum 173).

ba Henry James, la *nouvelle* es como un cuadro, con los mismos “richly summarised and foreshortened effects [...] that refer their terms of production” (139) [efectos ricamente resumidos y tratados en escorzo [...] que refieren sus términos de producción] (139), con “[s]hades and differences, varieties and style, the value above all of the idea happily *developed*” (220) [sombras y diferencias, variedades y estilo, por sobre todo el valor de la idea felizmente *desarrollada*]. Con todo ello, la *nouvelle* sería también una forma narrativa de la sugerencia, la insinuación.<sup>4</sup>

Entre el paisaje iluminado de las aguas del Báltico en Helsinki y las cúpulas de San Petersburgo, al narrador de *UETS* se le aparece por primera vez un desastrado carguero de bandera hondureña del que sólo alcanza a leer de su nombre la última sílaba “...CIÓN”. Ante esto el narrador se dice que “[n]o era improbable que, por una ironía que más parecía befa, el nombre de este viejo carguero fuera el de *ALCIÓN*” (17). En efecto, así lo va a llamar luego, cuando en sus viajes por diversos lugares del mundo lo recuerde. Al tener al *Tramp Steamer* frente a sus ojos piensa que “[h]abía, en este vagabundo despojo del mar, una especie de testimonio de nuestro destino sobre la tierra. Un *pulvis eris* que resultaba más elocuente y cierto en estas aguas de pulido metal con la dorada y blanca anunciación de la capital de los últimos zares al fondo” (16).

En las *nouvelles* de Mutis, al igual que en su poesía, se registran las líneas y sombras que las gasas del tiempo dejan en los seres, los objetos, la sociedad y la naturaleza.<sup>5</sup> En el brillante

<sup>4</sup> Así como en la definición de la *nouvelle* James usa el término escorzo, cuando comenta la novela habla de “perspectiva, valores, pinceladas, lienzo, centro de composición [...] ‘La analogía entre el pintor y el novelista –afirma– es hasta donde yo puedo ver completa. La inspiración es la misma, el procedimiento (salvando las diferencias de calidad) es el mismo’” (Vientós 35).

<sup>5</sup> Su obra narrativa comprende *La mansión de Araucaíma* (1978), *La nieve del almirante* (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1987), *Un bel morir* (1989), *La última escala del Tramp Steamer* (1989), *Amírbar* (1990), *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1991) y *Tríptico de mar y tierra* (1993).

estudio *Álvaro Mutis: una estética del deterioro* (1995), Consuelo Hernández dice que en la obra del autor sorprende “que haya podido revelar [aquella estética] tan ‘poderosa’, a través de una serie de elementos significativos, degradados y degradantes, tales como el desgaste del individuo, una sociedad en decadencia, la naturaleza deteriorante sin fin y unos espacios creados por el hombre que sólo alojan la mengua y el detrimento” (241-42). Además de esa estética del deterioro, habría que decir también que en la obra de Mutis hay una ética de la errancia y una enorme carga de desesperanza como fuerza o voluntad esencial para un vivir en que al final sólo esperan las muelas del *pulvis eris*.

Maqroll el gaviero, personaje principal de Mutis que transita de verso a prosa, en su vivir expone el deterioro, la errancia y la desesperanza. Este personaje, le dice el autor a Pedro J. Miguel, está “construido con mis sueños, con mis experiencias, con mis fallas en la vida..., en fin, con mi interior” (Miguel). Desde la gavia, no de la embarcación sino del viaje que es la vida, Maqroll va avizorando el camino, descreyendo de lo que ve y encuentra, y siempre masticando la soledad, metáfora principal de su andar por el mundo. Esa soledad dará pie a la nostalgia y al desencanto.

Luego de aquel primer encuentro con el *Tramp Steamer*, el narrador volverá a verlo en tres diferentes lugares del mundo. Todos estos encuentros lo llenan de gran emoción, pues él siempre ha añorado la vida de mar. En uno de sus viajes que hace por razones de trabajo conoce a Jon Iturri, un marinero vasco, quien resulta ser el capitán del mismo carguero. Iturri le cuenta al narrador su historia con el *Tramp Steamer* y la relación amorosa con Warda Bashur, una espléndida mujer árabe. Ella, quien además es la propietaria del carguero, ha llevado también una vida de muchos viajes como la de Iturri y el narrador, pero en algún momento decide volver a su tierra de origen, pues poco a poco ha sentido el llamado de su cultura. Warda regresa a su país e Iturri queda deshecho, como al final la embarcación partida en dos y sumergida en aguas del Orinoco. Mientras escucha a Iturri,

el narrador siente muy suya esta historia. Le habla al capitán de las cuatro veces que vio al *Tramp Steamer* y de la relación que con él logró desarrollar en esos encuentros, mediante los cuales el carguero llegó a ser su “cómplice y compañero en el oscuro laberinto de [sus] sueños: los que depara la noche y los que suceden en el fragor de la vigilia” (33). Iturri termina su historia y desaparece del texto. El narrador queda solo y reflexionando sobre la naturaleza humana y el amor.

La historia que cuenta el narrador de sus encuentros con el carguero y la del amor entre Iturri y Warda van de la mano del deterioro de la embarcación. Cuando ante el narrador aparece el *Tramp Steamer* en Helsinki, éste lleva “sus costados llenos de pringosas huellas de óxido y basura [... y en el puente de mando y los camarotes] el color de la miseria, de la irreparable decadencia, de un uso desesperado e incesante” (16). En iguales condiciones lo va a ver en Punta Arenas. Ya en Kingston sus hélices “batían con notable dificultad las oscuras aguas del puerto” (32); por último, en el delta del Amacuro lo verá “lento, un tanto escorado [...] y, ahora, con un ligero temblor que recorría todo el barco, como una secreta fiebre o una suprema debilidad ya inocultable” (39). En los momentos de cada uno de estos cuatro encuentros del narrador con la embarcación, en la historia de Iturri y Warda se estarán produciendo inflexiones definitivas: dice Iturri que “en Helsinki, en Punta Arenas, en Kingston y en el delta del Orinoco se conjugaron las circunstancias para hacer de cada una de esas escalas el sitio donde iba a definirse nuestro destino o a esfumarse para siempre” (91). En Kingston, Warda termina por desaparecer de la vida del vasco; en el Orinoco ya él anda solo y a merced de esa dolorosa ausencia. El deterioro, pues, ha dado cuenta de la embarcación que por los mares ha cargado aquel amor.

El narrador ve y siente el deterioro en otros espacios. Jamaica siempre había sido un lugar excepcional en el Caribe y en la Kingston nocturna había disfrutado de placeres inolvidables; ahora, en cambio, ya no hay en ella ocasión para esos disfrutes.

Ante la visión que en esta oportunidad tiene de la ciudad nocturna, acude al Dante para decir “que no hay mayor dolor que recordar en la miseria los tiempos felices”, y agrega, : “[p]ero hasta eso debemos hoy hacerlo solos y está bien que así sea” (33). Forma estoica de consolación por el recuerdo amable que en un ahora nada grato trae colgado la proverbial magdalena desde los rincones de la memoria. Si el narrador llega a conmoverse con el deterioro de Jamaica y su capital, en Recife el vasco padece las señas del deterioro en la ciudad y su gente, con lo que sus días a la espera de una Warda que no aparece se hacen más tortuosos.

En los poemas y narraciones de Mutis se presentan de manera recurrente la soledad y la incomunicación, las que unidas a la lucidez y la estrecha relación con la muerte, conforman la desesperanza en su obra.<sup>6</sup> Pero el ser que vive en la desesperanza, “no está reñido con la esperanza, [con] lo que ésta tiene de breve entusiasmo por el goce inmediato de ciertas probables y efímeras dichas, [...] es así como [el ser] sostiene –repito– las breves razones para seguir viviendo” (Mutis, “La desesperanza” 288-89). En la descripción que el autor hace de un *Tramp Steamer* se encuentran sugeridos estos elementos de la desesperanza:

es un barco que no pertenece a ninguna línea ni a ninguna compañía de navegación; navega por su propia cuenta, recogiendo de puerto en puerto la carga que haya disponible en los muelles y que le quieran dar y va hacia donde esa carga ocasional debe ir [...] siempre pensamos cuando los vemos, caray, ¿este barco podrá todavía con un viaje más? y no sólo hace un viaje más sino veinte viajes más (García, “Viaje...” 361).

Y es así como la desesperanza llega a ser una fuerza vital para seguir viviendo, valga decir, caminando, en un mundo en que se

<sup>6</sup> Un análisis de la desesperanza en la obra narrativa de Mutis, como de sus relaciones con la obra de Joseph Conrad, Drieu la Rochelle, Fernando Pessoa, Valery Larbaud y André Malraux, aparece en “La prosa de la desesperanza” (García 125-31).

descrea del futuro, como también de credos, ideologías y otras “certezas” sedantes de optimismo. Esta fuerza de la desesperanza que anima a los personajes se trasfiere al tejido total de la obra de Mutis, tal como dice Hernández: “puede proponerse como motivo centralizador de toda esta obra; ella es la que mueve toda la obra narrativa y poética” (274).

En *UETS* el amor de Iturri y Warda es un amor amonestado por la desesperanza, misma que es subrayada en San José, cuando Abdul Bashur, refiere Iturri, “pronunció la frase que iba a repercutir profundamente en nuestro destino, el de Warda y el mío: ‘Lo de ustedes durará lo que dure el *ALCIÓN*’. Nada contesté a esto, pero un ligero pánico me recorrió el cuerpo... Esta sentencia inapelable hacía mucho que pendía sobre nuestras cabezas” (98-99). Entre los muchos viajes que todavía puede hacer el *Tramp Steamer*, el amor desesperanzado de Iturri y Warda llega a ser su última carga, especie de canto de cisne del *ALCIÓN*. Pero también puede ser la última carga del buque fantasma o de la embarcación del poema “El Fantasma del buque de carga” de *Residencia en la tierra, I*, de Pablo Neruda, del que algunos versos aparecen como primer epígrafe de *UETS*.<sup>7</sup>

Respecto de esta *nouvelle* Kurt Levy presenta y discute el motivo del buque fantasma, embarcación errante que nace en la “leyenda del marinero que comete un crimen, lo cual le merece el castigo divino de navegar por el mundo sin dar con puerto que lo acoja” (7). La historia del carguero narrada en la *nouvelle*, afirma Levy, tiene su parentesco con el buque fantasma de la leyenda porque Mutis ha construido “su variante ingeniosa sobre la base del triple leitmotiv ‘maldición, amor, destino’, en el trasfondo de la inmensidad del mar” (9). No obstante, los elementos del leitmotiv que identifica Levy en *UETS* van más allá de los tiempos

<sup>7</sup> Estos son los versos: “y un olor y rumor de buque viejo, / de podridas maderas y hierros averiados, / y fatigadas máquinas que aúllan y lloran / empujando la proa, pateando los costados, / mascando lamentos, tragando y tragando distancias, / haciendo un ruido de agrias aguas sobre las agrias aguas, / moviendo el viejo buque sobre las viejas aguas” (9).

de la leyenda, que han transcurrido en la Holanda del siglo xvii, y más bien se encuentran en el mito griego que rodea el origen del nombre alción o martín pescador. Iturri le dice al narrador que el *Tramp Steamer* tenía por nombre el “del ave mítica que hace su nido en mitad del mar. O, si usted prefiere, el de los esposos que pretendieron ser más felices que Zeus y Hera” (51). Ante lo que acaba de escuchar, desconcertado y estremecido por tantas coincidencias que en las conversaciones con Iturri estaba encontrando, el narrador sólo alcanza a preguntar “¿Alción?” (51).

El nombre alción proviene del mito de Alcione, hija de Eolo y esposa de Ceico. Alcione y Ceico formaban una pareja tan feliz, que ellos mismos se comparaban con Hera y Zeus. Los dioses, irritados por ese orgullo, destruyen a Ceico en un viaje marítimo que éste había emprendido para consultar un oráculo. Alcione se entera en sueños de la muerte de su esposo y va a internarse en el mar. Por misericordia, uno de los dioses transforma a la pareja en martín pescadores.<sup>8</sup>

En los momentos en que Iturri ha provocado que el narrador pronuncie en forma de pregunta el nombre del *Tramp Steamer*, se está añadiendo la primera sílaba que en Helsinki éste no pudo identificar, y que en sus subsecuentes encuentros con el carguero fue para él un “desvaído enigma” (32). Si de acuerdo con Vladimir Nabokov, al leer una obra literaria “debemos fijarnos en los detalles, acariciarlos” (23), hay en esta circunstancia del nombre de la embarcación de *UETS* un detalle, una especie de breve pincelada que denota algo en escorzo en el cuadro, y que en mí provocó curiosidad y algunas reflexiones sobre esta *nouvelle*.

En las conversaciones que Iturri y el narrador sostienen todas las noches a bordo del remolcador en que viajan por el Orinoco, cada quien expone una historia que es complementaria de la del interlocutor. En una de aquellas noches Iturri le dice al narrador que “[e]stoy pensando en que si usted estuvo tan cerca y vincu-

<sup>8</sup> Véase *Diccionario enciclopédico Quillet*. Vol. I. (165).

lado en forma tan profunda con la suerte del *ALCIÓN*, es apenas natural y hasta justo que conozca la otra parte de la historia” (53). Se lo dice luego de que ha aparecido la sílaba *AL* que faltaba por distinguir en el nombre del carguero, con lo cual podría afirmarse que en ella estaba contenida la “otra parte de la historia”. Guardando las distancias de orden etimológico que contiene la palabra *alción*, la grafía y sonido de su primera sílaba es igual a “al”, que en español corresponde al artículo “el” de la lengua árabe.<sup>9</sup> Este artículo ya lo reconocemos en al-Ándalus, y en literatura por lo menos desde cuando sabemos de Harún al-Rasid, el califa de *Las mil noches y una noche*. La aparición de la sílaba “al”, bajo los términos que he planteado en su equivalencia entre dos lenguas diferentes, quizá sea una manifestación agazapada de esas coincidencias que “proponen un mundo donde rigen leyes que ni conocemos ni pertenecen a nuestro orden habitual” (51), como lo dice el narrador justo antes de confirmar con su pregunta que Iturri le hablaba del mismo carguero que había visto en diversos lugares. Pero respecto de la historia que se narra en *UETS*, ¿qué función tendría la sílaba “al”?

Con la revelación de ella y en la forma que como detalle la he “acariciado”, pareciera que en la *nouvelle* vuelve a ponerse en evidencia que en el carguero, a pesar de las tantas dichas y placeres de la pareja, hay dos culturas muy diferentes unidas por el amor. Como ya se mencionó, Abdul Bashur le advirtió al vasco que ese amor duraría lo que durara el *Tramp Steamer*, pero antes le ha dicho que su hermana “volvería al Líbano y terminaría siendo la más musulmana de la familia” (98). La sílaba “al” vendría, pues, a representar la presencia rotunda de unas raíces culturales que poco a poco llaman a Warda, hasta hacer que en Kingston desaparezca de la vida del vasco. Antes de que ella lo deje, le confiesa: “ha llegado el momento de regresar a mi país y de ver

<sup>9</sup> En términos etimológicos, en español la palabra “alción” proviene del griego *άλκυόν*, de *άλς*, mar, y *κύνειν*, concebir. RAE. *Diccionario de la lengua española*. <<http://lema.rae.es/drae/?val=alci%C3%B3n>>.

a mi gente. Voy sin ningún propósito definido, sin nada previsto. Es algo que me pide la piel, tan simple como eso” (102). Warda acude al llamado de su destino en el Medio Oriente, al tiempo que el destino de Iturri tomará otra dirección. De esta manera también se estaría cumpliendo otro capítulo en la saga del buque fantasma, ahora con la variación de introducir el “triple leitmotiv ‘maldición, amor, destino’, en el trasfondo de la inmensidad del mar”, que según Levy ha hecho Mutis en *UETS*.

Rosix E. Rincones Díaz dice que en *UETS* “Mutis explores the dialogue between two cultures from the spiritual insights of the lovers’ legacy” (161) [Mutis explora el diálogo entre dos culturas diferentes desde las intuiciones espirituales del legado de los amantes]. Al final de esta historia de amor, la experiencia de Warda con Jon llega a ser una educación que a ella la ayuda a ver en sí misma su cultura, en tanto que para el vasco ha sido la revelación de imágenes trascendentales que guardará hasta la muerte (Rincones 172-3). En Helsinki Warda le confiesa a Iturri: “Sí, ahora tomo vodka y hago el amor con un *rumi*, pero cada día me siento más ajena y desinteresada de Europa y entiendo mejor a mis hermanos que viajan a La Meca sin saber leer ni escribir, sin conocer el vino y resignados al castigo del desierto” (95). Ante la belleza que recuerda de ella y los esplendores en sus noches de amor en Lisboa, Iturri le comenta al narrador: “Lo único que me ha detenido muchas veces ante la voluntad de morir, es pensar que esa imagen muera también conmigo” (88). Bien sea que Warda regrese a sus orígenes o que Iturri deba proteger del morir la imagen que conserva de ella, estas dos situaciones ponen bajo luces blancas y frías el destino fatal de un amor vivido con la errancia de un carguero, también reproducción del buque fantasma y su leyenda.

Ahora bien, aquella sílaba que por fin encontró su complemento, que le confirma al narrador una “ironía que más parecía befa”, en el proceso de su aparición va a cumplir además una función muy específica y esencial en la construcción de *UETS*. Tal

función será la de dar pie en la narración a una estructura repetitiva, que es una característica de la forma narrativa *nouvelle*.

En su libro *Narrative Purpose in the Novella* (1974), Judith Leibowitz plantea que en la *nouvelle* hay un “double effect of intensity and expansion” (16) [doble efecto de intensidad y expansión]. Para alcanzar este doble efecto, dice Leibowitz, en la construcción de una *nouvelle* son necesarias las técnicas de la complejidad temática y de la estructura repetitiva.

La complejidad temática corresponde al doble carácter de los motivos expuestos: unidad que mantienen con el tema y la interrelación entre ellos. Por otra parte, en la estructura repetitiva se condensa la acción en la *nouvelle* mediante la repetición de aquellos motivos del tema desarrollado y la exposición de situaciones paralelas (17). La estructura repetitiva “is apparently a major means of achieving the novella’s narrative objective, to compress and delimit and also to expand. Presenting the same situation twice in different terms enables the writer to develop more intensively without necessitating progressive, sequential development as in the novel” (39) [es aparentemente un medio mayor para que la novella alcance su objetivo narrativo. Presentando la misma situación dos veces en diferentes términos se capacita al escritor a desarrollarla más intensamente sin necesitar una evolución secuencial y progresiva, como en la novela]. La estructura repetitiva aparece luego de lo que Leibowitz denomina “punto de giro de la *nouvelle*” (79).<sup>10</sup> Dicha estructura favorece “a pattern of exposition, complication, and resolution [...] followed by re-examination, in different terms, of the same situation [...]

<sup>10</sup> Este punto de giro es diferente al *Wendepunkt* (“punto de giro”) que discutiera Ludwig Tieck respecto de la forma narrativa *nouvelle*. El “punto de giro de la *nouvelle*” que identifica Leibowitz tiene que ver con la *estructura* de la narración, en tanto que el de Tieck con la *historia* que se cuenta. El *Wendepunkt*, dice Leibowitz, es un “surprising and ironic twist of fate which occasions a change of direction around the midpoint of a work” (77) [sorprendente e irónico giro del destino que ocasiona un cambio de dirección alrededor de la mitad de la obra]. El *Wendepunkt* “is supposed to be striking and surprising [mientras que] the novella turning point is usually subtle” (79) [se supone que es asombroso y sorprendente (mientras que) el punto de giro de la novella es usualmente sutil].

The novella revelation serves as the basis of the redevelopment immediately following” (79) [un patrón de exposición, complicación y resolución [...] seguido por un re-examen, en términos diferentes, de la misma situación [...] La revelación de la novella sirve como base para el re-desarrollo que sigue inmediatamente].

En *UETS* hay una estructura repetitiva y corresponde a la narración de las dos historias que giran alrededor del carguero: la de los encuentros del narrador con el *Tramp Steamer* y la historia de amor que cuenta Iturri. La historia de la relación del narrador con el carguero tiene una estructura completa de exposición, complicación y resolución. La revelación ocurre cuando el narrador se entera, con asombro, de que Iturri era capitán del mismo carguero que él ya conoce. Ante esto, el narrador expone: “Me temo –le dije– que aquí se cierra para mí un enigma circular que llegó a preocuparme más de la cuenta y a invadir no sólo muchas horas de vigilia sino buena parte de mis sueños” (51). Esta revelación favorece que ocurra el punto de giro de la *nouvelle*.

El punto de giro de la *nouvelle* aparece luego de que ha sido revelada la sílaba “al”, exactamente cuando el vasco le dice al narrador que ahora “es apenas natural y hasta justo que conozca la otra parte de la historia” (53). Para ese entonces, ya el narrador le ha relatado al vasco su relación con el carguero, sobre todo comprendida por los cuatro encuentros con el *Tramp Steamer*. A partir de ese punto de giro se presentará el re-desarrollo que contiene la estructura repetitiva de *UETS*. Las dos partes de la historia se empatan y, en los momentos en que la una se entrelaza con la otra mediante coincidencias y casualidades, “se intertextualizan las dos voces narrativas, nutriéndose mutuamente” (Levy 10).

Como ya se vio, el tema del deterioro se presenta de manera constante en las páginas de *UETS*, por lo que sus motivos se han desarrollado y vuelto a desarrollar antes y después del punto de giro de la *nouvelle*. En su estructura repetitiva hay otros dos temas, el de la errancia y la presencia de la mujer, que aparecen como repeticiones y como situaciones paralelas.

Igual que en su vida, los personajes de Mutis son viajeros incansables, siempre al margen de las pirotecnias del turismo y otras galas. Van por el mundo errantes, sin puerto fijo, buscando bares, tabernas y hoteles que no entran en los “circuitos oficiales” de viaje. Caminando por el mundo de esta manera, pareciera que así bendicen, legitiman y resguardan sus soledades. El recuerdo de un plato de comida con sazón perfecta, de un buen coctel y por ahí una temperatura amable, luego van a ser compañías de sus viajes, motivos para volver a vestir de azul la remembranza de tiempos y lugares ya no visitados más. Con estas cargas ligeras en su interior, Maqroll y otros de similar estirpe en la obra de Mutis van altivos, erguidos en una ética de la errancia, no importando que la derrota los aceche o que ya la lleven. Su saber vivir es saber ser errantes, ésa ha sido su elección de vida.

En referencia a Maqroll, y para ilustrar su condición de errante llena de fatalidades, Blanca Inés Gómez de González explica que la palabra errancia aparece en el romanticismo alemán y “se adentra en los personajes solitarios para sembrar la incertidumbre, el misterio y el miedo, es pues sentimental y metafísica y hace de sus personajes seres errantes y proscritos, cercanos a Zaratustra y a Nietzsche, es de alguna manera un nuevo descenso al Hades”, y añade que “[p]or eso jamás será placentera y se vive como una obligación sin saber por qué, ‘lanzados de nosotros mismos’” (119). En Maqroll, Iturri y otros personajes, tal obligación llega a ser una aceptación a cabeza alzada orgullosa para llevar en los hombros su destino. Es por esto la resignación altiva con que ostentan y sustentan su ética de la errancia.

Iturri y el narrador son seres errantes, similares a un *Tramp Steamer*, no tienen rumbo al andar por el mundo. Por *Tramp Steamer*, describe el narrador, se conoce “a los cargueros de pequeño tonelaje, no afiliados a ninguna de las grandes líneas de navegación, que *viajan de puerto en puerto buscando carga ocasional para llevar no importa a dónde*” (16-7, énfasis mío).

En *UETS* el tema de la errancia aparece de manera repetida. El narrador apunta que los ojos de Iturri “tenían esa mirada ca-

racterística del que ha pasado buena parte de su vida en el mar. Miran fijamente al interlocutor, pero dan siempre la impresión de no perder de vista una lejanía, un supuesto horizonte, indeterminado pero siempre presente” (43). Ese mismo tipo de mirada ya lo había alcanzado a distinguir en los marineros del carguero, cuando desde un muelle a éste lo vio alejarse de Kingston. Iturri y el narrador, dice Levy, al igual que el *Tramp Steamer*, no tienen puerto que los ampare (11). De esta condición de errantes es consciente el narrador cuando asevera que Iturri y él son seres que “andan por el mundo sin asidero ni residencia establecida [...] él, por su condición de marino, yo, por haber cambiado tantas veces de país, siempre por circunstancias ajenas a mi propia voluntad” (45). Iturri comenta con dolor todo lo que el *Tramp Steamer* significó para él, y su interlocutor replica: “Yo creo que así terminamos casi todos los que escogemos la vida andariega y sin rumbo” (52-53).

En uno de sus tantos andares por el mundo, el narrador ve por segunda vez el *Tramp Steamer* y conoce a una mujer hermosa, esposa del dueño del yate en que él y otros hombres están dando un paseo por las aguas de Nicoya, Punta Arenas. La mujer lleva un bikini muy pequeño, con un cuerpo que el narrador aprecia como perfecto, y que mientras servía unos cocteles “era como si la *turgente Afrodita de Oro*, que evoca Borges, se acercara para bendecirnos” (21). En la historia de las relaciones del narrador con el carguero, él no sabe el nombre de éste ni el de ella, y desde aquel día, dice, las dos “presencias anónimas [...] se complementarían en mis sueños, transmitiéndose su voluntad de permanencia gracias a esos vasos comunicantes a través de los cuales sucede la poesía” (25-6).

En la historia de Iturri ha estado presente Warda, en la del narrador la mujer del bikini. Desde el punto de vista de la construcción de la *nouvelle* y su estructura repetitiva, estas dos presencias serían situaciones paralelas, bien por igualdad o por oposición. Ambas mujeres están asociadas con el mar, las dos juegan un

papel importante en la vida de ellos, la una es de Oriente mientras que la otra de Occidente. Si bien el narrador ve a la mujer del bikini una sola vez, el impacto que va a tener en él es de capital importancia.

En *UETS* hay un narrador dramatizado que es también el autor implícito.<sup>11</sup> Desde el primer fragmento de la *nouvelle*, que actúa como marco, este autor implícito aparece, pues dice que cuando escuchó esa historia de amor quiso contársela a alguien que sabe mucho de la manera de narrarlas. Ese alguien viene a ser Gabriel García Márquez, a quien justamente Mutis dedica la *nouvelle* (7). Vuelve a aparecer como autor implícito cuando el narrador habla de la mujer del bikini en las aguas de Nicoya. A ella le han contado que él es escritor y le pregunta: “¿Qué escribe? ¿Novelas o poesía? A mí me gusta mucho leer pero sólo cosas románticas. ¿Lo que usted escribe es romántico?”, a lo que él responde que “tanto los poemas como los relatos acaban saliéndome más bien tristes” (22-3). Al despedirse, ella le dice “no sin cierta sorna: ‘Cuando escriba algo romántico me lo manda, ¿no? Aunque sea por la langosta, pues’” (25). En estas palabras de la mujer del bikini se escondería una especie de reto o conminación a que el narrador, en su condición de autor implícito, escriba una historia de amor, desde luego “tristona”. Y el autor implícito escribe esa historia que se narra en *UETS*, la misma que el lector lee. Especie de puesta en abismo en la que, como suele suceder, también el lector es comprometido.

<sup>11</sup> Según la retórica de Wayne Booth, un narrador dramatizado asume su papel “in his own right and [...] his beliefs and characteristics are shared by the author” [por derecho propio y [...] sus creencias y características son compartidas por el autor], y el autor implícito es “an implicit picture of an author who stands behind the scenes, whether as stage manager, as puppeteer, or as an indifferent God, silently paring his fingernails. This implied author is always distinct from the ‘real man’—whatever we may take him to be—who creates a superior version of himself, a ‘second self,’ as he creates his work” (151) [una imagen implícita de un autor que está detrás de las escenas, o como director de escena, como titiritero, o como un dios indiferente, comiéndose silenciosamente sus uñas. Este autor implicado siempre es distinto del “hombre real” —cualquiera sea el que tomemos como tal— que crea una versión superior de sí mismo, una “segunda consciencia”, al crear su obra].

Al final de *UETS* el narrador medita sobre la historia de Iturri y Warda que ha escuchado, y se dice que los hombres “cambian tan poco, siguen siendo tan ellos mismos, que sólo existe una historia desde el principio de los tiempos, repetida al infinito sin perder su terrible sencillez, su irremediable desventura” (114). Y aquella noche, contrario a lo que le ocurre cada noche, no sueña nada, el carguero y la mujer del bikini han salido de sus mundos secretos y esenciales. Y si esa tregua es un cese, una clausura definitiva a la aparición de este par de imágenes oníricas, pudiéramos decir, entonces, que esa historia de un amor desesperanzado, en la que el narrador siempre eludió “el riesgo de caer en la manida intrascendencia de las historias del género rosa” (62), nunca la conocerá la mujer del bikini. Aunque nada es seguro, no faltará por ahí un errante como Maqroll, Abdul Bashur o el mismo Iturri, que se encuentre a aquella mujer de las aguas de Nicoya y le entregue un ejemplar de *La última escala del Tramp Steamer*. Todo es posible. Como sabemos, las coincidencias entre el mundo de la ficción y la realidad objetiva son también muy extrañas y pertenecientes a un orden delirante y muy diferente del nuestro.

A partir de lo que he presentado y discutido, puedo concluir que *UETS* es una *nouvelle* cuya construcción narrativa se ampara en la exacta búsqueda de lograr en el lector *la totalité de l'effet* que indicaba Baudelaire. Un medio para lograr esa totalidad del efecto es la estructura repetitiva, en la que como sucede en toda ella con el tema del deterioro, también se desarrollan y re-desarrollan los de la errancia y la presencia de la mujer. No ha faltado la desesperanza de Maqroll el Gaviero y otros personajes que poseen igual fuerza o voluntad para vivir. Con esta *nouvelle*, de nuevo el lector tiene ante sí un mundo cargado de fracasos y fatalidades, diseñado con una prosa elegante, sobria y pulida. El lenguaje, aquel otro espacio que acaba por ocupar todo nuestro tiempo, Álvaro Mutis siempre supo resguardarlo del deterioro.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALSTRUM, JAMES J. "Alvaro Mutis habla de Rulfo, García Márquez y Maqroll". *Revista de Estudios Colombianos y Latinoamericanos* 14 (1994): 54-58.
- BAUDELAIRE, CHARLES. *Curiosités esthétiques. L'Art romantique et autres oeuvres critiques*. Henri Lemaitre, edición. París: Éditions Garnier, 1962.
- BOOTH, WAYNE C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- CARDONA-LÓPEZ, JOSÉ. *Teoría y práctica de la nouvelle*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2003.
- Diccionario de la lengua española*. Web. 20 jun 2014. <www.rae.es>.
- Diccionario enciclopédico Quillet*. Vol. I. México: W. M. Jackson, 1973.
- EICHENBAUM, BORIS. "Novella, nouvelle, cuento: sobre la teoría de la prosa". *Eco* 19.2 (1969): 161-78.
- GARCÍA AGUILAR, EDUARDO. "Viaje al mundo de la novela con Alvaro Mutis". Santiago Mutis Durán, edición. *Tras las rutas de Maqroll El Gaviero*. Cali: Proartes, 1988: 333-64.
- \_\_\_\_\_. "La prosa de la desesperanza". *Tras las rutas de Maqroll El Gaviero*. Santiago Mutis Durán, edición. Cali: Proartes, 1988: 125-31.
- GÓMEZ DE GONZÁLEZ, BLANCA INÉS. "La escritura como viaje: epifanía y desesperanza en la obra de Álvaro Mutis". *Universitas Humanistica* 57 (2004): 117-27.
- HERNÁNDEZ, CONSUELO. *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1995.
- JAMES, HENRY. *The Art of the Novel. Critical Prefaces*. Richard P. Blackmur, edición. Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1947.
- LEIBOWITZ, JUDITH. *Narrative Purpose in the Novella*. París: Mouton, 1974.

- LEVY, KURT. "Un sesquicentenario y un cumpleaños, trayectoria de una leyenda: el *Tramp Steamer*", *Revista de Estudios Colombianos y Latinoamericanos* 12-13 (1994): 7-12.
- MIGUEL, PEDRO J. "Últimas horas con el Gaviero: 'Lea esto y no joda'". *El Confidencial. El diario de los lectores influyentes* (23 sep 2013). Web. 14 jun 2014. <[http://www.elconfidencial.com/cultura/2013-09-23/ultimas-horas-con-el-gaviero-lea-esto-y-no-joda\\_31440](http://www.elconfidencial.com/cultura/2013-09-23/ultimas-horas-con-el-gaviero-lea-esto-y-no-joda_31440)>.
- MUTIS, ÁLVARO. "La desesperanza". *Alvaro Mutis. Poesía y prosa*. Santiago Mutis Durán, edición. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1981: 285-302.
- \_\_\_\_\_. *La última escala del Tramp Steamer*. Bogotá: Arango Editores, 1989.
- NABOKOV, VLADIMIR. *Curso de literatura europea*. Francisco Torres Olivier, traducción. Madrid: Bruguera, 1983.
- NEMEROV, HOWARD. *Poetry and Fiction: Essays*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1963.
- RINCONES DÍAZ, ROSIX E. "From Tristan to Don Juan: Romance and courtly love in the fiction of three Spanish American authors". Tesis. University of Birmingham, 2011. Web. 23 jun 2014 <[http://etheses.bham.ac.uk/3408/2/Rincones\\_12\\_PhD.pdf](http://etheses.bham.ac.uk/3408/2/Rincones_12_PhD.pdf)>.
- VIENTÓS GASTÓN, NILITA. *Introducción a Henry James*. México: Ediciones de La Torre, 1956.