

## LOS EPÍGRAFES EN LAS NOVELAS DE MUTIS

Por Oscar Castro Garcia

El epígrafe es uno de los elementos del marco de una obra, referidos fundamentalmente al autor modelo, que permiten lecturas cruzadas entre la obra que se lee y otros muchos textos de la cultura. En la narrativa del escritor colombiano Álvaro Mutis, este recurso cobra mayor importancia por la riqueza temática, la abundancia y variedad de lenguas utilizadas. Es interesante encontrar cómo los epígrafes reiteran esas obsesiones estéticas y éticas del escritor, diseminadas en su poesía y narrativa desde el inicio de su producción literaria.

Palabras claves : Álvaro Mutis, epígrafe, autor modelo, intertextualidad, transcultura.

L'épigramme est l'un des éléments paratextuels, qui nous renvoient au concept de l'auteur modèle ; ce sont ces éléments qui permettent une lecture qui entrelace le texte de l'oeuvre à d'autres textes culturels. L'oeuvre d'Álvaro Mutis, écrivain colombien, étonnante de par sa richesse thématique, de l'abondance et de la variété des langues en présence, confère à l'épigramme ses lettres de noblesse. Disséminés dans sa poésie et dans ses romans, et cela dès les débuts de sa production littéraire, ces épigrammes reprennent sans fin ses obsessions esthétiques et éthiques.

Mots-clés : Álvaro Mutis, épigramme, auteur modèle, intertextualité, transculture.

Epigraphs are one of the paratextual elements, which refer us back to the idea of model author. These elements enhance a reading which interweaves the text of a literary work to other cultural texts. In Álvaro Mutis' work, characterized by an astounding thematic richness and the use of a variety of languages, the epigraphs gain new privileges. Since his early production, this Colombian writer disseminated them throughout his poetry and his novels, engraving them with his aesthetical and ethical obsessions.

Key words: Álvaro Mutis, epigraph, model author, transculture.



La presencia biográfica de un autor se ve en muchos elementos del marco de su obra, tales como títulos, lugares y fechas de escritura, colofones, epígrafes, notas explicativas, iconos y fotografías, entre otros. En este artículo se hará una aproximación a los epígrafes de la obra narrativa de Álvaro Mutis, los cuales se destacan por la cantidad y la variedad de idiomas, y por los autores a quienes pertenecen; y por la manera como se relacionan con los temas de las obras que los incluyen, y de las otras obras del mismo autor.

Carmen Bobes plantea una idea constante en casi todos los teóricos de la narrativa:

“la novela resulta ser un tipo de comunicación social, con una expresión estética, que la sitúa como un proceso de interacción entre el sujeto-autor, el objeto (discurso con sus unidades: personajes, acciones, tiempos y espacios) y unos receptores que la leen individualmente” (Bobes, 1993: 28).

Como obra literaria, utiliza el lenguaje para expresarse y entra en un proceso de comunicación a distancia;

“es el elemento intersubjetivo de un proceso semiótico de dialogismo entre el lector y el autor, en una relación en la que se reconocen dos

sujetos, un autor que escribe para un lector, y un lector que condiciona la forma de escribir del autor, proyectando sobre él un efecto feedback...” (Bobes: 1993: 29).

Helena Beristáin señala que el autor no se identifica por completo con el narrador ni siquiera cuando está en primera persona, puesto que cuando escribe “yo” en una narración,

“el pronombre instauro en el texto a un personaje que es, en la ficción, su referente, y que cumple el papel del narrador” (Beristáin, 1982: 109).

FLOR Y ROSTRO VI. Serie “Flor y rostro” (1995. Óleo y pastel. 42.5 x 35 cm.). Marta Elena Arango P.



El autor es el constructor del relato, especie de “segundo yo” del autor, pero diferente del que existe en el mundo real. Beristáin aclara este asunto basada en W. Booth, en quien se apoyan casi todos los demás investigadores de este problema, al afirmar que al mismo tiempo que el autor crea su obra, crea una versión superior a él mismo; por medio del narrador comunica al virtual lector un conjunto de valores. El autor no puede ocultarse por completo, aunque trate de hacerlo amparado por el narrador, como lo explica Beristáin:

“Ahora bien, si el narrador no es más que el autor en su papel de narrador (pues su status es ficcional como el del virtual lector o ‘narratorio’ que también puede estar o no dentro de la diégesis) es claro que la presencia del autor se da siempre, aunque no sea manifiesta sino disimuladamente, y aunque sea siempre una presencia parcial y no total” (Beristáin, 1982: 109).

Basada en Booth, enuncia las manifestaciones de la voz del autor en una obra: a) cuando se dirige en forma directa al lector, b) en las reflexiones sobre los personajes, c) en las alteraciones de perspectiva del relato, d) al hablar el narrador-personaje que inspira confianza al lector, y e) en los “artificios organizadores del relato” como resúmenes,

retrospecciones, posposición de información y otros, los cuales revelan la experiencia y el saber del autor.

“En otras palabras manifiesta la influencia de una suerte de factores que determinan aspectos de la producción y la enunciación del texto y también de su interpretación a cargo de los lectores” (Beristáin, 1982: 110).

Y una de las manifestaciones concretas del saber del autor, de la cultura que posee y de la forma de pensar el mundo, de situarse ante él y de interpretarlo, es la utilización de los epígrafes, además de las citas internas y explícitas de textos de la cultura, y de otras muchas señales que la novela, sobre todo, permite explorar.

Álvaro Pineda indaga mucho más este problema, al identificar la presencia del autor en los elementos que determinan el marco de la obra, de la misma manera que el marco de una obra pictórica resalta, delimita y guarda su contenido. Al marco corresponden el título, el nombre del autor, el tamaño de la obra, la forma, el color, imágenes de la portada y demás elementos visibles y palpables en la primera impresión que ofrece el libro, y que permiten a la vez el primer acercamiento a la obra que el libro contiene (Pineda, 1987).



Lo que define este autor sobre el marco permite determinar de manera más precisa el tipo de autor, el implícito más que el explícito, de las novelas de Mutis. Pineda señala que el marco de la obra literaria es un límite espacial que otorga identidad al libro y al texto, entendiendo por texto el contenido del objeto libro. Pero como obra de arte de naturaleza trascendente, el texto rebasa el marco, y el lector “debe cruzarlo para entrar al texto propiamente dicho. El marco es, pues, un límite doblemente transgredido”; y por estar entre el interior y el exterior de la obra, es un indecible, de difícil clasificación, el cual, al recibir la atención del análisis se convierte en centro de atención y “borra la frontera entre el interior y el exterior, con lo que convierte la obra literaria en una cinta de Möbius”. Por último, propone este autor que los elementos del marco

“hablan en forma simultánea y a veces en direcciones contrarias. Apuntan a un exterior del texto que puede constituirse de nuevo en objeto de la atención del sujeto y por lo tanto ser de nuevo interior...” (Pineda, 1987: 38).

## CARACTERÍSTICAS DE LOS EPÍGRAFES

La primera característica que se ve en los epígrafes<sup>1</sup> de la obra narrativa de Álvaro Mutis, es su *abundancia*.<sup>2</sup> Este

elemento del marco no se agota en referencias personales a la vasta cultura de Mutis, ni consiste en guiños de erudición que exhiban al autor como culto y letrado ante los lectores. En realidad, los epígrafes son intertextos que establecen dialogismo con la obra, de alguna forma orientan el sentido de ésta, y apuntan hacia textos externos que quedan incluidos. En muchas ocasiones la obra responde al epígrafe o lo complementa; en otras, lo continúa o lo contradice.

Pineda incluye los epígrafes dentro de los textos citados; se trataría de voces que hablan desde fuera del texto, desde el margen:

“La obra literaria, y en especial la novela, es un incansable aparecer de voces de distintos orígenes. Las voces citadas se confunden con las que citan. Unas y otras se cruzan y entrecruzan, entrechocan y retuercen, y contribuyen a la multiplicidad de significados en el texto.” (Pineda, 1987: 128).

Puede afirmarse que todo esto facilita también la identificación de otras obras, de otros textos de la literatura y de la cultura en general, que a manera de mapa oculto subyacen en la base del texto que se va a leer, del texto que el epígrafe enmarca.

La citación también permite al autor el juego o la libertad de crear epígrafes y atribuirselos a escritores o a fuentes inventadas o apócrifas, como hace Mutis en el libro de poemas *Los emisarios* con sus arabescos y el texto de un poeta sufi de Córdoba que parece la traducción del anterior.<sup>3</sup> Aunque el escritor podría aclarar si es o no es la traducción, al lector anónimo o distanciado por completo del autor le queda el recurso de la imaginación, de la asociación y de la confianza en la intención significativa que la obra crea, es decir, el autor modelo, quien está más allá del autor de la vida

real. Interesan los diálogos que abre la obra, la polifonía de voces en el marco o desde fuera del texto, y las posibilidades significativas e interpretativas que ofrece.

La segunda característica es el *plurilingüismo*, aunque en las siete novelas predominan los epígrafes en francés con la excepción de *Abdul Bashur*.<sup>4</sup> Tal abundancia de intertextos en francés muestra la influencia biográfica del autor, quien confiesa que esa fue su primera lengua, pues sus primeros años los pasó en Bélgica y allí hizo también sus primeros estudios.<sup>5</sup> Esta particularidad crea un nexo muy estrecho con la cultura

francesa, de la cual se nutren también los intertextos o textos citados a través de las lecturas que el personaje central de su obra, Maqroll El Gaviero, frecuenta en sus diferentes viajes y aventuras.

Para Pineda, el cambio semántico del epígrafe ocurre porque entra a significar dentro del nuevo contexto al que ha sido traído, así se transcriba textualmente, pues esta operación presupone la ausencia del texto que representa. Aquí se manifiestan también las relaciones de intertextualidad. En la novela aparecen

muchas voces de orígenes, tiempos, textos, clases y niveles diversos, y todas ellas se mezclan y encuentran, se atraviesan unas a otras, y apuntan cada vez a nuevas significaciones. El epígrafe, igual que la cita y la nota,

“pueden ampliar los límites del significado, ofreciendo una filiación del texto, un terreno conocido al lector, y enlazando las múltiples obras en la cadena hipertextual. Se trata del verso ‘hoy es siempre todavía’”<sup>6</sup> (Pineda, 1987: 128).

Estas voces, ajenas a veces, interfieren, pero en la mayoría de los casos incitan

*Aunque el escritor podría aclarar si es o no es la traducción, al lector anónimo o distanciado por completo del autor le queda el recurso de la imaginación, de la asociación y de la confianza en la intención significativa que la obra crea, es decir, el autor modelo, quien está más allá del autor de la vida real.*



o inventados, por las características de los idiomas y por los nombres desconocidos o que el mismo autor sugiere de origen impreciso.<sup>9</sup>

La tercera característica podría definirse como *conativa*, pues se pueden también catalogar los epígrafes dentro de las funciones que atribuye Jakobson (Jakobson, 1981: 353 ss) a la comunicación, ya que ellos permiten no sólo corroborar la presencia del autor modelo y aun del biográfico, sino también determinar y llamar la atención del lector modelo, el cual va construyendo desde el marco y hasta lo más intrincado de las obras. No parece que escribiera para cualquier lector, pero, a la vez, cualquier lector medio puede dejarse llevar y acceder a las propuestas literarias, culturales y significativas de las obras de Mutis. Maqroll da una de las claves, pues aunque letrado y exigente en la interpretación de la realidad, aunque reflexivo y observador de la vida cotidiana y de sus semejantes, no se deja seducir con facilidad por las apariencias; y, paradójicamente, cualquier empresa ilusoria o imposible lo somete hasta rendirlo y enredarlo en sus fantasías.

En este asunto, el lector también se siente doblemente seducido y atrapado, tanto por la aventura que desde las primeras páginas sugieren el fracaso y la muerte del protagonista —lo que no obsta para

continuar con la lectura hasta el final—, como por el discurso, por la poesía del lenguaje y por las voces que llegan al texto y entran en diálogo o en contradicción con éste, y que involucran al personaje y al narrador hasta convertirse casi en presencias determinantes en las obras. En *La Nieve del Almirante* hay monólogos de Maqroll que son diálogos con la obra que va leyendo en el lanchón; en *Un bel morir*, los comentarios que hace a su acompañante sobre la lectura de la vida de san Francisco; o en *Amirbar*, los textos sobre geología y mineralogía, los cuales denotan el afán de autodidactismo que caracteriza a Maqroll.

### LOS EPÍGRAFES EN LAS NOVELAS

En cuanto al contenido de los epígrafes debe observarse que no es igual el tratamiento del tema en la lengua original del texto citado que en la traducida, o en la lengua del lector. Autores y textos traen sus voces con sus visiones del mundo y, ante todo, con sus intervenciones en los temas o asuntos de las obras. También los lectores involucran en sus lecturas asuntos personales, subjetivos, sociales o de otro orden; y en el proceso de lectura, también se superponen, a veces, interferencias o intertextos.

Sirve de epígrafe a *La Nieve del Almirante* el poema "*Les pêcheurs*" de Emile Verhaeren,<sup>10</sup> cuya versión en castellano podría ser la siguiente:<sup>11</sup>

En este poema se mencionan varios elementos comunes con la literatura de Mutis: la miseria, la desesperanza, la enfermedad y el remordimiento. Igualmente, la actitud torpe e inconsciente del hombre que pesca, el paisaje y la geografía que recorre el pescador; y la que también recorre Maqroll a la pesca de una empresa lucrativa en el negocio de la madereras que espera encontrar río arriba.

De igual modo, es clara la referencia a la actividad en el agua, espacio que domina en la novela de la que forma parte, pues todo ocurre en un planchón que remonta el río Xurandó, donde las orillas y los restos de un naufragio que re-

coge el pescador, también encuentran intertextualidad. En el poema de Emile Verhaeren predominan elementos de deterioro físico, pero junto con éste aparece el deterioro moral, manifestado en la desesperanza, el remordimiento, el atolondramiento, la miseria...

Se trata de dos realidades paralelas en el mismo poema y en el espacio acuático. Así como en el río el pescador agarra lo que se le atraviesa, incluida la morralla; y así como el fondo es pantanoso y del río se extraen restos, también, la actitud y ánimo del pescador son rutinarios y torpes, con el peso de la miseria interior que trabaja en forma atolondrada, amenazado por la desesperanza. Este cuadro desesperanzado y miserable encuentra paralelismo y premonición con los acontecimientos del viaje de Maqroll El Gaviero por el Xurandó en la novela-diario *La Nieve del Almirante*,

*N'accomplissant que ce qu'il doit*  
*Chaque pêcheur pêche pour soi:*  
*Et le premier recueille,*  
*/en les mailles qu'il serre,*  
*Tout le fretin<sup>12</sup> de sa misère;*  
*Et celui-ci ramène à l'étourdie*  
*le fond vaseux des maladies*  
*Et tel ouvre les nasses*  
*Aux désespoirs qui le menacent;*  
*Et celui-là recueille au long des bords,*  
*les épaves de son remords.*

Cumpliendo sólo lo que debe,  
 Cada pescador pesca para sí:  
 Y el primero recoge,  
 /en las redes que cierra,  
 Toda la morralla de su miseria;  
 Y éste recoge de manera atolondrada  
 El fondo pantanoso de las enfermedades;  
 Y otro abre las nasas  
 A las desesperanzas que lo amenazan;  
 Y aquel otro recoge a lo largo de las orillas,  
 Los restos<sup>13</sup> de su remordimiento.



en la cual Maqroll pesca, en el tejido de la escritura del diario, los restos y la morralla que el mundo propio del lanchón y de las orillas del río va dejando en su espíritu observador y crítico: la miseria interior de los viajeros, la descomposición moral y cultural de los indígenas, el abuso de autoridad de los militares, la enfermedad, el deterioro de la máquina, el vacío interior del capitán del navío, la realidad inquietante de las madereras y de sus ocupantes, los pasos peligrosos del río, el clima inclemente, la zozobra social y política de la región, el abandono de la tienda de Flor Estévez y la ausencia de ésta; en fin, tantos restos y miserias que quedan atrapados en su diario y en su vida; y él, incluido, sólo con la escritura, la lectura y la reflexión, extractando todo lo que puede, y que la obra literaria transforma.

En *Ilona llega con la lluvia*, hay dos epígrafes; el primero pertenece a Gonzalo Rojas,<sup>14</sup> con el título de “*Qedeshim Qedeshót*”:

Qedeshim Qedeshóth [en fenicio: cortesana del templo], personaje, teóloga loca, bronce, aullido de bronce, ni Agustín de Hipona que también fue liviano y pecador en

África hubiera hurtado por una noche el cuerpo a la diáfana fenicia. Yo pecador me confieso a Dios.

Este epígrafe envía al lector a la relación Larissa-Ilona, personajes principales de esta obra, puesto que el final precipitado y trágico de la novela es consecuencia de la llegada de Larissa a Villa Rosa con su fardo de fantasmas, misterios

y pasiones. Con rapidez, esta mujer enreda a Ilona en su conflicto interior, y la toma para sí en forma definitiva. El final, aunque elíptico, es fácil de inferir para el lector modelo: Larissa prefiere morir con Ilona para tenerla siempre consigo, y para nunca más seguir en soledad.

Varias cualidades enunciadas en la primera línea del epígrafe se asimilan con facilidad a Ilona; la actitud de raptó se acomoda a Larissa; y la censura moral y religiosa está asumida por el narrador, Maqroll en este caso, quien se vuelve espectador impotente ante la decisión fatal. La mención de Agustín de Hipona adquiere las connotaciones de la hagiografía respecto de este santo: de un lado, su perversión y lascivia; pero, también, su arrepentimiento y conversión, hasta adquirir el destacado puesto de santo en la liturgia de la Iglesia católica. La

*En estas palabras se destaca un leitmotiv constante en la obra de Mutis: guardar intactos los momentos de plenitud sensual o espiritual, ya interior ya de la vida cotidiana, para convocarlos después en los momentos de peligro, en el hastío, en la soledad, en el miedo, en la derrota o en la hora de la muerte.*

dicotomía malo/bueno en los extremos de la religión y de la moral, toma un carácter especial en esta obra para señalar que encierra más maldad la acción que arrebató a Maqroll la amistad, el amor y todo lo positivo de Ilona, que la muerte física aunque provocada por amor... O quizá por egoísmo de Larissa..

El segundo epígrafe, tomado del libro *Infancia* de Máximo Gorki,<sup>15</sup> dice:

Son amour désintéressé du monde m'enrichit et m'insuffla une force invincible pour les jours difficiles.

Su amor desinteresado del mundo me enriquecía y me insuflaba una fuerza invencible para los días difíciles.

En estas palabras se destaca un leitmotiv constante en la obra de Mutis: guardar intactos los momentos de plenitud sensual o espiritual, ya interior ya de la vida cotidiana, para convocarlos después en los momentos de peligro, en el hastío, en la soledad, en el miedo, en la derrota o en la hora de la muerte. Con frecuencia, estos instantes de dicha surgen en el amor o en el erotismo, y casi siempre se concentran en mujeres: Flor Estévez, Dora Estela, Amparo María e Ilona. Y esas palabras, al inicio de la novela, bien podrían servir de conclusión ante el trágico final de su amada

Ilona convertida en cenizas

En *Un bel morir* incluye cuatro fragmentos. El primero de Francesco Petrarca<sup>16</sup>: “Un bel morir tutta una vita onora”, verso famoso que se puede entender como “Una buena muerte honra toda una vida”. No es apresurado conjeturar desde el principio de la lectura de *Un bel morir*, que este epígrafe, el título y el apéndice, quieren señalar el sentido de la muerte, la dimensión humana y trascendente de ésta, aunque dicha trascendencia no vaya más allá de esta realidad material. Es como decir que la belleza, la bondad y el honor se adquieren en toda una vida, la cual prepara, en consecuencia, la muerte merecida, deseada y digna; y esta muerte, por efecto, honra la vida y al ser que la dignificó.

Luego, sigue un fragmento del poema de Mutis “Un bel morir...” de *Los trabajos perdidos*:

Todo irá desvaneciéndose en el olvido y el grito de un mono, el manar blancuzco de la savia por la herida corteza del caucho, el chapoteo de las aguas contra la quilla en viaje, serán asunto más memorable que nuestros largos abrazos.

Al destacar esta parte del poema en el contexto de la novela *Un bel morir*, cla-



ramente se buscan efectos de sentido particulares: de un lado, la relación de esta obra con el poema, aunque no tan evidente en su primera lectura; de otro, llama la atención sobre el verso “un bel morir” de León de Greiff; y también la estrecha relación entre este poema y la situación vivida en la cuchilla del Tambo, lugar de los trágicos sucesos de la novela.

Este fragmento describe una situación y una atmósfera idénticas a las de la novela: el grito de un mono, el caucho que se desangra, el movimiento que produce la barca en el agua... Pero en la novela se sugiere con más fuerza la connotación mítica: el viaje por los ríos del Hades en la barca de Caronte, en el mito griego de la muerte, tan similar a este viaje solitario; y la significación textual, que muestra un campo de sentido más profundo que conecta todos estos textos: el viaje real, el verosímil; porque el otro es el viaje de la muerte —o vida como viaje— tanto hacia el origen como hacia la nada, en la cual sólo se encuentran la soledad, el olvido, el desánimo y el fracaso de las empresas eufóricas, como las imaginadas por Maqroll al iniciar el trabajo en la cuchilla del Tambo. Es el fracaso, que en nada ayudará como experiencia y como compañía, para subirse a la barca de Caronte. El tercer epígrafe está tomado de *Sole de Lune* de Jules Laforgue:<sup>17</sup>

Accumulons /l'irréparable!	¡Acumulemos lo irreparable!
Renchérissons /sur notre sort!	¡Apostémosle a nuestra suerte!
Tout n'en va /pas moins à la /Mort, Y a pas de port.	Todo vale a la hora de la Muerte, ella tiene ritmo de puerto.

Estos versos reiteran algunos sentidos del anterior epígrafe, y recalcan el carácter definitivo de la muerte: es un llamado, casi una orden. De nuevo aparece la tópica del río o del agua, que se puede inferir de la palabra puerto. Pero también cabe considerar el significado del término puerto, puesto que es lugar común de Maqroll: espacio de inicio de sus aventuras, lugar de llegada con su carga de fracasos. De esto queda una lección: seguir en el empeño a pesar del final prefigurado, lo que hace Maqroll al subir por última vez a la cuchilla del Tambo, cuando ya todo se sabe.

El cuarto epígrafe:

Todo hombre vive su vida como un  
animal acosado

del colombiano Nicolás Gómez Dávila, destaca aspectos de continuo movimiento, de traslación y de caída, de indefen-

sión y de fracaso, tan suficientemente observados en la poesía y en la novela de Mutis.

En la novela *La última escala del tramp steamer* incluye dos textos: el primero pertenece a Pablo Neruda<sup>18</sup> tomado del poema “El fantasma del buque de carga” de *Residencia en la tierra, I*:

...y un olor y rumor de buque viejo,  
de podridas maderas y hierros ave-  
riados,  
y fatigadas máquinas que aúllan y  
lloran  
empujando la proa, pateando los  
costados,  
mascando lamentos, tragando y tra-  
gando distancias,  
haciendo un ruido de agrias aguas  
sobre las agrias aguas,  
moviendo el viejo buque sobre las  
viejas aguas.

En estos versos, la imagen bella y conmovedora del *tramp steamer* se revela en toda su humanización: *rumor, fatigada, aúllan y lloran, empujando, pateando, mascando lamentos, tragando y trabajando*; y las demás acciones que ubican el barco en la agonía, el deterioro, y la resistencia contra la muerte sobre un medio también en acabamiento: *agrias aguas, viejas aguas. ¿Qué otra imagen puede ser tan elo-*

cuenta para señalar o evocar el ALCIÓN, ese tramp steamer perseguido o encontrado en tantos mares y puertos del mundo? Pero, tampoco es el barco, pues dentro de éste se desarrolla el drama del inicio y del final del amor paralelo con el final del barco.



PETREO X. Serie “Petreo”  
(1997. Cemento 19 x 33 x 20 cm.).  
Marta Elena Arango P.

Estos dos campos de sentido no se agotan, pues surge un tercero: el *tramp steamer* es una metáfora de la vida del hombre; mejor, del hombre en la vida.



Todos los elementos o cualidades de ser animado atribuidos al barco permiten leer el texto como si el barco fuera un ser humano en su última fase. Se puede leer *hombre viejo* en lugar de *buque viejo*, y así se conforma la metáfora: entre ambos comparten unidades mínimas de significación —o semas— de vejez, movilidad, resistencia y portador. De esta manera, *podridas maderas* y *hierros averiados* se leen en relación con la estructura corporal del ser humano: su piel y sus huesos; *fatigadas máquinas* se equiparan con los órganos o aparatos vitales: respiratorio, circulatorio, nervioso, digestivo... Y todos los verbos en gerundio, que sugieren acción reiterada e ininterrumpida, entran en contradicción con el desgaste, la vejez, la pudrición, las averías, la fatiga, los aullidos, el llanto, los lamentos, la distancia y el deterioro. Los adjetivos y los sustantivos denotan deterioro; los verbos y las acciones señalan persistencia, vida, obstinación por vivir: es el último esfuerzo entre la vida y la muerte. Y esa es la imagen del tramp steamer hasta que cae vencido, mucho tiempo después de cruzar los mares con su carga pesada y su anónima tripulación.

El otro epígrafe proviene de *El desafortunado de Stéphane Mallarmé*:<sup>19</sup>

Toujours avec  
l'espoir de ren-

Con la esperanza  
de reencontrar el

contrer la mer, Ils  
voyageaient sans  
pain, sans bâtons et  
sans urnes, Mordant  
au citron d'or de  
l'idéal amer.

El poema sitúa a los personajes novelescos en el mar, lugar del *tramp steamer* y del amor de Jon Iturri y Warda. Aunque la obra parte de esta historia de amor, en realidad trata de la búsqueda del narrador, de su ansiedad por acercarse a un *tramp steamer*; pasión, preocupación, misterio y conocimiento que se vuelven obsesión para el narrador-personaje. Las coincidencias son casi maravillosas, pues como en un vuelo sobre una alfombra mágica, el narrador ve desde arriba y se acerca al barco cada vez más. El epígrafe abarca tanto a los que viven el amor idílico dentro del barco, como al que ve de lejos y con inquietud e interés, esa estampa derruida del hombre. Y ya, en el tercer movimiento, narrador y Jon Iturri se comunican y se encuentran ante una misma historia y un mismo objeto; el ALICIÓN muere, la ilusión muere, el amor muere y los hombres se separan, cada uno con las lecciones y los resultados: ideal amargo, esperanza, y nada más.

En *Amirbar* incluye dos epígrafes. El primero de *El libro de mi playa* de Pierre Reverdy.<sup>20</sup> Este poema podría

mar, viajaban sin  
pan, sin guía y sin  
equipaje, roían el  
ácido de oro del  
ideal amargo.

inscribirse como epígrafe en todas las novelas de Mutis, especialmente en *Ilona llega con la lluvia*, *Un bel morir* y *La Nieve del Almirante*:

La vie n'est qu'une succession de défaites. Il y a des belles façades —il en est de pires. Mais derrière les belles, presque autant que derrière les pires, la défaite, toujours la défaite et encore la dé-faite, —ce qui n'empêche pas de chanter victoire, car au fond l'homme n'est réellement vaincu que par la mort— mais encore unique-ment parce qu'elle lui ôte tout moyen de / proclamer contre l'évidence qu'il ne l'est pas. Alors, il s'est fait même un allié /de la mort et il compte beaucoup sur elle pour lui donner toute la gloire que lui a refusé la vie.

Se insiste en los sucesos de Maqroll: el oro llega, el amor explota, el erotismo se exalta, pero todo se acaba; no obstante, queda una huella de fracaso y de derrota invencible: derrota sigue a derrota. La primera mina revela una ignominia de lesa humanidad, Eulogio sufre las consecuencias de la situación de violencia tanto estatal como subversiva, el oro se agota, Antonia se enloquece y atenta contra Maqroll, la justicia persigue a éste como sospechoso, el peligro acosa y, al fin, el personaje sale sin oro y sin nada más que el propio pellejo.

Se encuentra en esta novela el manifies-

La vida es una sucesión de derrotas. Hay bellas apariencias, las hay terribles. Pero tras las bellas como tras las terribles, la derrota, una y otra vez la derrota, esa que no cesa de cantar victoria, porque el hombre sólo es vencido por la muerte, pero únicamente porque ella le quita toda forma de proclamar contra la evidencia que él no es. Entonces, se convierte él mismo en aliado de /la muerte y cuenta mucho con ella para darle toda la gloria que le ha rehusado la vida.

to pacto de Maqroll con la muerte, la que él cultiva pero a la que no abre la puerta; esa que prepara pero que pospone; esa que lo acaricia y a la que desecha. Pero el pacto es necesario, pues sólo ella le concederá la victoria que la vida nunca le ha dado.

En el segundo epígrafe, tomado de autor y libro apócrifos, los nexos con *Un bel morir* son totales:

...porque mulleres en las minas  
sembla cosa del demoni e es provocado  
que ninguno profit se saca de  
hacerlas treballar allí. Al contrari, los



celos y tropelías que con ello suceden sont de molt perill para tots.

En ambos epígrafes se encuentran dos relaciones opuestas en el mismo elemento nombrado, como lo esquematiza este último epígrafe:

<b>mulleres</b>	belles façades mulleres
<b>cosa del demoni</b>	cosa del demoni
<b>pires</b>	cosa del demoni
<b>belles façades</b>	mulleres pires

Y tras todas estas asimilaciones, la derrota una y otra vez. Así el hombre, representado en Maqroll, es aliado del fracaso y de la muerte.

En *Abdul Bashur, soñador de navios* también hay dos epígrafes centrados en un sentido muy diferente del sugerido en los anteriores. Dice el primero, de Peter Dale en *Se remite a sí para reflexionar*:

He addresses himself to reflection	Él se vuelve sobre sí para reflexionar
--	---

Monody shall not wake the mariner	La monodia no despertará al marinero.
---	---

This fabulous shadow only the sea keeps.	Esta sombra fabulosa sólo la conserva el mar.
--	--

Y el segundo, de *En la tumba de Melville* de Hart Crane:

Years, years spent  
pouring words we  
could'nt fathom.  
Only through death  
we speak in honest  
fashion.

Años, años consumidos pronunciando palabras que no podíamos comprender. Sólo en la muerte hablamos honestamente.



PETREO V. Serie "Petreo"  
(1998. Cemento 19 x 32 x 22 cm.).  
Marta Elena Arango P.

Imposibilidad de comprender, en el primero; reflexión, en el segundo. Pronunciar palabras y monodias sin oyente. Los sentidos de estos poemas se manifiestan en tres campos denotativos preponderantes, en alguna forma unidos a la novela: la incomunicación, la muerte y el mar. Además, entre estas tres preocupaciones permanentes de la obra de Mutis, la muerte es el asunto fundamental, la cual impregna su poesía y su novela; la incomunicación es más un reflejo de la poesía, de la actitud ante las palabras y la poesía, y ante el hombre incomunicado y que vive en soledad.

El mar cumple aquí un papel mítico, puesto que el verso personifica al mar como depósito o poseedor de lo fabuloso, de lo sorprendente. Se exalta el mar, al que se atribuyen virtudes humanas o animales. *Conservar* es verbo que reúne la positividad al lado de *reflexionar*, *pronunciar* palabras, *hablar* honestamente; esto se opone a la *incomunicación* que, unida a *ensimismamiento* y *conservación*, *volver* sobre sí o *mar* que *conserva*, representa la negatividad, en el sentido de negar o no dejar ver...

Pero el mar es el espacio de Maqroll y de Abdul. Ya desaparecida Ilona, Maqroll ha perdido una gran porción de sí mismo. Ahora, muerto Abdul, Maqroll queda sin nadie; sólo en el mar adquiere parte de su estado natural, como en

la muerte adquirió su forma esencial; y como en la incomunicación o, mejor, en la reflexión, se ha encontrado consigo mismo.

Por último, en *Tríptico de mar y tierra* hay epígrafes en los tres relatos que conforman el tríptico. En el primero, "Cita en Bergen", una línea de Ilham Berk: *Günlük islerdenmis gibî ölüm*, con traducción del autor: *Como si la muerte fuera un asunto cotidiano*. Epígrafe que tiene para Sverre Jensen, amigo de Maqroll, estrecha relación con su visión del mundo, de la vida y de la muerte, y con la actitud de suicidio que sugiere para terminar sus días, según carta que le dirige a Maqroll.

En "*Razón verídica de los encuentros y complicidades de Maqroll el Gaviero con el pintor Alejandro Obregón*", trae dos cortos fragmentos, el primero de Eugenio Montejo:<sup>21</sup>

Sólo trajimos el tiempo de estar vivos  
Entre el relámpago y el viento;

y el segundo de Henri Michaux:<sup>22</sup>

Non, non, pas acquérir. Voyager pour/ t'appauvrir. Voilà ce dont tu as besoin.	No, no, no comprar. Viajar para/ despojarte. He ahí lo que necesitas.
---	--



En estos versos predominan dos sentidos: el carácter efímero de todo, especialmente de la vida; y lo móvil, el continuo viajar y perder, no acumular, sólo vivir en la fugacidad que señalan el viento y el relámpago para perderlo todo, para perderse, es decir, para morir.

El libro termina con el relato "Jamil", el cual tiene como epígrafe un verso de Saint-John Perse,<sup>23</sup> que puede conectar este final con el inicio:

Sinon l'enfance, qu'y avait-il alors qu'il n'y a plus?	Si no la infancia, ¿qué tendría él entonces?.
--	---

La infancia, ¿único motivo o motivos de esta escritura? Si no la tuviera siempre presente en su escritura, como tiene la muerte, nada habría que decir, que amar, que recordar, que escribir o que guardar en lo profundo de su memoria y de su sensibilidad. Esos momentos, tan evocados en su continua insistencia, sostienen la poesía y la novela, y sostienen también la vida del autor modelo, del autor real y del personaje.

## CONCLUSIÓN

Los epígrafes son las primeras líneas que se leen de una obra. Aunque puedan parecer agregados o simples señales de erudición que se olvidan al avanzar algunas páginas, ellos permanecen durante

toda la lectura; y a medida que ésta agota el texto, recobran su presencia como sombras que crecen al atardecer: esto es lo que sucede, en parte, en los epígrafes de la obra narrativa de Mutis.

La abundancia, el plurilingüismo y la función conativa, como características sobresalientes de los epígrafes de este autor, permiten en esta lectura un efecto algo paradójico: reiterar unas pocas verdades que, a la vez, se expanden, se reiteran o se ilustran en las obras que acompañan. De esta forma, las características generales de las novelas coinciden con los contenidos generales de los epígrafes; y éstos también coinciden con los conflictos y las preocupaciones de los protagonistas de las novelas, como en las cajas chinas...

Las obsesiones del autor real, las preocupaciones temáticas del autor modelo y las reiteraciones de narradores y de protagonistas de estas obras, encuentran reflejos, ecos y espejos en los epígrafes. Pero no sólo en las novelas, pues si se hacen extensivos a los poemas se encuentran verdaderos vasos comunicantes con muchos de ellos, hasta el punto de que narrativa y poesía en Mutis terminan en una misma propuesta esencial, la que ya anuncian estos fragmentos al inicio de cada libro.

Una vez mirados en conjunto, los epí-

grafes resaltan temas constantes en la obra de Mutis: la miseria, la desesperanza, la enfermedad, el remordimiento, la torpeza y la inconciencia humanas. Y el espacio y las actividades referentes al agua, medio en el cual ocurren los sucesos de la mayoría de estas historias; espacio lleno de connotaciones míticas, en especial el río y el mar, y asimilado con la muerte que adquiere el viaje a través de estos elementos: viaje como vida o viaje como muerte.

Otro elemento fundamental que aparece en estos epígrafes, y que funciona a la manera de *leitmotiv*, es esa especie de sentencia o norma de vida que enseña a guardar intactos los momentos de plenitud, los cuales permitirán sobrepasar los momentos de prueba: peligros, soledad, miedo, derrota o la misma muerte.

Paralela a esta posibilidad de sobrellevar los momentos difíciles, está el convencimiento del sentido profundo de la muerte, de su dimensión humana y trascendente, la cual no sólo se manifiesta en epígrafes como el verso de Petrarca, sino también en los títulos de varias de sus obras narrativas y de poesía.

Igualmente, los epígrafes se refieren al deterioro, a la resistencia contra la muerte, al fracaso, al cultivo de la propia muerte, a la incomunicación, al ca-

rácter efímero de todo especialmente de la vida, y a la movilidad continua de las cosas. Y no podía faltar la infancia, por el carácter entrañable que presenta en su poesía, pero también en algunos momentos de la narrativa, como en el relato "Jamil".

Los epígrafes, textos fragmentarios apenas, permiten lecturas intra- e intertextuales que exploran los sentidos básicos de la obra de Mutis, y también de otros autores, de otras culturas y de otras épocas, los cuales se reducen a unas cuantas verdades con las que el hombre contemporáneo se debate cada día, en su ciego afán de conquistar las quimeras y los sueños que la ideología del progreso le ha creado en su espíritu curioso e insatisfecho.



CITAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 No es muy complejo el significado que se da este término. Marchese y Forradellas (1989: 133) lo definen como “frases cortas de un autor (un verso, una frase, etc.) que se colocan al principio de un libro, de un capítulo o de un poema, que sirven para indicar el clima de éste”. Pineda (1987: 121) dice: “El epigrafe (también epigrama, exergue o exergo) expresa la idea de algo fuera de la obra. [...] En literatura es la cita que se coloca al principio de una obra o de un capítulo, y que por venir de otro texto apunta hacia el exterior. Además ofrece una base al lector para la interpretación”.
- 2 Se analizan en este ensayo las obras publicadas en *Empresas y tribulaciones de Magroll El Gaviero. Siete novelas* (1995). Tienen un solo epigrafe: *La Nieve del Almirante*, y los relatos “El último rostro” y “Jamil” (de *Triptico de mar y tierra*); dos: *Ilona llega con la lluvia*, *La última escala del tramp steamer*, *Amirbar*, *Abdul Bashur*, *soñador de navios* y “Razón verídica de los encuentros...” (también de *Triptico*); y cuatro, *Un bel morir*.
- 3 En la primera edición de este libro (1984), aparecen los dos textos del epigrafe: el de los arabescos y el castellano. En la edición que se sigue en este trabajo ya no trae los arabescos sino sólo el texto en castellano: “Los Emisarios que tocan a tu puerta, / tú mismo los llamaste y no lo sabes. // Al-Mutammar-Ibn al Farsi/ Poeta sufi de Córdoba (1118-1190)” (Mutis, 1993).
- 4 El poema “Les pêcheurs” de Verhaeren en *La Nieve del Almirante*; un fragmento de *Enfance* de Gorki en *Ilona llega con la lluvia*; un fragmento del poema “Solo de lune” de Laforgue en *Un bel morir*; en *La última escala del tramp steamer*, un fragmento del poema “Le guignon” de Mallarmé; un largo texto de *Le livre de mon*

*bord* de Reverdy en *Amirbar*; y en el “Razón verídica de los encuentros...”, un fragmento de Michaux.

- 5 Al respecto, en los apartes de una entrevista con José Zepeda, dice Mutis: “¿Cómo llegué a las letras? Pues en verdad exactamente uno nunca podría decir qué lo llevó a escribir. Primero fui un lector devorante, un lector desde muy niño sin ningún orden, pero con una afición muy grande a leer sobre todo historia. Primero de la biblioteca de mi padre libros franceses, de historia de Francia, Taine, Michelet... [...] El francés fue mi primer idioma, pero siempre hablé también español. Hablábamos español en mi casa, en casa de mis padres, pero el primer idioma que manejé —como idioma— fue el francés” (Zepeda, 1997: 6).
- 6 El verso citado pertenece a Antonio Machado.
- 7 Los textos son: fragmento de “Qedeshim Qedeshóth” de Gonzalo Rojas, en *Ilona*; fragmento del poema “Un bel morir...” del libro *Los trabajos perdidos* del propio autor, y un escolio de Nicolás Dávila en *Un bel morir*; fragmento del poema “El fantasma del buque de carga” de *Residencia en la tierra* de Neruda en *La última escala...*; fragmento del poeta Eugenio Montejo en el relato “Razón verídica de los encuentros...” de *Triptico*; y un supuesto texto anónimo del siglo XI, y que parece invención del autor, en el cuento “El último rostro”.
- 8 Del inglés los de *Abdul Bashur*, *soñador de navios*: fragmentos de “He addresses himself to reflection” de Peter Dale y de *At Melville’s Tomb* de Hart Crane; en *Un bel morir*, un verso de Petrarca.
- 9 El de “Cita en Bergen” de *Triptico*, texto de Ilham Berk en un idioma que parece nórdico y con traducción al castellano, lo que sugiere el

carácter apócrifo del mismo; el otro aparece en *Amirbar*, de un tal libro *Verídica estoria de las minas que la judería...*, de la Imprenta Capmany en 1776, perteneciente a un tal Shamuél de Corcega. La dudosa autenticidad de este epigrafe se ratifica dentro de la misma novela cuando el narrador dice que este libro “está firmado por un tal...”, y cuando sobre el código en que está escrito, comenta: “Se trata de un relato farragoso, escrito por partes iguales en ladino, español macarrónico y mallorquín y cuyo propósito no acaba de entender el lector...” (Mutis, 1995: 465).

- 10 Poeta belga de lengua francesa, 1855-1916, quien se inspiró en los paisajes y en la vida de Flandes, antigua región pantanosa situada entre el mar del Norte y el río Escalda, el cual corre por Francia, Bélgica y Holanda.
- 11 Luis Iván Bedoya Montoya, poeta y profesor de literatura de la Universidad de Antioquia, tradujo en versión libre para este artículo, los epígrafes en inglés, francés e italiano de las novelas de Mutis.
- 12 *Fretin* también significa pescado menudo o gente de poco valor.
- 13 Restos de naufragio, pecio, cosas perdidas o abandonadas.
- 14 Poeta chileno nacido en 1917. Colaborador de la revista *Mandrágora*, la cual acogió y expandió el surrealismo. Obras: *La miseria del hombre* (1948), *Contra la muerte* (1964), *Oscuro* (1977), *Transierrro* (1979), *Materia de testamento* (1988) y *Desocupado lector* (1990), entre otras.
- 15 Escritor ruso (Nidji Novgorod, 1868-1936), cuyo verdadero nombre era Alejo Maximovich Pechkof, escribió bajo el seudónimo de Máximo Gorki (Máximo Amargo). De oficios menudos diversos, no pudo ingresar a la universi-

dad por carencias económicas. Fue un decidido defensor del alma rusa. Creó una editorial especial para niños y jóvenes; y escribió varios volúmenes de narraciones y cuentos, como *La madre*, *Mi infancia* y *Los bajos fondos*.

- 16 Italiano, de Arezzo (1304-1374). Es famoso su amor por Laura de Noves, el cual le inspiró los sonetos o *canzoni*: *Cancionero y Triunfos*.
- 17 Poeta francés que nació en Montevideo (1860-1887). Obras: *Imitación de Nuestra Señora la Luna* y *Moralidades*.
- 18 Chile, 1904-1973. Entre sus libros de poesía, *Residencia en la tierra* fue un verdadero hito en la poesía en lengua castellana de la década del treinta. De sus cuarenta libros de poesía cabe destacar: *Crepusculario* (1924), *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), *Residencia en la tierra* (1947; reúne los tres), *Canto general* (1950) y *Odas elementales* (1954).
- 19 Poeta francés, 1842-1898 que influyó sobre Jules Laforgue, André Gide y Paul Valéry. Máximo expositor de la estética simbolista. Obras: *La siesta de un fauno*, *Epitafio sobre la tumba de Edgar Poe*.
- 20 1889-1960. Poeta francés. Obras: *El libro de mi playa* (1948), *A granel* (1956), *Mano de obra* (1949) y *Libertad de los mares* (1959). Canta la vida del hombre en este mundo concreto, y el doloroso encuentro del hombre consigo mismo.
- 21 Venezolano, 1938. Obras: *Elegos* (1967), *Muerte y memoria* (1972), *El cuaderno de Blas Coll*, *Terredad* (1978), entre otras. Guarda similitudes temáticas y existenciales con la poesía de Mutis.
- 22 Poeta francés, 1899. *Mis propiedades* (1929) es el mundo interior en la abstracción; escribió



sobre viajes imaginarios: *Un bárbaro en Asia* (1933) y *Aquí Poddema* (1946). Otros: *Liber-tad de acción* (1945), *Poesía para poder* (1946), *Movimientos* (1945), *Pasajes* (1963), *Miserable milagro* (1956) y *Lo infinito turbu-lento* (1957), entre otras.

- 23 Poeta francés, 1887. Obras: *Elogios* (1911), *Anábasis* (1924), *Exilio* (1942), *Vientos* (1946), *Amargos* (1957), *Pájaros* (1963), *Crónica* (1960), y otras.

## BIBLIOGRAFÍA

BAJTÍN, Mijaíl M. *Problemas literarios y estéticos*. Trad. Alfredo Caballero. La Habana: Arte y Literatura, 1986.

BERISTÁIN, Helena. *Análisis estructural del relato literario*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1989.

BOVES NAVES, María del Carmen. *La novela*. Madrid: Síntesis, 1993.

PINEDA BOTERO, Álvaro. *Teoría de la novela*. Bogotá: Plaza & Janés, 1987.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística y poética. Ensayos de lingüística general*. Trad. Josep M. Pujol y Jem Cabanes. 2 ed. Barcelona: Seix Barral, 1981.

MARCHESE, Angelo & FORRADELLAS, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Trad. Joaquín Forradellas. Barcelona: Ariel, 1986.

MUTIS, Álvaro. *Empresas y tribulaciones de Maqroll El Gaviero. Siete novelas*. Santafé de Bogotá: Alfaguara, 1995.

MUTIS, Álvaro. *Los emisarios*. México: Fondo

de Cultura Económica, 1984.

MUTIS, Álvaro. *Obra poética. Poesía*. Bogotá: Arango Editores, 1993.

ZEPEDA, José. Voy con mucho cuidado [entrevista a Álvaro Mutis]. *El Tiempo. Lecturas Dominicales*. Santafé de Bogotá, 18 de mayo, 1997, p. 6.

## NOTAS SOBRE EL AUTOR

Profesor de literatura colombiana en la facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia. Ha ganado varios premios de cuento, nacionales y extranjeros. Fue editor de las revistas *Lingüística y Literatura*, *Universidad de Antioquia* y *Estudios de Literatura Colombiana*. Ha publicado varios libros académicos y literarios, así como artículos y cuentos en revistas nacionales y extranjeras. Se destacan: *Manual de teoría literaria* (coautor) (1994, 1998), *¡Ah mar amargo!* (novela) (1997), *No hay llamas, todo arde* (cuentos) (1999), *Un día en Tramontana* (relatos) (1999) y *Necrónicas y oración* (cuentos) (1999).

