

Un sesquicentenario y un cumpleaños, trayectoria de una leyenda: el *Tramp Steamer*

Kurt L. Levy

University of Toronto

Hace exactamente siglo y medio naufragó rotundamente un buque fantasma. Fue el estreno poco prometedor de una de las carreras operáticas más espectaculares que el mundo ha visto jamás. La fecha, el dos de enero del año de 1843; el lugar, el impresionante *Hoftheater* de la ciudad de Dresden, Alemania; la ópera, *Der Fliegende Holländer*, de Richard Wagner. El fracaso inicial fue tan total que la más renombrada versión de una leyenda antiquísima permaneció casi en el olvido durante dos décadas y el buque fantasma quedó sin puerto. Huelga agregar que, como tantas veces antes y después, la silba contemporánea hubo de convertirse en triunfo bajo el veredicto maduro del tiempo.

Célebre es 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. Lógicamente, la imaginación popular no tarda en enriquecer la materia prima, confundiendo el tema con el del judío errante y agregando el pacto faustiano con el diablo, otro ingrediente de los más plausibles. Tampoco podían faltar en el temario fecundo las andanzas de Ulises.

La clasificación imprescindible de Stith Thompson¹ señala los detalles siguientes bajo el título "The Flying Dutchman": "A sea captain because of his wickedness sails his phantom ship eternally without co-

ming to harbour". Los tres móviles que tienden a engendrar el castigo eterno del capitán son (a) su crueldad, (b) su pacto con el diablo y (c) su desafío de la tormenta al pretender doblar el cabo.

Cuando la corriente romántica predica el evangelio de las "voces de los pueblos" — "*die Stimmen der Völker*", diría el gran Herder²—, surge el folklóre como parte orgánica y distintiva del *Zeitgeist*, y el buque fantasma atrae las plumas distinguidas. Sir Walter Scott, archivero incansable de las cosas de la Edad Media, se refiere a varias versiones de la leyenda en su novela *Waverley* (1814), y Frederick Marryat (1792-1848) elabora la pintoresca historia de Philip Vanderdecken y Amina en la novela *The Phantomship* (1838).

En 1834 ocurre el gran aporte enriquecedor al tema tradicional: viene de la pluma mordaz del poeta judío-alemán Heinrich Heine, cuyos versos habían de honrar las hogueras vergonzosas de los nazis un siglo después. La imaginación del célebre romántico contribuye con un elemento novedoso, la salvación del pecador por medio del amor. Heine hace su aporte al temario en la forma de un cuento cuyo título no es del todo fácil de pronunciar, hasta para un pobre presidente honorario (mejor dicho, presidente honorario pobre) de los colombianistas, quien, en las palabras del lamentado padre Manuel Briceño Jáuregui, director de la Academia Colombiana de la Lengua (desapa-

1 Stith Thompson, *Motif Index of Folk Literature* (A Classification of Narrative Elements in Folk-Tales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest Books and Local Legends), Bloomington, 1933, vol. 2, pp. 402-403.

2 Johann Gottfried von Herder (1744-1803).

recido en 1992). "Lleva sangre germana entre las venas"³. El cuento de Heine se titula "Aus den Memoiren des Herrn von Schnabelewopski", y luce la estructura picaresca⁴. Señalando la única manera de acertar en la pronunciación del apellido polaco de su héroe —o antihéroe—, el autor brinda al lector un consejo prudente: "Man muss dabei niesen, wenn man diesen Namen ganz richtig aussprechen will" (504). Es decir: hay que estornudar para pronunciar correctamente el apellido.

El protagonista heineano sale de su tierra y llega a Hamburgo, ciudad que lo deja entusiasmado con las costumbres inglesas y con la comida divina ("seine Sitten sind englisch, sein Essen himmlisch"). Me imagino que McDonalds todavía no había monopolizado el control de los estómagos de Hamburgo y los respetables ciudadanos hamburgueses y hamburguesas ignoraban que algún día su nombre se prestaría a una interpretación culinaria de las más crudas y, etimológicamente, mal entendidas.

El capítulo VII del cuento nos lleva a Amsterdam, donde el protagonista asiste a la versión dramática teatral de la leyenda del buque fantasma. Los ingredientes centrales son los conocidos: el buque fantasma, las cartas fatales, el hombre trágicamente errabundo, condenado a jamás encontrar puerto acogedor hasta el juicio final, sólo —y aquí entra el aporte

innovador— "es sei denn, dass er durch die Treue eines Weibes erlöst werde" (528): a menos que lo salve la fidelidad de una mujer.

El diablo, misógino por temperamento, revela sus dudas mafistofélicas acerca de la fidelidad femenina y, convencido del fracaso de tal misión, da al capitán licencia para ir a tierra una vez cada siete años, en busca del amor fiel. Después de numerosas expediciones frustrantes, ocurre el encuentro con un caballero escocés, padre de una hija hermosa. Haciendo un intento más, el capitán le pide la mano de su hija, y el padre se la concede. El cuadro misterioso de la sala, que retrata la efigie del marinero legendario, se convierte en realidad, y Katharina confiesa su amor obsesivo, jurando fidelidad hasta la muerte. Las palabras "Treu bis in den Tod"; fiel hasta en la muerte, señalan el aporte original de Heine y la función salvadora del amor. El buque fantasma desaparece en la inmensidad del abismo, acabándose la maldición. El amor salva al pecador, quien está unido con Katharina hasta en la muerte.

Como siempre, la prosa heineana refleja el deleite evidente de narrar leyendas y el placer no menos evidente de aliviar la tensión por alguna que otra digresión de índole divertida, "relief scenes" diría el bardo de Stratford. El capítulo VII, cuatro páginas apenas, se interrumpe en el momento más solemne del juramen-

3 El soneto con el cual me honra el Padre Briceño, un año antes de su fallecimiento prematuro en 1992, reza así:

"Kurt Levy

Es un retrato aproximado apenas.
El frisa en los setenta años y pico.
Estatura mediana. Y aquí explico:
lleva sangre germana entre las venas.

Es canadiense de adopción. Amenas
son sus charlas, porque es un abanico
multicolor de ciencia, un pozo rico
en crítica de letras de las buenas.

El vino a Antioquia para hacer su estudio
de Don Tomás, y supo —de preludio—
que "el aguardiente de mi Dios" no humilla.

Se le enredó en las barbas lo antioqueño,
y quiere tanto a Antioquia, que en su empeño;
¡es más "paísa" hoy quizás... que Carrasquilla!

Casimiro Buenavista,
director de la 'sin hueso' colombiana,
12 de octubre de 1991".

4 Véase Heinrich Heine, *Sämtliche Schriften*, München, 1968, I, pp. 503-556.

to de la mujer, al pronunciar: "Treu bis in den Tod", para aludir a un encuentro íntimo del narrador con una niña holandesa, cuyos detalles se pasan por alto. En el momento culminante del drama, el narrador oye una risa en el auditorio. Pero esta risa no viene "desde abajo, del infierno, sino más bien desde arriba, del paraíso". Insertando en el texto una raya larguísima, Heine explica que "esta raya representa un sofá negro donde ocurre el episodio que paso por alto" (531). El sabor picaresco de la digresión trae a la memoria la décima en que el joven Rubén Darío rinde homenaje al veterano peninsular, Campoamor, quien "deja en los labios la miel y pica en el corazón".

Cuatro años después, en 1838, Frederick Marryat se entusiasma con la materia prima de la leyenda tradicional. La variante del marinero escocés, *The Phantomship*, define el delito de su héroe en términos del asesinato del piloto junto con el reto arrogante de desafiar mar y tormenta, relámpago y trueno, cielo e infierno. El castigo divino lo condena a no encontrar paz. Intervienen los elementos esenciales de la leyenda, que en este caso dictan la misión de un hijo obsesionado con la redención de su padre.

Si el marinero Marryat insiste en el deber filial como móvil clave redentor, el romántico Heine destaca el amor, y la versión del tema enriquecida por la variante de Heine sirve de libreto a Wagner, estimulando la segunda ópera de su carrera. Entre paréntesis, confieso que soy admirador de Wagner compositor y menos admirador de Wagner hombre, lo cual resulta irrelevante para el gremio actual. Su papel de innovador genial queda vigente sin lugar a dudas.

Enjaulada entre Erik, a cuyo amor no corresponde, y el capitán, tan misterioso como fascinante, de cuyo retrato está enamorada obsesivamente, Senta resuelve dedicar su vida a la redención del capitán. El voto que Wagner le hace pronunciar en el segundo acto de la ópera: "Und ohne Reu' bis in den Tod gelob' ich Treu", hace eco de las palabras de Heine: "Treu bis in den Tod", en pleno desafío del cinismo mefistofélico. En el acto final se despiden el holandés, temeroso de que Senta tenga que compartir su destino melancólico, pero ella se le une en la muerte, lanzándose al precipicio. El amor ha logrado superar la maldición, lo cual nos trae a la memoria la metamorfosis romántica de otro pecador (en drama estrenado a un año de la

ópera de Wagner), quien evita las tinieblas eternas gracias a la bendición del amor puro.

El drama musical de Wagner se erige sobre la base de varios *Leitmotive*, tales como (1) el fatídico de la maldición, (2) el inexorable del destino, (3) el redentor del amor obsesivo, y, superándolo todo, (4) la voz abarcadora del mar inmenso. Es un conjunto que parece un coctel infalible para generar el aplauso popular. Sin embargo, recordamos que no fue así. El propio compositor se refiere a la génesis de la ópera en su autobiografía, titulada *Mein Leben*.⁵ Especulando sobre las causas de la acogida fría en Dresden, Wagner lamenta "meinen unglücklichen Fliegenden Holländer" (254): "mi buque fantasma desgraciado", y registra la estupefacción del público, que no se explica cómo el creador, en 1842, de *Rienzi*, su primera ópera, llena de colorido vital, pueda ofrecerles ahora "dieses so gänzlich schmucklose, dürftige und düstere Werk" (255): "esta obra tan desnuda, tan pobre y tan melancólica". El autojuicio me parece inadecuado: *undertatement* por excelencia.

Lo cual nos lleva al siglo XX (casi siglo XXI) y al aporte imaginativo de nuestro querido invitado de honor. A primera vista, los móviles del *Tramp Steamer* tienen poco que ver con las maniobras del fatídico buque fantasma de la tradición, citado por Scott, elaborado por Marryat, enriquecido por la imaginación romántica de Heine e immortalizado, no obstante la silba contemporánea, por el genio innovador de Wagner.

Las intervenciones del carguero evocan resonancias distintas en el narrador, quien registra simpatía cálida en el primer encuentro (17), en el cual la ausencia notable de tripulantes sugiere otra dimensión de la leyenda, es decir, en términos de Stith Thompson, "Flying Dutchman has dead men as sailors", y desarrolla un diálogo sentimental durante el segundo. La solidaridad del tercer encuentro se convierte en franco amor en el cuarto, en el cual "mi querido Alcyon" llega a ser objeto del sueño del narrador, fenómeno significativo si tenemos en cuenta el lugar céntrico que atribuye un crítico perspicaz a la dimensión onírica dentro de la temática de Mutis.⁶

Cuando el narrador define la sensación que le produce cada visión del barco, surge sucesivamente "el hermano desdichado" (17) y "el derruido fantasma" (26), el que acaba por manifestar, en Jamaica, "resig-

5 Richard Wagner, *Mein Leben*, München, 1963.

6 Véase el estudio de Rafael Humberto Moreno Durán titulado "La flor de la Donna tórrida", que hace parte del tomo A propósito de Álvaro Mutis y su obra, Bogotá, 1991.

nación de buéy" (32) y, finalmente, en Venezuela, "una suprema debilidad ya inocultable" (39). No obstante tales síntomas alarmantes de un desastre próximo, se estrena, al acercarse la "última escala", la forma completa del nombre del barco, proclamando la prognosis optimista. Simbolizado por el ave de la mitología griega, anuncia las condiciones marítimas propicias, rindiendo además un homenaje al lazo conyugal. El énfasis en la dignidad del mar se reitera a fuerza de una nomenclatura cuyas raíces griegas desafían los augurios fatídicos, dejando al lector una impresión positiva y vital.

En el momento de intensidad máxima del crescendo narrativo, hacia la mitad de la novela, establecida la relación especial entre narrador y buque, dos entidades exentas de puente permanente, se deja oír la segunda voz narrativa. El aparte lingüístico divertido con que se presenta el marino vasco francés merece mención: "Soy totalmente bilingüe, pero en cada idioma arrastro con el acento del otro" (44), idiosincrasia no tan rara entre individuos que se jactan de bilingüismo total. (Incluso hay quienes dudan que exista bilingüismo total).

El bilingüismo deficiente del vasco francés no puede menos que traer a la memoria la explicación interesante de un adagio francés, tan pintoresco como aparentemente disparatado, modelo de la llamada "etimología popular". La locución conocida, que alude a la persona que mutila la sagrada lengua francesa (sin respeto por subjuntivos ni otros -ivos), reza así: "Il parle français comme une vache espagnole". El disparate vacuno no tarda en aclararse cuando identificamos la observación original y malentendida: "Il parle français comme un basque espagnol".

La historia de Iturri enfoca la educación sentimental de la bella levantina y una "sensación inusitada" para el vasco francés. Las etapas del amor, desde la primera mirada de "franca coquetería" hasta su culminación en el hotel de Lisboa, donde "durante tres días estuvimos sin salir de la habitación" (89), se encadenan orgánicamente con la historia del narrador, por

que sus encuentros con el *Tramp Steamer* coinciden con los hitos claves de los amores de Jon y Warda. De este modo se intertextualizan las dos voces narrativas, nutriéndose mutuamente.

El dilema que conspira contra los amores de Jon y Warda no permite solución. Reconociendo el peso de la autoridad tradicional para las personas del Medio Oriente, Abdul Rashur formula la diagnosis fatídica: "Lo de ustedes durará lo que dure el Alción" (98). (Evidentemente la fórmula heineana-wagneriana "Treu bis in den Tod" se ha modificado radicalmente). Mientras se ahonda el deterioro del buque, se ahonda la nostalgia de Warda por volver a su tierra, imponiéndose el impacto de la tradición. El naufragio del barco coincide con el naufragio de su capitán. Warda regresa a su tierra y Jon concluye, anonadado, que "cada uno de nosotros arrastra su cuota de infierno en la tierra" (108). Esta cuota de infierno, desde luego, contiene ecos de la maldición de la leyenda tradicional, y la sensación desesperante de haber perdido a Warda refleja la dolorosa experiencia universal que capta Dante durante su encuentro con Francesca de Rimini en el Canto Quinto del "Inferno":

Nessun maggior dolore
que ricordarsi del tempo felice
ne la miseria (E cio sa'l tuo dottore).

Cada una de las cuatro intervenciones del carguero vetusto, con sus ecos filosóficos y folklóricos, obedece a móviles diversos, engendrando un efecto artístico distintivo. Proclaman de conjunto el credo estético de uno de los más ilustres correligionarios del gran simbolista cuya cita nostálgica adorna la página dedicatoria: "Car nous voulons la nuance encore", postula Verlaine, el "angelical", según León de Greiff⁷. El matiz es una de las claves para el proceso creador del poeta y prosista Mutis, resultando en la función significativa de los "vasos comunicantes" y en la consonancia entre música y poesía. Tal sensación se subraya durante el encuentro con Iturri, cuando el narrador registra la atracción espontánea que ejercían sus palabras y sobre todo su acento. Se trata de la

7 El nombre del ave legendaria refleja la fecundidad de sus raíces griegas, "hals" y "kyon" (Websters International).

8 En la primera parte de sus *Tergiversaciones* (1916), dedicada a sus compañeros del grupo Panidas, León de Greiff caracteriza a cinco célebres poetas del siglo XIX:

"Baudelaire diabólico,

Angelical Verlaine,

Rimbaud malévolo,

Sensorial Rubén", y finalmente:

"hasta del Padre Victor Hugo omniforme".

(Véase la edición de la *Obra Completa* del poeta, tres tomos al cuidado de su hijo Hjalmar, Bogotá, 1965-1966).

"familiaridad de viejo amigo" que capta el acento según una novela posterior,⁹ documentando plenamente la importancia central de la dimensión auditiva — la música — dentro del sistema estético de Mutis.

El narrador expresa el temor de que los amores entre Iturri y Warda puedan caer "en la manida intrascendencia del género rosa". A mí me parece, al contrario, que estos amores, lejos de intrascendentes, reflejan la universalidad de las "obsesiones dominantes que prevalecen contra la muerte" (de acuerdo con las palabras del laureado costeño)¹⁰, y que bien se puede llegar a la conclusión deprimente de que "cada uno de nosotros arrastra su cuota de infierno en la tierra". Ya lo decía el gran Figaro, en la época de Scott, Marryat, Heine y Wagner, al defender elocuentemente la verosimilitud de la muerte de los amantes de Teruel contra el cinismo de los llamados racionalistas: "Las teorías (...) se explican"; sostenía Larra, "los sentimientos se sienten".

Evidentemente, Mutis no se ha alejado de manera tan radical de la tradición al construir su variante ingeniosa sobre la base del triple *Leitmotiv* "maldición, amor, destino", en el trasfondo de la inmensidad del mar, sin duda el elemento dominante para el narrador, que detesta el tren. El movimiento estimula la vitalidad. Tal proceso hace eco no sólo de las palabras nostálgicas del simbolista Mallarmé: "Toujours avec l'espoir de recontrer la mer", sino también del credo fiero del romántico Espronceda: "Que es mi barco mi tesoro (...), mi única patria la mar", y de la saudade del modernista Casal en su anhelo perpetuo e inútil de "ver otro cielo, otro monte, / otra playa, otro horizonte, / otro mar".

La intertextualidad, con variación más o menos radical, trae a la mente asimismo las cadencias apasionadas: "Das Meer erglänzte weit hinaus / im letzten Abendscheine", palabras iniciales de *Am Meer*, uno de los *Lieder* más renombrados de Schubert, basado en un texto de Heine, así como el tema vital de Baudelaire, "le voyage"¹¹, reminisciente del *coup d'essai* de Mutis, "El viaje" (1948), que capta el trayecto fantástico de un tren que se demora nueve meses recorriendo un total de ciento veintidós kilómetros.

El viaje enriquece, no cabe duda, pero la dimensión enriquecedora tiende a pagarse en moneda de

desamparo. Resulta la solidaridad intuitiva y el afecto espontáneo entre Iturri, el narrador y el buque: ninguno de los tres encuentra puerto que lo ampare. Estrechándose los lazos sentimentales, se intensifica la atracción del buque fantasma, geografía y humanidad se unen. Escasa de diálogo oral, la novela comunica intensa y apasionadamente, interpretándolos, los móviles del triple *Leitmotiv* con soltura narrativa y alguna que otra sonrisa irreverente, de ecos heineanos. Sobre todo se impone el mar omnipotente, materia prima y gran comunicador, con potencia terapéutica para el caos humano. Fascina recordar no sólo que el mar era la dimensión clave para el marinero escocés Marryat, sino también que Wagner, en 1843, recibió la reprimenda real por permitir en su segunda ópera que el mar "asfixiara" a los seres humanos (*Mein Leben*, 260).

Sin embargo, en la narrativa de Mutis hay por lo menos un "ser humano" que no se deja asfixiar. No resisto la tentación de dedicar tres palabras al enigmático Maqroll, personaje quijotesco y ligeramente mefistofélico, quien persigue al autor hasta tal punto extremo que éste ha intentado matarlo alguna vez, aunque "no haya podido del todo"¹². Tal experiencia evoca el fenómeno picaresco de Falstaff en la vida creadora de Shakespeare. Con la dimensión del Diablo en *Paradise Lost* y la de Mephistopheles en *Faust*, el personaje demoníaco-picaresco tiende a "robarse el espectáculo", ya que los atributos de la debilidad humana por lo común resultan mucho más interesantes que los de la virtud para el lector o para el espectador. Huelga agregar que Goethe califica a Mephistopheles fascinantemente de "(...) ein Teil von jener Kraft, / Die stets das Böse will und stets das Gute schafft".

Iturri, Bashur, Maqroll el Gaviero, tanto como el propio narrador, son individuos movidos por su sangre trashumante. ¿Sería bendición o maldición? Sin duda, ambas. La toma de conciencia del vagabundo, que evoca una de las grandes verdades de Mallarmé, produce la conclusión parabólica de que el peregrinaje por la vida es a la vez bendición y maldición. Al fin de cuentas, ¿quién resiste la tentación cuando comienzan "a vibrar esas alas que se despiertan ante la emoción de lo desconocido" y —más importante aún— "que anuncian algo como una recobrada juventud"?

9 Álvaro Mutis, *Abdul Bashur, soñador de navíos*, Bogotá, 1991, p. 35.

10 Véase Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, Buenos Aires, 1967, p. 346.

11 Véanse poemas baudelaireanos tales como *L'homme et la mer*, *L'invitation au voyage*, *Un voyage a Cythere*, *Le voyage*, que hacen parte de la colección *Les Fleurs du Mal*.

12 Álvaro Mutis, *Summa de Maqroll el Gaviero*, Madrid, 1992, prólogo de Rafael Conte, p. 12.

(Sin embargo, la "recobrada juventud" contiene el riesgo de que se quemén las alas.¹³)

Es el mismo dilema humano que fascina a Mutis, dictándole, en novela publicada a un par de años del *Tramp Steamer*, un homenaje no sólo a dos individuos singulares, sino indirectamente a todos nosotros, que pasamos la vida, o gran parte de ella, obsesionados por, buscar el barco ideal, conscientes a veces, a veces no, de que lo importante no es encontrarlo, lo importante es buscarlo. Si, durante nuestras búsquedas, damos con Scott, Marryat, Heine, Wagner o Mutis, ¡tanto mejor! Al acudir a una de las leyendas más populares del folklote, pronuncian verdades universales, cada uno a su modo distintivo. Si es cierto que el arte es "truth, lovingly told", Álvaro Mutis ilustra la fórmula en su plenitud.¹⁴

Y ahora, en conclusión, permitanme volver al título de mi breve ponencia, "enigmático" para nuestro querido presidente Seymour. Ya que el 25 de agosto del año que corre marca una fecha de cierto significado en la perpetua juventud de nuestro distinguido invitado de honor, me atrevo a dedicarle, dos meses antes, un afectuoso *Happy Birthday*. Lo hago recurriendo a

la lengua de otro poeta que tenía el hambre obsesiva de la inmensidad del mar, *Leitmotiv*, de toda una vida creadora, auténtico soñador de navíos, muy consciente de la dignidad del mar, Luis Vaz de Camoens:

Parabens a você

Nesta data querida

Muitas felicidades

Muitos años de vida.

Estimado y querido Álvaro, espero que no te olvides jamás de tu Bélgica querida, ni de los cafetales de ese rincón del Tolima (en tierra caliente) que levantó tu abuelo (donde conoces cada piedra), ni de los colombianistas que te admiramos y te queremos. Espero que no dejes ni la poesía ni tu sonrisa irreverente. Confío, en fin, en que sigas cultivando el placer de la lectura y tu afecto por Teresa, la santa tan humana de Ávila, y que disfrutes de muchas "últimas escalas" más, movido por las alas de tu curiosidad y por la nostalgia, tanto como por el atavismo secular de tu sangre trashumante. Sobre todo te deseo de todo corazón que encuentres la plenitud y la armonía artísticas y humanas en el barco ideal.

13 Para una discusión del fenómeno de las alas, véase K. L. Levy, "Las 'alas' en Pedro Prado", en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, D.F., 1968, pp. 533-541.

14 "Las verdades todas son triviales y sabidas: es fuerza saberlas decir y presentar". Este concepto de Larra, formulado en la reseña de *Los amantes de Teruel* (*El Español*, 22 de enero de 1837), trae a la memoria el postulado de intertextualidad expuesto por Pope: "True wit is nature to advantage dressed/ What oft was thought but ne'er so well expressed".