

El horizonte cultural implícito en *La última escala del Tramp Steamer*, de Álvaro Mutis*

Hélène Pouliquen

Cátedra de sociología de la literatura, Instituto Caro y Cuervo

En *El reino que estaba para mí*, libro de "Conversaciones" entre Álvaro Mutis y Fernando Quiroz, encontramos, en epígrafe, una cita del Gaviero de *La nieve del Almirante*:

Cuando relato mis trashumancias, mis caídas, mis delirios lelos y mis secretas orgías, lo hago únicamente para detener, ya casi en el aire, dos o tres gritos bestiales, desgarrados gruñidos de caverna con los que podría más eficazmente decir lo que en verdad siento y lo que soy.

Saber que nadie escucha a nadie. Nadie sabe nada de nadie. Que la palabra, ya, en sí, es un engaño, una trampa que encubre, disfraza y sepulta el precario edificio de nuestros sueños y verdades, todos señalados por el signo de lo incomunicable.

Ésta es una apuesta posible en la aproximación crítica a la novela de Álvaro Mutis. Me provoca, aquí, ir, parcialmente, en contra de esta apuesta, aunque esté sostenida por la triple autoridad, temible indudablemente, de Maqroll el Gaviero, de Mutis y de Fernando Quiroz.

Quisiera ver *La última escala del Tramp Steamer* no como un desgarrado gruñido de caverna (aunque así también tiene mucha seducción), sino como un complejo —y sutil— juego de confrontación entre tres modos, "ejemplares" a juicio del autor, de vivir la vida, de situarse ante el mundo. Tres maneras que, eventualmente, desembocan en una cuarta, totalizadora, expresada en lo que podríamos llamar la "voz de la novela".

Las tres primeras voces, simples, estarían encarnadas, básicamente, en los personajes del narrador, de Jon Iturri y de Warda. Cada una de ellas es el registro verbal

de una forma ética/estética: el vasco (Jon Iturri), pulcro y erguido, juega la carta, finalmente desesperada, de un romanticismo plenamente convencido que desemboca en un neoestoicismo desesperanzado; la libanesa (Warda Bashur), dejando de lado el espejismo de una cultura de "avanzada", "moderna", opta por su propia cultura, en una muy interesante posición "tercermundista", "postmoderna", "anti-eurocentrista"; el narrador-personaje-espectador, además de dejarse seducir por las dos opciones anteriores, elabora su propia versión de una posición crítica ante el mundo de la sociedad administrada, la sociedad de los Hilton internacionales, en una muy simpática opción por una cultura de bares y restaurantes populares de puertos, su actitud ante la vida pero con ecos de Greiffianos, con nostalgias de la vieja bohemia criolla de la primera mitad del siglo.

La cuarta voz, la voz de la novela toda, es mucho más hipotética; y sobre todo es una voz que, por derecho, pertenece al lector: sería el efecto de sentido producido por la eventual conjugación de las tres voces anteriores. Para que exista se necesita el deseo de un lector que interprete el "diseño en el tapiz" producido por la co-presencia en el texto de las tres voces anteriores. Ese efecto (o conjunto de efectos) de sentido, ese "mensaje último" de la novela, me gustaría verlo en el registro de lo patético (soledad irremediable, compromiso ambiguo —a medias— o implicación afectiva intensa pero a la vez lejana del orden de la mirada más que del contacto efectivo, sentido como imposible).

Obviamente, esta percepción de una "forma" literaria está ya muy lejos de ser inspirada en la solidez, en

* IX Congreso de la Asociación de Colombianistas. Universidad de los Andes, Bogotá. Julio 26-29 de 1995.

el carácter monolítico, sugeridos por conceptos como los de "visión del mundo", o "estructura significativa". Pero estos conceptos goldmanianos están ahí: en la lejanía; si fuera irreverente, diría: en la prehistoria.

La forma de la novela (obviamente abierta, con una dimensión de polisemia importante) se vería entonces, aquí, no como el producto acabado de una visión del mundo coherente, unitaria, sino como el conjunto de los efectos de sentido, realizados como "objeto estético" (Mukarovsky) por el lector-interpretante. Como lo subraya Mukarovsky tempranamente (1936) en su estudio "El arte como hecho semiológico" ("L'art comme fait semiologique", ya que la conferencia fue escrita en francés) la condición misma de comunicación, o, mejor, la comunicabilidad, radica en la estructuración íntima de la conciencia individual (tanto del escritor, que produce la estructura de la obra, como del lector, que la realiza como "objeto estético") por valores que pertenecen a la conciencia colectiva.

Me parece que esos valores sociales, en *La última escala del Tramp Steamer* (como probablemente en todas las novelas y tal vez en todas las producciones literarias, inclusive las líricas) no se constituyen en un sistema acabado que existiría *a priori* antes de la obra (una "visión del mundo", según Lucien Goldmann), sino que son la inscripción en el texto de tres grandes formas culturales vividas en América Latina contemporánea y que podemos concebir como el horizonte cultural múltiple de la novela.

Gracias a la integración al texto de la realización verbal en estas formas culturales extra-textuales (sociales, prosaicas) y a un juego complejo de puestas en perspectivas y distanciamientos (que la obra de Mijaíl Bajtín nos enseñó a leer) en *el interior de la novela*, se produce la forma (estética), es decir la significación, el tipo de "evaluación del mundo" que caracteriza *La última escala...*

Como ya lo indicamos, en la novela que nos interesa en este momento, el lugar privilegiado donde se manifiestan las tres grandes formas culturales postuladas, son tres constructos semióticos: los personajes de Jon Iturri, de Warda Bashur y del narrador.

Va a ser difícil presentar un resumen medianamente inteligible y convincente de un análisis textual extenso, en un tiempo necesariamente breve. Lo voy a intentar.

Jon Iturri encarna en la novela una actitud ética que interesa a Álvaro Mutis desde sus comienzos de escritor: su actitud ante la vida y la aventura ética que representa, en ciertos aspectos fundamentales, son una reiteración de las que caracterizan a Alar el Ilirio, el

héroe de *La muerte de estratega*, uno de los *Cuatro relatos*, escritos al principio de su carrera.

Al Ilirio lo caracteriza, desde su juventud, "cierta tendencia a la reflexión y al ensueño, nacida de un temprano escepticismo hacia las pasiones y esfuerzos de la gente". Luego se convierte, ya como Estratega, en un soldado sencillo, muy consagrado, pero totalmente escéptico, que escribe a su hermano: "Nos hemos agarrado las manos en nuestra misma trampa y nada podemos hacer ni nadie nos pide que hagamos nada". Su alejamiento del mundo es ya total. Lo caracteriza un estoicismo desesperado, acompañado por una gran paz: "Podrás pensar que un amargo escepticismo me impide gozar del mundo que gratuitamente nos ha sido dado. No es así, hermano queridísimo. Una gran tranquilidad me visita..."

La aparición de Ana la Cretense rompe esa tranquila desesperanza y hace del Estratega un ser que se parece a "un adolescente enamorado", pero que en realidad encarna algo mucho más profundo y significativo: una apuesta, espontánea, una verdadera conversión a otra visión del mundo; la visión del mundo "romántica", tal como la definiera el joven Lukács y, después de éste, Lucien Goldmann. Si el mundo en general sigue siendo inaceptable, se abre en él, o al lado de él, un mundo alterno, un mundo para dos en este caso particular, pleno, grato, cálido, lleno de sentido y de dicha: "Ana es, hoy, todo lo que me ata al mundo. Si no fuera por ella hace mucho tiempo que hubiera dado mis huesos en cualquier emboscada nocturna... hoy el mundo se sostiene para mí a través de su piel, de su aroma, de sus palabras, de su amable compañía en el lecho y de la forma como comprende, con clarividencia hermosísima, las verdades, las certezas que he ido conquistando en mi retiro del mundo".

Separado de Ana, por razones mundanas, Alar no será ya más que este "muerto en vida" de la tragedia, que buscará la muerte física. La solución "romántica" al problema de la vida aparece como una solución grata pero efímera y susceptible de romper el frágil equilibrio estoico / escéptico de los recios y lúcidos de este mundo y de precipitar la catástrofe, la ruina vital.

Esta experiencia fundamental de Alar la vivirá igualmente Jon Iturri. Obviamente las diferencias entre los dos personajes son muy grandes; pero es notoria la persistencia de Mutis en considerar la forma "romántica".

En *La última escala* subraya, como en *La muerte del estratega*, la importancia de esta forma ética de la modernidad, advirtiendo a su lector que estaría equivocando si no diera a esta historia de amor la dimensión

trascendental que tiene como posibilidad "moderna" de encontrar el sentido de la vida. Posibilidad de aparecer en *La última escala* como doblemente distanciada.

En primer lugar porque, como en *La muerte del estratega*, el idilio y la forma romántica son "vida breve", simples altos (peligrosos) en el camino: los "vientos deseados" que habían de llevar a René de Chateaubriand lejos de este prosaico mundo caen bruscamente, dejando al héroe más solo y desolado que nunca. Y, en segundo lugar, porque esta visión romántica se relativiza más en la novela: no solamente es la opción de un momento, fugaz, en la vida de un héroe escéptico / estoico ("indiferente", "extranjero / extraño", para hablar, más contemporáneamente, con Moravia y Camus) sino que, en la novela, género necesariamente más dialógico, como lo mostró magistralmente Bajtin, se oyen otras voces, se proponen otras opciones vitales. En efecto, con la aparición de Warda empieza para Jon Iturri la experiencia romántica, la experiencia de un mundo renovado, transformado por la presencia de un ser tan perfecto que permite, si no la aceptación total del mundo, por lo menos el principio de su redención, la posibilidad de una nueva mirada sobre él, de una nueva relación con él, menos lejana; la posibilidad de la superación, relativa, de la ruptura, como ya lo dijera el joven Lukács.

Pero para Warda la experiencia de esta relación muy significativa y grata no es sino un momento dentro de un recorrido propio, una búsqueda de identidad propia. La mueve, la habita una forma ética / estética bien distintiva de la visión romántica. Su opción final será, después de haberse propuesto evaluar las bondades del individualismo moderno occidental, viviendo en sus mecas: Londres, París y Nueva York, volver abruptamente a su condición de mujer islámica, a la cual será fiel hasta el fin de sus días. Tenemos entonces la figura, típicamente moderna, "temprana", occidental y europea de Jon Iturri, en la cual se encuentran —como en el coronel de *El coronel no tiene quien le escriba*— lejanos ecos de esta figura de proa del principio de la modernidad que es el Quijote.

Frente a esta figura de Jon Iturri se yergue la figura complejamente premoderna / postmoderna de Warda. En efecto, el renunciar a la idea, eurocentrista, ilustrada, moderna, de una civilización más avanzada que permitiría superar a la barbarie pre-moderna, puede ser visto dentro de la perspectiva de una de las formas centrales de la postmodernidad. Warda, mujer a la vez tradicionalista y postmoderna, representa indudablemente con un gran relieve, la inscripción en el texto de la novela de una forma cultural bien diferente de la que representa Jon, pero igualmente central y significativa

dentro del contexto de la cultura latinoamericana contemporánea.

El efecto, ético / estético, de la puesta en perspectiva, dentro de la novela por la mediación del "sistema" (parcial) de los personajes Jon / Warda, de una visión romántica "moderna", y de una visión no ilustrada, tercermundista, "postmoderna", es un efecto de fragmentación, de co-presencia irremediable y sentida como dolorosa.

Se da también en la novela, sin embargo, un efecto de redondeamiento, de distanciamiento acomodador, indispensable para el logro de la forma propiamente estética, la forma "arquitectónica" según el Bajtin de 1926, y, por supuesto según la tradición de la estética clásica toda, de Kant a Lucien Goldmann, pasando por Hegel y el joven Lukács.

Ese "redondeamiento" se da, en mi sentir, a través del personaje-narrador. El narrador-personaje se construye a lo largo de los cuatro episodios de sus encuentros con el Tramp Steamer: en la bahía de Helsinki, "escandinava y báltica", en la bahía de Nicoya de Punta Arenas, en Costa Rica, en los muelles de Kingston, en Jamaica, en el delta del Amacuro, situado en las bocas del Orinoco, en Trinidad.

El narrador adquiere su perfil de personaje a través de dos grandes rupturas críticas que hacen de él un héroe problemático muy particular: a la vez clásico y muy latinoamericano contemporáneo.

La primera ruptura se repite estructuralmente en las cuatro situaciones de los encuentros con el Tramp Steamer y es característica del héroe problemático clásico definido claramente por el joven Lukács. Se trata aquí de un "experto" de nivel internacional que tiene una relación ambivalente (el sí y no de la novela clásica) con el mundo de la sociedad industrial avanzada, la sociedad "administrada". Participa de este mundo, en condiciones muy confortables, como técnico / ideólogo (más técnico que ideólogo). Pero se vende a él el tiempo estrictamente indispensable y tal vez un poco menos: en el Orinoco se inventa una enfermedad para poder disfrutar de un trópico excepcional y escapar de la estupidez de su tarea remunerada. En su tiempo libre se niega rotundamente a tomar whisky y a hablar de golf. En Helsinki rompe con el mundo de sus compañeros de trabajo en esteta sofisticado, en diletante curioso que arriesga su vida para contemplar un espectáculo inolvidable; en Costa Rica se dedica a una amigable y "accidentada sesión itinerante de alcohol y cabarets de nota más dudosa" y a un paseo en yate "encantado de librar [se] de la insulsa conversación de {sus} compañeros de trabajo y de las interminables rememoraciones

de sus hazañas en el golf, asunto que {le} suscita una náusea inmediata”.

En Jamaica, evita “la sórdida experiencia” que espera a sus compañeros de viaje en una gira nocturna por los cabarets de la ciudad, y se dedica a un peregrinaje a su lugar santo, el Tramp Steamer, y a disfrutar de la sabiduría etílica de barman experto en *planters punch*. En Trinidad se dedica a recorrer Amacuro en una canoa con motor fuera de borda, durante unos días robados a un trabajo tedioso e inútil, días que califica de “obsequio de los dioses”, por los “milagros de la vista, del olfato y el oído como es el espectáculo del delta de Amacuro”.

Pero esta primera ruptura, contemplativa y hedonista, con el “mundo de los seres vulgares” como diría Stendhal, no es sino el primer momento de la estructuración del personaje / narrador.

Ésta seguida por una segunda ruptura, definitiva, la cual dará a nuestro héroe problemático su particularidad y a la novela su significación abarcante.

Esta segunda ruptura es ejemplar en el episodio de Helsinki. Cuando aparece en la espléndida pero fría y distanciada bahía de Helsinki la “lastimada silueta... de saurio mal herido”, del “pobre carguero {que} iba invadiendo el ámbito con sus costados llenos de pringosas huellas de óxido y basura”, ocurre la metamorfosis, la conversión definitiva del personaje. Se trata nuevamente, como en el caso de Warda, y a diferencia de Jon, de la experiencia de identidad recobrada, confirmada, pero no lograda en la relación amorosa, en la experiencia del individualismo romántico, sino en la solidaridad con el mundo propio, no importa cuán desvalorizado aparezca “objetivamente”. Tan pronto aparece el car-

guero, dice el narrador: “una solidaria y cálida simpatía por el Tramp Steamer empezó a nacer dentro de mí. Lo sentí como un hermano desdichado... el carguero hondureño me había regresado a mi mundo, al centro de mis más esenciales recuerdos, nada tenía ya que hacer allí en el extremo de la península de Vironnienni”.

Este reencuentro con las raíces es también el final de la “educación sentimental” siglo XX de Warda. Ésta le confiesa a Iturri: “Creo que ha llegado el momento de regresar a mi país y de ver a mi gente... He llegado, por etapas sucesivas, a varias conclusiones: no quiero ser europea, es más, no podría serlo nunca; una vida itinerante, como la que hemos vivido en estos meses y también antes, con menor intensidad, la siento como algo que me va desgastando por dentro, que mina ciertas corrientes secretas que me sostienen y que tienen que ver con mi gente y con mi país”.

Aquí el europeo “moderno” que pierde, Gilles Lipovetsky, en *La era del vacío* se pregunta si la llamada “post-humanidad” significa “el agotamiento de una cultura hedonista y vanguardista o el surgimiento de una nueva potencia renovadora”. A su manera, Mutis responde en *La última escala*: ambas cosas. No se puede ya buscar la salvación según los principios de la modernidad ilustrada, bajo, por ejemplo, su forma romántica individualista. Pero surgen alternativas: de la muerte del individuo moderno, de su itinerancia, de su hedonismo, surge el rescate de todas las particularidades culturales, “bellas” o “feas”, “progresistas” o “retrógradas”.

El patrón, simplemente, ha cambiado; mientras Werther sigue agonizando, ahora más discretamente.