



PONTIFICIA
**UNIVERSIDAD
CATÓLICA**
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

“¡Señor óyeme!”: la ritualidad vacía en La mansión de Araucaíma de Álvaro Mutis

Tesis para optar por el título de Licenciada en Lingüística y Literatura con
mención en Literatura Hispánica
que presenta la

Bachiller:

VALERIA SEMINARIO PORTELLA

ASESOR: EDUARDO HOPKINS

LIMA, SEPTIEMBRE 2015

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

Resumen

Ese trabajo se divide en dos partes y propone hacer una lectura de La mansión de Araucaíma, de Álvaro Mutis, en dos niveles. La primer parte se centra en el primer nivel, que corresponde a la historia relatada por el narrador y refiere cómo es la vida en la mansión de Araucaíma, que se constituye como la de un claustro que recibe su orden de la relación constante que mantiene con lo sagrado. En esta sección se ve cómo el lenguaje construye una atmósfera ritual, grave y trascendente. El segundo nivel observa no solo la historia, sino al narrador contándola. Este, mediante una operación paródica del lenguaje, cuestionará lo afirmado en el primer nivel: no hay un universo divino que ratifique el orden de vida en la mansión, por lo que toda ritualidad se demuestra vana y condenada al fracaso. Esta investigación concluye que el relato se presenta como un juego, en el que el lenguaje construye a la vez que destruye. De esta manera, se niega toda presencia trascendental y tranquilizadora que le confiera orden y estructura al universo.

Índice

Introducción	4
La vida en la mansión: el orden y la inmovilidad	7
Las normas: el aislamiento y el observarse	7
La mansión: lugar de encierro	12
El orden: <i>ora et labora</i>	13
El trabajo	13
Los ritos	17
Las dos caras del orden: la amenaza	24
La imposibilidad del orden: el sueño de la Machiche	25
Ángela y el desorden	28
El resquebrajamiento de la autoridad	29
El ingreso del tiempo (y el movimiento)	31
La comunidad de Araucaíma y el ritual sacrificial	33
El deseo mimético	33
El sacrificio	39
¿Sacrificio o suicidio?	43
El sacrificio fallido	48
La parodia: Novela gótica de tierra caliente	52
Elementos góticos	55
Los paratextos	55
El castillo	63
El dueño del castillo	65
La doncella	70
El discurso oracular	74
El vacío: La parodia del lenguaje ritual	84
El narrador	91
Conclusiones	99
Obras citadas	101

Introducción

“Si tan sólo supieras de qué clase de ignorancia y de qué clase de trucos se compone un libro”

Álvaro Mutis, *La Muerte del Estratega*

Araucaíma, una hacienda de beneficio cafetero, parecía, a primera vista, ser como las demás de la región. Una mirada más cuidadosa, sin embargo, revelaba que esta mansión era diferente por su tamaño, por una “injustificada y gratuita vastedad” que infundía “cierto miedo” (Mutis: 30)¹. Aunque, en realidad, no era solo su tamaño lo que diferenciaba a esta casa del resto sino, principalmente, sus ocupantes: un conjunto de seres extraños, llegados y atraídos misteriosamente a una mansión aislada, desde los más diversos lugares. La habitaban el dueño, don Graci; un sacerdote, antiguo confesor del papa; un ex mercenario a sueldo y ahora guardián del recinto; un piloto contratado para fumigar la hacienda que, al caer y destruirse su avioneta, se quedó a vivir en la casa; un sirviente haitiano y una única mujer: la Machiche².

¹ A partir de entonces todas las referencias a La mansión de Araucaíma se harán a partir de la edición de Norma de 1992. En caso de citarse otra, se indicará.

² Según Gina Ponce de León, estos son personajes que fuera de Araucaíma serían marginales: “el guardia por su aspecto; el fraile por sus actos que se salen de las reglas que dicta una religión específica y, por lo tanto, su fracaso dentro del mundo religioso, y don Graci por su perversión o ambigüedad sexual” (Ponce de León, 2002: 54) y, agregaríamos, la Machiche por asociarse a la prostitución, Camilo por su frigididad y el sirviente por su raza. Ingresar a Araucaíma propone Ponce de León, supone, para ellos, una experiencia de *desalienación*, a través de la cual “lo marginal pasa a ser central y predominante” (2002: 57).

Puede proponerse, además, que los habitantes de Araucaíma encuentran su razón de ser en la mansión y se encierran en ella escudándose de sus fracasos. Al respecto, se vuelve elocuente la frase del piloto en el sueño de la Machiche: “Cómo quieres que me mueva de aquí, si todos saben que no sirvo para nada” (Mutis: 21).

Plantea René Girard, en La violencia y lo sagrado, que “la creación de la comunidad es en primer lugar una separación” (1995: 277): la separación de un grupo de personas del mundo que los rodea. Y es esta idea la que guiará nuestras miradas hacia la vida en Araucaíma: sus habitantes, al asentarse en ella, le dieron la espalda al mundo del que provenían y, encerrados entre las pesadas paredes, se aislaron del exterior creando así un orden propio.

Este orden será entendido como un precario peropreciado equilibrio que los personajes intentarán preservar a lo largo del relato. Los instrumentos para hacerlo serán el asilamiento; las normas y reglas que controlan el comportamiento de los habitantes y sientan las “bases filosóficas” de la convivencia; y la estructuración social a partir del trabajo y el control de los impulsos mediante una fuerte e insistente ritualidad. La estabilidad en la mansión se logrará casi absolutamente: en esta, por consiguiente, no habrá movimiento, ni transcurrirá el tiempo y reinará en ella un silencio casi total. En ese sentido, la mansión se configura como un monasterio de clausura -gobernado por el aislamiento, el deber y la ritualidad- que recibe su orden de la relación constante con lo sagrado aparente.

El orden se preserva en Araucaíma mientras se cumplan las normas, se efectúen los ritos y se mantenga el aislamiento. Llegará, sin embargo, Ángela, una muchacha que, al violar la clausura de la mansión, precipitará el desorden en ella y su consecuente fracaso. En un intento por protegerse y evitar el fin de la comunidad, se efectuará en Araucaíma un ritual más grande y trascendental que los demás: un sacrificio humano. La catástrofe, no obstante, es inevitable. Esta caída no se presenta en el relato como una sorpresa, sino que se anuncia repetidas veces desde el inicio. En efecto, La mansión de Araucaíma es como una tragedia en la que, desde el inicio, el fin está predicho y es anunciado mediante supuestos oraculares. El fin de la comunidad, por tanto, no se presenta tan solo como producto del error humano, sino como voluntad de un orden cósmico que excede lo circunstancial. Este aparato trágico, grave y solemne, está construido a partir de la utilización de las convenciones de la ficción gótica surgida en el siglo XVIII que, con su oscuridad, manejo del suspenso y utilización de lo sobrenatural, le otorga una mayor resonancia a la historia, es decir, la inserta en un marco gobernado

por fuerzas quiméricas en el que las acciones de los personajes adquieren una trascendencia metafísica.

Una mirada más atenta, sin embargo, delatará que detrás de toda la profunda ritualidad y metafísica que permean el relato, no hay un universo sagrado, sino tan solo un narrador astuto y sonriente que se embarca en un serio juego de palabras. Este no nos presenta una tragedia, como lo parecía en una primera lectura, sino tan solo una ilusión de tragedia, utilizando, a su vez, un lenguaje aparentemente ritual. Tras correr innumerables velos nos encontramos, finalmente, con un discurso que es solo eso: discurso. La presencia trascendental de un mundo divino se desvanece junto con las palabras, mostrando que, en lugar de orden, hay solo vacío y caos.



La vida en la mansión: el orden y la inmovilidad

Las normas: el aislamiento y el observarse

Escritas en las viejas y descascaradas paredes de La mansión de Araucaíma, y medio borroneadas por el tiempo, están las máximas de Don Graci, el dueño. Un extraño conjunto de sentencias y reglas que dirige “el orden y la vida” en el aislado recinto. Entre ellas encontramos doctrinas misteriosas y extravagantes como aquella que reza “Defeca con ternura, ese tiempo no cuenta y al sumarlo edificas la eternidad” (Mutis: 15). Otras, más bien, apuntan a una específica actitud ante la vida: “alza tu voz en el blando silencio de la noche, cuando todo ha callado en espera del alba; alza, entonces, tu voz y gime la miseria del mundo y sus criaturas. Pero que nadie sepa de tu llanto, ni descifre el sentido de tus lamentos” (Mutis: 15). Las máximas, como aparecen en el antiguo testamento, son sentencias morales fruto de la revelación divina o de la sabiduría de la experiencia humana. Suelen ser “enseñanzas de inspiración más bien religiosa y moral, fundadas en observaciones comunes, las más de las veces expresadas por medio de imágenes evocadas o sugeridas, que reclaman un esfuerzo de reflexión para ser comprendidas” (Cazelles, 1981: 617) con el fin de excitar la atención y perspicacia de sus oyentes (Van Deursen, 2003: 26). Las máximas están destinadas a que quienes las lean, “adquieran sabiduría y educación, y entiendan las palabras que abren la inteligencia, para darles lecciones de buen juicio y así lleguen a ser justos, honrados y leales” (Biblia latinoamericana, Pro. 1. 1-3), por lo tanto, suelen mostrar la relación que existe entre ciertos hechos y sus consecuencias (Van Deursen, 2003: 21). Los proverbios³, como

³ Usamos indistintamente los conceptos “máxima” y “proverbio” ambos entendidos como “proposición o forma breve y sentenciosa” (Neila, 2014: 3) que contiene una enseñanza moral o filosófica. “La palabra griega traducida a “proverbio” (masal) esencialmente significa comparación. Sin embargo, a través del uso vino a conocerse como cualquier declaración profunda que incluye un refrán, una observación, un sermón, aun ocurrencias graciosas (p. ej., cap. 5 (cf. Ez. 18:2) y revelaciones de Dios (cf. Sal. 49:4)13. Etimológicamente la palabra en español significa “en lugar de palabras”. Un proverbio es generalmente una declaración sucinta que se usa en lugar de una larga explicación y expresa una verdad acerca de una realidad” (Constable, 2002: 3), sentido en el cual comprendemos también máxima, definida por el Diccionario de la Real Academia Española como “regla, principio o proposición generalmente admitida por quienes profesan una facultad o ciencia” o, en una segunda acepción como “sentencia, apotegma o doctrina buena para dirigir las acciones morales”.

también se les conoce, suelen estar caracterizados por la concisión, logran resumir experiencias y observaciones en semillas de sabiduría que, en muchos casos, llegan a tener contenidos contradictorios. Así, no necesariamente representan un sistema lógico de pensamiento (Mieder, 2004: 1). Además, las máximas suelen expresarse mediante un paralelismo, en forma de comparaciones y de un modo enigmático y severo (Van Deursen, 2003: 17-36), por lo que están destinadas a lectores inteligentes, pues la mayoría de las veces, se requiere preparación o sabiduría para desentrañar su contenido: “Las palabras de los sabios son como agujones, y como clavos hincados las de los maestros de las congregaciones” (Ec. 12. 11), o “Si has sido necio en ensalzarte, o si has tramado el mal, pon la mano sobre tu boca; porque batiendo la leche se saca mantequilla, y apretando la nariz sale sangre, y forzando la ira se produce contienda” (Pro. 30. 32-33).

En el relato de Mutis nos encontramos con máximas que están dirigidas a los habitantes de la mansión. Estas, a diferencia de las tradicionales, que se encuentran impresas en un libro sagrado, están escritas en todas las paredes del recinto, acompañando cada paso de los personajes, envolviéndolos físicamente, imponiéndose sobre ellos de un modo más intenso que aquellas que en los monasterios tan solo se hacen presentes mediante su formulación verbal. Las máximas se constituyen como tales, principalmente por su construcción y lenguaje. Los proverbios bíblicos suelen estar elaborados a partir de un paralelismo: se propone una idea en lenguaje figurado, que es completada y expandida por una segunda que amplía o contrasta con la idea anterior (Van Deursen, 2003: 21): “Como zarcillo de oro en el hocico de un cerdo, es la mujer hermosa y apartada de razón” (Pro. 11.22). Tras un esfuerzo interpretativo que rellena los vacíos que deja el proverbio, el lector adquiere sabiduría, descubriendo en él una norma de conducta que guiará su vida, en este caso, por ejemplo: que la mujer tentadora y hermosa, pero falta de virtud, es tan solo un adorno bello que esconde suciedad e impureza. De aquí, desprende el lector, se deberá evitar a las mujeres hermosas apartadas de la razón y, más bien, buscar la virtud. Ejemplo de la construcción de las máximas en Araucaíma es el siguiente: “Todo deseo es la suma de vacíos por donde se nos escapa el alma hacia los grandes espacios exteriores. Consúmeme en ti mismo” (Mutis: 16). Vemos, que la construcción de las máximas en el relato de Mutis, se asemeja a las bíblicas:

ambas se estructuran en base a un paralelismo, y el segundo verso contribuye a aclarar el sentido del primero, mucho más figurado e impreciso. Así, entendemos que el deseo daña el alma y que, por lo tanto, quien lo siente, debe evadirlo y evitar darle rienda suelta.

Una de las características más resaltantes de los proverbios es la severidad con la que son enunciados, pues suelen presentarse como imperativos, a modo de órdenes, mandatos o prohibiciones: “no olvides actuar siempre con prudencia y reflexión” (Pro. 3. 21) “No niegues el favor al que te lo pide” (Pro. 3. 27), “no digas a tu prójimo (...)” (Pro. 3. 29), “no pelees (...)” (Pro. 3. 30) “no tengas envidia (...)” (Pro. 3. 31) etc. Escudándose en la voluntad de educar, las máximas en Araucaíma cumplirán la misma función de normar y controlar. Así, en las paredes hay una máxima o regla, más clara que las demás, más empírica y efectivamente cumplida por los moradores, sobre la que luego volveremos: “Si entras en esta casa no salgas. Si sales de esta casa no vuelvas. Si pasas por esta casa no pienses. Si moras en esta casa no plantes plegarias” (Mutis: 16).

Debemos pensar en estas máximas como las reglas que gobiernan la vida en las órdenes monacales y que solían ser leídas en la sala capitular. Ellas dictaban normas de carácter tanto espiritual como práctico que organizaban la vida en el recinto⁴. Si bien las máximas no son efectivamente leídas en voz alta en la mansión, estas, dedicadas a normar la vida espiritual y material de los habitantes, rodean física e insistentemente a los personajes, quienes con su lectura personal y estrecha observancia de las reglas, viven monásticamente apartados y organizados en Araucaíma. Notemos que estas máximas revelan una similitud en la constitución esencial de la mansión y el monasterio, considerado tradicionalmente “como un ámbito cerrado, separado del mundo” (Colombás, 1979: 446) en el que los hermanos llevan una vida común al margen de la que existe fuera del monasterio⁵.

A pesar de su extrañeza y aparente diversidad, vemos que, en general, las máximas o códigos de comportamiento de Araucaíma, apuntan, invariablemente, al

⁴ “Queremos que esta Regla se lea muchas veces en comunidad, para que ninguno de los hermanos alegue ignorancia” (La Regla de San Benito, LXVI: 8).

⁵ Al respecto, en la Regla monástica de San Benito, se plantea lo siguiente: “Si es posible, debe construirse el monasterio de modo que tenga todo lo necesario, esto es, agua, molino, huerta, y que las diversas artes se ejerzan dentro del monasterio, para que los monjes no tengan necesidad de andar fuera, porque esto no conviene en modo alguno a sus almas” (La Regla de San Benito, LXVI: 6-7).

aislamiento⁶: basta observar, tan solo, la reiteración del imperativo “apártate” en la siguiente máxima: “Apártate, deja que los incendios consuman delicadamente las obras de los hombres. Apártate con el agua. Apártate con el vino. Apártate con el hambre de los cóndores” (mis subrayados, Mutis: 15). En la misma línea, las máximas instan al individuo a mirar hacia adentro de su ser, contribuyendo a la voluntad de recogimiento que busca imponer el aislamiento. De este modo, se convierte en un deber la observación cuidadosa de los sentimientos y deseos que mueven a los personajes. Sin embargo, esta mirada hacia el interior no solo está planteada en términos psíquicos (“El silencio es como el dolor, propicia la meditación, mueve al orden y prolonga los deseos” [Mutis: 15]) sino que, llega a adquirir, también, una dimensión física y sólida que dirige la mirada de los personajes no solo hacia algún etéreo espacio íntimo, sino hacia el centro de su cuerpo mismo, hacia sus vísceras: “No midas tus palabras, mide más bien la húmeda piel de tu intestino” (Mutis: 15). De este modo, se podría plantear que las normas, que dictan la ritualidad en la mansión, apuntan a constituir un individuo íntegramente volcado en sí mismo, cuidadoso observador de su mundo interior en sus ambivalentes acepciones. Las no pocas referencias a las vísceras y a los restos materiales que dejan tras de sí los cuerpos, son la hipérbole que nos sitúa en un espacio que se pliega sobre sí mismo, en el cual los personajes observan atentamente sus propios cuerpos, pues estas reglas, trazadas en las paredes que los rodean, los observan, a su vez, imponiéndoles la mirada como un deber. Esta, vuelta siempre hacia adentro, los desconecta de un entorno al que ya no observan, o es observado solo mediante el filtro del aislamiento, generándose así una fuerte disociación entre los personajes sujetos a estas normas y una realidad que ya no los toca ni interpela.

Al mismo tiempo, este mismo sujeto, que se encuentra encerrado dentro de sí, siente “la miseria del mundo”, es decir, se relaciona con el dolor que existe fuera de las paredes de la mansión. Así, eleva su voz “en el blando silencio de la noche” y canta las amarguras de los seres. Pero, rezan las normas, este canto no debe oírlo ni descifrarlo nadie. Nuestros personajes, en cierta medida, son parte del mundo, sienten junto con los

⁶ Ponce de León rescata la función mítica, es decir, fundante de las máximas. “Las máximas son, para la mansión la presencia de una norma de vida; su interpretación no es necesaria, porque su sola presencia es la prueba de la verdad (...) Araucaíma existe porque ha sido creada mediante la expresión verbal y la consignación en las paredes” (2002: 49).

hombres, pero rehúyen su contacto. Este hecho puede ser visto, en cierta medida, como paralelo a la oración de los monjes de clausura que, a pesar de estar físicamente separados del mundo por su encierro, se unen a la humanidad a través sus oraciones, que buscan no solo la unión con Dios, sino también la salvación de la humanidad.

Los habitantes de Araucaíma no están solo encerrados físicamente, sino también incomunicados. Y es que pareciera que todo lo que llegara a la mansión se quedara atrapado en ella. Los personajes, en realidad, han llegado a esta casa por razones desconocidas, pero más que movidos por algún motivo particular, parecen atraídos inconscientemente al recinto. Una vez en el lugar, se genera la sensación de que han sido tragados por él: su vida, vista en retrospectiva, está plagada de anécdotas que, al llegar a la hacienda, dejan de producirse. Sin embargo, no son solo nuestros extraños personajes quienes se quedan encerrados en este lugar. Volviendo con mayor cuidado a las máximas, encontramos claves que nos permiten plantear que *todo* lo que llega a este lugar se queda circulando en él. Los habitantes evocan la miseria del mundo de afuera, se relacionan con ella, pero cuando la cantan nadie puede ni debe oírlos, sus lamentos son indescifrables. El dolor es captado por los personajes, atraído hacia la mansión, pero permanece encerrado en ella, capaz de ser formulado pero incapaz de ser exorcizado. Del mismo modo, a la mansión llegan sonidos de afuera: el retumbar fúnebre y monótono del paso de hombres y bestias por los puentes; pero esta no emite sonidos hacia el exterior:

En los patios empedrados retumbaba el menor ruido, se demoraba la más débil orden y murmuraba gozosamente el agua de los estanques en donde se lavaban las frutas o se despulpaba el café. Estos eran los únicos ruidos perceptibles al internarse en el fresco ámbito nostálgico de los patios (Mutis: 31).

Todo se queda encerrado en la atmósfera densa y silenciosa de Araucaíma. Del mismo modo en que el hoyo negro lo absorbe todo: tiempo, luz, espacio... y nada sale nunca de él, la mansión atraerá inconscientemente a sus habitantes para encerrarlos tanto en ella como en sí mismos. De este modo, se les mantiene aislados con el fin de generar un ambiente ordenado de clausura, de recogimiento y silencio.

La mansión: lugar de encierro

Esta situación de encierro es aún más evidente cuando observamos que la mansión se encuentra situada en la confluencia de dos ríos torrentosos, en un valle en sombras, rodeado por las altas montañas de la cordillera,

Una vía férrea construida hacía muchos años daba acceso al valle por una de las gargantas en donde se precipitaban las aguas en torrentoso bullicio. Los ingenieros debieron arrepentirse luego de un trazado tan ajeno a todo propósito práctico y desviaron la vía fuera del valle. Dos puentes quedaron para atestiguar el curso original de la obra. Aún servían para el tránsito de hombres y bestias. (Mutis: 32).

Así, los personajes están encerrados en una construcción, que está, a su vez, aislada del mundo al estar cercada por un valle al cual no existe (o no es posible que exista) un fácil acceso. La misma posibilidad de la construcción de un puente que conectara el valle con el resto de la civilización fue desechada como absurda: queda, como una evidencia de esa imposibilidad, la resonante línea del ferrocarril por la que solo transitan animales y algunos hombres. Podemos ver a los habitantes de la mansión como parte de una serie de cajas chinas de la cual son ellos el último eslabón: encerrados en sí mismos, al mismo tiempo que en la mansión que se encuentra, a su vez, aislada en un valle incomunicado. Es interesante, además, analizar la imagen de “garganta” como lo único que proporciona acceso al valle: se construye, pues, este espacio natural como el interior de un cuerpo, como las entrañas de un organismo vivo. Estar en la mansión, entonces, es estar en las vísceras del mundo. Del mismo modo, la imagen de garganta como único acceso al valle nos remite a la mansión, o al valle en el que esta se encuentra, como un lugar que engulle y digiere todo aquello que ingrese en él, asimilándolo, convirtiéndolo en parte de su organismo.

La imagen de la mansión como una fortaleza que aprisiona⁷ no se desprende solamente de las normas o de su ubicación geográfica, sino que llega, incluso, a tomar posesión de la psique de los personajes. El sueño del fraile (y en cierta medida también el de la Machiche) resalta esta idea:

⁷ Es elocuente el hecho de que a los monjes y monjas de clausura se les llame también reclusos.

Transitaba por un corredor y al cruzar una puerta volvía a transitar el mismo corredor con algunos breves detalles que lo hacían distinto. Pensaba que el corredor anterior lo había soñado y que éste sí era real. Volvía a trasponer una puerta y entraba a otro corredor con nuevos detalles que lo distinguían del anterior y entonces pensaba que aquél también era soñado y éste era real. Así sucesivamente cruzaba nuevas puertas que lo llevaban a corredores, cada uno de los cuales era para él, en el momento de transitarlo, el único existente. (Mutis: 25)

En este caso, el soñante aparece encerrado en una construcción laberíntica e infinita. Existe la voluntad de salir de ella, de cruzar pasadizos y trasponer puertas que, sin embargo, conducen al mismo lugar del cual se buscaba partir. Los intentos absurdos e infructuosos se suceden acosando al personaje que parece aceptar la situación con resignación y seguir caminando, buscando la puerta que lo conducirá a un lugar nuevo. Este, sin embargo, nunca será alcanzado, y el personaje transitando los corredores se ve condenado a buscar la salida de un lugar que no la tiene. La mansión, con sus muros y prohibiciones, encierra y controla a sus habitantes que, a su vez, se encontrarán encerrados dentro de sí mismos, aislados incluso dentro de su comunidad. A pesar de la evidencia de cierto deseo de escape, los personajes se mostrarán resignados al laberinto de mansión.

El orden: *ora et labora*

El trabajo

La hacienda de Araucaíma, además de ser un espacio cerrado y fortificado, es también un lugar marcado por el trabajo y el deber. Basta prestar atención al hecho de que la mayor parte de personajes se encuentra caracterizada por la labor que cumple en la mansión (el guardián se llama Paul, pero ese nombre parece sobrarle, lo reconocemos solamente como El Guardián) contribuyendo a ordenar jerárquica y laboralmente el espacio que ocupa. En medio de una naturaleza desbordante se erige la mansión con sus paredes y rejas oponiéndose a ella con su solidez edificada por el trabajo del hombre. Asimismo, lo que sucede dentro de ella está también determinado por la organización laboral.

Lo que nos hace humanos, dice Bataille, son las prohibiciones⁸. El refrenar nuestros impulsos nos diferencia de los animales y nos permite crear un mundo ordenado, regido por el trabajo⁹. La conciencia humana, plantea, “nació” a partir de la necesidad de dissociarse de lo “bajo” y repugnante (los fuertes instintos que marcan la naturaleza animal) (Bataille, 2010: 162). Nació como un intento del hombre de racionalizar o esconder el horror y terror que el caos al que le llevaban estos instintos le inspiraba: “Si estoy angustiado, pienso. El pensamiento en mí suspende la angustia” (Mi traducción, Bataille citado por Mayné, 1993: 26). Andrade y Campo-Redondo, haciendo una lectura de Mircea Eliade, plantean que el hombre busca “el sentido cosmológico de la realidad” (2002: 13). Lo cosmológico es el estado que surge tras la creación de las cosas; es decir, el orden y la forma que se imponen sobre el caos indiferenciado. Al decir que el hombre busca lo cosmológico, se está planteando que busca todo aquello que se oponga al caos, que “siente un gran temor a quedar fuera del espacio ordenado y ser tragado por lo caótico” (2002: 13). De esta voluntad surgió el trabajo -asociado al orden y la prohibición- como una respuesta a lo incontrolable, que le confiere al individuo la sensación (o ilusión) de tener control sobre su vida y el mundo, el trabajo ordena el universo que el hombre no entiende, le permite moldear aspectos de su realidad y, al mismo tiempo, esconder la atemorizante intuición de que la mayor parte de su realidad no puede ser moldeada: “El primitivo sentía que el mundo del trabajo le pertenecía, mientras que el desorden de la muerte lo superaba, hacía de sus esfuerzos un sinsentido” (Bataille, 2010: 49). Sin embargo, este orden humano y “civilizado” tan solo se impone sobre el mundo caótico que aún subsiste debajo de él y sume al individuo en una angustia intolerable. De este modo, el trabajo, el orden y las prohibiciones se presentan como una tabla de salvación para el hombre; aquello que lo mantiene, quizás, cuerdo, al permitirle la ilusión de control en medio de un universo amenazante.

Entender el trabajo como una actividad que protege a la comunidad tanto del caos exterior como del que anida en ella misma, nos permite hacer una lectura más profunda de La mansión de Araucaíma, en la que el trabajo cumple con la misma función: proteger y ordenar. Queda claro, con la lectura del relato, que las labores que se realizan en la

⁸ Prohibición entendida como aquello que el hombre se impone a sí mismo de manera “artificial” para refrenar excesos e impulsos tumultuosos que incitan el abandono a ellos.

⁹ “El hombre es en primer término un animal que trabaja” (Bataille, 2010: 164).

mansión no están dirigidas al enriquecimiento o la producción, ni buscan un intercambio económico con el mundo exterior. Los trabajos cotidianos que realizan los habitantes no apuntan a la trascendencia de su condición sino a mantenerla, a acomodar la vida en el recinto mismo: uno cuida la entrada, otra se encarga de la limpieza, el sirviente de la cocina, entre otros. Es decir, el trabajo cumple con la función de mantener la estructura existente en la mansión. Moreno-Durán, en “La flora de la Donna Tórrida”, propone una lectura de La mansión de Araucaíma a partir del sueño socialista de Charles Fourier: el falansterio. Una propuesta de comunidades rurales autosuficientes, en las que toda labor y responsabilidad debían estar cuidadosamente reguladas y normadas, llegando incluso a estar sujetas a control las relaciones afectivas. Estas comunidades debían ser creadas voluntariamente por sus miembros y ordenarse mediante el trabajo y las leyes, con la finalidad de resolver los problemas de la sociedad y lograr la felicidad común, revolucionando el sistema de organización social.

Sucede algo similar con la organización de la vida monacal, en la que tras el establecimiento de La Regla de San Benito, se instaura la importancia del trabajo manual: “la ociosidad es enemiga del alma” (XLVIII: 1), inicia el capítulo sobre la “Distribución del tiempo fuera del oficio divino”, que ratifica la idea bíblica de que “la ociosidad trae muchas maldades” (Eclo. 33. 29). Estas sentencias conllevan a que la vida monacal esté cuidadosamente reglamentada, habiendo una labor para cada momento del día:

al salir del oficio de la prima trabajarán por la mañana en lo que sea necesario hasta la hora cuarta. Desde la hora cuarta hasta el oficio de sexta se dedicarán a la lectura. Después de sexta, al levantarse de la mesa, descansarán en sus lechos con un silencio absoluto, o, si alguien desea leer particularmente, hágalo para sí solo, de manera que no moleste. Nona se celebrará más temprano, mediada la hora octava, para que vuelvan a trabajar hasta víspera en lo que sea menester. Si las circunstancias del lugar o la pobreza exigen que ellos mismos tengan que trabajar en la recolección, que no se disgusten, porque precisamente así son los verdaderos monjes (...) (La Regla de San Benito, XLVIII: 3-8)

Sobre un principio equivalente se edifica la vida en la mansión, en la que se postula un orden basado en el trabajo, el aislamiento y las normas como principios estructurantes. Todos los personajes son descritos en términos de sus labores: “desde

cuando llegó (el guardián) le fueron confiadas ciertas tareas que suponían una labor de control sobre las entradas y salidas de los demás habitantes de la mansión. Todas las llaves de cuartos, cuadras e instalaciones de beneficio estaban a su cuidado” (Mutis: 14), “la Machiche era la encargada de todas las labores domésticas” (Mutis: 19), el piloto “por las noches ayudaba al fraile en la contabilidad de la hacienda” (Mutis: 17). Sin embargo, si el trabajo en Araucaíma no tiene como fin el enriquecimiento, debemos preguntarnos a qué apunta este. Si, siguiendo a Bataille, retornamos a la idea de que el trabajo es orden que intenta imponerse sobre el caos, podemos plantear que lo que amenazará a los habitantes de la mansión es, justamente, el caos incomprensible que los atemoriza y que estos parecen haber situado fuera de los muros protectores de la mansión. Así, esta idea nos permite comprender la mansión como un mundo cerrado, ordenado y regulado mediante labores y rituales, y plantear que los personajes, al estar enclaustrados se escabullen del desorden que los acosa y que parece provenir del universo del que escaparon. Llegan, sin embargo, las inevitables preguntas: ¿de dónde surge tan grande necesidad de ordenar? ¿Qué intenta ordenarse?

Según Girard, la mayor amenaza a una pequeña comunidad es la alteración, pues “cualquier movimiento incontrolado puede suscitar una repentina borrasca” (Girard 1995: 294). En un universo en el que la más mínima disputa puede llevar a una situación desastrosa, el orden establecido en las comunidades es un bienpreciado pero precario. Estas, al no tener un sistema legal que regule y ordene su vida social, corren el riesgo de dejarse llevar por la venganza que suscita la violencia, lo que Girard llama “violencia recíproca”: un proceso interminable de represalias que pone en peligro a todos los miembros de la comunidad pues “ante la sangre derramada, la única venganza satisfactoria es derramar, a su vez, la sangre del criminal” (Girard, 1995: 22). Este círculo vicioso puede llegar a ser particularmente alarmante en comunidades pequeñas en las que corre el riesgo de provocar una reacción en cadena con consecuencias fatales, pues “la multiplicación de represalias pone en juego la propia existencia de la sociedad” (Girard, 1995: 22). De este modo, “acoger el cambio significa siempre entreabrir la puerta detrás de la cual merodean la violencia y el caos” (Girard, 1995: 296).

En las sociedades primitivas (...) el menor cambio, incluso en un individuo aislado, es visto como si pudiera provocar una crisis mayor. Un

peligro literalmente apocalíptico se perfila detrás de los pasos más normales a nuestros ojos, más previsibles, más indispensables a la continuidad en la sociedad (Girard, 1995: 293).

En suma, planteamos que la vida en la mansión se basará en el afán de mantener la vida en cierto orden, en conservar el statu quo, el equilibrio que logró y la organización sobre la que se basa su día a día¹⁰.

Para comprender la importancia y significancia del orden en el proyecto escritural de Mutis, conviene reproducir una interesante anécdota relatada por el autor y recogida por W. Siemens:

Me llamaron por teléfono de Colombia para que en una palabra resumiera toda mi noción del mundo, todo lo que pienso de mi poesía, lo que pienso de la vida. [...] le dije que la palabra es ORDEN. [...] Le dije que el orden es fundamental y de ahí mi felicidad y mi interés por la monarquía; es un orden absoluto, está referido a una trascendencia, de orden divino. Y el orden del universo, claro (Mutis en Siemens, 2002: 62).

Esta afirmación resalta el papel central que juega el orden en la literatura del escritor y deja en claro que el orden del universo es entendido como trascendental, es decir, como algo que se encuentra más allá de los límites naturales. Pero además resalta la relación que se establece entre el orden del universo con el poder y lo divino que demostrará ser central en el desarrollo del análisis.

Los ritos

Se mencionó que la mansión es análoga, en cierta medida, a un monasterio. En esta, el tiempo parece no suceder o, en todo caso, se repite constantemente trazando un círculo que atrapa a los personajes, y los lleva a vivir lo mismo todos los días¹¹. De este modo, los personajes no se encuentran solo atrapados en el laberinto de la mansión o en el de sus cuerpos, sino también en el del tiempo. Al igual que Araucaíma constituye una

¹⁰ Ponce de León plantea que la vida en La mansión de Araucaíma se basa en el libertinaje del placer y el erotismo sexual (2002: 46), sin embargo, nosotros postulamos que, si bien es innegable la presencia de una fuerte sexualidad en la mansión, esta se encuentra cuidadosamente vigilada y normada. No estamos ante libertinaje, sino ante un equilibrio social estrechamente vigilado y mantenido.

¹¹ “En la mansión todos los actos que se inclinan hacia la formación del mito (aquello que le da sentido a un mundo que no lo tiene) tienen como base la repetición. En aquel lugar existe cierta idea de repetición en el tiempo que mediante el mismo mecanismo se hace permanente, extenso y eterno, tanto como actual (...) el pasado y el futuro existen al margen del presente absoluto, del aquí y el ahora (...)” (Ponce de León, 2002: 50-51).

ruptura en el espacio con respecto al mundo que la rodea, la vida que se lleva a cabo dentro de ella, señala una ruptura en la dimensión temporal respecto a la del mundo exterior:

La dimensión temporal que acoge a estos personajes es de tiempo detenido ("esta Mansión es un lugar donde reside el mal, es el reino del mal; sus paredes no se usan, no se gastan, el tiempo no pasa por allí", dice Mutis), en oposición al tiempo cronológico que existe fuera de las fronteras de la casa —automóviles, películas, hoteles—, tiempo espejo de la realidad referencial (del lector) que queda anulado por la atemporalidad de la hacienda (Bustillo, 1994: 153).

Diariamente los personajes offician una serie de ritos en los que todos participan y que llegan a ser el núcleo de la vida en la casa. Podemos entender rito a partir de la definición estructural que propone Roy A. Rappaport, en Ritual y religión en la formación de la humanidad. Según el antropólogo, el ritual se caracteriza por (1) haber sido codificado por alguien diferente a quien lo ejecuta, pues quienes participan del ritual, lo hacen con la certeza de que lo que hacen ha sido sancionado por el tiempo y la costumbre, como si los ritos existieran desde siempre. Y es que, si los participantes consideran que los rituales están ordenados por lo divino, los nuevos, codificados por el hombre, aparecen como falsos o forzados. (2) El ritual, asimismo, está marcado por su forma. Suele estar caracterizado por el decoro, la meticulosidad, repetitividad, regularidad y estilización. La conducta de los participantes en estas circunstancias suele ser puntillosa (3) sin embargo, dado que el ritual ha venido repitiéndose a lo largo de miles de años, no puede evitar reelaborarse. Los cambios pueden ser mínimos pero la imprecisión es inevitable. (4) El ritual solo cobra sentido durante su ejecución, hay cosas dichas por los rituales que no pueden ser dichas de otro modo. La manera de decir y de hacer es intrínseca a lo que se está diciendo o haciendo. De este modo, en el ritual, el medio es en sí mismo un mensaje. (5) El ritual no es físicamente eficaz (es decir, no tiene consecuencias materiales predecibles y medibles), si el ritual llega a tener alguna consecuencia, no lo hace con materia, sino concentrando medios y fuerzas de "otra clase", así, deriva su eficacia de lo oculto.

En esta mansión todos los actos, incluso los que aparentan ser cotidianos o rutinarios, se invisten de cierta ritualidad, por lo que en ella los ritos transcurren

constantemente. Se reza una *oración* todas las mañanas, al despuntar el alba; todos los días los habitantes asisten a las *abluciones* de Don Graci; los *jueves de corpus* se sirve caldo de gallina entre los cantos y tristes *salmodias* del sirviente. Asimismo, se oficia *ritos macumberos*, cuyo olor vegetal se esparce por toda la casa... los ritos son muchos y se multiplican. Estos cumplen con otorgarle un sentido al día a día, y le confieren a cada personaje un lugar en la estructura de las relaciones. Pues, la ritualidad contribuye, como lo plantea Gómez García, a la estabilización del orden y organización de la sociedad. Es a través de esta que los miembros de una comunidad establecen su posición jerárquica en ella:

Entre un extremo y otro, la celebración ritual introduce principios de orden: los individuos son adscritos a un puesto social o confirmados en él, los conflictos entre ellos se postulan simbólicamente superados; los cuerpos son ordenados en la acción simbólica, adiestrados para situarse en su lugar jerárquico, y hasta los procesos orgánicos son estimulados o inhibidos; las ideas quedan enmarcadas en un paradigma de sentido englobante; los afectos resultan moldeados, modulados con un signo positivo o negativo (Gómez García 2002: 9).

El principal ritual oficiado en Araucaíma es aquel que se estructura en torno a la figura de Don Graci,

En su juventud había sido pederasta de cierta nombradía y en varias ocasiones fue expulsado de los cines y otros lugares públicos por insinuarse con los adolescentes. Pero de tales costumbres la edad lo había alejado por completo, y para calmar sus ocasionales urgencias acudía durante el baño a la masturbación, que efectuaba con un jabón mentolado para la barba del que se proveía en abundancia en sus muy raras escapadas a la ciudad.

Don Graci nunca se bañaba solo y lo hacía dos veces cada día, una en la mañana y otra antes de acostarse. Escogía su compañero de baño sin exigirle nada y sin dirigirse a él en forma alguna durante las largas abluciones que a veces, siempre más raras, despedían un intenso aroma mentolado. (Mutis: 15)

A través de estas abluciones, “oficiadas” todos los días de la semana, se instaura el principal ritual en la mansión. “Ablución” según el DRAE se refiere, en una primera acepción, a la simple acción de lavar. En algunas religiones como la judaica y la

mahometana, el agua adquiere un sentido religioso al servir como elemento purificador. “Ablución” apunta, también a la ceremonia de purificación del cáliz y de lavarse los dedos el sacerdote después de consumir la hostia. El término, es evidente, tiene una fuerte carga sagrada y purificadora: las abluciones se encargan de limpiar al individuo, lo despojan de toda contaminación o corrupción, y lo devuelven a la pureza, renovado.

Este rito del cual don Graci se erige como el centro, cumple la función de organizar las relaciones que se establecen entre los personajes pues, “de cada uno de estos baños salía la Machiche con un nuevo pretendiente y a él dedicaba sus mimos y cuidados sin dejar de atender a los demás con próspera y maternal eficacia.” (Mutis: 51). Estas abluciones, por tanto, cumplen la función fundante de unir a la comunidad y generar una estructura social. De hecho, a pesar de que no todos los individuos estén presentes al mismo tiempo, las purificaciones de Don Graci hacen partícipes a todos los habitantes de la casa: se dejan sentir en la totalidad del recinto, haciéndoles saber a sus ocupantes, a través del intenso aroma del jabón mentolado que se cuele por todos los rincones, que el rito está llevándose a cabo.

Durante las abluciones en las que Don Graci elige a la Machiche para acompañarlo, suelta frases que remarcan el plano religioso en el que se inscribe esta ceremonia. El dueño, “en lo más intenso del baño”, “con un tono de predicador” llamaba a la Machiche “La Gran Ramera de Nínive” (Mutis: 20). Nínive fue la capital de Asiria, y, según la Biblia, era el centro de un imperio insaciable, una ciudad pecadora cuya caída auguraron los profetas. Así, pues, en el éxtasis, Don Graci, trae a colación la Biblia e invoca un mundo opuesto al deseado por Yahvé, considerado el imperio de la perdición, en el que habita el pecado y que, por lo tanto, debe caer tras el triunfo del bien sobre ella: “y comenzó Jonás a entrar por la ciudad, camino de un día, y pregonaba diciendo: De aquí a cuarenta días Nínive será destruida” (Jon. 3. 4). Este es el rito central de la mansión: la ceremonia purificadora y masturbadora que unifica a los miembros de la comunidad y les muestra el sentido en el que debe moverse el deseo: es necesario que se mantenga a raya, vuelto hacia adentro.

Otro ritual, también celebrado regularmente, es el rezo de la oración de la mañana. Como en un monasterio, en la mansión existe también un oficio al alba,

conocido como laudes. Este oficio cantaba “la victoria de la luz sobre las tinieblas” y “simboliza cotidianamente el triunfo de Cristo resucitado sobre la muerte, la victoria de la gracia sobre el pecado” (Colombás, 1979: 337). En el caso de la oración del Fraile, se invoca también a la divinidad. Además, es interesante observar cómo es que los personajes tienen tan internalizado el sentido del deber, la cotidianeidad o la repetición ritual pues, todas las mañanas dejan la actividad que se encontraba realizando para pronunciar, solemnes, las palabras del fraile que hicieron suyas:

Ordena ¡oh Señor! la miserable condición de mis dominios.
 Haz que el día transcurra lejos de las sombras amargas que ahora me agobian.
 Dame ¡oh Bondadoso de toda bondad! la clave para encontrar el sentido de mis días, que he perdido en el mundo de los sueños en donde no reinas ni cabe tu presencia.
 Dame una flor ¡oh Señor! que me consuele.
 Acógeme en el regazo de una hembra que reemplace a mi madre y la prolongue en la amplitud de sus pechos.
 Sácame ¡oh Venturoso! del amargo despertar de los hombres y entorpeceme en la santa inocencia de los mulos.
 Tú conoces, Señor, mejor que nadie, la inutilidad de mis pasos sobre la tierra,
 no me hagas, pues, partícipe de ella, guárdamela para mi última hora, no me la proveas durante mi trabajosa vigilia.

*Señor: arma de todas las heridas,
 bandera de todas las derrotas,
 utensilio de los sinsabores,
 apodo de los lelos,
 padre de los lémures,
 pus de los desterrados,
 ojo de las tormentas,
 paso de los cobardes,
 puerta de los encogidos,
 ¡Señor despiértame!
 ¡Señor despiértame!
 ¡Señor despiértame!
 ¡Señor óyeme! (Mutis: 24)*

Esta oración está construida a modo de letanía: como una serie de invocaciones que se suceden uniforme e insistentemente: la letanía es un discurso “reiterado y reiterativo para sentar la presencia de la divinidad y ritualizar la fe” (Espinosa, 2014: 7) que consiste en invocaciones breves a entidades divinas y que se caracteriza por la insistencia en la alabanza y la súplica y, en ese sentido, es el puente que une a los mortales con la deidad. Esta oración nos proporciona otra pista que nos conduce a plantear que la vida en la mansión se organiza como la de un monasterio, regido por las horas canónicas que marcan el ritmo de rezos y deberes a través de ritos sagrados. En la gran construcción de Araucaíma, la vida y los días se encuentran también divididos por ritos, propiciando la disciplina y el orden. En suma, podríamos plantear que la mansión, como los monasterios regidos por la regla de San Benito, parece seguir el principal mandato: *ora et labora*, reza y trabaja.

Pero sobre todo, la ritualidad contribuye a que la comunidad se perciba como una unidad con un mismo y único fin. Intensificando el sentimiento de comunidad, los ritos conectan a los personajes con el orden interno de la casa, todos hacen lo mismo al mismo tiempo, remarcándose de este modo que la comunidad es justamente la unión de individuos distintos que buscan, finalmente, lo mismo.

Hemos visto que el espacio de la mansión ha sido cuidadosamente constituido y organizado para negar al mundo de afuera, del cual han escapado los personajes con la esperanza de encontrar algo mejor. La clausura en la cual viven tiene la finalidad de mantener un clima de silencio y oración que propicia la observación interior y que lleva al orden y organización que se opondrán al caos del mundo exterior. Recordemos que lo que caracteriza a las sociedades tradicionales es la oposición que establecen entre su territorio y el espacio indeterminado que los circunda: “el primero es “el Mundo”, el Cosmos; el resto ya no es un cosmos, sino una especie de “otro mundo”, un espacio extraño, caótico, poblado de larvas, de demonios, de extranjeros” (Eliade, 1981: 34-35). La comunidad supondría un “cosmos”, y todo lo que se encuentre al otro lado de sus muros, un “caos”.

Araucaíma se verá como una isla fija y delimitada en medio de un caos exterior que la acosa y del que sus paredes la escudan. En otros términos, pero siguiendo la misma línea, Girard plantea algo muy similar,

Cada comunidad se percibe a sí misma como un navío único perdido en un océano sin orillas, unas veces apacible y sereno, y otras amenazador y agitado. La primera condición para no zozobrar, necesaria e insuficiente, es la de conformarse a las leyes de toda navegación, impuestas por el propio océano. Pero la más extrema vigilancia no garantiza una eterna flotación: el casco hace agua; el insidioso fluido no cesa de infiltrarse. Hay que impedir que el navío se inunde repitiendo los ritos (Girard, 1995: 277)

La cita muestra a las comunidades como organizaciones que intentan preservarse, como un navío que intenta mantenerse a flote en medio de un océano agitado; es decir, mantener su orden interno, su estructura en medio del caos que la circunda. Lo interesante de esta imagen, así como la idea anterior de Eliade es justamente la división tajante que se plantea entre la comunidad organizada o cosmizada mediante ritos, leyes y trabajo y el universo exterior que la circunda. Los ritos vendrían a ser aquello que ordena la vida en Araucaíma, y la constituyen como un universo organizado en medio de un universo informe y homogéneo, sin estructura ni consistencia (Eliade, 1981: 26) y la preservan de hundirse en el caos exterior. Los ritos ordenan el tiempo en Araucaíma (se reza todas las mañanas y se asiste a las abluciones de don Graci dos veces al día), las acciones (determinan qué se come qué día, cómo deben comportarse los habitantes de la mansión), las labores (guardar la entrada, por ejemplo), las relaciones (las abluciones de Don Graci estructuran las relaciones que todos los personajes tienen con la Machiche) y el espacio (separa el mundo puertas adentro del exterior, que se plantea como un mundo peligroso y caótico del cual el hombre desea protegerse). Son, en suma, aquello que ordena y une a la comunidad, pues “todos los ritos tienden a perpetuar y reforzar un cierto orden familiar, religioso etc. Su objeto es mantener las cosas en el estado en que se encuentran” (mis subrayados, Girard, 1995: 292) y es que “la acción ritual no tiene nunca otro objetivo que la inmovilidad completa o, a falta de ésta, el mínimo de movilidad” (Girard, 1995: 296). Representante de esta voluntad de orden que estructura a la comunidad es el fraile, coincidentemente el ejecutor de la ritualidad al ser la persona que encarna lo sagrado en el recinto y que tiene “(...) cierto secreto sentido del orden, (...)”

una determinada intuición de equilibrio que lo llevaba a colocarse al margen de un caos que anunciaba la aniquilación y la muerte” (Mutis: 35) y cuya oración, justamente, resume el deseo de orden que impera en la mansión: “Ordena ¡oh señor! La miserable condición de mis dominios” (Mutis: 23). Es interesante, además, resaltar la creencia que deja traslucir este verso: la idea de que es la divinidad la encargada de ordenar lo humano, que se presenta como miserable, amargo y falto de sentido. Esta idea se refuerza, además, en el siguiente verso: “Dame ¡oh Bondadoso de toda bondad! La clave para encontrar el sentido de mis días, que he perdido en el mundo de los sueños en donde no reinas ni cabe tu presencia” (Mutis: 23), que muestra cómo la ausencia de sentido u orden es consecuencia exclusiva de la ausencia divina. De este modo, se postula como una de las ideas fundantes de Araucaíma, la identificación del orden con lo divino y ritual, y el caos con su ausencia.

Las dos caras del orden: la amenaza

Se podría plantear, por tanto, que el aislamiento de la hacienda de Araucaíma tiene la función de proteger: “la cualidad más característica de este tipo de espacios (los cerrados) es la defensiva: el espacio de la enclaustración resulta en todo comparable al del muro fortificado” (Bueno García, 1993: 120). Sin embargo, el espacio cerrado es ambivalente, “de puramente defensivo y protector, podemos verle transmutarse en hostil y amenazador, en fuente de innumerables peligros en la oscuridad de la noche” (Bueno García, 1993: 120). Y es que la palabra orden, que hasta entonces hemos visto en términos protectores, tiene dos acepciones. Por un lado “orden” implica concierto y una buena disposición de las cosas entre sí. Pero al mismo tiempo, es un mandato que se debe obedecer, observar y ejecutar.

Las máximas, entonces, no pueden ser consideradas como simples enunciados pues, no solo están sobre las paredes, sino que rigen, efectivamente, la vida de los habitantes de la casa, se imponen sobre ellos y dirigen su conducta. Debemos recordar que estas han sido formuladas por Don Graci. Este hombre colosal, dueño del recinto y en cierta medida de la libertad de los demás personajes. Y desde su inmenso cuerpo, que se asemeja a una “robusta columna de carne” (Mutis: 16) disciplina y maneja los movimientos y pasiones de sus huéspedes, controla no solo lo que se hace, las idas y

venidas de los personajes, sino también lo que estos piensan y, sobre todo, el cómo desean. Su verdadera careta aparece en el sueño de la Machiche en el cual aparece como “alguien muy importante e investido de una inmensa autoridad y de quien dependía la suerte de todos” (Mutis: 22). Los habitantes, entonces, se encuentran atravesados por un puntual código de comportamiento que los construye y les proporciona un lugar en esta fortaleza, que, justamente, se constituye como tal por el cuidadoso observar de las normas. En efecto, recordemos que los únicos ruidos que se escuchan en el recinto son el agua de la fuente y las órdenes, remarcándose de este modo la omnipresencia del deber, la vigilancia, el silencio y la obediencia¹².

Es inevitable, entonces, preguntarse qué sucedería si estas normas fueran transgredidas. Y es que sobre cada máxima pesa una advertencia, no formulada, pero sugerida. Nos encontramos, así, en un recinto amenazado, no solo por el afuera (del cual, como vimos, parece estar escudándose) sino también desde adentro. A los personajes, de este modo, les queda un espacio muy restringido de libertad, perfectamente protegido, pero estrictamente vigilado.

La imposibilidad del orden: el sueño de la Machiche

Plantea, Moreno- Durán, que en el espacio onírico de la Mansión de Araucaíma

se quiebran las leyes y todo es posible, se cumplen los deseos más íntimos, y extravagantes y conviven en apacible o sórdida promiscuidad los habitantes en que se desdobra nuestro ser. Por eso, en tal orden de cosas, la única represión se llama vigilia (y que, por lo tanto), el sueño es el reducto más idóneo y fiable para escapar de las miserias de la realidad (1992: 17).

Creemos, sin embargo, que los sueños serán, para los habitantes de la mansión, un espacio más que se encuentra controlado por los preceptos que rigen su vida mientras están despiertos. Postulamos, más bien, que los sueños de los residentes, serán reflejo de cómo es que se vive en la mansión, de cómo las tensiones que se construyen en torno a

¹² La vida monástica se basa en la obediencia, al respecto, la Regla de San Benito afirma que: “El primer grado de humildad es una obediencia sin demora (...) en cuanto el superior les manda algo, sin admitir dilación alguna, lo realizan como si Dios se lo mandara. El Señor dice de éstos: "En cuanto me oyó, me obedeció" (...) Estos tales, dejan al momento sus cosas, abandonan la propia voluntad, desocupan sus manos y dejan sin terminar lo que estaban haciendo, y obedeciendo a pie juntillas, ponen por obra la voz del que manda (La Regla de San Benito, V: 1-9).

ellos, terminan afectándolos profundamente, y de cómo todos sus intentos de vivir una vida lejos del caos y del dolor, resultan vanos. Los sueños en el relato serán el instrumento que el narrador utilizará para abrirle al lector una ventana al estado más profundo de los personajes.

“Dame ¡oh Bondadoso de toda bondad! la clave para encontrar el sentido de mis días, que he perdido en el mundo de los sueños en donde no reinas ni cabe tu presencia”. (Mutis: 23). De estas palabras del fraile, también se desprende una diferencia fundamental entre el sueño y la vigilia. El hombre durante la vigilia se encuentra en el dominio de lo divino; Dios ordena el mundo y le da sentido a la vida de los hombres. En el sueño, por otra parte, Dios no tiene lugar, es entonces en este en donde se manifiesta la verdadera cara de la vida, aquella caótica, que no puede ser ordenada artificialmente. Esta idea nos proporcionará una clave para leer los sueños de los personajes y entenderlos como el estado de cosas real que perturba el orden que buscan establecer en sus vidas.

De entre los tres sueños consignados en el relato de Mutis, el de la Machiche es particularmente revelador en este aspecto. Está marcado, principalmente, por un sentimiento de impotencia, que parece plantear que toda acción humana se muestra inútil frente a la fuerza destructora y colonizadora de la naturaleza, el tiempo y la muerte, en suma, del mundo del caos. En su sueño, la Machiche se encuentra en un quirófano, en el que ha sido contratada para “recortar las hierbas y líquenes que van creciendo en la sala de operaciones, en los laboratorios y en algunos corredores”, pues, le dijo el médico que la contrató, “No podemos continuar con estas plantas y hierbas que siguen creciendo por todas partes” (Mutis: 12). La Machiche se aboca a su labor, que pronto descubre completamente imposible:

Comenzó a arrancar minuciosamente las pequeñas plantas y a medida que avanzaba en su trabajo se dio cuenta de que en todo aquello había una trampa. Las plantas crecían en forma persistente, continua. Pensó que jamás llegaría la hora de la cena, que si dejaba un instante su trabajo las plantas le ganarían terreno fácilmente. Advirtió que nadie supervisaba su tarea por la sencilla razón de que era una labor imposible, una confrontación absurda con el tiempo, a causa de ese continuo aparecer de

las breves hojas lanosas y tibias que por todas partes brotaban con una insistencia animal e incansable (Mutis: 21).

El quirófano es un espacio cerrado que tiene como fin el curar o erradicar toda enfermedad o mal que esté destruyendo la vida del hombre. Una sala pensada para que desaparezcan todas las dolencias, en la que el sujeto se pone en manos de un extraño o un grupo de extraños, investidos de autoridad, que lo cortarán y observarán, probablemente extirpando partes de él que lo destruían por dentro.

Este espacio de anestesia, en el sueño de La Machiche, se ve, de pronto, invadido por pequeñas plantas que crecen incansablemente y que la mujer tiene el imposible trabajo de erradicar. Así, este espacio íntegramente esterilizado, en el que todo es losa y concreto blanco e inmaculado, se ve tomado por minúsculas hierbas lanosas que comienzan a crecer en los intersticios. Dadas sus condiciones y su principal función, este espacio, que debería ser completamente estéril, va siendo poco a poco colonizado por líquenes que imposibilitan la rigurosa esterilidad necesaria para evitar cualquier tipo de infección que pueda comprometer la operación.

La mansión puede ser vista de manera análoga al quirófano, funcionaría como un espacio al que los hombres han llegado para destruir el caos que anida tanto fuera como dentro de ellos, “el desorden de sus días” (Mutis: 23). Van a someterse a unas normas específicas, a un espacio completamente cerrado al mundo de afuera (del mismo modo que el quirófano: aséptico), que, justamente por mantenerse cerrado, va a pretender verse libre de la contaminación de un mundo desestructurado y caótico, como un monasterio. Pero la mansión, como el quirófano del sueño de la Machiche, se va a mostrar imperfecta, pues existirán múltiples grietas que comprometerán el pretendido impoluto encierro.

Una de ellas será la debilidad (o humanidad) del guardián en el momento en que se enfrenta a Ángela dejándola entrar: “El guardián, curtido por su vida de mercenario y su familiaridad con la muerte y la violencia, se sintió, sin embargo, apresado de inmediato por los ojos de la visitante y la dejó entrar” (Mutis: 27). Es central, en un monasterio, la elección del portero pues este “ocupa un lugar muy delicado. Intermediario entre el mundo y el cenobio, es el guardián de la paz de los monjes y, al mismo tiempo, el representante de la comunidad ante los que llaman a la puerta”

(Colombás, 1979: 446). Al franquearle la entrada, el guardián niega, de manera absoluta, las bases sobre las que se asienta la organización de Araucaíma. De este modo se va a ver comprometida la eficacia de la operación: la anulación del desorden caótico que anida dentro y fuera de los hombres.

En la mansión, los personajes van a invertir su tiempo, como la Machiche, en el intento de erradicar esas plantas que crecen incansablemente. Con su vida, con su negación del mundo de afuera, con sus reglas, su encierro y rejas, los personajes intentan mantener la mansión libre de contaminación y así, su equilibrio y reclusión, funcionan para ellos como una huida hacia un espacio que, por su forma organizada de funcionar es un espacio protegido. Pero este, finalmente, se demuestra imperfecto e incapaz de acoger las pretensiones de sus ocupantes. Y es que, según Girard,

no es posible evitar la impureza; las precauciones más meticulosas pueden ser burladas. El menor contacto provoca una mancha que conviene sacarse de encima, no sólo por uno mismo sino por la colectividad, amenazada en su totalidad de contaminación (Girard, 1995: 43).

Ángela y el desorden

Existe en los monasterios una gran desconfianza ante los recién llegados, pues estos “proceden (...) de ese mundo exterior estragado y corruptor”¹³(Colombás: 1979: 455). En una nota similar, se plantea que la comunidad de Araucaíma “ya estaba completa” (Mutis: 27), según Don Graci, por lo que había impartido claras instrucciones respecto a los forasteros, avaladas por la tácita norma que regía la vida en el recinto que indicaba que “ningún extraño sería jamás recibido en él” (Mutis: 27). A pesar del gran énfasis puesto en el encierro y en el cuidadoso equilibrio que reina en los muros adentro; a pesar, incluso, de la ingente cantidad de prohibiciones escritas en todas las paredes, el umbral de la mansión será cruzado por Ángela, una joven actriz que, tras un paseo en bicicleta por la zona, llegará a Araucaíma e ingresará a la “fortaleza”. “Las puertas de tu tierra serán abiertas de par en par a tus enemigos; el fuego consumirá tus cerrojos” (Na.

¹³ “El peligro de que con los postulantes se infiltraran en el monasterio las máximas y las costumbres mundanas, indujo a los padres del cenobitismo a probar duramente su espíritu, la seriedad y consistencia de sus propósitos, negándoles repetidamente la entrada y, una vez admitidos, obligándolos como posibles portadores de gérmenes nocivos para la salud de la comunidad, a observar una especie de cuarentena (...)” (Colombás: 1979: 455)

3.13), le advertía el profeta Nahúm a la ciudad de Nínive. Del mismo modo, las puertas de Araucaíma serán abiertas de par en par, no para franquear el ingreso a la mano destructora de una divinidad, sino a una muchacha rubia y atlética con un “aire de Alicia en el país de las maravillas” (Mutis: 25) que, con cierta inocencia y a costa de su vida, abrirá los cerrojos que mantenían a salvo a esta comunidad.

El mismo ingreso de la muchacha echará por tierra aquella imponente sentencia que reza, “Si entras en esta casa no salgas. Si sales de esta casa no vuelvas.” (Mutis: 16) que buscaba prevenir cualquier posible flujo entre los mundos que sus muros separaban, apuntando a que el ambiente habitado se mantenga quieto e inmutable. Los muros -y las leyes que los avalaban- funcionaban como una membrana impermeable que impedía cualquier contacto entre el espacio exterior y el interior. Al llegar esta joven actriz, la membrana es rasgada, y con ella ingresa todo aquello que contenía el mundo de afuera, de lo que se intentaban escurar los moradores de la hacienda.

El resquebrajamiento de la autoridad

El ingreso de la muchacha a la mansión no solo supone el franqueamiento del sólido y material umbral de Araucaíma. Sino que su ingreso mismo comprometerá la solidez de las normas que gobernaban cada instante de la vida dentro de la casa, resquebrajando la autoridad y el poder que sostenían la jerarquía y la estructura social.

“En la organización de un espacio físico, siempre existe un ‘centro’” (2002: 13), explican Andrade y Campo Redondo, en una lectura de Lo sagrado y lo profano, de Mircea Eliade,

en el espacio religioso, este centro es el templo, el altar o el suelo sagrado. En las ciudades, es la plaza, el ayuntamiento, etc. En el hogar es la alcoba. En varios sistemas religiosos, es un lugar, una ciudad o un país específico: una montaña, un río, Jerusalén, la India etc. Este ‘centro’ es un axis mundo (Andrade y Campo-Redondo, 2002: 13)

El hombre naturalmente busca este centro, pues supone, para él, la vida organizada; al estar en el centro, “el hombre asegura alejarse de las zonas caóticas” (Andrade y Campo-Redondo, 2002: 13), que serían también llamadas espacio profano: un espacio homogéneo y neutro, que no tiene dirección ni diferencias, es decir, un espacio desorganizado, desjerarquizado, relativo y por ende confuso. En oposición a la

desorientación que produce el espacio homogéneo profano, el hombre busca “puntos fijos”, o centros, entendidos como “un punto de apoyo absoluto” (Eliade, 1981: 33). Este centro suele estar marcado simbólicamente, en distintas culturas por objetos verticales que parecen conectar el cielo y la tierra. Así, el “axis mundi” suele estar simbolizado por un árbol, una torre, una escalera, una columna, una iglesia etc. Y es en torno suyo que el territorio se hace habitable (Eliade, 1981: 38).

La vida en Araucaíma se encuentra “cosmizada” es decir, organizada. Pues, como un “Cosmos”, se estructura a partir de un centro: Don Graci. Es el que permite que se lleve a cabo la vida en la mansión, es quien la organiza y ordena: con sus normas y sus órdenes; es también el centro mismo de la vida ritual (literalmente todos rodean la bañera en la que se efectúan sus abluciones) y se encuentra caracterizado como un ser indispensable y necesario: “todos los hechos fueron él mismo o mejor aún que él mismo dio origen y sentido a todos los hechos” (Mutis: 16), etc. A la luz de estos datos, se vuelve elocuente que el narrador se refiera a este personaje, como una “robusta columna”. Planteamos, entonces, que Don Graci es el centro mismo de este espacio, aquello que soporta las estructuras que lo rodean, en una referencia paródica al “axis mundi” sagrado.

Recoge Eliade en Lo sagrado y lo profano, que la tribu achilpa habitaba siempre en torno a un poste sagrado a través del cual, en un lejano pasado, un ser divino, Numbakula, había ascendido a los cielos. Lo interesante era que si la tribu migraba, transportaba con ella también el poste. Llevaban, de ese modo, “su mundo” con ellos (Eliade, 1981: 38). Existía también, en esta tribu, la idea de que si el poste se rompía, sobrevendría la catástrofe y se asistiría al “«fin del mundo», a la regresión, al Caos” (Eliade, 1981: 38). Así, toda comunidad busca crecer y ubicarse en torno a aquello que marca su centro, que le proporciona sentido, dirección, jerarquía y estructura. Al perder este centro simbólico la sociedad pierde también todo lo que le proveía. Refiriéndose a la intrascendencia contemporánea de las figuras divinas, Mutis se pregunta: “ahora que nos deshicimos de la única autoridad trascendental que teníamos (la divinidad) ¿quién de entre nosotros puede afirmar que se encuentra parado en un terreno muy firme?” (Citado por Siemens, 2002: 67), pues si bien la autoridad genera molestias y sumisión, la absoluta ausencia de ella genera temor, la terrible sensación de un vacío total. Al

respecto, Girard plantea que “los súbditos que, en presencia del rey, se sienten incomodados por el exceso de su poder (...) estarían atemorizados si no hubiera rey en absoluto” (Girard, 1995: 279).

De este modo, al franquearle el ingreso a la muchacha no solo se están violando físicamente los muros de la mansión, ni solo se trasgreden las normas que hasta entonces habían sido el fundamento social: al quebrantar las normas, se resquebraja la figura autoritaria que las había dictado y en torno a la cual se organizaba esta micro sociedad. Las normas del dueño han dejado de ser absolutas e impenetrables y su autoridad se ha agrietado, con esto, empieza a colarse el desorden en la mansión, que, al resquebrajarse la figura regia de Don Graci, pierde su incólume “axis mundi” y con ello el centro que la estructuraba. La simple entrada de la muchacha permite que el caos que parecía residir en el exterior comience a infiltrarse en el recinto.

El ingreso del tiempo (y el movimiento)

Antes de la llegada de Ángela, la mansión era un santuario cerrado al mundo exterior. Un espacio impenetrable y compacto que se bastaba a sí mismo para perpetuarse, o, que se perpetuaba porque se bastaba a sí mismo. Una especie de refugio, convento u hospital, en el que los personajes se recluyeron con la finalidad de alejarse de los hombres y el mundo. La mansión se construye, entonces, como un espacio diametralmente opuesto al mundo de afuera. La vida dentro de la comunidad, ofrece un pequeño oasis de civilización en medio de un caos indiferenciado representado por los alrededores. En toda comunidad, plantea Girard, aquello que existe fuera de su contorno, pertenece a un ámbito que no conoce límites ni fronteras y se encuentra ocupado por cualquier cosa, con tal que sea extraña a la cultura (1995: 277). Ángela no solo llega a violar el umbral de la mansión, a trasgredir las normas, o minar la figura autoritaria del dueño, sino que logrará incluso abrir sus puertas de par en par y dejar que, junto con ella, ingrese su mundo entero.

En La mansión de Araucaíma esta dualidad entre el exterior caótico y el mundo habitado y ordenado, está representada por la oposición que se plantea entre el universo del cual proviene Ángela y la casa a la cual ingresa. El primero es un espacio moderno y dinámico caracterizado por la velocidad y la actividad constante, por la producción, el

comercio y la tecnología. Fuera de las puertas de la mansión hay automóviles, hoteles, accionistas, abogados, médicos, cine, publicidad etc. El segundo está caracterizado por la inmovilidad, la circularidad ritual, el silencio y el encierro, y podría decirse que se presenta como un espacio tradicional y primitivo. En la mansión no encontramos máquinas ni objetos que nos sitúen en un tiempo determinado, es un espacio libre de marcas temporales¹⁴, que se encuentra en “una confrontación absurda con el tiempo” (Mutis: 21). Los personajes que la habitan se ven, asimismo, en un espacio temporal indeterminado; por ejemplo, se dice que el dueño “tenía grandes ojos oscuros y acuosos que un tiempo debieron ruborizar a sus oyentes y que ahora producían el miedo de asistir a una abusiva y en cierto sentido enfermiza suspensión del tiempo” (Mutis: 16). Por su parte, el fraile goza de una característica similar: “era hermoso y se mantenía en esa zona de la edad que fluctúa entre los cuarenta y cinco y los sesenta años, cuando el hombre parece detenerse en el tiempo y conserva siempre el mismo rostro sin cambiar jamás de figura” (Mutis: 23).

De hecho, basta observar la estructura de la obra para convencerse de que el tiempo no existe en este lugar hasta el ingreso de la muchacha. Los primeros once capítulos tan solo describen a los personajes, su pasado, sus sueños, el lugar que ocupan en la mansión y el estado vigente del recinto: su equilibrio. No sucede verdaderamente nada hasta el duodécimo capítulo, que es, asimismo, el penúltimo. Hasta ese momento, en el relato de Mutis, no transcurre en el tiempo; en todo caso, nos encontramos ante un relato en tiempo sagrado: “circular, reversible y recuperable, como una especie de eterno presente mítico...” (Eliade, 1981: 71). Así, volvemos nuevamente a aquella idea fundamental en La violencia y lo sagrado, que plantea que las comunidades construyen grandes aparatos rituales que crean la ilusión de orden y control, evitando aquello que más peligroso es para ellas: el cambio.

Sin embargo, en cuanto el tiempo comienza a transcurrir, sobreviene el cambio: el milagro del aislamiento se ha roto, las fronteras del mundo sagrado de Araucaíma han sido franqueadas por el caos que habita afuera. El ingreso de la joven marca el inicio de

¹⁴ De hecho, se podría ver la mansión como un lugar en el que toda marcación temporal desaparece. Sería entonces simbólico el accidente de la avioneta del piloto (máquina metáfora de modernidad) que, una vez culminada su labor en Araucaíma, fue incendiada por un rayo. Insinuándose que toda modernidad desaparece o es destruida al llegar a la mansión.

“los hechos” propiamente dichos, que se precipitan rápidamente hasta culminar el relato en el capítulo siguiente, nombrado “Funeral”. El tiempo sagrado cíclico se ha fracturado y ha ingresado el tiempo profano (Eliade, 1981: 772), los hechos, las acciones, el desorden y los conflictos: “El romper ese equilibrio fue tal vez la causa última y secreta de todas las desgracias que se precipitaron sobre la mansión en breve tiempo” (Mutis: 27), se ha abierto aquella puerta detrás de la cual merodeaba el caos y esto llevará irremisiblemente al fin.

La comunidad de Araucaíma y el ritual sacrificial

Los sucesos que ocurrieron tras el ingreso de la muchacha parecen estar marcados por cierta circunstancialidad y cotidianeidad. Sin embargo, adquieren un sentido de trascendencia y ritualidad al ser vistos a la luz de la teoría sacrificial de René Girard, propuesta en La violencia y lo Sagrado, La antigua ruta de los hombres perversos y Veo a Satán caer como el relámpago.

El deseo mimético

Mencionamos que antes de la llegada de Ángela a la hacienda, los moradores de esta evitaban, mediante normas y ritos, cualquier tipo de deseo que estuviera dirigido hacia afuera de uno mismo (“Todo deseo es la suma de los vacíos por donde se nos escapa el alma hacia los grandes espacios exteriores. Consúmete en ti mismo” [Mutis: 16]). De ahí que los ritos que se ofician diariamente en la mansión y las normas que los acompañan lleven al onanismo, a la necesidad de apagar los deseos en cuanto surgen, pues parece haberse adivinado el peligro que supone el deseo en una pequeña comunidad.

Hablamos previamente de la necesidad de las comunidades de “mantener su edificio cultural y orden social” (Andrade y Campo-Redondo, 2002: 24), así como de resguardarse del caos que las rodea a partir de la creación de un orden basado en el trabajo, la organización social, la repetición de ritos y el seguimiento cuidadoso de normas y prohibiciones. Sin embargo, hasta aquí hemos tratado aquello que amenaza a la comunidad de un modo muy vago: ha sido nombrado tan solo como caos, desorden o

primacía de los instintos. Pero lo que observará Girard es que toda prohibición apunta sí, a evitar el caos, pero mediante la evasión de la violencia. Es así que

las prohibiciones tienen una función primordial; reservan en el corazón de las comunidades humanas una zona protegida, un mínimo de no-violencia absolutamente indispensable para las funciones esenciales¹⁵ (...) para todo lo que constituye la humanidad del hombre (Girard, 1995: 227).

El germen del caos en los grupos humanos es la violencia, y la fuente principal de la violencia entre los hombres es la “rivalidad mimética” (Girard 2002: 28); es decir, la fuente principal de la violencia son los conflictos surgidos a partir de la identidad del deseo. No es casual, se plantea en Veo a Satán caer como el relámpago, que el último y más extenso mandamiento bíblico sea uno que prohíbe el deseo de todos los bienes del prójimo: “No codiciarás la casa de tu prójimo; no codiciarás su mujer, ni su siervo, ni su criada, ni su toro, ni su asno, ni nada de lo que a tu prójimo pertenece” (Ex. 20. 17). De la necesidad de esta larga prohibición se desprende que los individuos se muestran naturalmente inclinados a desear lo que el prójimo posee o, en general, lo que el prójimo desea (Girard 2002: 25) y es que “lo propio del deseo es que no sea propio. Para desear verdaderamente, tenemos que recurrir a los hombres que nos rodean, tenemos que recibir prestados sus deseos” (Girard, 2002: 33). Normalmente creemos que el deseo es subjetivo, pero, en realidad, depende de otro que le dará valor a los objetos pues, en general, la posesión tranquila debilita el deseo (Girard 2002: 26). Por lo tanto, en el interior de los grupos humanos existe una tendencia muy fuerte a la rivalidad que, si “no se viera contrarrestada, amenazaría de modo permanente la armonía de todas las comunidades, e incluso su supervivencia” (Girard 2002: 25). El origen de los conflictos parte del deseo de la posesión exclusiva:

El objeto que deseo, siguiendo el modelo de mi prójimo, éste quiere conservarlo, reservarlo para su propio uso, lo que significa que no se lo dejará arrebatar sin luchar. Así contrarrestado mi deseo, en lugar de desplazarse entonces hacia otro objeto, nueve de cada diez veces persistirá y se reforzará imitando más que nunca el deseo de su modelo (Girard 2002: 26-27)

¹⁵ La supervivencia de los niños, la educación cultural etc. (Girard, 1995: 227).

En efecto, cada vez que el deseante cree tener delante de sí su anhelado objeto de deseo, se encuentra con el rechazo de quien lo posee, es decir, con la violencia del deseo adverso (Girard, 1995: 155). Y es que “el hombre no puede obedecer al imperativo «imítame», que suena por todas partes, sin verse remitido casi inmediatamente a un «no me imites»” (Girard, 1995: 154). De este modo, la violencia y el deseo van siempre unidos, por lo que la violencia se convierte en el significante de lo deseable (Girard, 1995: 155).

Hasta la llegada de Ángela a Araucaíma, el deseo hacia el otro pretende estar anulado en la mansión. La masturbación y la autocomplacencia son el medio de neutralizarlo. Para convencerse de esta afirmación basta pensar en las abluciones de Don Graci y su ritual masturbatorio, alrededor del cual se estructura la vida de los habitantes. Vemos que los personajes han construido una red compleja de relaciones que se mantiene estable y que nadie desea, ni osa, alterar. Es verdad que constantemente alternan entre ellos y mantienen relaciones, pero la mansión se caracteriza principalmente por el onanismo. Los personajes están incesantemente complaciéndose a sí mismos, de modo que la unión con otro se presenta solo como la excusa para el placer propio, como en el caso de la Machiche que “no sentía por Cristóbal ningún afecto ni éste mostraba por ella pasión alguna. Se unían con una furiosa ansiedad, allá cada dos meses” (Mutis: 28).

Sin embargo, Ángela llegará como un apetitoso presente que empieza a atraer el deseo y demuestra –contra lo que se creía– que el grupo no estaba completo, haciendo evidente que la vida en la mansión no era tan pacífica como sus ocupantes creían. Tras su ingreso, polariza en sí el deseo de todos los personajes: primero el del guardián que, apresado por su mirada le franquea la entrada; lo sigue el piloto que, tras fracasar con la Machiche creía poder tener éxito con Ángela. Luego seduce al fraile, que no solía involucrarse en prácticas sexuales; inmediatamente se relaciona con el sirviente (por órdenes de Don Graci), participa en las abluciones del dueño y finalmente, se involucra con la Machiche.

Una vez que el deseo de todos los personajes ha convergido en la muchacha, se inicia la verdadera crisis pues, eventualmente,

los antagonistas no se contentan ya con los objetos que se disputan. Mutuamente exasperados por el obstáculo vivo (...) que cada uno representa entonces para los demás (...) olvidan el objeto de su discordia y se vuelven, rabiosos, unos contra otros (Girard, 2002: 41).

Es decir, el objeto en que convergen los deseos es una mera excusa que permite que la violencia aflore. En ese sentido, la entrada de Ángela será el pretexto que incitará la violencia entre quienes la desean. Se cree normalmente que al compartir deseos y al gustar de las mismas cosas, los hombres tienden a vivir en concordia, pero es justamente el desear lo mismo lo que explica el *natural* mal funcionamiento de las relaciones humanas pues “si no se desearan los bienes del prójimo, nadie sería nunca culpable de homicidio, ni de adulterio, ni de robo, ni de falso testimonio” (Girard, 2002: 29).

El germen de la violencia es el desear lo que el otro posee o desea, es el querer ser como el otro, *envidiar* al otro. Y será, justamente, la envidia el otro sentimiento que despierte la muchacha en la mansión: “(Ángela) observaba la opulenta humanidad de esa hembra agria y desconfiada, que la examinaba a su vez, no sin envidia ante la agresiva juventud que emanaba del joven cuerpo...” (Mutis: 33). Pero la envidia que incita no se dirige solamente a ella, sino que despierta celos en distintas direcciones entre los habitantes de la mansión. Ejemplo de esto son los motivos que subyacen a la orden que le da Don Graci al sirviente para que seduzca a la muchacha: quería quitársela al fraile, “con la envidia de los invertidos”, pues este último nunca había accedido a acompañarlo en sus baños. En Ángela convergen entonces el deseo de poseerla, el deseo de poseerla exclusivamente¹⁶ y la envidia de no ser poseído o deseado en lugar de ella, haciendo de la mansión un terrible caldo de cultivo para la catástrofe. De este modo, la joven actriz será el objeto en el que se posarán tanto el deseo como el odio, lo que les permitirá a los moradores de Araucaíma, dar rienda suelta a aquella violencia que, desde siempre, había reinado en silencio entre ellos. Mediante la incitación del deseo, Ángela introduce el germen del desorden en la comunidad iniciando una sorda violencia de todos contra todos que, de no ser detenida pronto, correría el riesgo de aniquilarla.

De hecho, se podría hablar del fraile como un visionario que adivina el trágico final al cual el desorden instaurado en Araucaíma está conduciéndolos. Parece entrever

¹⁶ “el dueño empezó a invitar a las dos mujeres a participar en sus abluciones, con prescindencia de los demás habitantes de la mansión” (Mutis: 36)

con mayor claridad el oculto mecanismo que gobierna el deseo. Así, cuando la joven le cuenta que ha iniciado relaciones con el sirviente, a la vez que las tiene con él, suspende de manera inmediata toda relación sexual con ella: “no obró así a causa del miedo o la prudencia, sino por cierto secreto sentido del orden, por una determinada intuición del equilibrio que lo llevaba a colocarse al margen de un caos que anunciaba la aniquilación y la muerte” (mis subrayados, Mutis: 35). Tras la decisión del fraile, vemos la sospecha de que la identidad del deseo, es decir, el deseo de lo mismo, conducirá al caos y al fin del equilibrio, comprendidos por los habitantes como el “caos” que conduce a la “aniquilación y la muerte”.

A pesar de todo, el equilibrio social logra mantenerse en la casa por un tiempo, “mientras la Machiche se interesó en el soldado” (y no en el sirviente que, además, estaba manteniendo relaciones con Ángela) “las cosas transcurrieron en forma tranquila” (Mutis: 35). Es decir, mientras el deseo de los personajes no converge en un mismo objeto al mismo tiempo, el orden de las relaciones se mantiene. Sin embargo, “por un oportuno comentario de Don Graci durante el desayuno al día siguiente, el guardián se enteró que aquella (la Machiche) había dormido con el sirviente”. Tan pronto como comienzan a enredarse las relaciones, surge el conflicto pues, siempre que dos personas desean lo mismo, se genera entre ellos una tensión que desemboca automáticamente en conflicto. Hasta entonces, el guardián y el sirviente vivían en concordia a pesar de no llevarse bien:

Por el guardián sentía el negro ese sordo rencor de su raza nacido cuando el primer blanco con casaca militar pisó tierra africana. No se dirigían la palabra, pero jamás dieron muestra exterior de su mutua antipatía, de no ser en ocasiones cuando una orden brusca y cortante del soldado era recibida con un socarrón «Oui Monsieur le para» (Mutis: 29)

Sin embargo, el conflicto se materializa inmediatamente después que se hace patente que ambos deseaban a la Machiche: “una reprimenda del mercenario al sirviente vino a romper esa calma. La mutua antipatía entre los dos era evidente” (mis subrayados, Mutis: 35). Así, tras una convivencia difícil pero pacífica, comienzan a aflorar los conflictos¹⁷:

¹⁷ Bustillo hace una lectura del afloramiento de los conflictos en términos de lo siniestro freudiano: “la llegada de la 'muchacha' provoca el desafuero de los instintos y la tragedia final. Lo cual remite (...) a las teorizaciones de Freud sobre *lo siniestro*, en el sentido de que la ruptura se produce por la irrupción de

Durante el día no faltó ocasión para que se encontraran los dos y a una orden cortante y cargada de desprecio del soldado, el negro se le echó encima ciego de furia. Dos certeros golpes dieron con el sirviente en tierra y el guardián siguió su ronda como si nada hubiera sucedido (Mutis: 35).

Además, nos recuerda Girard, la violencia es contagiosa y difícil de apagar pues, tras haber estado “largo tiempo comprimida siempre acaba por esparcirse por los alrededores” (Girard 1995: 37) por lo que la rabia del guardián no se dirigirá solamente al sirviente, sino que se volverá también contra la Machiche, a quien le dijo “que no quería nada con ella, que no aguantaba más la peste de negro que despedía en las noches y que su blanco cuerpo de mujerona de puerto ya no despertaba en él ningún deseo” (Mutis: 35). De este modo, la violencia contenida en los personajes, es liberada, pero esta no se dirigirá solo a quienes la incitaron sino que se esparcirá, sin orden ni concierto, por toda la comunidad.

Plantea Girard que, del mismo modo en que el hombre primitivo lidia cuidadosamente con la peligrosa violencia que lo acosa, trata también con sumo cuidado todas aquellas fuerzas que se le asemejan. Así, en la teoría girardiana, la violencia guarda una estrecha relación con la sexualidad, pues ambas tienen la capacidad de despertar fácilmente el conflicto dentro de las comunidades: provocan querellas, celos, rencores y batallas. Hasta en las comunidades más armoniosas la sexualidad se “comporta” como la violencia (Girard, 1995: 42), es decir, presenta una ocasión para que se desate el caos. Al igual que la violencia, el deseo sexual se parece a una energía que se acumula y que acaba por ocasionar mil desórdenes si se la mantiene largo tiempo comprimida (Girard, 1995: 42). “Hay que observar”, plantea Girard,

que el deslizamiento de la violencia a la sexualidad, y de la sexualidad a la violencia, se efectúa con gran facilidad, en ambos sentidos, incluso en las personas más «normales» y sin que sea necesario invocar la menor «perversión». La sexualidad contrariada desemboca en la violencia (Girard, 1995: 42).

pasiones que develan "algo que siempre fue familiar en la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión [...] lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado" (1973:2498). Es decir, la competencia, el afán de poder, la envidia, la debilidad y la traición (facetas inherentes a la naturaleza de los personajes, según sus antecedentes) —como fuerzas del mal —estaban simplemente disfrazados bajo las normas falansteriales de la convivencia” (1994: 153)

El ingreso de Ángela a la mansión implicaba, como vimos, también el ingreso del deseo. Lo cual suponía no solo el desbarajuste de la calma epidérmica cuidadosamente elaborada y mantenida en el seno de la comunidad, sino también de un más profundo y delicado equilibrio en el que se basaba la estructura social de Araucaíma. El ingreso del deseo y la polarización de ese deseo en un solo objeto llevan a la violencia y por consiguiente al desorden o, más precisamente, la violencia lleva a la polarización del deseo en un solo objeto. No es que la llegada de la muchacha a la mansión haya estimulado el surgimiento de la violencia, sino que el ingreso de la joven es la oportunidad ideal y la excusa perfecta para dar rienda suelta a la rabia contenida entre los habitantes de la mansión: no inspirada por un extranjero recién llegado, sino por la violencia que existía agazapada entre ellos mismos.

El sacrificio

Ante la ineludible necesidad humana de manifestación violenta, existen dos posibilidades: la violencia puede ser satisfecha y volverse directamente contra el ser que la inspiró, es decir, puede llevar a la venganza; o, como propone Girard, puede ser “engañada”. En otras palabras, la violencia del hombre puede volverse tanto hacia la persona que la incitó, como a otra que nada tuvo que ver con ella en primer lugar. El hombre puede muy bien sustituir “a la criatura que excitaba su furor por otra que carece de todo título especial para atraer las iras del violento, salvo el hecho de que es vulnerable y está al alcance de su mano” (Girard, 1995: 10).

La primera posibilidad implica la satisfacción de la violencia mediante la venganza: esta es una de las mayores amenazas que pesa sobre las comunidades primitivas. Al no tener un sistema legal que regule y ordene la vida dentro de ellas, corren el riesgo de dejarse llevar por la venganza que suscita la violencia, lo que Girard llama “violencia recíproca”: un proceso interminable de represalias que pone en peligro a todos los miembros de la comunidad pues “ante la sangre derramada, la única venganza satisfactoria es derramar a su vez, la sangre del criminal” (Girard, 1995: 22). Este círculo vicioso puede llegar a ser particularmente alarmante en comunidades pequeñas pues corre el riesgo de provocar una reacción en cadena con consecuencias fatales. La

propagación de represalias puede llegar a poner en juego la existencia misma de la sociedad (Girard, 1995: 22).

Estas comunidades, entonces, al no tener un sistema legal que regule la “escalada” de la violencia, deben encontrar otros mecanismos para mantener el orden en su seno. Es así que se “descubre” una segunda posibilidad: el “mecanismo de sustitución”, este cumple el propósito de proteger a las comunidades de su propia violencia. Ya que esta, en lugar de volverse hacia quien la incitó (que probablemente sea un miembro de la comunidad), se desfoga en un ser que nada tuvo que ver con el conflicto. A este ser se le llama “víctima de recambio”, “chivo expiatorio” o “pharmakós” y tiene la particularidad de satisfacer el impulso violento, del mismo modo en que un empleado frustrado golpea a su perro cuando en realidad quiere golpear a su jefe.

Inicialmente la violencia aparece aislada y se desplaza en las más diversas direcciones, según los motivos personales de quien la está experimentando. Sin embargo, el espectáculo de la violencia tiene algo de “contagioso”, dice Girard, por lo que esta comienza pronto a proliferar (Girard, 1995: 42). De este modo, vimos que la Machiche se convirtió en víctima de la violencia del guardián que la acusó virulentamente por haberse acostado con el sirviente. Sin embargo, ella, tras la dureza con la que es amenazada, se convertirá, a su vez, en agente de violencia: “La Machiche rumió varios días el desencanto y la rabia hasta cuando encontró en quién desfugarlos impunemente. Puso los ojos en la muchacha, le achacó para sus adentros toda la culpa de su fracaso con el guardián y se propuso vengarse de la joven” (Mutis: 35-36). Se muestra, de este modo que, efectivamente, la violencia originada por un suceso muy específico, se esparce y diversifica por toda la comunidad, tocando cada vez a más miembros.

Pronto, los miembros de la comunidad se ven sofocados por el desorden que ocasiona la violencia, al punto que la supervivencia de la sociedad misma comienza a peligrar¹⁸. Así como se estableció que un solo individuo podía engañar fácilmente a su

¹⁸ En La violencia y lo sagrado, Girard recoge el ejemplo de la cultura kaingang, que muestra, de manera concreta, cómo la violencia puede poner en peligro a las comunidades. El antropólogo norteamericano Jules Henry convivió con esta cultura en una reserva natural de Brasil. Le sorprendió su pobreza técnica, religiosa y social, que consideró como consecuencia de los *blood feuds*, es decir, de la venganza en cadena entre los parientes próximos, “la venganza se extendía, seccionando la sociedad como un hacha terrible,

propia violencia, la comunidad como un todo tiene la posibilidad de recurrir también a este mecanismo, de modo que los miembros, en lugar de enfrentarse unos contra otros, se vuelven unánimemente hacia un ser “inocente” ajeno a ella y descargan conjuntamente su violencia sobre él. Es así como se logra que una misma víctima polarice todos los antagonismos de la sociedad. Esta violencia dirigida unánimemente a un solo ser tiene un efecto benéfico posterior en la comunidad: se purgan los impulsos violentos sin la necesidad de que mueran los miembros de ésta. Pues las víctimas elegidas suelen ser personajes que no forman (plenamente) parte de la sociedad que efectúa el sacrificio: prisioneros de guerra, esclavos, niños, adolescentes solteros, anormales, etc. Su condición de extranjeros evita que sus muertes inciten nuevas represalias, por lo que la violencia se apaga con la muerte de la víctima, desapareciendo así el peligro de la escalada (Girard, 1995: 20)

A la luz de lo recientemente expuesto, habría que volver a observar con un mayor detenimiento las palabras que describen la venganza de la Machiche, pues serán centrales para la comprensión del relato. Primero será necesario detenerse en la necesidad que tiene la mujer de “desfogar” el desencanto y la rabia que le producen el abandono del guardián. La necesidad que tiene de “dar salida al fuego”, implica que el fuego debe haber estado previamente encerrado. De este modo, nos encontramos ante un personaje que se encuentra conteniendo rabia dentro de sí. Esto tiene resonancias en la teoría girardiana, que se plantea que la violencia anida dentro de los hombres hasta que se hace tan fuerte que debe ser, también, desahogada. Ya que no se apacigua sola, necesita encontrar un modo de desencadenarse.

Además, es central que Ángela sea una persona ajena a la comunidad, marcada por su condición de extranjera: la joven no forma parte del orden social y es más bien una forastera que no logra comprender los mecanismos de la casa que comienza a habitar. Cumple el mismo rol esencial que la víctima ideal de un sacrificio: (parece que) se la puede herir sin peligro, pues no habrá nadie que defienda su causa, que venga su

diezmándola como la haría una epidemia de peste” (Henry citado por Girard, 1995: 60), terminando por extinguirse totalmente la cultura. Las comunidades que se dejan invadir por esta violencia recíproca, terminan por destruir a casi todos sus miembros, por lo que “en el transcurso de la historia, numerosas comunidades han sucumbido a su propia violencia, y a nada más, desapareciendo sin dejar la menor huella” (Girard, 1995: 61).

muerte. Se vuelve elocuente, además, el hecho de que la Machiche descargue su violencia sobre Ángela “impunemente”. La presencia de la joven ofrece la salida perfecta al caos y la violencia que venían acumulándose en la mansión. Del mismo modo en que los deseos convergieron en ella, también la violencia convergerá sobre ella.

Se dirá en el relato que ella será la víctima de un sacrificio, en el que, según datos del autor, participarán todos los personajes: (Don Graci) ideó el sacrificio y a él se debieron los detalles ceremoniales que lo antecedieron y precedieron” (Mutis: 15), “su participación (la del piloto) en la tragedia fue primordial, consciente y largamente meditada, por razones que ya se verán o habrán de adivinarse” (Mutis: 18),

La participación de la Machiche fue definitiva. No tanto los celos, cuanto una desorbitada premonición de los males y descaecimientos que hubieran podido venir con el tiempo, de prolongarse la situación, fue la causa que movió a la Machiche a gestar la idea del sacrificio con la anuencia y hasta el sabio consejo del dueño (Mutis: 19)

Y es que el sacrificio debe ser un rito en el cual participe toda la comunidad: es la unanimidad violenta contra una víctima lo que permite a la sociedad tener la ilusión de que hay orden; de que por fin se encuentran de acuerdo en algo. Puede que esta única víctima parezca poca cosa al lado del ser sobre el cual verdaderamente quiere desencadenarse la violencia; sin embargo, en ese momento, la comunidad solo aspira a su destrucción. Así pues, esta víctima se convierte en el blanco único que sustituye a quienes hasta hace poco se oponían entre sí. “Como en la comunidad nadie tiene ya más enemigo que esa víctima, tras su rechazo, expulsión y aniquilación la multitud, privada de enemigo, se siente liberada”, ya no experimenta celos ni odios y “se siente *purificada* de todas sus tensiones, escisiones y fragmentaciones” (Girard, 2002: 57). Así, será Ángela la causa del desorden, pero también será el instrumento ideal para volver al orden. Por ende, se habla constantemente de los hechos como un rito que requiere preparación y organización, cuando aparentemente estamos ante una muerte circunstancial. La forma en que aparece caracterizada la gestación de la venganza de la Machiche nos permite, además, rescatar un dato central de la teoría sacrificial girardiana: la creencia de que elaborar un sacrificio es un modo de impedir futuros “males y descaecimientos”. Esta frase nos permite plantear que el sacrificio de Ángela se postula

como el intento de evitar el desorden en la comunidad, es decir, como un rito consciente que busca preservar las estructuras sociales.

Plantea Girard que el sacrificio vendría a ser una conmemoración ritual de un “asesinato primordial”, de aquel momento en el que los miembros de una misma comunidad olvidaron sus diferencias y se pusieron de acuerdo todos gracias a una víctima, sintiendo que compartían los mismos impulsos y sentimientos, haciéndose hermanos. De este modo, el sacrificio es identificado como aquello que inaugura (o mantiene) el orden y el bienestar pues, al movilizarse todos juntos contra una misma víctima, los motivos de división van ahora a transformarse en motivos de unidad (Girard, 1989: 95-96), su eficiencia parece restablecer la paz de un modo milagroso. Es así que un asesinato colectivo adquiere connotaciones sagradas. Se podría plantear, entonces, que el sacrificio intenta dominar y canalizar en una “buena” dirección una violencia que, de otro modo, sería perjudicial para la comunidad. El sacrificio viene, de este modo, a contrarrestar la violencia intestina, reforzando la unidad de la nación y estableciendo el orden, convirtiéndose en una violencia sin riesgo de venganza y por ende en un “sistema judicial” preventivo. La violencia se constituye como un fenómeno de dos caras: por un lado es perjudicial para la sociedad y amenaza su integridad y permanencia; por otro, bien llevada, puede verse como un mecanismo que la preserva y renueva, reforzando la unidad de la sociedad.

¿Sacrificio o suicidio?

Girard hace una lectura funcional del sacrificio pero no entra en detalles respecto a cómo está este estructurado. Por su lado, Hubert y Mauss en su “Ensayo sobre la naturaleza y función del sacrificio” tienen también esta intención (como bien lo indica el título), pero terminan haciendo una lectura eminentemente formalista de este fenómeno. El ensayo describe meticulosamente el sacrificio animal hindú védico postulando que, al ser esta una forma muy completa de dicho rito, comprende estructuralmente a las otras. De su estudio se desprende que el sacrificio es un acto formal, excesivamente cuidado cuyas fuerzas y actores son prolijamente elegidos y purificados. Existen ciertos elementos que este requiere, de manera indispensable: Es necesario, primero, que exista

un sacrificante¹⁹; es decir, aquel o aquellos que reciben los beneficios del sacrificio o sufren sus efectos (bendición por la unión matrimonial, expiación de alguna culpa o enfermedad, expulsar una peste de la comunidad etc.). El sacrificio tiene una función comunicativa: se hace un ofrecimiento a la divinidad y se espera alguna respuesta a cambio. Esta comunicación se efectúa a partir de la consagración de sus participantes, de su paso del dominio común al religioso, lo que permite que cumplan la función de nexo entre ambos mundos. Así, todos los actores se someten a ceremonias simbólicas de purificación y preparación para el acto agrado. En el rito que observan Hubert y Mauss, por ejemplo, el sacrificante puede prepararse mediante un baño purificador, evitando las relaciones con hombres de castas impuras y mujeres, mediante ayunos, etc. El segundo actor es el sacrificador, una especie de sacerdote, guía o intermediario entre el mundo de los hombres y el divino al que se pretende contactar con el rito. Este lleva a cabo, efectivamente, el sacrificio, pues solo él conoce verdaderamente que las fuerzas de lo sagrado son grandes y peligrosas y por ende, es quien sabe que debe tratárselas con extremo cuidado. El sacrificio, finalmente, no puede existir sin una víctima, pues es el centro de la estructura sacrificial y hacia la cual convergen todos los elementos que la conforman. Esta es elegida minuciosamente de acuerdo a los efectos que buscaba el sacrificio: por ejemplo, si se busca producir lluvia, se sacrifica una víctima negra, evocando las nubes cargadas²⁰. La víctima, como los otros actores del sacrificio, debía ser también preparada y consagrada para el momento de la inmolación por lo que, mediante rituales menores como el baño o la ornamentación, se le confiere el carácter sagrado necesario. Una vez que todos los actores hayan sido preparados y elegidos para la inmolación se eligen el lugar y los instrumentos con los que se efectuará el rito: estos deben ser seleccionados escrupulosamente: el lugar debe ser sagrado o consagrarse de manera previa al ritual, pues “fuera de un lugar santo la inmolación no es más que una muerte” (Hubert y Mauss, 2010: 99). Así, con los distintos actores preparados y con el lugar de la inmolación consagrado, llega el acto mismo del sacrificio: el punto culminante. El sacrificio solo es efectivo cuando se destruye al objeto ofrendado, es decir, cuando se destruye a la víctima. Esta puede ser degollada, despedazada o

¹⁹ “Este sujeto es tanto un individuo como una colectividad, familia, clan, tribu, nación, sociedad secreta” (Hubert y Mauss, 2010: 79)

²⁰ Son también variables la “perfección”, la edad y el sexo de la víctima (Hubert y Mauss, 2010: 105).

consumida por el fuego en una pira. En resumidas cuentas, estamos ante un sacrificio cuando tenemos una víctima efectivamente destruida por un sacrificador en un lugar sagrado y siguiendo un rito codificado.

Veremos que existe una relación entre la estructura ritual que plantean Hubert y Mauss y la muerte de Ángela. Sin embargo, para llegar a explicitarla, debemos observar la estructura misteriosa sobre la que se asienta el relato. Por un lado asistimos al recuento del pasado, que aparece difuminado e impreciso; observamos también las características de los personajes que habitan la mansión, las relaciones que estos guardan entre ellos y cuál es su labor en la casa; se nos presenta asimismo desde un presente indeterminado, el grado de participación que los personajes tuvieron en un acontecimiento aún desconocido nombrado “los hechos”²¹. La historia inicia con la presentación del primer personaje, el guardián: se explica quién fue antes de llegar a la mansión, cómo llegó a esta, las labores que desempeña en ella y, finalmente, su grado de participación en “los hechos”: “En el desenlace de los acontecimientos se mantuvo al margen y nadie supo si participó en alguna forma en los preliminares de la tragedia” (mis subrayados, Mutis: 14). El lector no puede evitar preguntarse ¿de qué acontecimientos se está hablando? ¿Qué tragedia? Las dudas no se aclaran, se termina el capítulo e inicia el siguiente siguiendo la misma estructura, pero centrándose, esta vez, en Don Graci. La misma estructura se repetirá para cada uno de los personajes descritos y no será hasta el capítulo doce de los trece que conforman el relato, en que se dé a conocer la misteriosa y anunciada “tragedia”. Hasta entonces, lo que el lector puede entrever de “los hechos” es que serán trágicos, que requieren cierta preparación, tienen un carácter ceremonial, son nombrados “sacrificio”, y que, sin excepción, todos los habitantes de la mansión tuvieron alguna participación en ellos. Sin embargo, al llegar finalmente al capítulo que relata “los hechos”, sorprende lo distintos que parecen respecto a los misteriosos anuncios que los antecedían. Estos, en lugar de consistir en una tragedia premeditada y ceremonial, como se había anunciado, están presentados como una concatenación fortuita de eventos. De este modo, muchos de

²¹ Se utiliza también los siguientes términos para nombrar los misteriosos acontecimientos en los que participan los personajes: “los acontecimientos”, “la tragedia”, “el sacrificio”, “el drama”, “las desgracias” y “el desastre”.

los “augurios” del narrador a lo largo del relato, parecen demostrarse falsos en “Los hechos”.

Debemos resaltar la idea de que los misteriosos acontecimientos para los cuales el narrador ha venido preparándonos a lo largo de toda La mansión de Araucaíma, son anunciados como un sacrificio: “(Don Graci) ideó el sacrificio y a él se debieron los detalles ceremoniales que lo antecedieron y precedieron” (Mutis: 15), o, “...fue la causa que movió a la Machiche a gestar la idea del sacrificio con la anuencia y hasta el sabio consejo del dueño” (Mutis: 19), asimismo, se nombra a Ángela como la víctima (Mutis: 18, 23, 25), y a los habitantes de la mansión como verdugos (Mutis: 23). Basándonos en los “anuncios” de la tragedia y en el modo en que el narrador se refiere en ciertos momentos a los personajes, podríamos reconstruir “la tragedia” a partir de la estructura sacrificial que proponen Hubert y Mauss. Contamos con la elección de la víctima, su purificación y preparación, con detalles ceremoniales que anteceden al rito, contamos con verdugos, etc. Sin embargo, en el momento que llegamos a los hechos, nos encontramos con que no parece haber habido un sacrificio propiamente dicho. Todo el sacrificio y la tragedia que han venido anunciándose de manera elusiva, se convierten en un suicidio, parco y definitivo:

A la mañana siguiente el guardián entró temprano al cuarto de los aparejos y encontró el cuerpo de Ángela colgando de una de las vigas. Se había ahorcado en la madrugada subiéndose a una silla que arrojó con los pies, luego de amarrarse al cuello una recia soga (Mutis: 38).

¿Estamos entonces ante un sacrificio, como lo anuncia el narrador o ante un suicidio, como parecen mostrarlo los hechos? Antes de responder a esta pregunta es necesario dar un rodeo. Hasta aquí hemos planteado el sacrificio como un acto que le devuelve el orden a la comunidad. Existe una sociedad que, por la experimentación del deseo mimético se sume en una violencia recíproca y en una crisis de las diferencias. Esta implica la pérdida del orden cultural, pues son las diferencias las que organizan y estructuran las sociedades. Gracias a este mimetismo, los miembros de la comunidad en lugar de perpetuar los conflictos que existen entre ellos, se vuelven contra un ser usualmente ajeno a esta, purgándose así los conflictos y la necesidad de violencia, que desaparece junto con la muerte de una víctima que nadie tiene el deseo o la necesidad de vengar.

Ahora bien, lo central para que el “mecanismo victimario” sea efectivo es la “decisión” unánime de la comunidad de perseguir a un mismo individuo: maldecir a la víctima todos juntos es reforzar la armonía del grupo (Girard, 1989: 89). La comunidad persigue a la víctima convencida de que es ella la culpable de las desgracias que la acosan, ciega a la realidad del mecanismo del chivo expiatorio. De manera inconsciente, se busca inculpar a la víctima y blanquear a la comunidad (Girard, 1989: 136). Sin embargo, para que exista una perfecta unanimidad o unión social, es necesario que incluso la víctima participe en ella (Girard, 1989: 139). Es decir, la verdad de los verdugos y la de la víctima deben coincidir: esta debe reconocerse como culpable de los crímenes de los que se la acusa, es necesario que se *confiese* como responsable. Hasta aquí se extiende la necesidad de unanimidad: “debe transmitirse la sensación de una verdad tan grande y radiante que es aceptada incluso por quien le toca sufrir sus consecuencias” (Girard, 1989: 139-140). El éxito total del mecanismo sacrificial se da en el momento en que la víctima se señala a sí misma como responsable de lo que la comunidad la acusa y, más aún, cuando exime a la comunidad de expulsarla o matarla, haciéndolo ella misma²². El suicidio, entonces, podría verse como el desplazamiento de un asesinato colectivo, pues detrás de ambos existe la sensación de la “ausencia total de recursos, la hostilidad universal, el envés de la unanimidad perseguidora” (Girard 1989: 60). La comunidad prefiere ver como un suicidio y una decisión consciente la muerte del chivo expiatorio para esconder el hecho de que ella misma fue la responsable del suceso. De hecho, en muchos ritos se invita a la víctima a cometer los “crímenes” o faltas de los que se le acusa para de ese modo eximirse de culpa por la inmolación. Así, se vuelve central rescatar lo último que hizo la muchacha antes de suicidarse:

El dueño inquirió con el fraile los detalles de los hechos y éste lo puso al corriente de todo. Le contó que la noche anterior la muchacha había tocado a su puerta y le había pedido ayuda y que la oyera en confesión. La pobre estaba en una lamentable confusión interior y sentía que el mundo se le había derrumbado de pronto en forma definitiva (Mutis: 38)

La confesión se vuelve central. El suicidio se transfigura, entonces, en el mejor escenario sacrificial. Para probar el punto no solo tenemos a la joven suicidándose, sino también confesándose, reconociéndose como culpable. Que este suicidio es más un sacrificio y

²² Pensemos en Edipo desterrándose a sí mismo (Girard, 1989: 50).

resultado directo de un claro y puro deseo de venganza, lo descubrimos por el accionar de la Machiche,

Cuando la Machiche comprobó que Ángela estaba por completo en su poder y sólo en ella encontraba la satisfacción de su deseo, asestó el golpe. Lo hizo con la probada serenidad de quien ha dispuesto muchas veces de la vida ajena, con el tranquilo desprendimiento de las fieras (Mutis: 36-37).

De este modo, planteamos que asistimos a un sacrificio vestido de suicidio. Este es presentado como un conjunto de sucesos circunstanciales y, en cierta medida, cotidianos; sin embargo, existe una voluntad sacrificial y una clara remarcación ritual que esconde una voluntad ordenadora. El sacrificio planeado en La mansión de Araucaíma es una respuesta religiosa a la amenaza omnipresente del caos que la circunda. Es el rito que corona la religiosidad en la mansión y que sirve como ejemplo de que aún aquello que se encuentra revestido de cotidianidad, esconde un carácter sagrado.

El sacrificio fallido

La función del sacrificio es el establecimiento del orden social y evitar el caos en el seno de la comunidad, pues la violencia sacrificial o ritualizada de todos contra uno, evita que se desencadene la violencia recíproca incitada por la venganza. Sin embargo, en La mansión de Araucaíma, la muerte de la muchacha conduce a una mayor violencia y el fin de la comunidad. ¿Qué ha salido mal? ¿Por qué el sacrificio oficiado en la mansión no cumple con su finalidad? El sacrificio es principalmente una violencia que no incita a la venganza debido a la cuidadosa elección de la víctima: se elige a una que se pueda herir sin peligro, una que no tenga nadie que quiera defender su causa, una víctima ajena a la comunidad; es decir, una víctima cuya muerte no afecte directamente a ninguno de sus miembros: niños huérfanos, esclavos, extranjeros, etc. Sin embargo, y he aquí la dificultad, para que el sacrificio sea culminado exitosamente, la víctima no debe ser enteramente ajena a la comunidad, debe existir cierta “continuidad” entre ambas, pues si aparece una excesiva ruptura entre las dos, la primera no podrá atraer hacia sí la violencia: en este caso, el sacrificio dejará de ser un buen conductor. Por otro lado, si existe un exceso de continuidad, la violencia circula hacia la víctima con demasiada facilidad y la violencia “pura” que intenta generar el sacrificio, será muy similar a la

violencia “impura” y real que se intenta evitar. Así, la elección de la víctima es un proceso en extremo delicado.

Según lo propuesto, en La mansión de Araucaíma asistimos a un sacrificio, sí, contamos, incluso, con verdugos y una víctima. Pero en la historia, el sacrificio no solo no restaura la paz social sino que hasta lleva al colapso de la comunidad. Tras la muerte de Ángela, la vida en la mansión se descompone. Si habíamos visto que los rituales, el orden y las órdenes, junto con el sacrificio, eran las herramientas de la comunidad para lograr su principal fin: perpetuarse; sorprende el final del relato, que postula la desarticulación y fin de la misma:

Esa misma noche Don Graci abandonó la mansión seguido por el sirviente, que le llevaba las maletas y que partió con él. Dos días después, el guardián hizo su mochila y partió en la bicicleta que trajera Ángela. El fraile permaneció algunos días más. Al partir cerró todas las habitaciones y luego el gran portón de la entrada. La mansión quedó abandonada mientras el viento de las grandes lluvias silbaba por los corredores y se arremolinaba en los patios (Mutis: 40).

Sucede, pues, que cualquier desbalance en el sistema sacrificial, amenaza con descomponerlo (Girard, 1995: 46). Y es que en ciertas oportunidades,

en lugar de absorber la violencia y de disiparla hacia el exterior, el sacrificio la atrae sobre la víctima para dejarla desbordar y esparcirse de manera desastrosa por su entorno. El sacrificio ya no es apto para desempeñar su tarea; acaba por engrosar el torrente de violencia impura que ya no consigue canalizar (Girard, 1995: 47).

De este modo, la sustitución ritual deja de ser efectiva y los seres que el sacrificio debía proteger se convierten en potenciales víctimas. Pensemos en nuestro relato. Al morir Ángela, el piloto parece identificar a la Machiche como la responsable de esta muerte. Esto es extraño, pues un verdadero suicidio eximiría a cualquiera de alguna culpa directa, pues el autor de la muerte sería quien ha dejado de existir. Sin embargo, el piloto parece ser consciente de que el suicidio ha sido solo una máscara que esconde un asesinato y que el responsable inmediato es la Machiche. Por lo que, mientras los habitantes de la mansión se encargan de preparar el cadáver de la muchacha para el entierro, el piloto hurta la pistola del fraile y dispara contra quien considera culpable. El sirviente, apegado a la mujer, se vuelve rabioso contra el piloto y le destroza el cráneo con una pala. Los

miembros de la comunidad comienzan a enfrentarse entre ellos mismos, pues ya no pueden polarizar su violencia sobre “el extranjero”, sobre la muchacha. De este modo, la cadena de asesinatos acaba “por penetrar en el seno del grupo elemental” lo cual pone en peligro la existencia de la comunidad (Girard, 1995: 61). Esto se entiende como un suicidio social.

La violencia desatada en la mansión debía detenerse con el sacrificio de la muchacha que, como extranjera, tenía que concentrar sobre ella la violencia de manera absoluta, sin inspirar, a su vez deseo de venganza. La joven, sin embargo, demostró ser parte de la comunidad (“entró a formar parte de la casa” [Mutis: 34]), anulando así su condición de extranjera, indispensable en la constitución de una víctima ideal²³. Al empezar a formar parte de la comunidad, genera ciertas simpatías y, por ende, posibles vengadores de su muerte. Recordemos que, según Girard, la selección de la víctima es un proceso en extremo delicado, la unanimidad debe ser total y absoluta; de hecho, a veces se requiere tan solo una excepción para que el sacrificio falle en su totalidad. De este modo, la muerte de la muchacha no se configura como el fin de la violencia, sino el inicio de su intensificación.

Tras las muertes de Ángela, la Machiche y el piloto, la cadena de venganzas amenaza aún con seguir creciendo, pues el guardián arremete directamente contra el sirviente, “que se retorció con el rostro contra las piedras” (Mutis: 32) inmovilizado por una llave de Judo del Guardián. Sin embargo, la escalada de la violencia se detiene ante una autoritaria orden de Don Graci, a partir de la cual, el sirviente -el más claramente subordinado al dueño- se aleja de la fatal escena. Vemos pues, que la violencia mimética se detiene ante la autoridad que aún subsistió en la mansión, la cual llega a restablecer el orden a medias. El proyecto de Araucaíma, sin embargo, la utopía del aislamiento y la fundación de una comunidad alternativa, fracasan, y la mansión es abandonada. Si rastreamos el origen del fin de Araucaíma, veremos los ojos de Ángela apresando y engañando al guardián. Unos ojos que aparentaban ser de una débil víctima: desteñidos, trágicos y enfermizos; pero que eran realmente felinos, “siempre en guardia” y veladamente peligrosos.

²³La víctima ideal es un ser que no tiene parientes, ni servidores, ni siquiera un amigo para defenderla (Girard, 1989: 98)

En suma, debemos comprender La mansión de Araucaíma, como un espacio principalmente gobernado por la voluntad de orden, entendido como un precario y preciado equilibrio que los personajes intentan preservar a lo largo del relato mediante el aislamiento, las máximas, el trabajo y la ritualidad. La estabilidad buscada se logra casi absolutamente: en la mansión, por consiguiente, casi no existe movimiento, parece no transcurrir el tiempo y, además, reinan en ella el silencio y la meditación. En ese sentido, la mansión se configura como un monasterio que recibe su orden de la relación constante con lo “sagrado”. Este orden se mantiene en Araucaíma mientras se cumplan las normas, se efectúen los ritos y se mantenga el aislamiento. Llega, sin embargo, Ángela, que, al violar la clausura de la mansión, precipita el desorden en ella. Pareciera que, al ingresar, todo orden ritual desapareciera y se desarticulara, pues el capítulo “Los hechos”, presenta la muerte de la muchacha como un suicidio producto de la concatenación de sucesos humanos, de los celos, de la envidia, del deseo etc. Sin embargo, incluso estos hechos, aparentemente humanos, son presentados en términos rituales: el suicidio de la muchacha se transmutaría en un sacrificio humano. Pues todo en Araucaíma, hasta los sucesos presentados como cotidianos o banales, esconde una fuerte ritualidad que busca la comunicación de la comunidad con lo sagrado. Es este intento de relación con el mundo divino lo que le otorga a la comunidad la promesa de un centro, un sentido y una estructura en medio de un universo caótico y desestructurado.

La parodia: Novela gótica de tierra caliente

M. Bajtín plantea que todo relato que consta de un narrador claramente diferenciado del autor, se estructura sobre el trasfondo de un lenguaje y horizonte literarios “normales” y habituales (Bajtín, 1991: 131). Sucede que, a veces, el autor y el narrador son exponentes de horizontes diferentes y el narrador tiene un “punto de vista especial respecto al mundo, y se caracteriza por valoraciones y entonaciones especiales respecto al autor, a la palabra directa y real, a la narración literaria normal y al lenguaje literario normal” (Bajtín, 1991: 130), es decir, debemos considerar que el narrador es, asimismo una especie de personaje, cuyo discurso puede y suele diferir del del autor. Por consiguiente, en los relatos que constan de un narrador claramente diferenciado del autor, nos encontraremos ante dos lenguajes, por un lado el lenguaje contemporáneo al autor y a su horizonte literario y, por otro, el representado en el relato.

La oposición entre estas dos voces es lo que Bajtín conoce en Teoría y estética de la novela, como *palabra bivocal*, que “sirve simultáneamente a dos hablantes y expresa dos intenciones diferentes: la intención directa del héroe hablante (o narrador) y la refractada del autor. En tal palabra hay dos voces, dos sentidos, dos expresiones” (Bajtín 1971: 142). La segunda voz, aquella representada por el autor en boca del narrador, busca encarnar un estilo o modo de discurso, para lo cual pasa por un proceso de estilización, es decir “de representación artística de un lenguaje ajeno” (Bajtín, 1991: 178). Este proceso supone la representación de un lenguaje otro, mas no su puntual imitación, por lo que se remarcan u oscurecen ciertos elementos del lenguaje estilizado (Bajtín, 1991: 178): es decir, el autor, utilizando al narrador, recrea libremente un lenguaje ajeno al propio.

Para que la estilización sea exitosa, el autor debe “re-crear el lenguaje parodiado como un todo esencial, que tiene su lógica interna” (Bajtín, 1991: 180). La estilización intenta ser fiel y reelaborar puntualmente un lenguaje ajeno, sin embargo, existen oportunidades en las que el autor introduce en la segunda voz, consciente e intencionalmente, elementos de su propio lenguaje. En estos casos, nos encontramos entonces ante variaciones:

La variación introduce libremente material lingüístico ajeno en los temas contemporáneos, combina el universo que se estiliza con el universo de la conciencia contemporánea, pone el lenguaje que se estiliza, sometiéndolo a prueba, en situaciones nuevas e imposibles para él (Bajtín, 1991: 179).

Y cuando se lleva esta variación al extremo, plantea Bajtín, entramos al terreno de la estilización paródica, en la que las intenciones del lenguaje representado se oponen al lenguaje que lo representa. En este caso, su interacción no se basará en el diálogo productivo, sino en el desenmascaramiento y destrucción del lenguaje que se está representando (Bajtín, 1991: 179 -180).

De acá se desprende, entonces, que el autor y su punto de vista no solo se expresan a través del narrador, de su discurso y de su lenguaje, sino también a través de la narración misma. “Más allá del relato del narrador, leemos el segundo relato –el relato del autor que narra lo mismo que el narrador, pero refiriéndose además al narrador mismo–” (Mis subrayados, Bajtín, 1991: 131). Es así que percibimos el relato paródico en dos planos: en el plano del narrador, y el del autor, “que se expresa de manera refractiva en el mismo relato y a través de él” (Bajtín, 1991: 131).

Los relatos en los que el narrador se sitúa en un horizonte distinto al del autor se construyen, entonces, en dos niveles: el primero es el de la historia que relata el narrador, el segundo comprende esta historia, pero observa, asimismo, al narrador contando su historia: el lenguaje que utiliza, su modo de relatar, las repeticiones en las que cae, las cuestiones que esconde, etc. De tal forma, vemos cómo en la parodia se cruzan dos lenguajes, dos estilos, dos puntos de vista etc. es decir, en ella conviven dos tipos de habla. Uno de esos lenguajes, (el parodiado) está presente directamente, “mientras que el otro participa de manera invisible, como trasfondo activo de la creación y de la percepción” (Bajtín, 1991: 442). No percibir ese segundo nivel, o el segundo lenguaje, significa no entender la obra.

Planteamos que La mansión de Araucaíma se encuentra estructurada a partir de dos niveles. El primero es la historia que relata el narrador y se centra en qué hacen los personajes en Araucaíma, quiénes son y cómo viven. El segundo nivel sale de los límites del relato y comprende tanto la historia que relata el narrador como la construcción del

narrador mismo, como un personaje más que debe ser observado, por lo que nos centramos ya no en lo que nos relata, sino en cómo se construyen este y su discurso.

El primer nivel es el que ya analizamos. Si nos quedáramos solo en él y tomáramos al narrador de la historia como extensión fiel y poco problemática del autor, La mansión de Araucaíma solo sería el relato de unos personajes que viven encerrados en una mansión en la cual se infiltra una joven que precipitará el fin de la comunidad. Es tan solo al prestar atención al segundo nivel, aquel que excede los mismos límites del relato, que la historia se completa y complejiza: el narrador es un personaje más, atrapado en su lenguaje y relato, del mismo modo en que los personajes se encuentran atrapados en la mansión y su inherente ritualidad.

Este segundo nivel de La mansión de Araucaíma, es complejo. El narrador, lenguaje y lógica interna del relato se anuncian como exponentes de la literatura gótica surgida en el s. XVIII y, efectivamente, se construyen como tales. La estilización de este lenguaje, sin embargo, dialoga constantemente con el lenguaje del autor, que, aunque no directamente presente en el texto, se construye como el trasfondo del cual se aleja el lenguaje del relato: el lenguaje literario contemporáneo latinoamericano y, particularmente, el de las obras previas de Mutis. Por añadidura, el lector incluso contrasta el discurso del narrador con el lenguaje al que él mismo se encuentra habituado. Esto rarifica el lenguaje representado en el texto, que suena ajeno y extraño, lo cual llama la atención sobre el mismo. La filiación a este género, le confiere al relato un tono más grave y denso, que contribuye a exaltar la atmósfera extraña y, hasta cierto punto terrible, que impera en la mansión. Además, genera la sensación de que en el relato existe un orden cósmico que excede lo circunstancial y le da una mayor resonancia a la acción. Así, el relato enmarcado en esta tradición genérica, adquiere una mayor trascendencia.

Por otro lado, sin embargo, a la vez que el narrador construye este discurso, lo niega en una operación paródica. La persistente obstinación en el lenguaje gótico levanta sospechas en el lector atento que, al seguirle la pista, descubre que le queda grande a la realidad descrita en el relato. Tras la profunda ritualidad y sentido trascendental contruidos a partir del lenguaje y convenciones góticas, en La mansión de Araucaíma, descubrimos que, en realidad, no hay un universo sagrado, sino tan solo una realidad

empírica. Detrás de todas aquellas palabras encontramos a un narrador que juega con el lenguaje, con la literatura y con el lector.

Elementos góticos

En esta sección observaremos las convenciones y el lenguaje góticos presentes en La mansión de Araucaíma, entre los que veremos: los paratextos, el espacio en el que transcurre la historia, algunos personajes arquetípicos, el lenguaje ritual y oracular y la construcción del narrador. Por supuesto, no está de más afirmar que nos centramos tan solo en los que consideramos más representativos, pero no cabe duda que los ejemplos podrían seguir multiplicándose y ser motivo de otra investigación

Los paratextos

Plantea Gerard Genette, en “Introduction to the Paratext” que un trabajo literario es un texto, es decir, una secuencia de expresiones verbales que contienen algún significado. Sin embargo, estos, rara vez se le presentan al lector como solo texto, sino que aparecen acompañados por otro tipo de información, verbal o no, que tiene la función de presentarlo. Estos elementos pueden ser el nombre del autor, los títulos, prólogos, epígrafes, ilustraciones, etc. A esta información se la denomina “paratextos” y son nuestro primer contacto con el texto. Genette, haciendo referencia a Borges, los asemejará a un umbral que nos invita a la lectura: el lector ante los paratextos es como un hombre en un vestíbulo, el cual puede tanto atravesar como evitar, volviéndose hacia atrás. Los paratextos serán, entonces, una frontera que controla el acto entero de la lectura: ¿cómo leeríamos el Ulises de James Joyce si no se llamara, justamente, Ulises? (Genette, 1991: 261-262)

Las funciones de los paratextos son variadas. Pueden hacer indicaciones genéricas; por ejemplo, pueden avisarle al lector que está ante una autobiografía o memoria. Este tipo de aclaración tiene la función, entre otras, de restringir el campo de lectura, pues el autor se comprometerá a contar la verdad y el lector a entenderla como tal. Por otro lado, identificar paratextualmente un texto como novela o relato permite, por ejemplo, una mayor libertad en la lectura. Los paratextos, en particular prólogos y advertencias, pueden también servir para dar consejos al lector o incluso impartir órdenes

que indican cómo se debe leer; en suma, tienen la capacidad de “legislar” sobre el texto que presentan.

Uno de los paratextos centrales suele ser el título o el subtítulo, definido como un grupo de signos lingüísticos que, según Genette, sirve para: (1) Designar al texto (2) connotar, es decir, generar efectos semánticos (3) tentar al lector e (4) indicar el género al que pertenece el texto (1997: 76-91). En particular nos interesará la indicación que se hace del género al que pertenece un texto, que suele ser un apéndice del título. Su función, como es obvio, es anunciar el género al que se ha *decidido* que pertenece el texto presentado. Este género es oficial en el sentido que es uno que tanto el escritor como el editor desean atribuirle al texto, y en el sentido de que ningún lector puede dejarlo pasar inadvertido a pesar de que no se sienta de acuerdo con la filiación enunciada (Genette, 1997: 94-5). Ciertos títulos no necesitan enunciar efectivamente el género al que pertenecen, sino que su filiación se evidencia a través de su naturaleza. En ese sentido, el título sirve de “pedigrí” o acta de nacimiento a un texto. Este es el caso, por ejemplo, de la novela picaresca. Tras la aparición de El lazarillo de Tormes, surgen textos que se inscriben en la misma tradición y utilizan, para remarcarlo, títulos similares: Guzmán de Alfarache, Moll Flanders etc. (Genette, 1989: 51), lo mismo sucede, por ejemplo, con obras que ostentan como título solo el nombre de su héroe, como Horacio, Fedra, Calígula, Hamlet etc., que las identifica resonantemente como tragedias (Genette, 1997: 90).

Siguiendo esta línea, vemos que La mansión de Araucaíma podría inscribirse en la tradición literaria gótica. Pues su título identifica primero, de manera genérica, un espacio que luego se personaliza mediante un nombre propio: generando, de este modo, la sensación de personificación de un lugar, tan propia del gótico. Así, el título La mansión de Araucaíma se encuentra relacionado al del texto gótico fundacional, El Castillo de Otranto (1764) de Horace Walpole, y también a otros escritos que se inscriben en esta corriente, como La abadía de Northanger (1817) de Jane Austen y “La caída de la casa Usher” (1839) de E.A. Poe.

Sin embargo, en caso de ser insuficiente esta filiación tácita, el relato lleva, además, un subtítulo que indica, de manera rotunda, el género de la obra de Mutis:

“Relato gótico de tierra caliente”. El uso de estas indicaciones genéricas autónomas, se puede rastrear hasta el período clásico, en el que las obras teatrales eran cuidadosamente identificadas como “tragedia” o “comedia” mediante una anotación ajena al título mismo (Genette, 1997: 95). Sin embargo, el uso de estos subtítulos tiende a desaparecer con el tiempo (Genette, 1997: 96). Al tener un texto un subtítulo en un tiempo en que estos ya no son moneda común, el subtítulo de “relato gótico” en La mansión de Araucaíma aparece como una marca de género, no solo al indicar que, efectivamente estamos ante un texto gótico, sino también por el simple hecho de indicar, mediante un subtítulo, el género al cual pertenece, pues la ficción gótica suele presentarse al lector mediante marcas genéricas a modo de subtítulo: El Monje: un romance, El castillo de Otranto: una historia gótica, Melmoth: un relato o Vathek: Un cuento árabe, de un manuscrito inédito, etc. Así, este paratexto cumplirá la función de guiar la lectura. Para que esta se lleve a cabo como prescriben los títulos, sin embargo, el lector no sólo deberá identificar que lo que está a punto de leer se inscribe en el género gótico, sino que además tendrá que conocer sus mecanismos, modos, estructuras, convenciones, etc. De este modo, no solo se enfrenta al lector a un texto gótico, sino que se exige que este enfrentamiento sea absolutamente consciente.

Más aún, los paratextos que relacionan el relato de Mutis a esta tradición, trascienden a los títulos, encontrándose también el lector ante un sugerente epígrafe: “Ven a mi voluntad, y yo te daré todo lo que deseas, excepto mi alma y la abreviación de mi vida” (mi traducción)²⁴, que aparece consignado como extracto de una carta de Gilles de Rais al diablo. ¿Por qué, diríamos, este epígrafe nos introduce a un texto gótico?

Un epígrafe es, a grandes rasgos, una cita situada delante de un texto, en el límite en el que este inicia y, por lo tanto, es el paratexto que se encuentra más cerca al texto. Genette plantea que cumple con las siguientes funciones: puede estar colocado con la finalidad de comentar y elucidar el título (Genette, 1997: 156); también cumple con la función de comentar el texto enfatizando y especificando el tema del cual trata (este comentario puede ser claro o misterioso y cabe la posibilidad de que no sea comprendido hasta el final de la lectura, poniendo a prueba la capacidad hermenéutica del lector);

²⁴ “Vien à ma volonté et je te donnerai tout ce que tu voudras excepté mon âme et l’abreviation de ma vie”(Mutis: 12)

también puede darse que no sea el contenido del epígrafe lo que interesa, sino tan solo el autor consignado: citar a Homero, por ejemplo, puede darle brillo a un trabajo o, más bien, filiar al escritor con el autor citado (Genette, 1997: 157-8).

Surgen, entonces, múltiples posibilidades a partir de las cuales podemos aproximarnos al epígrafe de La mansión de Araucaíma. Primero, es necesario preguntarnos por Gilles de Rais, autor de la citada consagrada. Fue un hombre nacido en 1404 y del que se dice que debe haber sido uno de los hombres más famosos en la Francia de su tiempo, que ganó batallas en contra de los ingleses y peleó al lado de Juana de Arco. Sin embargo, el principal motivo de su fama no es su carrera militar, ni sus innumerables riquezas, sino sus excesos y asesinatos: los casi innumerables sacrificios de niños que ofrecía al demonio; su corte extravagante de brujos, nigromantes y alquimistas; los misteriosos muros de su castillo, que escondían los crímenes más perversos y que al ser descubiertos lo llevaron a uno de los más famosos juicios medievales y a una consiguiente muerte en la hoguera. Se puede ver a este personaje histórico como la encarnación real de un villano gótico, de hecho, inclusive superándolo en excesos y maldad. El lector atento verá en este epígrafe elementos góticos como la obsesión con la Edad Media, la infaltable presencia de un gran castillo que alberga terrible secretos, el arquetípico noble que comete excesos y horribles crímenes, el pacto con el diablo, etc. Así, serán las palabras de uno de los más grandes asesinos medievales, las que presidan el texto que nos ocupa. Pero, además, la fuente de la que proviene la cita es central: una carta dirigida al mismo diablo, la encarnación del mal. Dejando entrever la tan gótica obsesión por lo sobrenatural y en particular por el atractivo pero fatal pacto con el diablo: en el que el hombre pierde el alma a cambio de la concesión de algún deseo. Casos como este aparecen en ficciones góticas como Vathek (1785) de William Beckford, El monje (1796) de M.G. Lewis o Melmoth el errabundo (1820) de Charles Maturin.

Pero las características góticas de este epígrafe van aún más allá y exceden el contenido y procedencia de este. El epígrafe en sí mismo es también una característica gótica, pues aparentemente este tipo de novela ha sido uno de los géneros que ha contribuido a establecer el uso del epígrafe en la prosa literaria; de hecho, muchas de sus novelas llegan a contener, incluso, un epígrafe o más en cada capítulo (Genette, 1997: 146). La mansión de Araucaíma, claro está, no multiplica epígrafes, pero si el epígrafe es

un elemento tan gótico, este no faltará en sus elaboraciones. A veces, dice Genette, el efecto más poderoso del epígrafe es su simple presencia o ausencia, pues esta suele ser marca del género, el período o incluso el tenor de la pieza a la cual nos enfrentamos (Genette, 1997: 160). De este modo, la presencia de un epígrafe en el relato está ya filiando el texto a una tradición literaria específica.

Ha quedado aún, sin embargo, un elemento sin considerar: el contenido mismo del epígrafe, qué es lo que le dice Gilles de Rais al diablo. El pacto con el diablo, en la tradición y en la literatura gótica aparece como un momento en extremo solemne y señalado por el acuerdo sobre un contrato en el cual una persona se compromete a entregar su alma eterna a cambio de favores terrenales que el hombre no puede obtener por sí mismo (juventud, poder, sabiduría, etc.). Esta fascinación por lo sobrenatural patente en el gótico, expresa un profundo cambio en el modo en que los pueblos pensaban lo metafísico y sobrenatural a fines del siglo XVIII. Después de un largo período de racionalismo y aparente estabilidad mental, espiritual y psicológica, caracterizado como Ilustración, hubo un redescubrimiento de "mundos antiguos" y del mundo de lo sobrenatural. Esto tuvo en la humanidad un fuerte efecto purgante y perturbador: se abrió una especie de caja de Pandora de la cual salieron diablos, magos y brujas, hombres lobo, vampiros, *döppelgangere*s, exorcismos, pactos con el demonio etc. en suma, todo el conjunto de lo oculto (Cuddon, 1999: 359). De este modo, el pacto con el diablo en la ficción gótica, suele estar señalado de manera grave y preceder a la condenación absoluta de quien firma el pacto. Así, vemos caracterizado este episodio en El monje,

- '¿Renuncias libre y absolutamente a tu Creador y a su Hijo?'
- '¡Renuncio! ¡Renuncio!'
- '¿Me entregarás tu alma por siempre?'
- '¡Para siempre!'
- '¿Sin reservas ni subterfugios? ¿sin la posibilidad de una futura apelación a la misericordia divina? (...)
- '¡Soy tuyo por siempre e irrevocablemente!', exclamó el monje con un terror salvaje: "¡Abandono todo derecho a la salvación de mi

alma! ¡No admiro a ningún poder más que el tuyo!” (mi traducción, Lewis, 1907: 352)

Notamos en la cita la gravedad, irreversibilidad del pacto y la absoluta y desesperada entrega del monje al demonio. El lenguaje utilizado por el narrador (“terror salvaje”) y las marcas expresivas, vuelven monstruoso este episodio y las referencias a la eternidad lo ubican en el terreno de lo trascendente y divino. El infierno se asoma y el hombre se pierde irremisiblemente.

Sin embargo, en el caso del pacto de Gilles de Rais, este le ofrece al diablo todo excepto su alma, estipulando, de este modo, un contrato de naturaleza distinta al que avala el referente cultural. Si el núcleo del pacto con el diablo es justamente la desesperación y ambición que lleva a entregar con audacia el alma, acá vamos a estar ante un personaje que no está dispuesto a ofrecerlo todo, y por ello negocia un contrato quizás mezquino y fácil²⁵.

A primera vista, entonces, los elementos paratextuales analizados han vinculado el relato al gótico, sin embargo, nos encontramos ante uno que nos hace dudar de esta cercanía. Si uno de los conceptos que más le interesa al gótico es el mal y su personificación en poderosas y peligrosas fuerzas, ¿por qué elegir justamente esta parte de la carta, habiendo innumerables citas que describen el carácter demoníaco de Rais? Se trata pues, de elegir un tópico común a muchas novelas góticas: el pacto con el demonio; pero presentarlo a una luz distinta, con menos grandiosidad y solemnidad, dejando entrever cierta cobardía e insuficiencia: “su tragedia (la de Rais) es la del Doctor Fausto, pero un Fausto infantil. Ante el diablo, de hecho, nuestro monstruo temblaba” (Bataille, 2004:16).

Otro punto que aún no hemos tocado en profundidad es la denominación genérica: “Relato gótico de tierra caliente”. La Mansión de Araucaíma nació de una conversación entre Álvaro Mutis y el cineasta español Luis Buñuel sobre la novela gótica y la posibilidad de llevar al cine una ficción gótica en América Latina. Según Buñuel, esto era imposible, pues el gótico necesita, esencialmente,

²⁵ De hecho, a pesar de sus horrendos crímenes y constantes sacrificios al demonio, Gilles de Rais imaginaba que su alma iba a ser salvada y que finalmente llegaría al cielo, actuando hasta el final como un buen e ingenuo cristiano (Bataille, 2004: 16).

(...) de un castillo, del mar rompiendo con las escolleras. Necesita del ambiente inglés, necesita una doncella indefensa totalmente en manos de un dueño, de un ser que ha escogido el mal como el ambiente absoluto y total de su vida, y es víctima de ese hombre, de ese individuo (citado por Siemens, 2002: 143).

Mutis, sin embargo, planteaba que sí era posible pues, más allá de las convenciones góticas superficiales (como la atmósfera, el castillo o la doncella indefensa), el tema que subyace a todo este género es el mal absoluto y que por lo tanto, no habría problemas en representarlo en un ambiente ajeno al europeo (Siemens, 2002: 143). "(...) Para mí", plantea Mutis, "el mal existe en todas partes; y la novela gótica lo que se propone es el tránsito de los personajes por el mal absoluto (...)" (citado por Bustillo, 1994: 143), de este modo, afirma que utilizó "ciertos elementos de la novela tradicional inglesa: la casa donde suceden cosas horribles y tremendas, la construcción, la presentación de los personajes, un cierto tufillo demoniaco en todo (...)" (Mutis citado por Ponce de León, 2002: 40). Finalmente, tras una larga discusión, Mutis se ofreció a escribir una historia gótica ambientada en un ambiente tropical; Buñuel la leería y juzgaría él mismo.

Es así que La mansión de Araucaíma viene a presentarse como un "Relato gótico de tierra caliente", subtítulo que tanto la acerca como la aleja de las convenciones góticas. Así, si la primera pista que nos alejaba del gótico tradicional era la actitud de Gilles de Rais contenida en el epígrafe, la segunda será el ambiente de "tierra caliente" en el que se inscribirá este relato.

La literatura gótica presenta, a través de narrativas tortuosas y fragmentadas, incidentes misteriosos e imágenes horrendas. Sus paisajes suelen ser salvajes y desolados, alienantes, lóbregos y peligrosos. Suelen desarrollarse en bosques oscuros, abadías en ruinas, o castillos medievales que se encuentran poblados por espectros, monstruos, demonios, cadáveres, calaveras, aristócratas malvados, monjes, heroínas desfallecientes, etc. El paisaje, en su oscuridad e incertidumbre, estará siempre colmado de peligros, amenazas y enemigos. Sin embargo, en la literatura de Mutis

(...) la tierra caliente es una fiesta, porque es una tierra húmeda, al borde de la cordillera, con ríos que la riegan de una ferocidad enorme, pero no agresiva. Son flores maravillosas, es el café, la caña de azúcar, el cacao que tiene la flor más hermosa que puede haber y el olor de la fruta que es

formidable, la guanábana espléndida, la chirimoya, en fin (Semafi, citado por Moreno 2004: 115).

Nada más alejado o menos propicio al gótico que la tierra caliente mutisiana²⁶, que se presenta como un espacio amable y tonificante, luminoso, colorido y principalmente diurno.

Por ello, el texto presenta una atmósfera ambivalente: por un lado, cumple con ciertas características góticas como el aislamiento del lugar y la soledad del paisaje, pues se encuentra “en una secreta intimidad vigilada” (Mutis: 32) por los árboles del valle. Sin embargo, estos árboles no generan aprehensión ni una atmósfera terrorífica, sino más bien, idílica: “(...) secreta intimidad vigilada por los grandes árboles de copa rala y profusa floración de un color púrpura, que nunca se ausentaba de la coronada cabeza, que daban sombra a los cafetales” (mis subrayados, Mutis: 32). No estamos ante bosques estériles en los que la oscuridad supone una amenaza, sino más bien ante árboles vivos, coloridos y floridos; incluso la oscuridad aparece caracterizada como una sombra fecunda y protectora. En suma, la historia se desarrolla en un ambiente amable:

En los patios empedrados retumbaba el menor ruido, se demoraba la más débil orden y murmuraba gozosamente el agua de los estanques en donde se lavaban las frutas o se despulpaba el café. Estos eran los únicos ruidos perceptibles al internarse en el fresco ámbito nostálgico de los patios” (Mutis: 31).

Además, la mansión se encuentra en un valle vivo y sembrado de naranjos, limoneros y cafetos, entre dos ríos cargados y torrentosos, en un espacio de vida exuberante (“La tierra caliente no es ajena a la muerte, pero es más propicia a la vida [...] el cuerpo aún alienta y la sangre circula con fuerza; todo en ella, aún la destrucción, la corrupción de lo viviente, apunta a la vida, a la celebración perenne de la existencia” [Pérez citado por

²⁶ Que además aparece en su obra cargada de nostálgicos y felices recuerdos de su juventud, pues toda tierra caliente aparece asociada a Coello, una finca de caña y café fundada por su abuelo en Tolima, en donde la familia de Mutis pasaba sus vacaciones de verano (Serrano, 2004: 166). Al respecto es elocuente la idílica representación que se hace de la tierra caliente en Un bel morir (1989) “El verde dombo de los cafetos estaba protegido por carboneros y cámbulos cuya gran flor, de color naranja intenso, tenía ese prestigio de lo inalcanzable: la altura imponente de esos árboles centenarios las preservaban de la curiosidad de los hombres. Solo cuando caían al suelo, las muchachas las recogían para adornarse el pelo, así fuera durante las pocas horas que duraban sin marchitarse. Rodeado por todas partes de cafetales dispuestos en un orden casi versallesco, Maqroll sintió la invasión de una felicidad sin sombras y sin límites; la misma que había predominado en su niñez” (Mutis, 2002: 236).

Moreno, 2004: 116]) a diferencia del escenario gótico, generalmente infértil y cargado de amenazas de muerte, en el que todo atenta o contra la virtud, o contra la vida.

El castillo

Uno de los elementos más fuertemente góticos es la mansión misma. En el gótico, como se ha mencionado ya, la trama suele ocurrir en un antiguo castillo medieval usualmente en ruinas o semi abandonado. Este escenario es testimonio de la fascinación del gótico “con la obscura persistencia del pasado en ruinas sublimes” (Russell Hart citado por Kerr, 1982: 8) Desde luego, no existen ruinas medievales en América Latina, pero el mundo de las haciendas de tierra caliente ofrece una analogía con el mundo feudal medieval (“El aristócrata de una plantación podía verse a sí mismo como el señor de una mansión solariega, gobernando sobre sus siervos en un mundo pequeño sobre el cual, él sostenía un dominio soberano” [Kerr, 1982: 29]). La mansión de Araucaíma, en su ruina y decadencia, se asemeja al castillo en ruinas de la novela gótica; además, aparece caracterizada en términos de lo sublime, una de las principales fuentes de las cuales bebe el gótico.

Lo sublime es una categoría estética central para el gótico y en general el romanticismo, rescatada por Edmund Burke del tratado de Pseudo Longino “De lo sublime”, en el que se hace una distinción entre distintos tipos de discurso: alto, mediano y bajo. Lo sublime llegó a entenderse como un discurso alto en el que coincidían grandes ideas, sentimientos nobles, personajes elevados, además de una buena dicción y disposición. Burke contribuyó a delimitar el concepto de lo sublime al compararlo con, y diferenciarlo de la belleza. El primero está asociado con lo infinito, la soledad, el vacío, la oscuridad y el terror; la belleza con el brillo, la suavidad y la pequeñez. Lo sublime también vino a relacionarse con el temor religioso y espiritual, con la precepción de vastedad y la inmensidad que inspira temor y una sensación de peligro que, a la vez, producen cierto placer (Cuddon, 1999: 875). De ahí que la mansión sea descrita en estos términos: resaltándose su inmensidad y el temor que esta produce, emoción *sine qua non* de lo sublime y el gótico:

El edificio no parecía ofrecer mayor diferencia con las demás haciendas de beneficio cafetero de la región. Pero mirándolo con mayor detenimiento se advertía que era bastante más grande, de más amplias proporciones, de

una injustificada y gratuita vastedad que producía un cierto miedo (Mutis: 30).

En cuanto a la ubicación, las edificaciones góticas se encontrarán en un lugar alejado e inhóspito, rodeado por un bosque no talado, un río caudaloso o cualquier otro escenario que ofrezca soledad, peligro y misterio (Kerr, 1982: 26), en un terreno elevado o de difícil acceso; característica también presente, si es que no central, en Araucaíma, que se encuentra en un valle desolado de acceso casi imposible. Incluso, hemos observado ya, que el elemento constitutivo de la vida en la mansión es, justamente, el aislamiento, enunciado en las máximas y simbolizado en las puertas cerradas del recinto.

De hecho, cobra tanta importancia el castillo en la ficción gótica que, en muchos casos, llegará incluso a tener cierta agencia y parecerá ser un personaje más que se mueve dentro de la historia. Las puertas se cierran, los techos crujen, las paredes resuenan, incluso los cuadros colgados en las paredes llegan a comunicarse con los personajes. En La mansión de Araucaíma, no tenemos directamente actividad por parte de la casa, pero esta sí se encuentra, hasta cierto punto, personificada. Pues cumple la función de mantener puertas adentro a sus habitantes, sus paredes escritas los controlan y vigilan, su extrañeza los atrae y envuelve y una vez dentro, los engulle. Incluso aparece caracterizada como un personaje al ser descrita en el texto del mismo modo que sus habitantes: el capítulo dedicado a describir la mansión es equivalente a los que describen a quienes la habitan.

Además, la edificación gótica suele estar surcada por múltiples pasadizos secretos subterráneos que serán, asimismo, laberínticos, algunos de los cuales contarán incluso con calabozos y cámaras de tortura. En El castillo de Otranto de Horace Walpole, por ejemplo:

La parte baja del castillo consistía en una serie de claustros intrincados (...) Un terrible silencio reinaba en esas regiones subterráneas, que de vez en cuando era interrumpido por algunas ráfagas de viento que sacudían las puertas por las que había pasado y cuyas bisagras oxidadas producían un áspero sonido que era repetido por el eco a través de ese laberinto de tinieblas (Mi traducción, Walpole, 2010: cap. 1).

Incluso en este aspecto, la mansión es análoga al castillo gótico con su “injustificada y gratuita vastedad”, su espíritu laberíntico (adivinado en el sueño del Fraile) y sus

habitaciones cerradas. Pero estas, a diferencia de las del castillo, que suelen contener secretos y las respuestas a profundos misterios, albergan tan solo “viejos muebles, maquinaria devorada por el óxido y cuyo uso era ignorado por los actuales ocupantes de la casa, grandes armarios con libros de cuentas y viejas revistas empastadas en una tela azul monótona e impersonal” (Mutis: 31). Así, en lugar de encontrarnos con misterios, los cuartos cerrados presentan trastos viejos e inútiles que no tendrán ninguna trascendencia en el desenvolvimiento de la historia, a diferencia del gótico, en el que lo que se esconde tras las puertas cerradas o pasadizos secretos será determinante para el desenlace. Araucaíma se asemeja en muchos aspectos al castillo gótico pero diverge en otros. Sigue las convenciones góticas casi paso a paso, pero despojándolas de grandiosidad o solemnidad.

El dueño del castillo

En el gótico, el dueño o amo del castillo suele ser un villano, un aristócrata que abusa de su poder y que, en la mayor parte de casos, o lo ha usurpado o se encuentra ahí por una equivocación, de manera ilegítima. A lo largo de los relatos, el señor suele transformarse en villano por sus excesos, errores, excentricidades y obsesiones. La mansión de Araucaíma, al igual que las ficciones góticas mencionadas, también está construida alrededor de una figura central que es nombrada “el dueño” y cuya autoridad es constantemente remarcada, pues es presentada como “(...) alguien muy importante e investido de una inmensa autoridad y de quien dependía la suerte de todos” (Mutis: 22). Es él quien ha escrito las normas en las paredes y quien, finalmente, dicta el modo de vida que se debe seguir en Araucaíma. Incluso, como un auténtico villano gótico, Don Graci se encuentra a la cabeza de la mansión no por un derecho legítimo, sino por “virtud de ciertas maquinaciones legales de cuya rectitud era arriesgado dar fe” (Mutis: 14-15). Aún más, comparte con los grandes aristócratas de esta ficción, ciertas extravagancias y desviaciones morales o sexuales. Así, el orden instaurado en la mansión se encuentra basado en la subordinación de todos los personajes a los deseos de Don Graci, a sus caprichos y fantasías: basta recordar sus abluciones. Sin embargo, si bien comparte ciertas características con estos villanos, su figura tiene una grandiosidad distinta, más terrena, extraña y grotesca. A diferencia de Vathek, por ejemplo, quien había construido palacios entero para satisfacer cada una de sus pasiones: uno para la comida, en el que

había mesas permanentemente cubiertas de los manjares más exquisitos; otro para la música y poesía; uno para complacer a la vista con objetos extraños, artísticos y lujosos, etc; y a diferencia de la insolencia y altanería con las que son representados estos excesos, las pasiones de Don Graci aparecen caracterizadas como bajas y rastreras: “en su juventud había sido pederasta de cierta nombradía y en varias ocasiones fue expulsado de los cines y otros lugares públicos por insinuarse con los adolescentes” (Mutis: 15). Sus inclinaciones, en lugar de contribuir a su grandiosidad, lo convierten en un paria social pues, al ceder a sus deseos, es expulsado de todos lados y visto con desagrado y recelo. De este modo, el dueño se ve forzado a satisfacer sus pasiones escondido en la oscuridad del cine, lo cual las señala como vergonzosas y reprecensibles. Asimismo, en lugar de entregarse con soberbia a sus impulsos, debe aprender a controlarlos; así, recurre a la masturbación y se retira de la sociedad, refugiándose en Araucaíma. De este modo, la mansión se constituye de manera semejante a los castillos de Vathek, como un pequeño imperio en el que Don Graci puede imponer y dar rienda suelta a sus pasiones. Sin embargo, las dimensiones alcanzadas por este villano, son menores en La mansión de Araucaíma, en la que los suntuosos e insolentes palacios del placer se ven reducidos a una mansión oculta en la que el deseo se encuentra bajo un estricto control.

El villano gótico suele ser descrito como un personaje imponente y sublime “la dureza y el fuego de su mirada, su orgullo, su tremenda fiereza, su observación atenta, no habían pasado desapercibidas para Emily” (Radcliffe 2001: 282). Don Graci es descrito de manera semejante a los villanos góticos; e incluso, a la mansión que posee:

Si alguien hubiera indicado la obesidad como uno de sus atributos, nadie habría recordado si ésta era una de sus características. Era más bien colosal, había en él algo flojo y al mismo tiempo blando sin ser grasoso, como si se alimentara con sustancias por entero ajenas a la habitual comida de los hombres (Mutis: 14).

Del mismo modo que la mansión, Don Graci es descrito como colosal y produce la sensación de una suspensión del tiempo, ligando al personaje a la tan sublime obsesión con el infinito: “Tenía grandes ojos oscuros y acuosos que un tiempo debieron ruborizar a sus oyentes y que ahora producían el miedo de asistir a una abusiva y en cierto sentido enfermiza suspensión del tiempo” (Mutis: 16). Incluso, como la mansión, llega a

producir cierto temor en quienes lo observan, recordándonos además a Vathek que, al exaltarse, proyectaba una mirada tan intensa, que nadie podía resistirla.

Sin embargo, es evidente que la descripción que se hace de Don Graci en la cita anterior no es solo sublime, hay en ella también algo de monstruoso y anormal. Esto sigue la misma línea de lo que hemos venido postulando: La mansión de Araucaíma, en sus distintos aspectos, se acerca tanto como se aleja del modelo de la ficción gótica. Es decir, se inscribe en la tradición gótica imitando ciertas características del modelo, pero también se aleja de ella al imitarlas de manera distinta o transformando ciertas características. Este acto de interpretar o imitar de manera desviada un texto ajeno o un conjunto de textos se conoce comúnmente como *parodia*.

La explicación de parodia entendida como bivocalidad que hicimos al inicio del segmento “La parodia: Novela gótica de tierra caliente” se completa y complejiza con la teoría propuesta por Gerard Genette y Linda Hutcheon, quienes proponen no solo una definición de lo que es parodia, sino que delinear también sus modos e intenciones. Por un lado Genette recurre a Aristóteles para encontrar una definición de parodia sobre la cual construir su estudio sobre la literatura. Al hacerlo, encuentra que “parodia”, etimológicamente, quiere decir cantar de lado o en falsete, con otra voz o tono, por lo que deduce que parodia implica deformar una melodía. Las formas de parodia que propone como ejemplo Aristóteles son muy distintas, pero tienen en común cierta burla de la epopeya y, eventualmente, de cualquier género noble o alto, generada por una “disociación entre la letra – el texto, el estilo – y su espíritu: el contenido heroico”. De este modo, parodia, según Genette siguiendo a Aristóteles, vendría a ser la deformación o vulgarización de un texto elevado. Por otro lado, Linda Hutcheon en “A Theory of Parody”, rescata que la raíz etimológica de “parodia”, “para”, tiene dos significados. El primero es “contra”, por lo que, parodia, en una acepción, vendría a significar la oposición o contraste entre dos textos, definición que sigue la línea propuesta por Genette en Palimpsestos. Sin embargo, “para” también quiere decir “al lado de”, lo que sugeriría una relación íntima más que contrastante entre dos textos (Hutcheon, 2000: 32).

Así, de un modo bastante general, se podría decir que la parodia es una síntesis de dos textos que se transforman e iluminan mutuamente (Hutcheon, 2000: 33). En cierto

modo se podría decir que esta es similar a la metáfora, pues ambas requieren que el decodificador construya o infiera, a partir de la unión de dos términos aparentemente independientes, un tercer significado, nuevo e implícito que nace a partir de la asociación de dos palabras que, en su singularidad, significaban algo muy distinto de lo que significan una al lado de la otra. Así, la parodia vendría a ser un discurso de doble voz en el que ambas voces conviven sin cancelarse una a la otra, sino que trabajan juntas pero diferenciadas (Hutcheon, 30: xiv). Parodiar es, entonces, repetir o imitar un texto, pero una repetición que introduce una diferencia (mis subrayados, Hutcheon, 2000: 37). En ese sentido, los paratextos de La mansión de Araucaíma, vendrían a ser manifestaciones paródicas en el sentido en que se inscriben en una tradición de la que al mismo tiempo se alejan. Así, tenemos un anuncio de relato gótico, pero que sucede en tierra caliente, negando de este modo una de las características fundamentales del género en el que se inscribe, y un epígrafe que propone un pacto con el diablo, pero a medias y con cobardía, haciendo una burla del tópico gótico.

Lo mismo sucede con la descripción de Don Graci que aparece como una versión grotesca y paródica del villano gótico, pues, su inmenso tamaño y sus extraños ojos eternos, no son lo único que vemos de él. Sus ojos, por ejemplo, al mismo tiempo que producir miedo, incitan también a una sensación “enfermiza”, en efecto, la construcción de un personaje de temibles y sublimes atributos, se ve matizada por una referencia en cierta medida grotesca. Así, no es que estos dos modos de representar a Don Graci se contradigan y que uno invalide al otro, sino más bien que las descripciones en ambos registros conviven paródica y problemáticamente en simultáneo, adquiriendo sentido en su contraposición.

Debemos entender el término “grotesco” como lo ridículo, extravagante, anormal y antinatural, considerados aberraciones a las normas de armonía, balance y proporción, particularmente neoclásicas (Cudden, 1999: 367). Inicialmente, el término “grotesco” hacía referencia a adornos con formas extrañas y poco tradicionales encontrados en cuevas o grutas romanas. Aplicado a la literatura el término implica una mutación o deformación de las características o comportamientos “normales” hacia extremos, que tienen la función de asustar, perturbar o causar una incómoda gracia (Cornwell, 1998: 273), alterando, de manera siniestra, el orden y la armonía (Kerr, 1982: 24). Sin embargo,

existe también otra expresión del concepto, nacida en el siglo XVI en Francia, con Rabelais que refiere no solo a lo deforme, sino a todo aquello que haga exageradas o constantes referencias al cuerpo y sus productos (Cudden, 1998: 367). Ambos matices son reunidos por Elizabeth Kerr en su comprensión del término, planteando que

“lo grotesco tiene una fuerte afinidad con lo *físicamente anormal*” (...) Este concepto de lo grotesco incluye: desviaciones sexuales visibles, como hermafroditas, personas afeminadas y transvestitas [sic.]; el ciego o el sordo; caracteres cuya apariencia o modales muestran rigidez mecánica o alguna otra cualidad no humana; lisiados; personas insanas o deficientes mentales (1982: 25).

Mijail Bajtín en La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, propone que la parodia tiende a “degradar, corporizar y vulgarizar” (1971: 25), en ese sentido, la parodia sería muy cercana a lo grotesco. En el caso de Rabelais que mencionamos arriba, lo grotesco supone la representación exagerada del cuerpo. En la misma nota, Bajtín propone que la parodia implica la corporalización y materialización (1971: 25), operaciones conocidas también como *rebajamiento* o *degradación*: que supone la reinterpretación de las cosas sagradas y elevadas, en un plano material y corporal (Bajtín, 1971: 334). Rebajar implica pues, un movimiento de arriba abajo, entendido el arriba como lo alto y representado por el cielo y lo bajo por la tierra. Esta dicotomía cósmica tiene también un equivalente corporal, en el que lo alto está representado por el rostro (la cabeza); y lo bajo por los órganos genitales, el vientre y el trasero. De este modo, *rebajar* consiste en aproximar lo celestial a la tierra (Bajtín, 1971: 25).

Degradar significa entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia también con los actos como el coito, el embarazo y el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales (Bajtín, 1971: 25).

Con Don Graci, nos encontramos exactamente ante un *rebajamiento* del villano gótico. Su ser colosal y sublime se insinúa también como obeso, blando y grasoso y su grandeza o diferencia, no parece provenir de una fuente diabólica, sino simplemente de su extraña alimentación. De este modo, al hacerse tanto énfasis en su cuerpo y sus funciones naturales, se acerca a Don Graci a lo terreno, es decir, se lo rebaja y aproxima a lo grotesco, a la vez que se aleja de lo sublime y la metafísica elevada que este supone. Para

contribuir al alejamiento o cuestionamiento del modelo, Don Graci es, además, descrito como un ser afeminado: “los afelpados ademanes de aquella robusta columna de carne que movía las manos como ordenando sedas en un armario” (Mutis: 16). Vemos pues que siguiendo la definición de parodia que propone Hutcheon, según la cual la parodia es imitación que introduce una diferencia (2000: 37), Don Graci es construido, hasta cierto punto, como un villano gótico: es dueño de una gran mansión, tiene gente a su cargo, es grande, produce miedo, es presa de vicios y extravagancias etc. Sin embargo, mediante pequeñas observaciones, como las referencias a su cuerpo terreno, vemos que realmente está degradándose el modelo del villano en un Don Graci obeso, grasoso, blando, pederasta, paria y onanista.

La doncella

El vocativo más común en la ficción gótica es “miss”, lo cual nos remite a la idea de que el personaje más frecuente en estas novelas es una mujer joven y soltera. Este vocativo aparecerá siempre acompañado de adjetivos como “joven” o “pequeña”, que expresan ideas asociadas a la juventud, ingenuidad, inocencia, delicadeza y debilidad (Jones, 2010: 22). Y es que no existirá villano sin víctima, y en la mayor parte de casos esta será una joven doncella virgen, pura, bondadosa y ejemplar “símbolo e imagen suprema de todas las bondades y virtudes del ser humano” (López Santos, 2010: 13), características todas que suelen encontrarse representadas en sus ojos²⁷: “Sus suaves ojos azules eran como un cielo de dulzura, y el cristal en el que se movían brillaba con toda la fuerza de los diamantes” (mi traducción, Lewis, 1907: 5). La principal preocupación de la ficción gótica será la protección y preservación de la pureza, virginidad e inocencia de esta joven, que será perseguida por el villano representante de peligros sexuales. Por lo que a lo largo del relato gótico, la heroína correrá, enredándose en los pasajes subterráneos, mientras intenta mantener su integridad y valor.

²⁷La parte del cuerpo más común en esta literatura son los ojos: parecen tener vida propia (ser entidades separadas del sujeto), los ojos comunican efectivamente (hablan, expresan pensamientos, los ojos comprenden pensamientos), son más que simples instrumentos de la vista (permiten capturar la realidad con agudeza), representan el grado de inteligencia o cantidad de experiencia de una persona. Son también un elemento que nos puede engañar (inseguridad e incertidumbre gótica), o para mostrarle al lector que no se necesitan los ojos para “ver”. Los personajes son descritos principalmente a través de sus ojos: la emoción que transmiten, el color del que son, la intensidad de la que son protadores, si son luminosos u oscuros (...) (Jones, 2010: 37-48)

Cuando la heroína es vencida, es decir, violada, suele morir. Pero, si por un azar del destino no muere, o se encierra en un convento o se suicida, ya que una joven que ha perdido la pureza no puede llevar una vida digna. Existen otros casos en los que la doncella sale victoriosa de la prueba y logra vencer, normalmente con la ayuda de un caballero, a las fuerzas del mal. En este caso, la joven ha logrado superarse, conocerse y afirmar su valía y pureza ante las fuerzas malignas que intentaban corromperla. Así, la huída de la doncella sigue el modelo de iniciación y tras pasar esta dura prueba, merece ser parte del mundo, lo cual suele venir de la mano con la posibilidad de un matrimonio provechoso que la ampara y le permite recuperar la posición social que había perdido o le había sido arrebatada.

Inscribiéndose en la tradición gótica, a La mansión de Araucaíma no podía faltarle una doncella en apuros: Ángela²⁸. Su mismo nombre nos da una pista de su pertenencia al selecto grupo de heorínas puras atrapadas en laberínticos castillos. La muchacha, sin embargo, prontó demostrará que si en algo se parece a estas jóvenes es solamente en su belleza y lozanía. El retrato de su aspecto físico no guarda las convenciones que exigen estas novelas. Del mismo modo que Don Graci, Ángela será descrita en términos materiales y corporales. Así, en lugar de ser descritos aspectos como su elegancia, sutileza o candor, sabremos, más bien, cómo son sus piernas, nalgas o pechos: “A primera vista parecía una belleza convencional del cine. Rubia, alta, bien formada, con largas piernas elásticas, talle estrecho y nalgas breves y atléticas. Los pechos firmes y el cuello largo (...)” (Mutis: 26). Pero además, con respecto a la heroína gotica tradicional, sus ojos aparecen marcados de manera extraña:

Tenían una expresión de cansancio felino y siempre en guardia, algo levemente enfermizo y vagamente trágico flotaba en esos ojos de un verde desteñido que miraban fijos, haciendo sentir a los demás por completo ajenos e ignorados por el mundo que dejaban a veces adivinar tras su acuosa transparencia tranquila (Mutis: 26).

²⁸ Si recordamos que Buñuel se encuentra en el origen de La mansión de Araucaíma, podríamos plantear que este nombre puede también hacer referencia a una de sus películas, El ángel exterminador (1962), en la que, como en Araucaíma, los personajes (un grupo de burgueses) quedan atrapados en una mansión sin la posibilidad de escapar. Ángela, además, al ser agente de la destrucción de Araucaíma podría postularse como una distinta encarnación del Ángel exterminador, en un guiño de Mutis a Buñuel.

Por un lado, pues, se sigue la convención gótica que describe el carácter de los personajes mediante los ojos, e incluso le confiere a estos ciertas características animales²⁹ (Jones, 2010: 48). A su vez, el gótico, obsesionado con dirigir la historia hacia una catástrofe inminente, suele imprimir en sus personajes marcas del destino que les espera. De este modo, los ojos de Ángela aparecen como trágicos; sin embargo, estos nos dejan entrever un personaje tranquilo, inconsciente o desinteresado, alejándonos absolutamente de los ojos asustados o sufrientes de las heroínas del gótico. Luego veremos, sin embargo, cuán engañosos fueron siempre esos ojos desteñidos, secretamente alertas y atentos.

Ángela se verá atraída a la mansión por su curiosidad³⁰ y llegará a ella en su bicicleta, como una Alicia del país de las maravillas. Sin embargo, su paso por la mansión será muy distinto al de la heroína gótica tradicional pues, más que una huída, efectuará un descenso, internándose en la mansión cada vez más profundamente, incitada por su propia voluntad, curiosidad y deseo, más que por su miedo: “La muchacha pedía que le permitieran lavarse la cara y arreglarse un poco antes de seguir su paseo, pero en sus ojos se notaba la curiosidad por husmear y conocer más de cerca el lugar que le atraía” (Mutis: 33).

La joven que llega a la mansión se transformará durante el tiempo que pasa en Araucaíma, en una persona grave y oscura. Su evolución sexual será vista como una especie de prueba que determinará su final y el de la mansión “Se lanzó de lleno al

²⁹ En el corpus gótico hay una gran cantidad de referencia a ojos animales como: “marrones ojos caninos” o “Moreau vio los ojos del hombre-leopardo”. Esto, según Jones, sugeriría la capacidad de la novela gótica de condensar preocupaciones y ansiedades sociales. Como por ejemplo, el Imperialismo británico: con nuevas colonias alrededor de todo el mundo, surgió el miedo de que la interrelación entre los grupos locales y los de las colonias produciría una reversión cultural, hacia un estado más bárbaro. Otros aspectos que la constante presencia animal puede reflejar es la preocupación que incitó Darwin, al postular que el ser humano no es una totalidad integrada, sino una especie de Frankenstein, construido a partir de la unión de distintas formas animales. Así, existía una fuerte ansiedad respecto a la evolución, pues ¿quién podía asegurar que la selección natural estaba llevando al hombre a un lugar mejor? Existía pues un miedo constante en el siglo XIX, de que la humanidad inicie un proceso de degeneración como resultado de la evolución. (Jones, 2010: 47-48)

³⁰ Es interesante detenerse en la palabra “curiosidad”, que aparece en la novelas góticas, siempre colindante al miedo y al peligro y adjetivada como “excitada”. Esta palabra sugiere movimiento y acción. Se podría creer que los personajes del gótico son pasivos, pues, al lidiar con tan poderosas fuerzas, podrían ser solo peleles de ésta. Sin embargo, la curiosidad que excita a los personajes (y que es una de las palabras más frecuentes en toda la literatura gótica) niega esta posibilidad y más bien demuestra que éstos se encuentran animados por un fuerte deseo, que cada vez más, los irá involucrando en situaciones peligrosas (Jones, 2010: 32).

torbellino de los sentidos satisfechos y salió purificada y tranquila de la prueba. Pero allí fue su perdición, tal fue la inicial premonición de su posterior sacrificio” (Mutis: 29). Para delinear el camino que transita Ángela es necesario apuntar que, a pesar de su nombre, no será la joven impoluta y virtuosa propia de la ficción gótica:

Tenía un novio que estudiaba medicina y había sido iniciada en el sexo por uno de los electricistas de los estudios, por quien sentía esa pasión desordenada y sin amor que nos une siempre con quien nos ha develado el placer hasta entonces desconocido y lejano (Mutis: 26).

Para comprender la dirección de su paso por Araucaíma es necesario recordar que la muchacha, fuera de la mansión, cada vez que tenía relaciones se desdoblaba:

Le gustaba hacer el amor, pero se sentía extraña y ajena a sí misma en el momento de gozar y, en ciertas ocasiones, llegaba a desdoblarse en forma tan completa que se observaba gimiendo en los estertores del placer y sentía por ese ser convulso una cansada y total indiferencia (Mutis: 26-27).

El sexo, vehículo místico según Bataille en El erotismo, transporta al hombre a lo más profundo de sí, es decir a lo que no se es en el día a día, a una ‘esencia indiferenciada’, a la continuidad. Este solía funcionar de manera opuesta para Ángela, que no se involucraba en el acto, se veía desde afuera, ajena a sí misma mientras su cuerpo gozaba. Así, primero, pasará la noche en la alcoba de la Machiche sin tener ningún contacto con ella. Luego, se mudará al cuarto del piloto donde, “a pesar de las caricias interminables que la dejaban en una cansada excitación histérica, el piloto no pudo poseerla” (Mutis: 34). Su primer encuentro de carácter sexual será epidérmico y consistirá en caricias que no aplacan el deseo de la muchacha sino que lo incrementan. Estos encuentros frustran a la joven que pronto se muda a la habitación del fraile con quien mantiene relaciones “al margen de la pasión” (Mutis: 34), “copulaban furiosamente y conversaban en amistosa y serena compañía” (Mutis: 34). A diferencia de su breve relación con el piloto, este segundo encuentro sexual sí se concreta, pero sigue siendo superficial, pues se busca mantener a raya la pasión y satisfacer tan solo el cuerpo, evitando el contacto a un nivel más profundo. Don Graci, celoso de estas relaciones (pues él había sido rechazado por el fraile) insta al sirviente a seducir a la muchacha,

el negro la esperó un día cuando ella iba a bañarse en una de las acequias que cruzaban los naranjales. Tras un largo y doliente ronroneo la convenció de que se le entregara. Ese día la joven probó la impaciente y antigua lujuria africana hecha de largos desmayos y de violentas maldiciones. Desde ese día acudió como sonámbula a las citas en la huerta y se dejaba hacer del sirviente con una mansedumbre desesperanzada (Mutis: 35).

En estos encuentros, Cristóbal “Supo prescindir de la mirada ausente de la joven y cuando la llevó al lecho, ella no logró desdoblarse como era su costumbre, sino que se lanzó de lleno al torbellino de los sentidos satisfechos (...)” (Mutis: 29). Tras su encuentro con el sirviente ha logrado estar por completo presente en el acto sexual. El camino de la heroína gótica va metamorfoseándose y angostándose; su libre albedrío va transfiriéndose a los demás personajes, que van decidiendo su destino y adueñándose de ella, situación que llega a su máximo punto con la relación que la muchacha entabla con la Machiche, a quien se

aficionó (...) cada día con mayor violencia y la mujer la dejaba avanzar en el desorden de un callejón sin salida, al que la empujaba el desviado curso de sus instintos (...) La Machiche comprobó que Ángela estaba por completo en su poder y sólo en ella encontraba la satisfacción de su deseo (...) (Mutis: 36).

En lugar de huir de la sexualidad, como una arquetípica doncella, Ángela camina directamente hacia ella. Su camino laberíntico será el de la pasión que la conduce a sus propias profundidades. Pero además, como bien lo hemos visto, no será solo la muchacha la que será destruida por la mansión, sino que ella cumplirá también la función de arruinarla, al descomponer sus estructuras, subvirtiendo, en una operación paródica, su rol de doncella en apuros y joven inocente.

El discurso oracular

El destino

Walpole, en el prefacio a la primera edición de El Castillo de Otranto, plantea que en el texto que él supuestamente está solo presentando y traduciendo, “no hay ninguna grandilocuencia, símiles, flores, digresiones ni descripciones innecesarias. Todo tiende directamente a la catástrofe. La atención del lector nunca se relaja” (Mi traducción y subrayado, Walpole, 2010: prefacio). Al ser El castillo de Otranto el precedente de la

tradición gótica y su prefacio, en cierta medida, su manifiesto, extendemos estas características a la ficción gótica en general. Así, los relatos de esta tradición se construyen en función a una fatalidad hacia la cual tienden invariablemente todas las acciones, personajes y atmósfera. Es como si todo en el universo se hallara en un

nexo causal continuo, en una serie encadenada sin solución de continuidad, cuyo transcurso ni el mismo Dios puede cambiar y en cuyo encadenamiento, sin excepción incluso cada una de las decisiones del hombre, que subjetivamente parecen libres, en último análisis no es más que un miembro de esa dependencia causal (Blüher citado por Hopkins, 2008: 6).

Al respecto, Walpole, en el prefacio al Castillo de Otranto, adelanta que quizás a ciertos lectores puedan parecerles poco serios e importantes los personajes de los sirvientes en relación al tono serio de la obra en general. Sin embargo, plantea, su simplicidad e ingenuidad son los que les permiten descubrir pasajes “esenciales para la historia” (mi traducción, Walpole, 2010: prefacio). En efecto, en la ficción gótica, hasta el más insignificante detalle o aparente casualidad, contribuye a gestar el desastre de la resolución. Precisamente, estas novelas se encuentran plagadas de pistas y premoniciones que adivinan una futura catástrofe. El mundo de la ficción gótica se caracteriza por una sensación crónica de aprehensión y la premonición de un desastre inminente pero no identificado; es decir, se edifica sobre el concepto de destino. Por ejemplo, El monje de Lewis muestra, desde sus primeras páginas, los mecanismos sobre los cuales opera la ficción y coloca, en boca de una gitana, ciertas premoniciones que marcarán el desenvolvimiento de la historia:

Pues se me ha concedido el poder
De leer en el libro del destino;
Leer los designios que el cielo decreta
Y sumergirme en el porvenir” (mi traducción, Lewis, 1907: 23).

Pero además, de manera más específica, la gitana pronunciará una profecía que pesará misteriosamente sobre los hombros de Antonia, una joven y hermosa doncella, cuya virtud y vida correrán peligro a lo largo de la historia:

¡Ay! Esta línea descubre,
que la destrucción se cierne sobre ti;
hombre lujurioso y demonio astuto

se combinarán para trabajar tu mal;
y desde la tierra, impulsada por dolores
pronto tu alma ascenderá al cielo (mi traducción, Lewis, 1907: 26).

Antonia olvidará pronto la advertencia de la gitana; pero el lector, cada vez que se enfrente a este personaje, percibirá su aura trágica, la fragilidad de su vida y la inminente fatalidad a la que se encuentra sujeta. De este modo, el lector de ficciones góticas, desde el inicio, carga con misterios que deberá ir develando a lo largo del desarrollo de la historia. Estos presagios, pues, funcionan como acertijos que el lector debe mantener presentes (“Sin embargo, para tus sufrimientos retrasar, / debes recordar todo lo que te he dicho” [mi traducción, Lewis, 1907: 26]), para así adivinar la resolución de la historia antes de que esta termine.

El narrador gótico utiliza estratagemas para involucrar al lector en un esfuerzo interpretativo, pues este debe llenar y construir con su imaginación los vacíos que los textos contienen. Incluso, a la luz de nuevos datos, el lector debe volver sobre sus pasos y redefinir la interpretación que venía haciendo sobre el texto. En otras palabras, el lector del relato gótico se encuentra en constante movimiento, de adelante hacia atrás, corrigiendo y re corrigiendo, mientras avanza, las impresiones y juicios que había formulado. Debe filtrar la evidencia e información que considera pertinente, decidir qué puntos ignorar u olvidar, qué piezas de información van juntas, qué pistas se relacionan con otras, etc. En suma, la lectura de la ficción gótica es equivalente a armar un rompecabezas que se resiste a ser armado (Soares, 1995: 42-3), pues, lo que caracteriza a esta literatura es la manera en que se frena la solución del enigma que se encuentra en el núcleo del relato, ya sea mediante bloqueos, engaños, equívocos o la presentación diferida de respuestas (Zavala, 2007: 164). En este universo, las premoniciones del destino serán las pistas principales que el lector deberá seguir y desentrañar.

Según Mul, en Destiny Domesticated (2014), el concepto de destino encuentra sus raíces en la literatura y filosofía griega y romana. Una de las nociones más antiguas de destino es la de la *moira*, una fuerza mística ante la cual se encuentran subsumidos incluso los dioses³¹, concepto que se basan en la idea de que el destino es el resultado de una fuerza exterior al hombre, que es inevitable y que no se puede tener ningún control

³¹ Este término fue traducido al latín como *fatum* (Mul, 2014: 3).

sobre ella. En los textos filosóficos, *moira* aparece con el nombre de *heimarmenē*, que se suele encontrar asociado al de *anankē*, causalidad ciega, necesidad³². Esta asociación puede ser causada por la raíz etimológica de *heimarmenē*, *heirmos aitioon*, que quiere decir secuencia causal. Es por esto que se suele asociar el destino con las leyes que gobiernan el cosmos (Mul, 2014: 3-4). La idea de destino que se encuentra detrás de estos conceptos es la de uno necesario, expresión de un universo ordenado y encaminado hacia un fin³³. Será sobre este aspecto del destino, que se elaborará luego la concepción cristiana de destino, la providencia: según la cual el destino es la consecuencia de un plan o un conjunto de reglas. A diferencia del concepto de *moira*, Dios ya no se encuentra subordinado a ella, sino que la gobierna. Nada escapa a la divina providencia, según la cual, tanto el bien como el mal son parte del plan de Dios (Mul, 2014:5).

Toda cultura ha desarrollado estrategias para lidiar con la idea de destino, pues la felicidad y el bienestar humanos dependen de aspectos contingentes y pueden perderse fácilmente. Así, una de las funciones más importantes de la cultura es el desarrollo de técnicas que ayuden a los hombres a enfrentar sus aprehensiones respecto a la cambiante fortuna. Esto es lo que Mul conoce como *domesticación del destino* (2014: 15). A lo largo de la historia, el hombre ha intentado controlarlo de diversas maneras, ya sea aceptándolo con valentía; aproximándose a él de un modo estrictamente racional, mediante la técnica (*technē*) (Mul, 2014: 16); negando la existencia de una absoluta contingencia y aceptando que toda desgracia es parte de un plan divino (Mul, 2014: 17); o negando tajantemente su existencia, intentando controlarlo mediante la tecnología (aquel que debe las leyes universales que gobiernan el universo, no solo puede explicar eventos del pasado y predecir eventos futuros, sino que puede también controlarlos) (Mul 2014: 18). Existe, pues, un constante incremento en los intentos por controlar el destino “ahora, toda la historia de la cultura representa una disminución del temor al azar, a la incertidumbre, a lo súbito. Cultura significa, precisamente, aprender a calcular, a pensar

³² Otra palabra utilizada para nombrar la ciega causalidad es *pronoia*, que se traduce como “providencia” (Mul, 2014: 4)

³³ Existe también otro aspecto de destino, condensado en el término *tuchē*, entendido como una fuerza caprichosa que otorga prosperidad y adversidad de manera azarosa. Este aspecto se mantiene también en latín como *fortuna* (Mul, 2014: 4).

causalmente, aprender a actuar preventivamente, a creer en la necesidad” (mi traducción, Nietzsche en Mul 2014: 18-9).

El gótico, junto con el romanticismo, aparece en medio del universo racionalista y moralista del siglo XVIII para mostrar el lado oscuro de la ilustración y los valores humanistas, marcados por la plena confianza en la razón y en la claridad, que surgen de la fe en el progreso y en la ciencia. Nace en una época que cree que puede conocerlo y controlarlo todo, iluminar los espacios oscuros que siempre han rodeado al hombre. La literatura gótica se desarrollará en el anverso de esta atmósfera, aferrándose a lo oscuro, absurdo e irracional, obsesionado más con el pasado que con el “brillante” futuro. De este modo, lo demoníaco o lo tenebroso hallan un lugar en medio de los ideales ilustrados de la armonía, el decoro, la disciplina y el control. El uso de las fuerzas del destino en el gótico es, en cierta medida, una negación del control que ejerce el hombre sobre el mundo mediante la razón y la técnica. Es la tan gótica vuelta al pasado, a un pasado gobernado por grandes fuerzas divinas que exceden al hombre. Una vuelta a lo irracional, a la sensación de pequeñez del hombre ante el mundo y la subordinación de su vida a un dominio sobrenatural³⁴. De este modo, la presencia del destino, tanto en la tragedia como en la literatura gótica, contribuye a darle una mayor resonancia a la acción.

Las fuerzas del destino suelen manifestarse entre los hombres a través de enunciados proféticos: adivinaciones, profecías, premoniciones, revelaciones, etc. y cada uno de estos enunciados aparece como la expresión de un dios, daimon o espíritu (Rada García, 1993: 182). Así, la acción de un relato enmarcado en un contexto de fatalidad, adquiere una mayor trascendencia, pues el protagonista no solo se enfrenta a la realidad, sino a grandes poderes divinos que la gobiernan. La historia adquiere, entonces, un sentido cósmico que contribuye a afectar al lector. Sin embargo, el léxico trágico u oracular que hace referencia al destino en el gótico es solo eso, léxico, pues estructuralmente la ficción gótica se aparta de la tragedia. Del mismo modo en que en el teatro del siglo de oro se efectúa una “reducción de la tragedia a algunos de sus elementos, cuya aplicación inconexa e inorgánica pretende crear el efecto de tragedia en

³⁴ Esto explicaría, hasta cierto punto, por qué los personajes de la ficción gótica son tan arquetípicos. No aparecen como personajes dueños de su destino o sus pasiones, sino como meros títeres de fuerzas que los superan y manejan.

conjuntos artísticos carentes de estructura trágica integral” (mis subrayados, Hopkins, 2008: 2-3), la ficción gótica utilizará un lenguaje de larga tradición trágica que la reviste de un aire trágico, sin llegar a constituirse estructuralmente como tragedia.

En La mansión de Araucaíma la presencia del destino se encuentra muy marcada. Ciertas acotaciones de carácter solemne, que pretenden ser misteriosas, crean suspenso a lo largo del relato, anunciándonos el fin de los personajes y un misterioso sacrificio. Así, la narración se ve constantemente interrumpida por un narrador que intenta llamar nuestra atención tiñendo la historia de fatalidad mediante profecías. “El romper ese equilibrio fue tal vez la causa última y secreta de todas las desgracias que se precipitaron sobre la mansión en breve tiempo” (Mutis: 27), “Pero allí fue su perdición, tal fue la inicial premonición de su posterior sacrificio” (Mutis: 29). Notemos que, como la literatura gótica, el relato se construye sobre un léxico eminentemente oracular. Así, nos encontramos dos veces con la palabra “destino” (Mutis: 19, 34), y otras dos con “premonición” (Mutis: 19, 29), así como con “providencial”, entre muchas otras. Siguiendo la misma línea, “los hechos” suelen aparecer calificados como “inevitables” (Mutis: 16) o como una “red que los llevaría a todos al desastre” (Mutis: 34), y la vida es representada como gobernada por un “complicado y ciego mecanismo” (Mutis: 34), en la cual cada personaje está llamado a cumplir un papel (Mutis: 16).

Del mismo modo que en El castillo de Otranto, en La mansión de Araucaíma también se construye la acción en función a una catástrofe final. El narrador describe constante e insistentemente, la resolución de la historia como “la tragedia” (Mutis: 14, 18), “el sacrificio” (Mutis: 13, 19, 29), “el drama” (Mutis: 18), “las desgracias” (Mutis: 27) y “el desastre” (Mutis: 34). Esta catástrofe, sin embargo, permanece oculta en el relato, generando un vacío que el lector activo llenará con ciertas pistas o su imaginación. En efecto, como en la ficción gótica, el narrador presenta detalles y datos misteriosos como piezas claves que podrían ayudar al lector a desentrañar el misterio de la mansión “Tal vez en esa cancioncilla se jugó el destino de todos.” (Mutis: 19), o “El fraile era el único de todos que poseía armas. Tenía una pistola Colt y un pequeño puñal de buceador. Las limpiaba constantemente y cuidaba de ellas con celo inflexible. Ni las usó, ni se deshizo de ellas cuando hubiera sido oportuno. Así era el fraile” (Mutis: 24). De este modo, a partir del uso de convenciones góticas como el léxico oracular, se plantea el fin

de la comunidad de Araucaima no solo como producto del error humano o como un suceso circunstancial sino como expresión de la voluntad de un orden cósmico que excede lo accidental.

Los sueños

El léxico oracular, expresión del destino, no aparece solo en las intromisiones del autor, sino que existe todo un aparato de fatalidad que remarca la presencia de un mundo sobrenatural tras las acciones que nos presenta el relato. Así, además de encontrarnos con discursos oraculares y premoniciones, nos enfrentamos también a otro modo de revelación sobrenatural: los sueños.

Los sueños son un recurso frecuente en la literatura gótica. Para comenzar, le permiten al autor explorar con absoluta libertad fuertes y profundas emociones, además de generarlas en el lector. También permiten profundizar en la psique del personaje, pues los sueños muestran todo lo que este reprime y esconde durante las horas de vigilia. En ese sentido, los sueños son altamente reveladores. Pero incluso, el sueño guarda una ancestral relación con el acto de la premonición pues en ellos se puede entrever el futuro. Al respecto, basta recordar el sueño de Clitemnestra en Las Coéforas, en el que se ve a sí misma amamantando a una serpiente que le muerde el pecho. Ya en vigilia, Clitemnestra recordará el sueño cuando comprenda que Orestes, su hijo, ha llegado al palacio para asesinarla “¡Ay de mí, que parí esta serpiente y la crié!” (Esquilo, 2007: 263). Este aspecto premonitorio del sueño lo encontramos también en El monje, en el que Lorenzo, el arquetípico joven caballero enamorado de la doncella, sueña que por fin se unirá en matrimonio con su amada, sin embargo,

Antes de que él tuviese tiempo de recibirla, un desconocido se interpuso entre los dos. Su figura era gigantesca. Su piel, atezada; sus ojos, terribles y fieros; su boca exhalaba llamaradas de fuego; y su frente tenía escrito en caracteres legibles: « ¡Orgullo! ¡Lujuria! ¡Crueldad!». Antonia profirió un grito. El monstruo la cogió en sus brazos, y saltando con ella sobre el altar, la torturó con sus odiosas caricias. Ella luchó en vano por escapar de su abrazo. Lorenzo corrió en su socorro, pero antes de llegar hasta ella, se oyó un trueno espantoso. (...) Animada de unos poderes sobrenaturales, ella se zafó de su abrazo (...) Se elevó, y mientras ascendía gritó a Lorenzo: — ¡Amigo mío! ¡Arriba nos reuniremos! (mi traducción, Lewis, 1907: 17-8)

El sueño de Lorenzo, como el oráculo de la gitana, augura la caída de la doncella, Antonia. Este sueño ocurre al inicio de la obra, y será el presagio del fin de la joven a manos de Ambrosio, el monje lascivo al que alude el título de la novela y la figura gigantesca del desconocido en el sueño del joven. En el punto en que Lorenzo sueña, la historia aún no se desarrolla, por lo que el misterioso personaje que se interpone entre los jóvenes amantes es aún una figura desdibujada que el lector debe intentar encontrar a través de su lectura activa. Existen, sin embargo, ciertas pistas que apuntan a guiar al lector en sus averiguaciones: por ejemplo, que el escenario del sueño sea una catedral apunta a que el lector esté atento a todos los elementos religiosos; el que en el sueño salga fuego de la boca del monstruo, prefigura también el momento en el que el monje le venderá su alma al diablo, etc. La historia aparece revelada casi en su totalidad y veladamente en el sueño de Lorenzo. De hecho, los sueños son raramente solo sueños: “durante un rato, Lorenzo no consiguió convencerse de que lo que había presenciado era un sueño, tan fuerte impresión había dejado en su mente” (mi traducción, Lewis, 1907: 18).

En La mansión de Araucaíma, de los trece capítulos que componen el relato, tres están dedicados a relatar los sueños de los personajes, y estos son presentados como mensajes enigmáticos que deben ser descifrados.

Entraba a una iglesia abandonada cuyas amplias y sonoras naves recorría velozmente en la bicicleta. Se detuvo frente a un altar con las luces encendidas. La figura del dueño, vestido con amplias ropas femeninas de virgen bizantina, estaba representada en una estatua de tamaño natural. La rodeaban multitud de lámparas veladoras que mecían suavemente sus llamitas al impulso de una breve sonrisa de otro mundo. «Es la virgen de la esperanza», le explicó un viejecito negro y enjuto, con el pelo blanco y crespo como el de los carneros. Era el abuelo del sirviente, que le hablaba con un tono de reconvención que la angustiaba y avergonzaba. «Ella te perdonará tus pecados. Y los de mi nieto. Enciéndele una veladora» (Mutis: 27-28).

Y es que los enunciados proféticos, proceden de un hablante que se encuentra oculto por ser divino. Así, dada su naturaleza y procedencia de otro plano, las profecías suelen ser enunciadas de una manera poco clara, es decir, tienen un sentido oculto o semioculto que debe ser descifrado (Rada García: 1993: 184). De este modo, los enunciados proféticos

son dependientes de una interpretación, por lo que existen doctores o intérpretes autorizados institucionalmente, solo unos pocos pueden producir, comprender e interpretarlos (Rada García, 1993: 185). En efecto, el sueño de la muchacha consignado más arriba, como el de los otros habitantes de la mansión, parece esconder algo. Nos hemos detenido ya en el sentido de encierro que deja traslucir el sueño del fraile, o en la inutilidad que se encuentra detrás del de la Machiche, que prefigura la llegada de la muchacha. El sueño de Ángela, también, en cierta medida anticipará su final. En primera instancia se hace referencia a sus pecados y a la necesidad que tiene de pedir perdón por ellos, lo cual anticipa su confesión ante el fraile previa a su suicidio. Este sueño, al mismo tiempo, le confiere al dueño una sorprendente importancia (aparece vestido de virgen bizantina, encargado del perdón de los pecados y al cual los personajes deben encenderles velas) que se encontrará también, por ejemplo, en el de la Machiche. Pero los sueños de los habitantes de Araucaíma no solo se filian al gótico mediante su función oracular, sino también por la atmósfera que recrean, que suele estar fuertemente marcada por elementos religiosos o sobrenaturales (como también lo demuestra el sueño de Lorenzo en El monje): así el sueño del fraile tiene la estructura del rezo de un rosario, y el de la muchacha se ubica en la nave de una iglesia, en la que vemos una virgen, cirios, se hace mención a los pecados, etc. contribuyendo, de este modo, a la filiación genérica de La mansión de Araucaíma a la literatura gótica.

Las narrativas paralelas

Es parte del aparato oracular que configura al relato, la descripción de dos pinturas que rodean la bañera de Don Graci:

Dos cuadros adornaban el recinto. Uno ilustraba, dentro de cierta ingenua concepción del desastre, el incendio de un cañaveral.

Bestias de proporciones exageradas huían despavoridas de las llamas con un brillo infernal en las pupilas. Una mujer y un hombre, desnudos y aterrados, huían en medio de los animales. La otra pintura mostraba una virgen de facciones casi góticas con un niño en las rodillas que la miraba con evidente y maduro rencor, por completo ajeno a la serena expresión de la madre (Mutis: 31-32)

En efecto, además de las premoniciones oraculares que aparecen en boca del narrador y a través de los sueños, los cuadros descritos también contribuirán a prefigurar una futura

desgracia o desastre en la mansión, creando la sensación de suspenso que embargará al lector. Así, vemos que la habitación de Don Graci, donde sucede gran parte de la acción, se encuentra presidida por una pintura que muestra el incendio de un cañaveral que provoca la huida desesperada de hombres y animales que, desnudos, correrán alejándose de las llamas que todo lo consumen. Si prestamos atención, notamos que el cuadro delata, en cierta medida, el final del relato: el incendio o destrucción del orden y la vida contruidos por los habitantes de Araucaíma. A su vez, el incendio aparece descrito como un “desastre”, la misma palabra que se utiliza para nombrar el desenlace del relato. De este modo, la pintura, como los sueños, gravitará sobre los habitantes de la mansión y el lector anunciándoles una catástrofe final. Asimismo, esta pintura, puede ser interpretada como una premonición que terminará por hacerse efectiva al final del relato, cuando se incinere el cadáver del piloto en uno de los hornos de la casa. El fuego consumirá el cuerpo de uno de los participantes de la tragedia y lo reducirá a nada, a puro humo que se esfumará entre las nubes cargadas de lluvia.

Generalmente, en las novelas góticas se insertan narrativas paralelas al argumento principal: alguien cuenta una historia, se relata un sueño, se descubre una carta, se incluye un poema, etc. Estos textos que orbitan alrededor de la historia suelen parecer, inicialmente, ajenos a ella pero, en realidad, cumplen la función de guiar al lector y develarle gradualmente los misterios de la trama. De este modo, esta ficción suele construirse a modo de collage: se le otorgan al lector distintas piezas que luego deberá unir. Lo mismo observamos en La mansión de Araucaíma. No solo se introduce sueños paralelos a la narración, que la amplían y multiplican, así como rarifican su atmósfera, sino que también asistimos a otro tipo de insertos, como las pinturas que acabamos de analizar, o la canción del piloto, la oración del fraile, la salmodia del sirviente, y las máximas del dueño, que aparecen como “narrativas de segundo grado” (Hernández, 1996: 182). Estas cumplen, en el relato, la función de “sugerir más que develar” (Hernández, 1996: 184), se genera, de este modo, la sensación de una narrativa extraña y fragmentada. Así como en la novela gótica, los encabalgamientos narrativos (como los llama Hernández) en La mansión de Araucaíma tienen un carácter oracular, pues contribuyen al develamiento del final de la historia. Y, como oráculos, son enunciados complejos y oscuros que deben ser cuidadosamente descifrados para poder ser

comprendidos: “Una hoja es el vicio, dos hojas son un árbol, todas las hojas son, apenas, una mujer” (Mutis: 15).

El vacío: La parodia del lenguaje ritual

Existe aún más otro aspecto que relaciona el relato de Mutis al gótico: el uso del lenguaje ritual. En muchos casos, el típico escenario de la novela gótica deja de ser el castillo y le cede el paso a otras edificaciones medievales: abadías, iglesias, y cementerios en estados ruinosos, que volvían la cara a un pasado feudal asociado al barbarismo, la superstición y el miedo. Muchos de sus personajes son monjes y monjas, que se encuentran encerrados en estas instituciones oscuras que fungen de prisión. La ficción gótica surge en una época marcada en por el racionalismo, pero también por las reformas protestantes que buscaban suprimir creencias religiosas consideradas supersticiosas o mágicas: se ponía en duda la existencia de fantasmas, santos, la importancia de la Virgen María, la necesidad de la confesión e, incluso, la existencia misma de Dios y el alma. No es, pues, casual que esta se asiente sobre fuertes sentimientos anti-católicos y sea un modo de lidiar con los temores y aprehensiones que producía una religión considerada bárbara y supersticiosa, una amenaza al imperio de la razón. Sin embargo, este sentimiento no se traduce en una ausencia de elementos religiosos, sino, por el contrario, en su avasallante presencia con fines ejemplificantes y moralizantes. Esta literatura presenta, entonces, abundantes elementos religiosos superficiales, como iglesias, monasterios, abades, monjes malvados, demonios sexuales, monjas perversas, inquisiciones, etc., sin embargo, es particularmente el trasfondo de la religión lo que le confiere al gótico su sentido último: la existencia de un mundo sobrenatural y trascendental, de un cielo, pero particularmente de un infierno, de donde saldrán las fuerzas del mal y demoniacas, a perturbar el mundo de los vivos. Por lo mismo, habrá un fuerte lenguaje y sentimiento de ritualidad en estas obras que se enfocan en un mundo humano, siempre acosado o perseguido por lo sobrenatural. La obsesión por el prodigio, lo divino y demoníaco, lleva a que las historias góticas suelen estar ambientadas en la Edad Media, considerada por los ilustrados como una época oscura y supersticiosa. Por ejemplo, El castillo de Otranto transcurre “en los años más oscuros del

cristianismo”, y el supuesto manuscrito en que se basa la historia, se encontró en la biblioteca de una tradicional familia cristiana.

Así, si habíamos visto la mansión como un castillo, una lectura gótica plantea que también podemos verla, como lo habíamos hecho ya, como reelaboración de una catedral o un convento. En ella se oficiaban diariamente ritos, y sus paredes, que la aíslan del mundo exterior, ayudan a establecer esta comparación. Además, el sueño de la muchacha ofrece pistas al respecto: en él, la joven llega a una iglesia en bicicleta, lo cual es un evidente paralelo de su llegada a la mansión, también en bicicleta: se sugiere que el ingreso a la mansión es equivalente al ingreso a una iglesia. Además, en el centro de esta, en el sueño, Ángela encontrará una virgen bizantina, identificada con Don Graci, que ocupa un lugar muy similar en la mansión. El sueño de la muchacha delata que todo en Araucaíma parece tener una esencia o equivalente sagrado.

Pero además, no solo la representación y configuración de la mansión nos sitúa en el plano de lo religioso, sino que el lenguaje que configura el relato es también insistentemente ritual, con una particular reiteración de términos cristianos. En efecto, uno de nuestros personajes es un fraile, que parece haber sido confesor del papa. Instituye la “Oración de la mañana” en cuyo rezo se enfrascan los habitantes de Araucaíma todos los días al despuntar el alba. Su sueño además, pertenece también a un orden religioso: se encuentra encerrado en una especie de laberinto surrealista, sus intentos de salir de él, reflexiona el fraile oníricamente, se asemejan al incesante rezo del rosario. El dueño, por su parte, parece haber sido educado por los libros de “alguna oscura biblioteca de un colegio de jesuitas” (Mutis, 1192: 16), en una nota similar, el piloto ostenta una “necia caligrafía de colegio de monjas” (Mutis: 18). Nos encontramos también con otro tipo de ritualidad, la de Cristóbal, que practicaba un “rito muy particular, con heterodoxas modificaciones que contemplaban la supresión del sacrificio animal y, en cambio, propiciaban largas alquimias vegetales” (Mutis: 29). Pero el lenguaje ritual no se restringe al cristiano o a los ritos macumberos del sirviente, sino que incluso observamos una fuerte presencia del lenguaje del ritual: así, se habla de verdugos (Mutis: 23), una víctima (Mutis: 18, 23, 25), forasteros (Mutis: 27), animales sagrados (Mutis: 34), un sacrificio (Mutis: 15, 19, 29), violencia (Mutis: 27, 36) y purificación (Mutis: 29).

Asimismo, la reproducción de oraciones, salmodias, máximas y letanías en la novela, contribuye a generar una atmósfera sagrada, gracias a un lenguaje de profundas resonancias bíblicas. Sin embargo, todas estas aproximaciones al gótico son, al mismo tiempo, distanciamentos de él. Así, si por un lado se construye un léxico ritual y ceremonial, por otro lado se lo destruye, en una operación paródica que en términos de Bajtín llamamos rebajamiento (1971: 334):

Abajo, al revés, el delante-detrás: tal es el movimiento que marca todas estas formas. Se precipitan todas hacia abajo, regresan y se sitúan sobre la cabeza, poniendo lo alto en el lugar que corresponde a lo bajo, el detrás en vez del delante, tanto en el plano del espacio real como en el de la metáfora (Bajtín, 1972: 334).

A partir de esta idea de inversión, según la cual lo bajo se coloca en lo alto y viceversa, e debemos pensar la construcción de la ritualidad en Araucaíma y, en particular, en las abluciones de Don Graci. Este ritual de limpieza, la ablución, que en la tradición religiosa suele llevarse a cabo en contadas y solemnes ocasiones, en La mansión de Araucaíma pierde la grandeza y trascendencia de la que debería estar investido. Para comenzar, la excesiva repetición (se lleva a cabo dos veces al día, todos los días) lo banaliza, le quita ese carácter excepcional que le confería gravedad. Al mismo tiempo, en el baño, Don Graci no se dedica tan solo a limpiarse, sino que todo el acto se encuentra estructurado en torno a la masturbación. La purificación del cuerpo es, por extensión metafórica, purificación del alma, y se entiende como un acto preparativo para ciertos trances religiosos (como la confesión para la comunión), que buscan la comunicación o interacción con lo divino. Los hombres deben purificarse antes de ingresar a los templos, de leer libros sagrados o invocar a algún dios. No obstante, la ablución como preparación a algún acto sagrado, queda anulada en los rituales de Don Graci, pues implican solo la satisfacción de los deseos inmediatos y terrenos. El baño, en cierta medida, como la ablución, sí sirve para que Don Graci se “purifique”, es decir, se desfoga de aquellos impulsos pederastas considerados perjudiciales. Sin embargo, la parodia está en la excesiva necesidad de tomar esta medida, pues cuanto más sucio se sienta uno, más se limpia. Don Graci, con sus abluciones efectuadas dos veces al día, todos los días de la semana, es un personaje que parece ‘producir deseo industrialmente’ y debe deshacerse de él en cuanto antes, pues, recordemos que una de las máximas que administran la vida

en el lugar, exige: “todo deseo es la suma de los vacíos por donde se nos escapa el alma hacia los grandes espacios exteriores. Consúmeme en ti mismo.” (Mutis: 16).

Las abluciones en las que Don Graci elige a la Machiche para acompañarlo, se asemejan, además, a una ceremonia bautismal: “le echaba agua (a la Machiche) desde su elevada estatura con un recipiente de concha” (Mutis: 20). Sin embargo, la naturaleza de este rito y las frases que el dueño pronuncia durante la ceremonia, lo sitúan en un plano religioso subvertido. Este acto, que en la tradición cristiana, conlleva al perdón de los pecados, la unión con Cristo y el Espíritu Santo, así como la integración a la Iglesia, se convierte en una ceremonia sexual. El sacerdote encargado del bautismo, se encarna en Don Graci quien, desnudo, se masturba y efectivamente bautiza: echa agua y nombra a la Machiche “La Gran Ramera de Nínive”, “en lo más intenso del baño” y “con un tono de predicador por entero apócrifo” (Mutis: 20). Así, pues, en el éxtasis, Don Graci, bautiza a la Machiche, pero en lugar de iniciarla en el mundo de Dios, invoca un mundo opuesto al deseado por Yahvé, el imperio de la perdición en el que habita el pecado. El dueño, inscribiéndose en un marco bíblico, glorifica fascinado, mientras eyacula, y entre las carcajadas de la Machiche, aquello destruido por Dios, celebrando el pecado, la carne, el placer y la soberbia por sobre la virtud y la espiritualidad en una ceremonia bautismal invertida, en la que el pecado deja de ser lo condenado y, más bien, logra convertirse en motivo de alabanza.

La referencia a la ciudad pecadora de Nínive abre un interesante camino de interpretación. Si la Machiche es la gran ramera de la casa y, al mismo tiempo, la gran ramera de Nínive, hacer un paralelo entre la mansión y la perdida ciudad bíblica no es absurdo. La ciudad de Nínive debe caer, por mandato de Dios, “debido a la multitud de las fornicaciones de la prostituta, de bella apariencia y experta en hechizos, que seduce a las naciones con sus fornicaciones y a los pueblos con sus hechizos” (Na. 3. 4). Jehová se opone a ella y decide usarla como ejemplo moralizante “Te levantaré la falda hasta la cara y mostraré a las naciones tu desnudez, a los reinos tu ignominia (...) te pondré por espectáculo” (Na. 3. 5-6). Los mecanismos de esta ciudad deben ser puestos al desnudo, y luego destruidos. Las puertas de Nínive, una inexpugnable y poderosa fortaleza, serán abiertas de par en par, los enemigos podrán entrar y ya dentro, podrán destruirla y violarla, como a las mujeres de los pueblos vencidos en manos de los vencedores: “He

aquí que tu pueblo en medio de ti es como las mujeres. Las puertas de tu tierra serán abiertas de par en par a tus enemigos; el fuego consumirá tus cerrojos” (Na. 3. 13). Así, Nínive cae al perder su calidad de fortaleza y, tras la apertura de sus puertas, será invadida por sus enemigos, que la corroerán desde dentro. Lo mismo sucederá con Araucaíma, cuya caída es consecuencia de la entrada de la muchacha, metáfora de la caída de los muros protectores³⁵.

Otra expresión del lenguaje ritual en la mansión son, como lo habíamos visto ya, las máximas escritas en las paredes. Proyectadas como reglas monacales e incluso, planteamos, como proverbios bíblicos, tienen la función de ofrecer sabiduría a la vez que normar y controlar comportamientos humanos. Su construcción, estructura, lenguaje y función les confieren una labor normativa y ritual en la organización social de la mansión. No obstante, experimentamos la sensación de que estas no vendrían a cumplir con su función fundamental, la de transmitir una sabiduría comprimida y esencial, pues, las máximas escritas en las paredes de Araucaíma aparecen caracterizadas por el narrador como “ampulosas” y de “artificial concisión”. Además, son presentadas como enunciados extravagantes y misteriosos que, al no poder ser descifrados, pierden su tradicional función didáctica. De este modo, las normas y sabiduría de Araucaíma se desvirtúan en máximas absurdas como: “No midas tus palabras, mide más bien la húmeda piel de tu intestino. No midas tus actos, mide más bien la orina del conejo” (Mutis: 15). Recordemos que la construcción tradicional de los proverbios, planteaba un paralelismo en el que la primera idea era planteada de un modo complejo y aclarada por la segunda. En el ejemplo, propuesto, sin embargo, vemos que la segunda idea es tan metafórica y compleja como la primera, lo cual dificulta, si no imposibilita, la comprensión de la misma. De este modo, nos encontramos ante frases arquetípicamente bíblicas pero tomadas fuera de su espacio tradicional y el imperio de la lógica, en “una especie de recreación de las palabras y de las cosas dejadas en libertad, liberadas de la estrechez del sentido, de la lógica, de la jerarquía verbal” (Bajtín, 1972: 382). De este

³⁵ Este discurso profético nos devuelve una vez más, al género gótico y a la construcción de un inminente desastre. Del mismo modo en que en la novela gótica la catástrofe final se anuncia en un discurso profético y, por ende, es presenta como indiscutible.

modo, las máximas se construyen formalmente de modo tradicional, es decir, suenan a proverbios bíblicos pero, en muchos casos, pierden la posibilidad de sentido y significación trascendental. Sin embargo, esta distancia tomada respecto a los proverbios bíblicos no se debe solo a la pérdida de lógica, sino también al rebajamiento y degradación a los que son sometidos los proverbios: no se trata ya de la ascensión del individuo, de la tierra al cielo virtuoso en el que se encuentra Dios, sino del movimiento contrario: “Defeca con ternura, ese tiempo no cuenta y al sumarlo edificas la eternidad” (Mutis: 15). Las máximas no solo nos alejan de los grandes conceptos trascendentales y nos acercan a la corporalidad, sino que incluso insisten que el lector se acerque a lo más bajo y grotesco de ella: los excrementos, ridiculizándose las pretensiones de eternidad del individuo (Bajtín, 1972: 341) y volviendo la cara, más bien, hacia el propio cuerpo y la tierra. Las máximas de Araucaíma exageran el lenguaje de los proverbios en un intento por remarcar que los comportamientos estipulados tienen una razón de ser, y que se encuentran avalados por una sabiduría sobrehumana, sin embargo, su Verdad se encuentra ausente, por lo que detrás de sus misteriosas construcciones, hay solo vacío, “artificio”, llega incluso a afirmar el narrador.

Algo similar ocurrirá con la oración del fraile. Construida a modo de letanía, su principal función es establecer comunicación con la divinidad, sentar su existencia mediante diversas invocaciones. Pero será justamente la presencia divina lo que se encuentre ausente en la “Oración de la mañana”. Normalmente, en las letanías se encuentra sagradas invocaciones a la divinidad (“Dios Padre Celestial”) y misteriosos pero significativos modos de referirse a ella (“vaso de honor”). Estos son transmutados y exagerados en la oración del fraile: por un lado, la estructura sigue fielmente la de las letanías, iniciándose con una serie de ruegos, seguidos por invocaciones; pero, por otro, en esta oración, en lugar de presentarse a una divinidad todopoderosa, su capacidad será puesta en entredicho y su omnipotencia cuestionada: “el mundo de los sueños en donde no reinas ni cabe tu presencia” (mis subrayados, Mutis: 23). Asimismo, se pone en duda el valor de su divinidad al hacer énfasis en la inutilidad de la vida humana creada por él, “Tú conoces, Señor, mejor que nadie, la inutilidad de mis pasos sobre la tierra” (Mutis: 23). Pero además, esta oración que debería ser sagrada, compleja y metafísica, es rebajada en La mansión de Araucaíma, al volverse las súplicas demasiado terrenas y

corporales: “acógeme en el regazo de una hembra que reemplace a mi madre y la prolongue en la amplitud de sus pechos” (Mutis: 23). Incluso se juega con la sabiduría misteriosa que esconden las invocaciones, que, en la oración del fraile aparecen como faltas de sentido, enteramente surrealistas: “apodo de los lelos, / padre de los lémures, / pus de los desterrados”, estas rebajan el objeto y función de Dios y, a la vez, lo despojan de grandeza. La parodia no se vuelve solo contra la figura divina, sino contra las oraciones cristianas, que apilan largas invocaciones aparentemente incomprensibles a la hora de invocar a la divinidad.

Si normalmente un acto religioso tiene la intención de establecer cierta comunicación con la divinidad, lo que caracteriza a los ritos que se ofician en la mansión, es justamente la ausencia de cualquier figura divina que avale la ritualidad en la cual se empeñan sus habitantes, bien lo plantea Bustillo, “en ningún momento se observa la intervención de elementos abiertamente sobrenaturales” (1994: 152). Esta ausencia de dios o de alguna presencia metafísica vuelve vacíos a los rituales y oraciones, que pierden toda dirección o sentido. Los hombres están solos: todas las imprecaciones van a parar al vacío y resuenan desesperadas en el silencio:

¡Señor despiértame!
¡Señor despiértame!
¡Señor despiértame!
¡Señor óyeme!” (mis subrayados, Mutis: 24).

Si se había establecido que en el mundo de los sueños Dios no tenía lugar, los pedidos abatidos que imploran que termine el sueño, es decir, que se acabe ese mundo en el que no existe la presencia divina, se descubren como absurdos. Pues se invoca a Dios en un reino en el que no se encuentra presente. La ausencia divina se remarca en la reiteración del mismo pedido, “despiértame”, que demuestra ser vano cuando la oración finaliza con un suplicante: “Señor óyeme”, detrás del cual, solo hay silencio.

Particularmente la falta de lo numinoso afecta la atmósfera oracular construida en el relato. Si los oráculos se caracterizan principalmente por ser expresión de los designios de un dios o un ser sobrenatural que ratifican el orden y las leyes del universo, la ausencia de lo divino convierte a la presencia oracular que permea el relato en simple discurso, lo oracular deja de serlo y se devela como un conjunto de convenciones, la

utilización de un lenguaje que persigue un efecto particular: generar la sensación de que la historia se encuentra sancionada por un sentido cósmico y que nos enfrentamos a una gran tragedia. Descubierta este mecanismo, la historia, los personajes, los ritos y el mismo narrador, se quedan huérfanos en un mundo vacío.

Para ratificar esta idea, plantea Siemens que existe en Mutis la sensación de que se ha perdido irremisiblemente un orden que gobierne el mundo, de que “casi todo en la ideología de Álvaro Mutis es resultado de una sensación de pérdida ante la desaparición de lo que él llama la civilización cristiana occidental y, con ella, del elemento trascendental que cree que debería regir rectamente las cuestiones humanas” (Siemens, 2002: 62). Es pues precisamente la ausencia de lo divino o del “elemento trascendental” lo que genera que no exista un orden que gobierne al mundo, pues este se estructura sobre una ausencia, y se encuentra desamparado en medio del caos. A pesar de que intente superarse mediante rezos, trabajo, ritos, aislamiento, normas, etc., el caos permanecerá siempre detrás: amenazante y colonizando lentamente al individuo.

Finalmente, planteamos que el lenguaje y las convenciones góticas representadas en La mansión de Araucaíma, no reflejan fielmente el género al cual imitan, pues no es esa la intención. Es evidente que se introducen diferencias, que el lenguaje se exagera y se lleva al extremo, que las convenciones son transformadas y que se introducen elementos del lenguaje ajenos al gótico tradicional y lo alejan del universo ritual que plantea en un primer nivel. Este discurso no se construye como un todo coherente, sino que, como lo hemos presentado ya, presenta fisuras que contribuyen a llamar la atención sobre el lenguaje representado. En términos de Bajtín, pues, el relato de Mutis, mediante su doble voz en conflicto se construye como una elaboración paródica, que convierte al lenguaje en el elemento central del relato.

El narrador

En este juego paródico entre los dos niveles del relato, el narrador aparece como un personaje, quizá el más importante de todos. Es así que volvemos una mirada sospechosa sobre este que, por todos los medios, intenta construir su relato a partir de convenciones góticas: utiliza un lenguaje oracular y ritual con la finalidad de otorgarle

dimensiones trágicas y trascendentes. Sin embargo, como venimos viendo, el relato de Mutis queda muy lejos de la ficción gótica. En efecto, su relación con esta es dual; por un lado, el narrador se construye como el del gótico: activo, entrometido, grandilocuente y pretendidamente solemne; no obstante, sus intromisiones y comentarios terminan por ser excesivos, faltos de lógica y a veces, simplemente banales y vacíos. Es solo centrándonos en el lenguaje, que comprendemos que no estamos ante una ficción gótica, que la vida en la mansión no es tan ritual ni metafísica como parece³⁶.

Mediante graves acotaciones y un léxico trágico, se le confiere al relato un carácter fatal y sobrenatural. Pero “los hechos” anunciados gravemente por el narrador como una resolución fatal del destino (“una desorbitada premonición de los males y descaecimientos que hubieran podido venir con el tiempo, de prolongarse la situación, fue la causa que movió a la Machiche a gestar la idea del sacrificio con la anuencia y hasta el sabio consejo del dueño” [Mutis: 19]), son luego presentados, de manera parca, como el producto de una simple causalidad:

A la mañana siguiente el guardián entró temprano al cuarto de los aparejos y encontró el cuerpo de Ángela colgando de una de las vigas. Se había ahorcado en la madrugada subiéndose a una silla que arrojó con los pies, luego de amarrarse al cuello una recia sogá (Mutis: 38).

De este modo, nos queda la sensación de que el narrador, a lo largo del relato, intenta hacer la historia más grave de lo que es, por lo que tiñe de gravedad hasta los más triviales asuntos.

Además, proyectamos una mirada desconfiada sobre el narrador tras notar ciertas incongruencias en el relato: se dice que la Machiche sale de las abluciones colectivas con un nuevo enamorado “Don Graci tenía para con ella una particular paciencia y cuando la invitaba a acompañarlo en sus abluciones, todos rodeaban la amplia tina para admirar en

³⁶ Esta idea se opone a la propuesta por Ponce de León, que plantea que existen dos tipos de orden en la estructura de La mansión de Araucaíma. El orden dado por el narrador que es considerado arbitrario y una mera distracción del verdadero orden interno del relato, más mítico y ritual (2002: 52-53), es decir, “dentro de la novela existe una lucha constante entre el orden que el narrador arbitrariamente da a la narración y el orden que la narración impone en busca de la formación del mito” (2002: 54). Nosotros, más bien, proponemos que es el narrador quien pretende conferirle a la historia un sentido trascendental que esta no tiene. Esta interpretación permite, además, articular en ella el elemento gótico que queda prácticamente ausente en el análisis que se hace en Mujer, erotismo, mito, utopía y héroe contemporáneo en Álvaro Mutis.

su espléndida desnudez a la Machiche” y “De cada uno de estos baños salía la Machiche con un nuevo pretendiente y a él dedicaba sus mimos y cuidados sin dejar de atender a los demás con pródiga y maternal eficacia”. Sin embargo, vemos que la Machiche no tiene relaciones con el piloto: “acusaba una marcada tendencia hacia una indiferente frigididad que bien pronto ofendió a la Machiche y le enajenó su simpatía para siempre” (Mutis: 17), tampoco con el guardián: “(la Machiche) traía un deseo creciente de seducir de nuevo al guardián, quien la había dejado hacía ya varios años y nunca más le prestara atención” (Mutis: 35), sabemos que tampoco se acuesta con Don Graci, quien solo se satisface mediante la masturbación, que sus uniones con el sirviente son ocasionales: “Se unían con una furiosa ansiedad, allá cada dos meses” (Mutis: 28) y que no se acuesta con el fraile, dado que este no asiste a las abluciones. Las contradicciones en las que cae el narrador delatan que no existe una sexualidad tan activa en Araucaíma como podría haberse percibido en una primera instancia. Del mismo modo en que el narrador construye el relato como ficción gótica en términos de lo sagrado y ritual, este también puede ser filiado a partir de su uso de la sexualidad. Las relaciones sociales y sexuales transgresoras son el común denominador de la ficción gótica. Plantea Haggerty que esta convención surgió con El Castillo de Otranto, novela en la que Manfred, el villano gótico, intenta dejar a su esposa para casarse con la prometida de su recientemente muerto hijo, en una alusión incestuosa. El deseo de Manfred no se queda ahí, sino que, al negarse la joven al matrimonio, se dedica a perseguirla. El terror en el gótico “es casi siempre terror sexual” (2005). De hecho, la ficción gótica es un espacio que permite introducir sexualidades transgresoras como sodomía, masoquismo, necrofilia, incesto, pedofilia, sadismo, masoquismo, mujeres masculinizadas, hombres feminizados, etc. La sexualidad, como la ritualidad, sería un aspecto más que intenta construirse artificialmente para filiar la historia a la tradición gótica.

Además, veremos que el narrador mina su autoridad conscientemente. Si volvemos al episodio bíblico en el que se profetiza la caída de Nínive, ciudad a la que habíamos considerado una metáfora de la mansión, podremos considerar a nuestro narrador como una parodia de profeta. Si en el libro de Nahúm se profetiza la caída de Nínive, se lo hace transmitiendo un mensaje divino, con el respaldo de Dios y por su voluntad (“Jehová es Dios celoso y vengador; Jehová es vengador y lleno de indignación;

se venga de sus adversarios, y guarda enojo para sus enemigos (...) Jehová marcha en la tempestad y el torbellino, y las nubes son el polvo de sus pies” [Na. 1.2-3]), así, el profeta, amparado en las señales que recibe desde lo alto, proclama con total convicción el fin de este imperio del pecado. Su profecía es violenta, segura y definitiva. El narrador/profeta de La mansión de Araucaíma, por el contrario, se presenta como uno débil e impreciso. Augura la caída de la mansión y sus habitantes, pero de un modo paródico, pues matiza la eficacia de sus augurios, que aparecen invadidos por “tal vez” (Mutis: 19, 27, 19), “quién iba a saberlo” (Mutis: 19), “más adelante se sabrá algo sobre este asunto pero ya no con iguales palabras ni desde el mismo punto de vista” (Mutis: 16). Además, el narrador, que se presenta como omnisciente (pues narra incluso los sueños de los personajes), plantea no estar seguro de lo que sucedió y parece esconder datos constantemente: “no es fácil reconstruir paso a paso los hechos ni evocar los días que la muchacha vivió en la mansión” (Mutis: 34). Desconfía de su memoria y alega falta de pruebas que sustenten lo que plantea, minando así, la autoridad de su discurso.

La Machiche era la encargada de todas las labores domésticas y no se le conocía una determinada preferencia en sus relaciones. Sólo con el gigantesco sirviente podría pensarse que hubiera cierto lazo secreto y permanente, pero jamás pudo confirmarse el vínculo con dato alguno que lo probara (mis subrayados, Mutis: 19-20).

Que el discurso profético se presente como inseguro y trastabillante, delata la dificultad que encuentra el intérprete de mensajes divinos en comprender las profecías y por ende, su incompetencia. O en todo caso, revela, simplemente, la ausencia de una divinidad que sancione el discurso profético, por lo que los anuncios del narrador de Araucaíma vendrían a ser tan solo elaboraciones discursivas, adivinanzas inseguras, intentos de predecir el futuro en una absoluta oscuridad.

Asimismo, el léxico insistentemente fatalista del relato es un intento de evidenciar la filiación genérica del mismo. Sin embargo, la persistente obstinación de este lenguaje, levanta sospechas en el lector atento quien, al seguirle la pista, descubre que le queda grande a la realidad descrita. No nos encontramos ante la grandiosidad de oráculos o maldiciones ancestrales, ni ante un fatal desastre inevitable. Lo que mueve la acción son, finalmente, las relaciones humanas: la maldad, los celos, la envidia y la pasión.

La finalidad de la novela gótica es que el lector se identifique con los personajes y que sienta junto con ellos, por lo que esta busca, principalmente, alarmar y conmovir. La idea es producir en los lectores fuertes efectos emocionales antes que una respuesta racional (Hume 1969: 285). Una de las herramientas más efectivas para este fin es la construcción del suspenso. Dado que en estas historias todo conduce invariablemente a una catástrofe, el lector se mantiene en vilo y a la expectativa, atento al desarrollo de la historia y atrapado por ella, participando activamente, sintiendo y temiendo por los protagonistas. Como el narrador del gótico, el de La mansión de Araucaíma busca un lector involucrado y comprometido. Con todo, no logra conseguirlo al modo de la literatura gótica, es decir, completamente entregado a la lectura y zarandeado por las idas y venidas de los protagonistas, si no que el lector del relato de Mutis se involucra y participa activamente en la historia porque pronto se da cuenta de que debe desconfiar del narrador que le está presentando la historia. Así, como el lector de la ficción gótica, lee con cuidado y distancia, recibe “pistas” pero duda de ellas, hace de detective, pero no uno que intenta desentrañar el misterio, sino uno que busca desenmascarar al narrador y exponer que no hay, en efecto, ningún misterio sobrenatural en este relato.

Mientras que el suspenso de la ficción clásica apunta a una epifanía final, a la revelación ulterior de una verdad (Zavala, 2007: 37), en la literatura contemporánea, el núcleo del suspenso se desplaza: el enigma deja de estar en aquello que se narra y más bien “se encuentra en la posibilidad de reconocer las fuentes utilizadas y las estrategias de estilización de las convenciones genéricas tradicionales”, es decir, toda narración contemporánea cuenta una historia, pero también se cuenta a sí misma, en otras palabras, exhibe ante el lector sus estrategias de seducción y reglas de juego (Zavala, 2007: 168). Y es exactamente esto lo que sucede en el relato de Mutis: el enigma que hay que descubrir en esta historia no es el del pasado secreto de los habitantes del recinto, o el del misterio que sus paredes esconden. Estos elementos que ayudan a generar la atmósfera de misterio, indispensable en el gótico, tan solo tienen una función accesoria en el relato. Siguiendo a Zavala, el enigma que nos plantea este relato gótico, vendría a ser el modo en el que construye su intertextualidad. Aun así, en el caso que nos ocupa, la referencialidad del relato no está planteada como un enigma, sino que se encuentra exhibida por el narrador y sus innumerables alusiones al género gótico.

A lo largo de La mansión de Araucaíma, existe la sensación de que las palabras son cáscaras que esconden dentro algo más grande. Pasa con las máximas, con la oración, con la canción que canta la víctima, con las acciones de los personajes. Al respecto, pensemos en el piloto, que “llevaba siempre consigo el Manual de Vuelo de la antigua empresa en donde había sido capitán-piloto y lo repasaba minuciosamente todas las noches antes de irse a la cama” (Mutis: 18). El lector nota rápidamente lo absurda que es esta costumbre, pues se trata de una lectura improductiva: el piloto ya no trabaja en esa empresa; ya no tiene avioneta, además, conoce el manual y las reglas ¿Cuál es el sentido de este afán? ¿Qué intenta descubrir? Esta lectura minuciosa y constante se asemeja a la que un creyente podría hacer de la Biblia u otros textos sagrados, que no se abren fácilmente al lector, sino que contienen mensajes profundos y ocultos que le son otorgados solo a quien pueda ver y leer con claridad, fe y sabiduría. Pero el piloto, pues, repasa una y otra vez, oficiosamente y todas las noches, con minucia y cuidado, no misteriosas historias sagradas, sino instrucciones de un documento oficial, técnico y práctico. Notamos pronto que esta operación se repite puntilliosamente en otros ámbitos de la mansión y a lo largo del relato. Los personajes se enfrentan a un vacío que intentan desentrañar, a una realidad que quieren convertir en trascendente. En esa misma línea, tenemos a don Graci y sus máximas que pretenden transmitir sabiduría, pero que esconden tan solo una “artificial concisión”, tenemos también la oración del fraile, intentando elevarse a un mundo divino, pero quedándose atrapada entre los hombres, en la tierra misma. Vemos también a Cristóbal rezándole a un retrato del Rey Víctor Manuel, que, del mismo modo que la lectura del piloto, deja traslucir un absurdo: es indiferente rezarle tanto a una imagen religiosa como a un rey, ambos conducen al vacío. Esta idea se extiende incluso al narrador mismo cuyas palabras nos dirigen a un código particular de lectura, pero que demuestran ser vacías, funcionando solo como el recubrimiento paródico que intenta filiar el texto a la tradición gótica.

En suma, el piloto lee su manual y Cristóbal le reza al retrato de un rey, del mismo modo en que nosotros leemos La mansión de Araucaíma: minuciosamente, oficiosamente, buscando descubrir lo que se esconde detrás de ella, la misteriosa verdad que promete. Pero así como detrás de las oraciones, no hay un dios, en este relato no hay

una verdad. Llegamos, finalmente, a la idea de que sus palabras grandilocuentes y fatalistas son también cáscaras que recubren un vacío.

Plantea Mutis que,

hay en mí una contradicción básica, que es una celebración de un determinado orden establecido, fundamentado en la creencia de que trascendemos nuestra condición humana, que hay una trascendencia que rige nuestro destino y en un orden que podemos llamar divino. Esta creencia está simultáneamente jugando dentro de mí con una posición que, por decirlo de una manera fácil, podría llamarse de anarquía absoluta; o sea, la negación sistemática de toda ley, todo reglamento, toda categoría, todo mandamiento, todo código.

[...] pero yo no uso esta negación nunca en un sentido estético ni la paso a mi poesía, trato de no pasarla” (Mutis en Siemens, 2002: 72-73)

Vemos que conviven en el mismo Mutis, los dos planos que planteamos que existen en La mansión de Araucaíma. Por un lado, se establece la creencia en un orden que rige la vida humana y el universo y que es identificado como divino. Este se encuentra presente en la mansión y parece provenir de la ritualidad, que justamente implica un contacto o comunicación con lo sagrado. La comunidad en Araucaíma mantiene el orden y se perpetúa precisamente mediante la creencia en un universo trascendente, encarnada en la autoridad conferida a Don Graci, una especie de rey en la mansión. En un segundo nivel, sin embargo, mediante un narrador paródico, esta ilusión se destruye y se demuestra que el orden trascendental es solo una apariencia, solo un discurso que no tiene mucha relación con el universo sobre el que intenta imponerse, que es caótico, anárquico y carente de ley. Mutis dice no usar este último enfoque en su literatura, sin embargo, lo quiera o no, este se infiltra en su relato como Ángela en la mansión. Y, como la muchacha desestabiliza la vida organizada de los habitantes, la idea mutisiana que esconde la sospecha del vacío divino, se infiltra en su relato y, encarnada en el narrador, destruye la cuidadosa y delicada elaboración de sentido en La mansión de Araucaíma.

Empero, este planteamiento es solo parcial. Pues podemos efectuar, también, la operación inversa, según la cual, la concatenación de eventos desarrollados tras el ingreso de Ángela, adquiere un sentido ritual y algún orden. Estamos hablando del mayor ritual en la mansión: el sacrificio humano efectuado en ella. Este se presenta como un

suicidio producto de la causalidad, como una concreta concatenación de eventos. Pero detrás de ella se adivina una estructura, atisbos de trascendencia. Podríamos, incluso, afirmar que el único ritual serio en La mansión de Araucaíma es aquel que no pretende serlo. Dejando traslucir quizás alguna nota de esperanza: pues no nos encontramos solo ante vacíos intentos de trascendencia, sino que tras lo cotidiano o lo aparentemente vacío, se intuye cierto rastro de orden trascendente.

A partir de esta doble visión se muestra la paradójica convivencia del orden y el desorden en el mundo y las contradictorias ideas mutisianas respecto a la trascendencia o a la absoluta anarquía. Tras esta complejidad se asoma el lenguaje: brillante, juguetón y todopoderoso³⁷, capaz de construir ideas de ritualidad, de generar la sensación de que el universo de Araucaíma se encuentra solemne y seguramente ordenado. A la vez, y en el mismo discurso, el lenguaje tiene la capacidad de destruir todo lo construido, de señalarlo como ilusión, de burlarse de ello, mostrarlo hueco y vacío. Pero inclusive tiene la capacidad de construir de nuevo, sobre escombros, de sugerir que detrás de todo el caos recientemente afirmado, existe cierto orden profundo y secreto. Detrás de este juego descubrimos a un narrador que asume una postura ilustrada, desde la cual maneja lenguajes y códigos complejos con facilidad, engañando a y jugando con el lector. Esto nos lleva a pensar el lenguaje como el constructor de realidades, pero también como su destructor, brillando, en su doble actividad, todo su poder de juego.

³⁷ En esta nota, recordamos el origen de La mansión de Araucaíma, una apuesta, puro juego.



Conclusiones

La mansión de Araucaíma, de Álvaro Mutis, debe ser leída en dos niveles: El primero corresponde a la historia relatada por el narrador y presenta cómo es la vida en la mansión a partir de su relación con lo sagrado: la prolongación del orden a través de las normas, el trabajo y la ritualidad. El segundo nivel corresponde al discurso de la narración que, mediante una operación paródica, cuestionará lo afirmado en el primero: no hay un universo divino que ratifique el orden de vida en la mansión, por lo que toda ritualidad se demuestra vana y condenada al fracaso.

En un primer nivel, la vida en Araucaíma se presenta al lector como una reelaboración de la vida monacal. Primero, porque se lleva a cabo en un espacio aislado:

por el lugar físico en el que se establece, porque se encuentra rodeada por muros y rejas; porque se impide el flujo entre el adentro y el afuera: nadie puede entrar ni salir de ella; y porque, incluso, sus habitantes deben aislarse de los demás hombres, dentro de sí mismos. Esta voluntad de encierro obedece a la necesidad de estabilidad y orden, los bienes más preciados para una comunidad. Asimismo, la vida en Araucaíma se asemeja a la que se lleva a cabo en un monasterio porque se encuentra marcada por la ritualidad: ciertos ritos, fuertemente codificados, deben efectuarse en ciertas horas o días y de modo constante. Esta ritualidad, como el encierro, es otro modo de mantener el orden en la comunidad. En ese sentido, la vida de los personajes del relato parece estructurarse alrededor de una entidad sagrada, a la cual constantemente invocan y se dirigen. Esta le confiere gravedad y trascendencia a la historia. En este plano, parecía difícil comprender el suicidio de la muchacha, presentado como un evento producto de la casualidad, pero que, tras analizar en términos del ritual propuesto por René Girard, vemos que incluso esta muerte parece encontrarse investida de ritualidad.

Esta atmósfera ritual, de trascendencia y gravedad se encuentra sancionada, principalmente por el uso de las convenciones y el lenguaje del género literario gótico. La obsesión gótica con el mundo sobrenatural, con fuerzas demoníacas y la superstición, contribuyen a generar una atmósfera sagrada en La mansión de Araucaíma. Así, se utiliza convenciones como el castillo antiguo o abandonado; el villano gótico, aristócrata dueño del castillo; la doncella en apuros; el título y subtítulo de la obra, etc. Así como un lenguaje oracular, bíblico y ritual.

En un segundo nivel, no obstante, descubrimos que la utilización de estas convenciones y lenguaje no es poco problemática, sino que, de un modo paródico, el relato se acerca tanto como se aleja del género en el cual se inscribe. De este modo en el segundo nivel se pone en entredicho todo lo propuesto hasta ese momento en el relato del narrador: la seriedad del relato, su relación con el gótico, su ritualidad, solemnidad y trascendencia.

Eventualmente, se desvanece toda presencia divina cuando descubrimos que el discurso no esconde nada detrás, que solo estamos ante modos del lenguaje, estrategias, trucos, etc. Es decir, el lenguaje de La mansión de Aracaíma cuenta una historia

completamente distinta a la que relata el narrador: la historia de que todo se encuentra vacío y tiende irremisiblemente al caos. Generalmente, la ficción gótica, tras una larga exposición del caos, lo sobrenatural y el desborde descontrolado de pasiones, solía resolver sus historias trayéndolas de vuelta a la tierra y dando explicaciones sobre los elementos sobrenaturales que habían aparecido en ella, en una vuelta al racionalismo y orden ilustrados. Lo mismo parece hacer La mansión de Araucaíma, en la que se desvanece la presencia de lo sobrenatural, sin embargo, lo que desaparecerá acá no serán demonios o fantasmas, sino la misma presencia divina. Así, si en el gótico se presenta un mundo caótico que al final se ordena, ratificándose la vuelta a un equilibrio natural, en el relato de Mutis, al mostrarse la ausencia de dios, se postula más bien un movimiento inverso. La presencia trascendental de un mundo divino se desvanece junto con las palabras, mostrando que, en lugar de orden, hay solo caos.

Obras citadas

- Andrade y Campo-Redondo “”Tiempo cíclico” en la obra de Mircea Eliade y René Girard”
Utopía y Praxis Latinoamericana 17.7 (2002): 9-35
- Bajtín, M. Teoría y estética de la novela (trad. Kiúkova y Cazcarra). Madrid: Taurus, 1991.
La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento (Trad. Forcat y Conroy) Barcelona: Barral, 1971
- Bataille, Georges El erotismo (Trad. Vicens y Srazin). Barcelona: Tusquets, 2010
The Trial of Gilles de Rais (Trad. Robinson, R). Los Angeles: Amok, 2004
- Biblia latinoamericana Eds. Hurault, B. y Ricciardi, R. Chile: San Pablo, Verbo Divino, 2005. Impreso.
- Bueno García, A. “Influencia de los espacios cerrados en las escrituras del yo” en Escritura autobiográfica: actas del II seminario internacional del

- Instituto de Semiótica Literaria y teatral (ed. José Romera). Madrid: Visor, 1993
- Bustillo, Carmen “Álvaro Mutis: Parodia y auto-parodia en «La mansión de Araucaíma»” Thesaurus. XLIX.1 (1994): 142-165
- Cazelles, Henry Introducción crítica al Antiguo Testamento. Barcelona: Herder, 1981
- Colombás, G. Comentario a La Regla de San Benito. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1979.
- Constable, Thomas Notas sobre proverbios (Trad. Soto, S.) Sonic Light, 2002.
- Cornwell, Neil “Grotesque” Handbook to Gothic Literature (Ed. Mulvey-Roberts) Nueva York: NYUP, 1998.
- Cuddon, J.A. Literary Terms and Literary Theory. Londres: Penguin Books, 1999
- Eliade, Mircea Lo sagrado y lo profano (trad. Gil, L). Madrid: Guadarrama, 1981
- Espinosa Patrón, A “Las letanías del carnaval de barranquilla, Colombia: entre La estructura y el sentido”. Razón y palabra 88 (2014 y 2015): 1 - 28
- Esquilo “Las Coéforas” en Tragedias completas (Ed. De Cuenca). Madrid: Edaf, 2007.
- Genette, Gerard “Introduction to the Paratext” New Literary History, 22.2 (1991): 261-272
- Palimpsestos (Trad. Fernández Prieto, C). Madrid: Taurus, 1989
- Paratexts. Thresholds of interpretation (Trad. Lewin, J). Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Girard, René La violencia y lo sagrado (trad. Jordá, J). Anagrama: Barcelona, 1995
- La ruta antigua de los hombres perversos (trad. Díez del Corral). Barcelona: Anagrama, 1989.
- Veo a Satán caer como el relámpago (trad. Díez del Corral). Barcelona: Anagrama, 2002.
- Gómez García, Pedro “El ritual como forma de adoctrinamiento” Gazeta de Antropología 18 (2002): 1-13
- Haggerty, George “The Horrors of Catholicism: Religion and Sexuality in Gothic Fiction” Romanticism on the Net 36-37 (2004 y 2005)
- Hernández, Consuelo Álvaro Mutis: Una estética del deterioro. Caracas: Monte Ávila editores, 1996.

- Hoeveler, Diane “Anti-Catholicism and the Gothic Imaginary: The historical and Literary Context” en Religion in the Age of Enlightenment (Ed. Brett C. McInelly) Brooklyn: AMS Press, 2012. (1-31)
- Hopkins, Eduardo “La superposición del modelo trágico en el teatro colonial peruano” en El teatro en la Hispanoamérica colonial (Ed. Arellano, Rodríguez Garrido). Madrid: Iberoamericana, 2008.
- Hubert, H. y Mauss, M. El sacrificio. Magia, mito y razón (Trad. Abduca, R.). Buenos Aires: Las Cuarenta, 2010.
- Hume, Robert “Gotthic versus Romantic: A Revaluation of the Gotthic Novel” PMLA 84.2 (1969): 282-290
- Hutcheon, Linda A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms. Illinois: University of Illinois Press, 2000
- Jackson, Rosemary Fantasy. The Literature of Subversion. Londres: Routledge, 1998.
- Jones, Stephanie “Exploring Gothic Fiction: A Corpus-Based Analysis” Tesis de maestría. The University of Edinburgh, 2010.
- Kerr, Elizabeth M El imperio gótico de William Faulkner. México, D.F.: Noema, 1982
- Lewis, M.G. The Monk. (Ed. Baker, E.A.), 1907. Londres: George Routledge & Sons, 1907. En Internet Archive <https://ia600406.us.archive.org/15/items/cu31924013516723/cu31924013516723.pdf>
- López Santos, M. “Teoría de la novela gótica”. Biblioteca virtual universal. 2010. Editorial del Cardo
- Mayné, Gilles Eroticism in Georges Bataille and Henry Miller. Summa Publications, 1993.
- Mieder, Wolfgang Proverbs. A Handbook. Westport: Greenwood, 2004.
- Moreno-Durán, R “La flora de la donna tórrida” en La mansión de Araucaíma, Diario de Lecumberri (Álvaro Mutis). Bogotá: Editorial Norma, 1992
- Moreno, Miguel “La muerte como condición de la desesperanza mutisiana: un viaje al paisaje de las muertes de Maqroll” Cuadernos literarios 4 (2005): 103-123.
- Moreno Fernández, A. “Descripción y fases del mecanismo del chivo expiatorio en la teoría mimética de René Girard” Endoxa. Series filosóficas 32 (2013): 191-206
- Mul, Jos Destiny Domesticated (Trad. Mul y Van den Berg). Nueva York: State University of New York Press, 2014

- Mutis, Álvaro La mansión de Araucaíma. Diario de Lecumberri. Bogotá: Editorial Norma, 1992
- “Un bel morir” en Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero. Madrid: Santillana, 2002: 217-330.
- La muerte del estratega: Narraciones, prosas y ensayos. México DF: Fondo de cultura económica, 1985.
- Neila, Manuel “Formas breves: aforismos, máximas y fragmentos”. Asturias: Encuentros en Verines 2014, 2014
- Ponce de León, G Mujer, erotismo, mito, utopía y héroe contemporáneo en Álvaro Mutis. Bogotá: Centro editorial javeriano, 2002.
- Radcliffe, Anne Los misterios de Udolfo (Trad. Costas Solano, C.J) Madrid: Valdemar, 2003
- Rada García, Eloy “Ciencia, predicción y profecía” Endoxa: Serie filosóficas 2 (1993): 177-206.
- Rappaport, Roy Ritual y religión en la formación de la humanidad. Cambridge: Cambridge University Press, 2001
- La Regla de San Benito Eds. Colombás, G y Aranguren, I. Madrid: Biblioteca de autores cristianos, 1979. Impreso
- Serrano, Samuel “Maqroll el Gaviero, conciliador de mundos”. Cuadernos literarios 4 (2005): 165-171.
- Siemens, William Las huellas de lo trascendental. La obra de Álvaro Mutis (Trad. Zamudio Vega, M). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2002
- Soares, Marcos “The Italian. Gothic, Suspense and Ideology in the Eighteenth-Century English Novel” Crop 2 (1995): 36-43.
- Van Dreusen, Frans Proverbios (trad. Sanz Pascual, T) Barcelona: FEliRE, 2003
- Walpole, Horace The Castle of Otranto. Di Lernia Publishers, 2010. Documento Kindle.
- Zavala, Lauro “La ficción posmoderna como espacio fronterizo. Teoría y análisis de la narrativa en literatura y en cine hispanoamericanos” Tesis doctoral. El colegio de México, 2007.