

Letras Hispanas

Volume 15

TITLE: “Un fatalismo lúcido:” melancolía y *Spätzeit* en “La muerte del estratega” (1985) de Álvaro Mutis

AUTHOR: Andrés Arteaga

EMAIL: andres.arteaga@smu.ca

AFFILIATION: Saint Mary’s University; Department of Modern Languages and Classics; 418 McNally North; 923 Robie Street; Halifax, Nova Scotia, Canada, B3H 3C3

ABSTRACT: In this article my aim is to analyze semantic components of the short story “La muerte del estratega” by Álvaro Mutis (1985), starting from an imaginary-aesthetics narrative known as *Spätzeit* (Moser 1999), and from the Freudian concept of melancholy as an existential affective condition in the story’s main character, Alar el Ilirio. From this perspective I am particularly interested in situating the work of Mutis within the literary tradition known as the Latin American post-vanguard.

KEYWORDS: Álvaro Mutis, Melancholy, *Spätzeit*, Post-Vanguard.

RESUMEN: En este artículo analizo algunos de los componentes semánticos del relato “La muerte del estratega” (1985) de Álvaro Mutis a partir del imaginario estético-narrativo *Spätzeit* propuesto por W. Moser (1999); y del concepto freudiano de melancolía entendido como una condición afectiva existencial en el personaje Alar el Ilirio. Me interesa particularmente situar desde esta perspectiva la obra de Álvaro Mutis al interior de la tradición literaria conocida como la posvanguardia latinoamericana.

PALABRAS CLAVE: Álvaro Mutis, melancolía, *Spätzeit*, posvanguardia.

DATE RECEIVED: 11/30/2018

DATE PUBLISHED: 8/20/2019

BIOGRAPHY: Andrés Arteaga is an Assistant Professor in Hispanic Studies at Saint Mary’s University (Halifax, Canada) where he teaches courses on Spanish language and Latin American Literature. He obtained his PhD in Spanish Literature at the University of Ottawa in 2012. His research interests includes contemporary Colombian literature, Colombian émigré literature and posttraumatic Latin American literature. His most recent book is *Levaduras de destrucción: melancolía y fading del yo en la obra de Álvaro Mutis* (Editorial Biblos, 2019).

“Un fatalismo lúcido:”¹ melancolía y *Spätzeit* en “La muerte del estratega” (1985) de Álvaro Mutis

Andrés Arteaga, Saint Mary's University

La hipótesis de investigación que guía este ensayo es que la visión del mundo que encontramos en la obra de Álvaro Mutis y que analizamos con detalle en el relato “La muerte del estratega” (1985) está enraizada en una consciencia de época romántica en la cual la melancolía—como condición afectiva existencial de la *Spätzeit*—y el *fading* o desvanecimiento del yo—como fenomenología estético-narrativa—ocupan un lugar central en la configuración de su universo de ficción. Las figuras, los motivos, los *topoi* literarios y los héroes mutisianos están contruidos alrededor de este imaginario estético narrativo; y participan a su vez en la creación de un universo en donde el héroe ha llegado tarde a un mundo vaciado de sentido en el cual la utopía está vuelta sobre un pasado irrecuperable.

Comenzaremos nuestro análisis definiendo el concepto de “*Spätzeit*” (Moser) para posteriormente ingresar al campo de la melancolía y su relación con la creación literaria. Antes de hacer una lectura minuciosa del relato propongo situar la obra de Mutis al interior de la posvanguardia latinoamericana para entender que temas como la vuelta hacia un pasado heroico, la decadencia, el cosmopolitismo o la ruptura del yo hacían parte de las preocupaciones de esta generación de escritores en donde encontramos, entre otros, a Octavio Paz, José Lezama Lima, Nicanor Parra, Enrique Molina, Alberto Girri, Jaime Sabines y el propio Álvaro Mutis.

En el análisis del relato nos ocupamos del tratamiento que el autor da al estado de

lucha interior del personaje como primera característica del héroe romántico en tres oposiciones que marcarán la dinámica narrativa: iconoclasta / cristiano, religioso / laico y griego / bárbaro. Cada una de ellas está enmarcada en los acontecimientos propios de la vida del Ilirio. Veremos igualmente constantes referencias a las oposiciones ontológicas del héroe romántico entre el deber ser y el ser, la obediencia y el deber moral, en las cuales el tema de la ley y el orden son los ejes organizadores de la vida del héroe. Al interior de esta problemática encontramos el doble estatuto de la ley representado en la *Basilissa*, en donde por un lado representa la ley del padre que instaura un orden simbólico en el Imperio—necesario para la convivencia—y, por el otro, representa a la madre castrante que al sentir amenazada su investidura imperial actúa con fiereza, sacándole los ojos a su propio hijo y castrando simbólicamente al Ilirio al obligarlo a abandonar a su amada Ana Alesi.

La presencia constante de lo que Mutis llama un “fatalismo lúcido” le da una peculiar visión del mundo a Alar, quien expresa en una de sus cartas “es todo lo que podemos hacer. No es poco, pero casi imposible lograrlo ya, cuando oscuras *levaduras de destrucción* han penetrado muy hondo en nosotros” (“La muerte” 137; mi énfasis); es allí donde reconocemos la posición existencial melancólica desde la cual el héroe sabe que el objeto está perdido para siempre y que del fin solo conocemos el germen. El estado embrionario del fin lo percibe el espíritu iluminado del poeta.

La cultura griega clásica aparece en el cuento como la referencia utópica a un pasado perdido irrecuperable, y el estado actual del espíritu romántico está metaforizado en la ruina que el héroe conserva en la forma de una máscara mortuoria o en su particular preferencia por la contemplación de ruinas en sus campañas militares. Estas características nos hablan de la doble condición melancólica: *vita activa, vita contemplativa*. Por un lado, es claro que Alar es un estratega militar al servicio de la emperatriz; por el otro, su alma romántica se refugia en la lectura de poetas clásicos como Virgilio, Horacio y Catulo.

En la parte final del análisis asistimos a la muerte de Alar en batalla y a la representación del proceso de fusión entre el yo y el objeto. El *fading* en su forma más radical lo vemos representado en el lento final cuando es narrada la muerte del héroe; a medida que las flechas atraviesan su cuerpo y la vida se le escapa por cada poro, el héroe encuentra cómo el “recuerdo de Ana la Cretense le fue llenando de sentido toda su historia de su vida sobre la tierra” y encuentra, con el último flechazo, “esa desordenada alegría, tan esquiva, de quien se sabe dueño del ilusorio vacío de la muerte” (“La muerte” 88).

La *Spätzeit*

Una manera de volver a pensar la modernidad y sus efectos en la época actual es a partir de una reflexión en donde se involucre el campo de la estética en una fase tardía de la misma; algo que W. Moser nombra como *Spätzeit*, que podría ser traducido como época tardía o tiempo posterior (“Mélancolie et nostalgie” 84). Más que un concepto historiográfico definido, la *Spätzeit* es un

concepto que surge de la reflexión de teóricos como Alois Riegl, Walter Benjamin y Harold Bloom [...] el cual tiene cinco componentes semánticos: la pérdida de energía, la decadencia, la saturación cultural, la

producción secundaria y la posterioridad. (Moser 84; mi trad.)

Para Moser no se trata de situar la modernidad como un proyecto inacabado, tal como lo plantea Habermas, sino de analizar la *Spätzeit* como “una crisis no recuperable de la modernidad utópica” (“Mélancolie et nostalgie” 84).

La primera característica de la *Spätzeit* es la “pérdida de energía” en el campo de la experiencia estética, y ésta la entiende Moser como la consecuencia de un modelo entrópico en donde

El sujeto humano de la *spätzeit* tiene la conciencia de encontrarse en un mundo reducido, en el cual desarrolla un imaginario con tres temas recurrentes: la pérdida de energía, la disminución de talla y el agotamiento del impulso creador.² (84; mi trad.)

Se trata de un *tropo* que se puede encontrar tanto en el campo de las ciencias naturales como en otras esferas de la experiencia humana como la literatura, en el cual lo relevante es el estado de desgaste, de agotamiento, de deterioro de un mundo anterior que ahora es añorado con una nostalgia existencial.

A partir de los conceptos de decadencia y caducidad que trata Walter Benjamin en *The Origin of German Tragic Drama* (1998), Moser sitúa “la decadencia” como segunda característica de la *Spätzeit*. Ésta representa un estado posterior a un pasado glorioso del cual sólo quedan las ruinas como testimonio. Estas ruinas simbolizan “al hombre que tiene como destino caer bajo la ley de la naturaleza” (85). Esta segunda característica no sólo introduce el hecho de que el hombre ha llegado tarde, sino que encuentra en el mundo que habita la huella de una grandiosidad pasada sobre la que, o bien podría crear su lugar en el mundo, o bien sucumbir ante la magnitud de tal empresa. Un ejemplo de esta característica es la obra pictórica de J. H. Füssli *L’artiste ému par la grandeur des ruines antiques* (1779), en la cual vemos a un artista

llorando desesperado ante una escultura colosal de la que sólo quedan los fragmentos. Ante la magnitud de las ruinas de civilizaciones antiguas, el artista no sabe muy bien que hacer: si imitar su ejemplo o crear un nuevo referente estético que sobrepase sus antecesores, tomando de ellos algunos elementos.

La tercera característica de la *Spätzeit* es la “saturación cultural” producida precisamente por el hecho de que el hombre llega tarde—*Spät*—al tiempo—*Zeit*—que le ha correspondido vivir. Ante un pasado glorioso que ha dejado esparcidas sus huellas, el artista tiene dos actitudes posibles: una actitud positiva que le permite crear sobre lo que otros han hecho o una actitud negativa que lo paraliza ante la abundancia de materiales. Es desde este punto desde donde las vanguardias crean algo nuevo.

La cuarta característica es la “producción secundaria” que es una consecuencia de la actitud positiva frente a la “saturación cultural” en la cual habita el hombre; frente a esta última el artista opta por la reutilización de materiales que ya han sido usados en su forma original. Moser nombra estos procesos de producción como “reciclaje cultural, cultura citacional, fagocitaje, canibalismo cultural o cultura del pastiche” (86). Todas éstas son manifestaciones estéticas de la renovación de materiales que han sido utilizados de primera mano en un nuevo contexto cultural.

Finalmente encontramos como última característica “la posterioridad,” la cual está relacionada con el concepto freudiano de *Nachträglichkeit*—o *après-coup* en Lacan—entendido éste como la experiencia por parte del sujeto de una segunda escena en la cual un contenido de una primera escena ya vivida se vuelve traumático *a posteriori*. En el caso de la *Spätzeit* se trata de la experiencia subjetiva de saber que se está al final de un período, en

donde los recursos y los héroes están agotados, en donde la fuerza vital ha disminuido, en donde todo ha sucumbido, y justo antes del final decisivo se anuncia un nuevo ciclo. (Moser 87)

Para Moser se trata de un nuevo comienzo que marca una lógica propia de cada época en la cual, sin caer en un modelo de circularidad histórica, asistimos a una consciencia de época donde el sujeto siente que ha llegado tarde y que es, siguiendo a H. Bloom, un *latecomer* (87).

El campo semántico de la *Spätzeit* no sólo tiene unos componentes estéticos específicos—que deben interactuar entre sí para poder entender la operacionalización de éste—sino que también tiene unos “afectos de la *Spätzeit*: [los cuales son] la nostalgia y la melancolía” (Moser 89). Se trata del resultado de la actitud negativa frente a la pérdida de un objeto imaginario cargado de valores positivos al cual el sujeto no tuvo acceso: un tiempo mejor, un equilibrio entre el hombre y la naturaleza, un sentimiento de plenitud inicial, etc. En el caso de la nostalgia, el sujeto cree poder recuperar este objeto y lo evoca, bien sea en su forma simbólica o imaginaria. Para ello invierte una cantidad de energía libidinal en su intento por recuperarlo, resultando en muchos casos en la desazón frente a lo imposible de su tarea. En el caso de la melancolía, en cambio, el sujeto sabe que este objeto está perdido para siempre y por lo tanto no invierte libidinalmente en su búsqueda, pero sí en la adquisición de una consciencia que le permita “elaborar una representación estética de esta situación” (Moser 89).

Melancolía y creación literaria

Para Freud uno de los elementos claves en la melancolía es que el sujeto melancólico no solo experimenta imputaciones sobre sí mismo sino que a su vez adquiere una “súbita consciencia del estado de deterioro del mundo [que proyecta sobre su yo]” (*Duelo* 244); un tipo de consciencia que está en sintonía con la valoración histórica de la melancolía. Así como el poeta y el místico

el melancólico capta la verdad con más claridad que los otros [...] pero inevitablemente su alma es como una

herida abierta, [que] atrae hacia sí desde todas partes energías de investidura [...] y vacía al yo hasta el empobrecimiento total. (*Duelo* 244, 250; mi énfasis).³

Por esta razón no solamente el yo sopesa la pérdida de algo que no se sabe muy bien qué es, sino que a su vez se echa encima todos los males de la sociedad, del mundo y del futuro. Por esto, la melancolía más que ser un estado psíquico individual es también una condición existencial en donde el yo y el objeto están fusionados. A partir de esta configuración puede haber una estética en donde este amalgamamiento tenga como resultado un nuevo objeto. La poesía lírica del romanticismo cumple muy bien este propósito, pero no es la única y bien puede haber otras representaciones de esta condición espiritual de héroes.

¿Si la creación literaria permite simbolizar tanto el sufrimiento como la alegría, acaso la melancolía no puede también simbolizarse? ¿Es posible aprehender algo de esta experiencia directa con lo real a través del significante?

Para Kristeva,

La creación literaria es esta aventura del cuerpo y de los signos que da testimonio de los afectos: la tristeza, como una marca de la separación y como contenedora de la dimensión del símbolo; la alegría, como una marca del triunfo que me instala en el universo del artificio y del símbolo que trato de hacer corresponder de la mejor manera con mis experiencias de la realidad [...] la creación literaria revierte los afectos en los ritmos, los signos [y] las formas. (*Soleil* 32-33; mi trad.)⁴

En la melancolía el creador literario tiene una tarea aún más árida con relación a la producción textual amén a su condición existencial: debe inventar un lenguaje nuevo que le dé al sujeto creador la posibilidad de ponerle distancia a este vacío que lo atormenta, un lenguaje en donde el *Das Ding* freudiano pueda atarse a la cadena significante. El melancólico tiene una

tarea imposible: representar lo irrepresentable, buscar como Mallarmé “una palabra nueva, una palabra total en su lengua materna” (Kristeva, *Soleil* 54), que capture lo que antes no podía nombrar.

En la obra poética de Álvaro Mutis esta tarea de representar lo irrepresentable, esta búsqueda de una palabra imposible que anude lo real a través del símbolo está presente de manera permanente. Al poeta se le imponen ciertos significantes con los cuales intenta aprehender la experiencia de lo real, trata de anudar “la cosa” a través del significante. Ante la imposibilidad de la representación el poeta es un simple testigo de esta improbable transmutación al símbolo, inaugurando con esto una poética, tal como nos lo recuerda Mutis,

Sólo una palabra.
Una palabra y se inicia la danza
de una fértil miseria
("Una palabra" 52)

Álvaro Mutis: poeta de la posvanguardia latinoamericana

El movimiento literario hispanoamericano conocido como la posvanguardia retoma algunos de los temas, imágenes e ideales del modernismo hispanoamericano, entendido por Octavio Paz como una “literatura de fundación” (Paz, *Los hijos* 31) que abrió las puertas de entrada a las letras hispanoamericanas a la modernidad literaria. El modernismo a su vez retoma algunos de los elementos del movimiento romántico europeo iniciado en el siglo XVIII, tales como el profundo lirismo y algunos temas fundamentales en donde la interioridad del poeta está en una especie de comunión espiritual con el mundo de la utopía vuelta hacia el pasado. Hay entonces una línea temática e ideológica que viene desde los románticos-modernistas que es retomada por la generación de la posvanguardia.

Algunos de los temas más importantes que retoman los posvanguardistas de sus

predecesores románticos-modernistas son el rechazo a la idea de progreso, la vuelta hacia un pasado heroico, la revalorización de lo erótico en el lenguaje, la decadencia, el cosmopolitismo, el hedonismo, la utopía vuelta sobre el pasado y la ruptura del yo. A esta generación pertenecen, entre otros, José Lezama Lima, Nicanor Parra, Alberto Girri, Jaime Sabines, Cintio Vitier, Roberto Juarroz, Enrique Molina, Octavio Paz y Álvaro Mutis.

En la obra del escritor colombiano Álvaro Mutis encontramos algunos de estos temas tanto en su poesía como en su obra en prosa, y otros temas que son muy suyos y que lo hacen por momentos un autor de difícil clasificación. Algunos de los temas más importantes de la obra mutisiana desde esta perspectiva son: la antigüedad como utopía, en donde encontramos elementos como la concepción heroica de la polis antigua, la sentimental belleza de las ruinas, como testimonio de la grandeza pasada, la historia como cuadro familiar de la naturaleza perdida y el permanente descontento con el presente, el cual hay que historizar para hacerlo soportable; de allí el permanente recurso intertextual en sus novelas a textos históricos relacionados con el *Ancien Régime* y el siglo XVIII francés. Igualmente encontramos la decadencia y fractura del yo en donde hay una permanente evocación de recursos místicos en su poesía presentes en el constante uso de imágenes religiosas y en la creación de un lenguaje profano. Asimismo la entropía la podemos ubicar al interior de esta categoría, ya que en su obra encontramos algunos tropos como la selva y lo que el autor denomina como “las tierras bajas,” los cuales actúan como universos semánticos en donde la destrucción, el deterioro y la muerte tienen una presencia permanente y fatal sobre los seres humanos.

El cosmopolitismo y el hedonismo son también temas constantes en la obra de Mutis, su héroe principal, Maqroll el Gaviero, no tiene un origen preciso y anda por el mundo con un “pasaporte chipriota de dudosa reputación” (Quiroz 37); las novelas de la saga se desarrollan en lugares tan dispares como

Ciudad de Panamá, la selva suramericana, el Caribe, los países escandinavos, el Mediterráneo, los puertos del norte de África y los diferentes mares que cruza Maqroll en busca de sus empresas destinadas todas al fracaso. Algunos de los personajes mutisianos se caracterizan por su *joie de vivre hors la loi* que se refleja en oficios tales como capitanes de barco, tenderos, traficantes de armas, contrabandistas, administradores de burdeles, mineros, impostores, magos de feria o celadores de transatlánticos. En muchos de ellos—y especialmente en Maqroll—encontramos que, a pesar de caracterizarse por una actitud negativa y de pesadumbre frente al mundo, hay una certeza de que lo que hay que vivir hay que vivirlo bien, en compañía de los amigos y los amores furtivos que hacen que lo transitorio tenga también un valor en medio de los lamentos por el deleznable presente.

A diferencia de otros autores de esta generación como José Lezama Lima y Octavio Paz, para Álvaro Mutis lo indígena americano no es materia de profundización en su obra; de hecho los personajes indígenas o con rasgos amerindios—lo autóctono americano—que aparecen en novelas como *La nieve del almirante* o *Amirbar*, están más cerca de la naturaleza selvática que de una conciencia milenaria vernacular. Lo amerindio para Mutis parecería ser la representación de una alteridad radical en la cual se alinean estereotipos en donde lo bárbaro, lo exótico, lo salvaje y muchas veces lo oriental se dan lugar. Por lo tanto, en la obra de Mutis no hay una búsqueda de una identidad amerindia ni un intento de separación del pasado español; muy al contrario, en su obra hay una constante búsqueda de un origen español andaluz mezclado con lo americano criollo. Poemarios como *Crónica Regia* y *Alabanza del Reino* y *Un homenaje y siete nocturnos*, publicados en *Summa de Maqroll el Gaviero* (2002) son pruebas de esa búsqueda ancestral gaditana y en varios de ellos hay verdaderas epifanías sobre su lugar en el mundo ibérico.

No es que Mutis no se interese por la búsqueda de una identidad americana como

muchos de sus predecesores vanguardistas como Mariátegui o Vallejo; y algunos contemporáneos posvanguardistas como Paz. Lo que pasa es que en su obra no hay una diferencia radical entre Europa, África o América; él simplemente navega entre las aguas de lo que Ángel Rama definió como las dos características de la vanguardia latinoamericana—que a su vez están presentes en la posvanguardia como heredera de la primera—y que son “el cosmopolitismo” y “el transculturalismo” (Rama, *Máscaras* 37). Así como Darío, Borges, Cortázar, Vargas Llosa y Paz, Mutis es un fiel representante de una tradición literaria en donde las fronteras geográficas existen sólo en los mapas escolares. La cartografía literaria mutisiana incluye regiones que ya habían sido identificadas por los modernistas como exóticas (Asia) o ideales (Grecia), pero que para el autor colombiano no son extrañas, así como tampoco para algunos de sus maestros vanguardistas como León de Greiff. Las imágenes de puertos escandinavos son tan familiares como la geografía andina o el trópico americano; ellas hacen parte de una subjetividad de mediados de siglo veinte en donde los personajes no sólo hablan dialectos que han desaparecido mezclados con lenguas modernas, sino que los lugares por los que transitan parecieran dar la impresión de carecer de fronteras físicas y culturales. Es tan común pasearse en sus obras por el noroeste africano en territorio bereber (*Caravansary*) como por un bar de montaña ubicado a orillas del río Coello en el sur de Colombia (*La Nieve del Almirante*). En este sentido Mutis simplemente está siendo fiel a una tradición iniciada por el modernismo, continuada por algunos vanguardistas como León De Greiff y retomada por su generación: ser lo que A. Rama llama un “transculturado” (*Transculturalidad* 27), lo que para muchos críticos resulta un poco ambivalente y le han catalogado de reaccionario, ortodoxo o precursor. Lo que es cierto es que es un autor tan colombiano como mexicano, en el fondo es un autor absolutamente hispanoamericano cuya revolución está anclada en un panteón de héroes vencidos.

Es importante mencionar que un trabajo pionero sobre el tema del deterioro en la obra de Mutis es el de Consuelo Hernández cuya tesis de maestría *El poema: Una fértil miseria* (1984) constituye el primer trabajo universitario de investigación sobre la obra poética de Mutis y en donde la autora explora las imágenes poéticas del deterioro, la miseria y la muerte que más adelante desarrollará en su tesis doctoral publicada como libro, *Álvaro Mutis: Una estética del deterioro* (1996).

“La muerte del estratega” (1985)

Álvaro Mutis tuvo desde temprano una fascinación con los hechos históricos y una especial devoción por épocas en donde lo monárquico y lo religioso ocupaban un lugar central. En entrevista con Ignacio Solares Mutis dice

ya adulto empecé a interesarme en lo que de religioso pudieran tener figuras como Carlos V o Felipe II, o situaciones como la batalla de Lepanto o la caída de Constantinopla en manos de los infieles—que me parece una catástrofe terrible, irreparable para el mundo. Creo que en esa preocupación hay una constante religiosa, una especie de nostalgia de un catolicismo aventurero y místico a la vez, de cruzada y sacrificio. Pero siempre como nostalgia. (Solares 573)

La aventura, la mística y lo heroico son características que estarán presentes en gran parte de su obra poética y en los más importantes personajes de su obra narrativa como Alar el Ilirio, el húsar o Maqroll el Gaviero. Poemarios como *Caravansary*, *Los emisarios*, *Crónica regia* y *Un homenaje y siete nocturnos* aluden a épocas, personajes y ambientes en donde el poder, la religión y lo militar ocupan un lugar fundamental. Sin embargo, el texto en donde Mutis explora, de una manera más consistente, su devoción por una época histórica en particular es quizás el cuento “La muerte del estratega” en donde narra “algunos

hechos de la vida y muerte de Alar el Ilirio, estratega de la Emperatriz Irene en el Thema de Lycandos” (“La muerte” 127), que tuvieron lugar en el Imperio Bizantino en el siglo VIII d. C.⁵ Esta época constituye para Mutis “el momento en donde se pudo haber hecho algo por la cultura universal” (Mutis citado en Solares 575); diez siglos que van del año 330 d. C., cuando Constantino funda la segunda capital del Imperio Romano, Constantinopla o Constantinopolis, lo que hoy conocemos como Estambul en la actual Turquía, hasta 1453, el año de la caída del Imperio Bizantino a manos de los turcos.

El texto de Mutis está ubicado en medio de los avatares de finales del siglo VIII d. C. cuando León IV, hijo del gran general iconoclasta Constantino V, desposa a la bella ateniense Irene el primero de noviembre del año 768, quienes posteriormente ocuparán el trono de los *Basilei* durante los años 775 y 802 d. C. Por varias razones la vida de Irene será una de las más interesantes durante el Imperio. En primer lugar es la única mujer que ocupa el trono sola—no siendo así la única emperatriz—desde el cual gobierna por más de veinte años como “Gran Basilissa y Autócrator de los Romanos” (“La muerte” 143) tras la súbita y sospechosa muerte de su esposo. Segundo, porque termina con la famosa controversia iconoclasta comenzada por su suegro y reestablece las relaciones con la Iglesia ortodoxa, lo cual le generó no pocos enemigos entre la corte y el ejército leales a Constantino V, incluyendo su propio hijo Constantino VI. Éste era el heredero legítimo del trono y fue despojado brutalmente de él por su madre, quien, después de organizar una serie de intrigas en su contra, ordena sacarle los ojos y le obliga a terminar sus días recluido en el palacio imperial en medio del olvido. Como muchos acontecimientos de la vida bizantina la vida de Irene termina también de manera dramática en el año 803, recluida en la Isla de Lesbos, olvidada y traicionada por sus más cercanos colaboradores, entre ellos el patriarca y Gran Logoteta Nicéforo, quien la sucederá como monarca.

Según Samuel Serrano, para la composición del personaje central del cuento Mutis se inspira en la gesta bizantina que narra la vida del héroe Digenis Akritis cuya vida la encontramos principalmente en dos manuscritos del siglo XII conocidos en la literatura medieval como *Grottaferrata* y *Escorial*. Serrano plantea que el Basilio Digenis Akritas,

ya había servido de modelo a Mutis para escribir su espléndido relato “La muerte del estratega” en 1960 y cuya resonancia trágica habría de sentirse más adelante en la saga de su criatura más lograda, Maqroll el gaviero (“Maqroll el Gaviero, un héroe de estirpe bizantina” 91).⁶

A pesar de haber varias similitudes entre Digenis y Alar como por ejemplo que ambos son héroes militares estacionados en pasos de frontera, las características del héroe en el poema épico no coinciden mucho con las de Alar, comenzando por el origen árabe de Digenis cuyo padre es un Emir y cuya vida ocupa la primera parte del texto. Igualmente la vida del héroe Digenis contempla los tradicionales ritos de paso como la caza, su matrimonio con una princesa y finalmente la tranquila muerte en su palacio al lado del Eufrates, por estas razones no coincido con Serrano cuando ubica el origen del cuento de Mutis en este texto épico.

Alar tiene una temprana educación en Atenas en donde estudia con los neoplatónicos y gracias a la mediación de su padre—un alto cortesano, obtiene un puesto en el ejército imperial. Comienza su carrera militar como Turmarca en el puerto de Pélagos, posteriormente es ascendido a general de cuerpo del ejército en Kypros, y ocupa luego el cargo de *Hypatoï* en Siracusa; finalmente le es asignado el alto rango de *Strategos* en el Thema de Lycandos, frontera con Siria. El ejército era parte fundamental del éxito prolongado del Imperio, ya que éste no sólo se encargaba de las labores de defensa del Estado sino que también era la base de la administración pública; sobre el ejército reposaba la figura del

Emperador como supremo comandante. La lealtad al *Basileus* era absoluta y en muchas ocasiones el mismo monarca dirigía los escuadrones de batalla en los campos de guerra, como fue el caso de Justiniano, Constantino V o los Emperadores Comnenos.

La composición del ejército era una mezcla de una élite de oficiales y una gran masa de soldados mercenarios reclutados en las diversas provincias, con las cuales el Imperio tenía alguna relación, o deseaba tenerla. En las tropas del ejército imperial, entre los siglos VI y XI d. C. se encontraban hunos, vándalos, godos, lombardos, eslavos, moros, persas, armenios, árabes de Siria convertidos, jázaros [*kazhars*], rusos, ibéricos, georgianos, vikingos escandinavos y normandos, lo que da una muestra del mosaico cultural tan complejo que existía y el nivel de disciplina y motivación que se requería para la vida en campaña. Entre la guardia del Ilirio encontramos “unos caballeros macedónicos, mercenarios búlgaros y su guardia personal de fieles kazhars” (“La muerte” 140).

Por encima de los soldados estaban los oficiales entre quienes se encontraban los generales, los *Turmarcas* o generales de división o de una determinada provincia, los *Strategus* o estrategias militares de los diferentes *Themas* o territorios del Imperio, los *Hypatoï* o cónsules que representaban al *Autócrator* en los asuntos diplomáticos del Imperio y los metropolitanos, que era un tipo de *Strategus* muy influyente en las decisiones de la corte. En la época de Irene y León VI, uno de los *hypatoï* era Miguel Lakanodraco (o *Lakandianos*) quien fuera un antiguo general de Constantino V y que tuvo una difícil relación con la Emperatriz ateniense. Alar, como veíamos, ocupa varios de estos rangos oficiales—*turmarca*, *hypatoï*—antes de ser ascendido a *strategus*.

La iglesia ortodoxa, con el reestablecimiento de la alianza sagrada en el reinado de Irene, ocupa de nuevo un lugar fundamental en la vida cultural y política del Imperio. Los antiguos monasterios son reabiertos y las catedrales e iglesias vuelven a ocupar una plaza importante en la vida pública de la ciudad,

entre ellas se destacan la catedral de Santa Sofía y la Iglesia de los Santos Apóstoles en donde reposan los restos de diez generaciones de Emperadores. Quizás uno de los eventos más significativos de la vida religiosa de la época, y con mayores consecuencias políticas para el Imperio Bizantino durante el siglo VIII, fue el séptimo concilio ecuménico (o segundo Concilio de Nicea) celebrado en Nicea en el año 787, en el cual se revoca por completo la llamada controversia iconoclasta y se reestablece la influencia política de la Iglesia ortodoxa bajo el papado de Adriano I.

El relato de Mutis comienza con la celebración de dicho concilio en el cual se pretende establecer la canonización de un grupo de cristianos muertos en una emboscada, entre los cuales se hallaba Alar. Quien preside el concilio es el entonces Patriarca de Laconia, Nicéforo, que se opone a la canonización del *strategus* por considerar la vida de éste alejada de cualquier signo de piedad cristiana, y que por lo demás no merece un lugar en el nicho sagrado al lado de verdaderos mártires. Dicha decisión igualmente estuvo motivada por la cercana relación de Alar con la emperatriz Irene.

Otras figuras pertenecientes o relacionadas con la iglesia eran los *higoumenos* o maestros espirituales, los *sebastos*, raíz latina que quiere decir maestro, de la cual se derivan nombres como *protosebastos* o *sebastrocatrore*, y por supuesto los monjes. Andrónico, hermano de Alar y destinatario de su correspondencia, comienza su carrera pública como funcionario del Imperio y es promovido al cargo de *Protosebasta* y Gran maestro de Escuelas. Igualmente su gran amigo Andrés es un *higoumeno* y “conocedor avisado de las religiones orientales” (“La muerte” 133).

La lucha interior

Mutis escribe la primera versión de “La muerte del estratega” durante los quince meses de reclusión en la cárcel mexicana de Lecumberri o Palacio Negro entre los años 1958 y 1959, cuando llevaba casi tres años de vivir en el

exilio en la Ciudad de México.⁷ Además de este texto, escribe el “Poema de lástima a la muerte de Marcel Proust” y un diario con sus experiencias en la cárcel titulado “El diario de Lecumberri;” trabajos que, según Mutis, “no hubiera realizado sin esta experiencia, pero que preferiría no haberlos escrito” (*Obra poética* 564-65). Esto da cuenta de un estado de lucha interior que se verá reflejado en el texto y en la particular elección del momento histórico del que trata.

Dicho estado anímico lo veremos reflejado en el relato en las oposiciones Iconoclasta / Cristiano, Religioso / Laico y Griego / Bárbaro; cada una de las cuales subyace en esta encrucijada espiritual en la vida de Alar. La primera oposición está implícita en el cuento y le da una especie de tensión constante al relato en tanto transcurre en el tiempo de la lucha de las imágenes, lo cual sirve como telón de fondo del texto.

Iconoclasta / Cristiano

Al comienzo, el narrador presenta a Alar como un “hijo de un alto funcionario del Imperio, que gozó del favor del Basileus en tiempos de la lucha de las imágenes” (“La muerte” 127-28).⁸ Inicialmente Irene continuó la política iconoclasta de su predecesor Constantino V, a partir de la cual se derramó mucha sangre en el Imperio, pero en un momento determinado del relato la *Basilissa* cae en una “intransigencia religiosa anti-iconoclasta” (128), que hace que la tensión en el cuento aumente, especialmente por la fricción que se da entre una postura radical como la de la emperatriz y una más serena como la de Alar.

Después de dar un breve contexto histórico sobre la educación temprana de Alar en Atenas, el narrador señala la preocupación del padre y su asombro “ante la forma descuidada y ligera como se refería a los asuntos de la Iglesia,” ya que al comienzo del reinado de Irene

cual gente con mejor ascendiente con el *Autócrator* había perdido los ojos y, a menudo la vida, por una frase ligera. (“La muerte” 128)

Esta postura crítica frente a los asuntos de la Iglesia y la búsqueda de un ideal ético va a perdurar en la vida de Alar, lo cual expresa un conflicto entre su educación temprana en la escuela trágica ateniense—en donde el hombre está en el centro de una reflexión moral—y su lugar al interior del Imperio como soldado leal al emperador.

Sobre esta batalla interior que siente desarrollar en su vida y sobre la ambigüedad en el gobierno de Irene, Alar le dice a su hermano Andrónico en una de sus cartas lo siguiente,

Y cuanta gente murió entretanto por pensar como ella piensa hoy [...]. El hombre, en su miserable confusión, levanta con la mente complicadas arquitecturas y cree que aplicándolas con rigor conseguirá poner orden al tumultuoso y caótico latido de su sangre. (145)

Esta primera contradicción marca el ingreso de Alar a un mundo gobernado por los hombres en donde las leyes no corresponden a lo que él piensa es el deber moral y lo expresa maravillosamente en otra de sus cartas a su amigo Andrés diciendo, “—Ellos [los griegos] hallaron el camino. Al crear los dioses a su imagen y semejanza dieron trascendencia a esa armonía interior” (136). Esta postura permeará todo el texto en tanto Alar intenta diferenciarse de quien fuera su benefactora y soberana, ateniense también, pero educada en el más ferviente cristianismo clásico. La vida del Ilirio permanecerá ligada al imperio hasta el final de sus días y llevará esa doble condición: por un lado admirador del espíritu humanista liberal griego; y por otro, ferviente observador de las leyes dictadas por el *Autócrator*. Esta especie de vida paralela la encontramos no sólo en Alar sino en otros personajes de Mutis, especialmente en Maqroll el Gaviero: de un lado

se vivían los momentos de la más cruenta persecución iconoclasta en la

se encuentra una vida sumergida en ideales en donde el hombre es el dueño de su destino y en donde no obedece más que a la ley que le dicta su consciencia; por otro lado, una vida que transcurre simplemente transitando lo que sus variados oficios le imponen como deber, un deber moral que requiere un tipo de hombres de acción envueltos a la vez en un aire de desesperanza.

Religioso / Laico

Esta segunda oposición tiene que ver también con esa doble encrucijada que representa para un soldado del Imperio Bizantino renunciar—así sea de manera tácita—a cualquier tipo de culto o misticismo religioso. Alar no es un hombre religioso y eso lo sabe Leo IV; lo sospecha Irene en la ceremonia de investidura en donde le es otorgado el más alto cargo del Imperio, el de *Strategos*. Después de la imposición del Águila de los Stratigoi, Alar y el emperador León—antiguo amigo del Ilirio—comienzan una discusión sobre “algunos textos hallados por los monjes de la isla de Prinkipo y que eran atribuibles a Lucrecio” (139). Irene interrumpe el diálogo en varias ocasiones y confronta al Ilirio sobre si es más importante el “pagano Lucrecio” o “el santo sacrificio que por la salvación de su alma celebraba nuestro patriarca” (139) en dicha ceremonia. La respuesta del Ilirio sobre la semejanza entre el texto de Lucrecio y “ciertos pasajes de nuestras sagradas escrituras” (139) da cuenta de su hábil conocimiento de los asuntos del Imperio y de una postura frente a la vida que llamará en algún momento el narrador un “*fatalismo lúcido*,” el cual se reservará de expresar sólo en presencia de sus más cercanos amigos. Esto es posible observarlo cuando en otra de las cartas al *Higoumeno*, refiriéndose a la futilidad de cualquier religión, dice,

el Cristo nos ha sacrificado en su cruz,
Buda nos ha sacrificado en su renun-
ciación, Mahoma nos ha sacrificado
en su furia. Hemos comenzado a mo-
rir. (137)

Se trata de un desencanto frente a cualquier forma de religiosidad, especialmente frente al uso que de lo sacro hacen los hombres para su propio beneficio.

Griego / Bárbaro

La tercera oposición es aún más contundente en tanto Alar opone lo griego a lo que él—y algunos de sus contemporáneos—llaman “bárbaro;” lo cual es bastante problemático en el texto ya que dentro de esta categoría se encuentran, en palabras del estratega

latinos, germanos o árabes, vengan
de Kiev, de Lutencia, de Bagdad o de
Roma, [quienes] terminarán por bo-
rrar nuestro nombre y nuestra raza.
(147)

Asunto problemático en tanto hay un ideal de civilización que es el griego, el Hellás inmortal que define lo que es Alar, “soy griego o romano de oriente,” tal como dice en la misma carta. Para él se trata entonces de aferrarse a algo que ya no existe o está en vías de desaparición, un ideal cuyo efecto se respira en la época del cuento y que Alar intenta rescatar con su postura radical y desencantada.

Hay un momento en donde el esplendor de Bizancio desaparece para el Ilirio pues lo opaca la marea de intrigas y conspiraciones que giran alrededor del Imperio. Para él, este punto de frágil equilibrio se rompe cuando la ambición del poder ensombrece el carácter humanista de la revolución bizantina. Frente a esto él encuentra que es el vestigio de lo que fue la cultura clásica griega, lo que le permite sobrellevar los días que le quedan como estratega del Imperio; y ¿Qué mejor símbolo del estado espiritual y material de esta cultura clásica que la máscara mortuoria cretense—regalo de Andrónico—que le acompaña en su tienda de campaña en la frontera con Siria?

Dicha máscara en un símbolo que representa no sólo el máximo estado de esplendor de la cultura clásica griega en Creta, sino

que al mismo tiempo simboliza el viaje sin retorno al lugar en donde reposa la base de la cultura, en este caso el viaje será al Hades. La máscara entonces cumple una doble función como símbolo: por un lado inmortaliza la expresión espiritual del difunto en su lecho de muerte, y por el otro representa el esplendor y caída de una de las culturas más importantes del mundo antiguo.

Obediencia y deber moral

“La muerte del estratega” es un relato sobre la vida de un soldado del Imperio Bizantino, por lo tanto hay dos aspectos que no pueden estar por fuera de este análisis: su obediencia hacia el *Isapóstol* y el deber moral que la vida castrense le impone; lo que en últimas se refiere a la relación con la ley y el orden en la vida del *stratega*. Sobre este punto no hay ninguna ambigüedad ni duda por parte de Alar; desde la muerte temprana de su padre se muestra como heredero de una férrea disciplina tanto en su vida privada como pública.⁹ Sobre su vida privada en varios puntos del texto el narrador menciona que al estratega “no se le conocían [...] los amoríos y escándalos tan comunes entre los altos oficiales del Imperio” (130), “ni aventuras escandalosas, ni era afecto a las ruidosas bacanales tan gratas a los demás estrategas” (142-43). Desde el comienzo el narrador se cuida de presentar al héroe como alguien que conoce sus límites y que sabe que cualquier trasgresión a ellos es contraria de lo que se espera de él—o de lo que su padre hubiera deseado—esto enmarca la relación que el Ilirio tiene con la ley. Hemos dicho en varias ocasiones que uno de los puntos más importantes en la obra de Álvaro Mutis es la búsqueda de un orden que permita la convivencia, enmarcada ésta en el contexto histórico del relato. En el caso de Alar, este orden está incuestionablemente representado por la figura de la *Basilissa*.

Algunas acciones del estratega resultan, por momentos, confusas para la emperatriz y en más de una ocasión Alar es llamado a

dar explicaciones sobre su conducta. En cierta ocasión le fue encomendada la misión—como *Hypatoï* del Imperio—de concertar el matrimonio de Constantino VI, heredero legítimo al trono, con una joven princesa de Sicilia. Ante la demora de la misión, el estratega es llamado ante la corte a dar las explicaciones correspondientes sobre su retraso,

¿Ignoras que eres un Hypatoï del Autócrator? ¿Quién te ha dicho que puedes disponer de tu tiempo y gozar de tus ocios mientras estás al servicio del Isapóstol, hijo del Cristo? [le increpa Irene]. (132)

Un llamado al orden le recuerda a Alar que su vida y acciones dependen de la *Gran Basilissa* y que no puede andar dando tumbos entre puertos y tabernas, en busca de “las huellas del divino Ulises,” tal como le responde el Ilirio a la emperatriz, para posteriormente darle las explicaciones reales de su demora, las cuales resultan convincentes para ella al desmascararle un plan en contra de su hijo por parte de los monarcas sicilianos.

En este sentido, no es que Alar no tuviera claro cuál era su deber, lo que hace es que mientras lleva a cabo la misión que le fue encomendada, de paso indaga por temas más cercanos a su inquieto espíritu. Su misión llega a buen término, en la medida de su tiempo, tal como se lo expresa a la soberana,

En cuanto a mi regreso, ¡oh escogida del Cristo!, estuvo, es cierto, entorpecido por algunas demoras en las cuales mi voluntad pudo menos que el deseo de presentarme ante ti. (132)

Donde tampoco se cuestiona su lealtad y obediencia es en su oficio de militar; como general de división despierta entre las tropas el más alto respeto. Cuando el fragor de la batalla está en el más alto punto y ante la inminente derrota, los hombres buscan su mirada impasible para ver cómo combate “con una amarga sonrisa en los labios” (129). Su voz y su porte transmiten la serena postura que

encontramos en quienes lo han visto todo; aquellos seres que en medio de su lucidez han percibido su propia muerte y saben que no hay que apurarla, que ella llegará en el momento preciso. Esto lo sabe el Ilirio y simplemente cumple con su deber mientras es llamado a rendir cuentas ante la Gran Basilissa.

La figura de Irene resulta enigmática para Alar pues representa tanto la ley del padre, que él cumple a cabalidad, como la figura de una madre castrante; ya que ésta no sólo ha arrancado los ojos a su propio hijo por sospechas iconoclastas sino que precipita el final de la vida del Ilirio al negarle lo que para él representa una breve alegría cuando éste encuentra el amor al lado de Ana la cretense.¹⁰

La relación entre Alar y la emperatriz pasa por diversas etapas, en un primer momento hay una franca admiración mutua en tanto ambos han tenido una educación clásica en Atenas y por lo tanto hay intereses comunes. Para Alar, Irene es la “astuta ateniense” y para ella, el Ilirio despierta una gran admiración y simpatía ya que se siente “halagada por el sincero entusiasmo y la aguda erudición del General en los asuntos helénicos” (129-30). Esta mutua relación de confianza parecía determinada a nunca decaer y hasta en momentos de agudas crisis políticas los Basileus “sabían que las armas del Imperio quedaban en manos fieles y que jamás se tornarían contra ellos” (138). Sin embargo, al final de la vida de Alar, la admiración por Irene comienza su camino a cuevas y en el momento en el cual le es solicitado, por órdenes de la *Despoina*, el retorno de Ana a palacio, Alar en vano intenta buscar a “la escondida ateniense” en la *Basilissa* y envía con un resignado pesar a la joven que para él se ha convertido en un punto de amarre a la vida, “Ana es, hoy, todo lo que me ata al mundo” (151).

Posterior a este amargo momento, que conmueve a quienes le acompañaban en ese instante, Alar se embarca en su última campaña como *strategos* del Imperio. En carta dirigida a la emperatriz dice

si la Despoina insiste en ordenar su regreso a Constantinopla no moveré un

dedo para impedirlo. Pero allí habrá terminado para mí todo interés en seguir sirviendo a quien tan torpemente me lastima. (152)

Irene entonces se ha convertido en esa madre castrante que impide que el Ilirio alcance un estado de plenitud, una madre que impide el acceso al goce tanto simbólicamente—la castración simbólica al arrancarle los ojos a su primogénito—como en lo real—la muerte física de Alar en batalla.

Melancolía y *Spätzeit*

En la parte inicial del artículo hemos dicho que el concepto de *Spätzeit* propuesto por W. Moser se puede entender como una época tardía—*Spät-zeit*—que nos sitúa en “una crisis no recuperable de la modernidad utópica” (Moser 84). Igualmente argumentamos cómo este concepto tiene cinco componentes semánticos: la pérdida de energía, la decadencia, la saturación cultural, la producción secundaria y la posterioridad. También planteamos cómo algunos de los representantes de la generación de la posvanguardia latinoamericana, entre los que encontramos a Álvaro Mutis, comulgan con esta visión del mundo en su obra. En este último apartado quiero proponer un análisis de tres de los componentes semánticos de la *Spätzeit* en la obra analizada y resaltar a su vez cómo la melancolía hace parte del tema central del cuento.

La condición melancólica del héroe es central en la obra de Mutis¹¹ y la refleja magistralmente en este cuento cuando el estratega en una carta a su amigo Andrés le dice:

Los helenos sobrevivirán a todas las razas, a todos los pueblos, porque del hombre mismo rescataron las fuerzas que vencen a la nada. Es todo lo que podemos hacer. No es poco, pero es casi imposible lograrlo ya, cuando oscuras *levaduras de destrucción* han penetrado muy hondo en nosotros. . . Ya nada somos, nada podemos. Nadie puede poder. (137; mi énfasis)

La *pérdida de energía*, como primera característica de la *Spätzeit*, la podemos encontrar en algunas de las imágenes poéticas de destrucción y abandono de cualquier proyecto que requiera una nueva batalla en la vida de Alar. No solo asistimos a un agotamiento físico del héroe sino a un vacío espiritual en donde las fuerzas que le restan tienen como fin el abrazo de la muerte. En medio de la crisis de las imágenes el Ilirio intuye que esto es sólo el inicio del fin de una era, la situación espiritual del Imperio—y por lo tanto del héroe—se condensan en esta sentencia, “oscuras levaduras de destrucción han penetrado en nosotros” (137). Del fin sólo conocemos el germen, su proceso de incubación, que sólo el espíritu iluminado del poeta alcanza a percibir en el aire de los tiempos.¹² Igualmente resalta la posición de desamparo en el cual el narrador sitúa el sin sentido en el que se encuentra el héroe y que de alguna manera el juego de palabras “nadie puede poder” nos da cuenta de ello; sujeto, verbo y predicado no alcanzan a dar un sentido a lo que el poeta quiere expresar, quizás sea eso lo que se quiere subrayar: a falta de sentido con este llamado desesperanzado se quiere alcanzar uno; por negación se afirma lo que subyace bajo el texto: no hay salida, nadie tiene una respuesta, estamos condenados a la derrota.

Esta crisis espiritual toma cuerpo en la configuración de un tipo de objeto, que he llamado melancólico, y de diferentes elementos semánticos que aparecen en el cuento a través de una serie de imágenes poéticas, que en última instancia conformarán la melancolía como un *afecto de la spätzeit* (Moser 89). La segunda característica de la *Spätzeit* es la *decadencia* y está magistralmente representada en la figura de la ruina. Ésta aparece de forma repetitiva y nos da cuenta de la insistencia del poeta en el rescate de un pasado glorioso del cual sólo nos queda la experiencia de la contemplación, su esplendor es sólo visible a través de los restos que quedan. Uno de los primeros indicios que nos da el narrador sobre el carácter del Ilirio es que

le gustaba frecuentar los lugares en donde las ruinas atestiguaban el vano intento del hombre por perpetuar sus hechos. De ahí su preferencia por Atenas, su gusto por Chipre y sus arriesgadas incursiones en las dormidas arenas de Heliópolis y Tebas, [lugares cargados de un alto valor simbólico para Alar]. (131)

La ruina actúa también en el relato como una metáfora del objeto melancólico ya que contiene dos de las principales características de éste: la fragmentalidad y la sombra. En primer lugar, la ruina es testigo mudo del esplendor de una época, es una pieza material cargada de una significación no sólo subjetiva sino también colectiva que guarda la memoria cultural de un pueblo. Igualmente es el espejo roto de un momento de máximo esplendor; esto a su vez nos señala la imposibilidad de su recuperación, así como lo vano de cualquier intento de restauración, lo cual sólo daría una imagen falsa del objeto original. En segundo lugar, encontramos reliquias que aparecen varias veces en el texto, teniendo en cuenta que hay una diferencia fundamental entre la ruina y la reliquia el narrador nos la señala cuando, hablando de los oficios del Ilirio dice,

más de una vez prefirió rescatar el torso de una Venus mutilada o la cabeza de una medusa, a las reliquias de un santo patriarca de la Iglesia de Oriente. (142)

Dicha diferencia radica en que en la ruina hay un vestigio del objeto melancólico en tanto que en la reliquia el tipo de objeto está más del lado de lo místico, el objeto melancólico no invoca una creencia religiosa, la reliquia sí.

Otro elemento que nos permite pensar en la melancolía como centro ordenador en la configuración del héroe es la presencia simultánea de dos características en el personaje: serenidad y acción; *vita activa*, *vita contemplativa*, como ideal que viene desde la antigüedad. Por un lado encontramos a un individuo meditativo que le gusta ocupar su

tiempo en la lectura de poetas como Virgilio, Horacio y Catulo a donde quiera que fuera; alguien que, en palabras del narrador, tiene “cierta tendencia hacia la reflexión y al ensueño, nacida de un temprano escepticismo hacia las pasiones y esfuerzos de las gentes” (131); alguien frente a quien sus íntimos “se acostumbraron a sus largos silencios y la *severa melancolía* que en las tardes se refleja en su rostro” (141; mi énfasis). Por otro lado, encontramos a un hombre de acción, un soldado que cumple su función de estratega a pesar de saber la futilidad de su misión, ya que conoce “de antemano que no es mucho lo que se puede hacer, pero que el no hacerlo sería peor que morir” (147), alguien que “mata sin piedad en la batalla, pero sin furia” (146-47).

Una doble condición presente en el héroe muestra cómo tradicionalmente se ha asociado la melancolía con la inacción, producto de una meditación profunda sobre la condición del ser. En Alar no sólo está presente este elemento—en tanto en sus cartas hay una constante reflexión sobre el poder, el destino, la religión o el amor—sino que igualmente dicho ejercicio no le impide cumplir la tarea que se le ha encomendado, ser estratega del Imperio. En este sentido en su vida hay dos vías paralelas y a la vez complementarias de su condición melancólica: una acorde con sus lecturas y meditaciones en la cual la tragedia es la que dará el compás al paso breve de su existencia, otra como hombre de acción, cumplidor de su deber como soldado de dios y fiel servidor del *Isapóstol*.

La *posterioridad* es otra de las características de la *Spätzeit* y la entendemos cuando al final de un período “los recursos y los héroes están agotados, en donde una fuerza vital ha disminuido, en donde todo ha sucumbido, y justo antes del final decisivo se anuncia un nuevo ciclo” (Moser 87). El amor y la muerte son dos elementos que van de la mano y que le dan la razón última a Alar para terminar su corta existencia terrenal y emprender así un nuevo ciclo vinculado a una inmortalidad épica. Mutis ya había anunciado en su famosa conferencia “La desesperanza” en la *Casa*

del Lago cómo “el desesperanzado es, a fin de cuentas, alguien que ha logrado digerir serenamente su propia muerte, cumplir con la rilkeana proposición de escoger y moldear su fin” (174).¹³ En este relato la preparación para la muerte comienza antes del encuentro con Ana Alesi, cuando la reconoce en su tienda ya Alar sabe cómo terminarán sus días. En cuanto llega la caravana con la muchacha y se presentan en la tienda de campaña donde está el estratega, el Ilirio al verla re-descubre “cierta secreta armonía, de sabor muy antiguo, algo que estaba también en la máscara cretense” (149). Hay un nuevo ciclo que comienza al fusiónar la presencia de Ana con la antigua máscara fúnebre; el objeto adquiere una nueva envoltura: la joven cretense.

Alar lo reconoce ya que sabe de su existencia al contemplar cada noche la máscara fúnebre que su hermano le había regalado, lo que hace es renombrar este objeto: *Ana, la cretense*, con esto la máscara cretense—símbolo mudo del pasado helénico—y la muchacha—encarnación de éste—se unen en uno sólo como metáfora del objeto del deseo. Alar sabe cómo terminarán sus días, ya que gracias a ese “fatalismo lúcido” (“La muerte” 153) intuye que Ana no es más que una representación del objeto en el cual se funden erotismo y muerte; la pérdida física de ella por mandato de la emperatriz al reclamarla desde Constantinopla—como garantía de un empréstito con la familia Alesi—sólo alimenta más el fuego que desde años ardía en silencio; el encuentro final con el objeto del deseo resulta en la muerte gloriosa del héroe.

La última misión del Ilirio consiste en contrarrestar la incursión de Ahmid Kabil en la frontera con Siria, en donde están estacionadas las tropas del estratega. Reúne a sus comandantes y les dice “una cosa quiero que sepan con certeza: los que vayan conmigo para terminar con Kabil no tienen ninguna posibilidad de regresar vivos” (154). *Fatalismo lúcido* en tanto sabe que no hay ninguna opción de empuñar la espada después de esta última batalla, clarividencia desesperada—para emplear otra categoría del desesperanzado—en

tanto sabe que éste es el paso necesario para alcanzar una verdadera condición de héroe, la inmortalidad y eventual canonización junto a los otros mártires muertos en la batalla. Aunque esto último es lo que menos le preocupa ya que no busca su salvación sino una muerte gloriosa y feliz; el inicio de su viaje al Hades se da cuando después de recibir varios flechazos en el pecho y en la garganta el Ilirio “comenzó a perder sangre rápidamente, y envolviéndose en su capa se dejó caer al suelo con una *vaga* sonrisa en el rostro” (157; mi énfasis). Una sonrisa que nos señala el estado de serenidad en el cual comienza a recibir el abrazo cálido de “la cretense,” representado en la capa que lo envuelve, a la que se aferra cada vez más fuerte, ya cada nueva flecha enemiga le va quitando las pocas luces que le quedan en su pupila dilatada. Alar con el último flechazo y antes del último suspiro, encuentra “esa desordenada alegría, tan esquivada, de quien se sabe dueño del ilusorio vacío de la muerte” (159), allí alcanza la inmortalidad.

Mutis le da el título “La muerte del estratega” a su relato porque lo que quiere narrar es cómo el estratega encuentra la muerte; la parte final del texto es un verdadero poema épico en donde la vida del héroe termina de manera gloriosa y en donde encuentra el amor que tanto anhela. Al mismo tiempo hay una visión del mundo muy particular, anclada precisamente en lo que hemos venido analizando como *Spätzeit* en tanto hay una visión romántica de la historia y del destino de los hombres. En este relato Mutis nos presenta su visión del mundo, su manera reaccionaria de vivir y escribir a través de uno de sus más queridos personajes. “La muerte del estratega” es entonces, más que un relato, es un largo poema épico en donde el autor de la *Summa* perfila una vez más el que será su héroe por excelencia, Maqroll el Gaviero.

Notas

¹ (Mutis, “La muerte del estratega” 153).

² Le sujet humain de la *Spätzeit* a conscience de se trouver dans une monde diminué, aussi développe-t-il un

imaginaire combinant trois thèmes concomitants: la perte d'énergie, la diminution de taille, l'épuisement de l'élan créateur. (Moser 84)

³ “und entleert das Ich bis zur völligen Verarmung” (Freud, “Trauer und Melancholie” 440).

⁴ La création littéraire est cette aventure du corps et de signes qui porte témoignage de l'affect: de la tristesse, comme marque de la séparation et comme amorce de la dimension du symbole; de la joie, comme marque du triomphe qui m'installe dans l'univers de l'artifice et du symbole que j'essaie de faire correspondre au mieux à mes expériences de la réalité [...] elle transpose l'affect dans les rythmes, les signes, les formes. (Kristeva 32-33)

⁵ Para las citas del texto utilizaremos la siguiente edición: Mutis, Álvaro. *La muerte del estratega y tres conversaciones con Julián Mesa*. Ed. Julián Meza. FCE, 2007.

⁶ Para profundizar más en el manuscrito y las diferentes versiones se puede consultar el texto de Elizabeth Jeffreys, *Digenis Akritis. The Grottaferrata and Escorial versions*. Cambridge UP, 1998.

⁷ El palacio negro o cárcel de Lecumberri funcionó como penitenciaría entre los años 1900 a 1976 y albergó entre otros presos famosos a Pancho Villa, David Alfaro Siqueiros, Heberto Castillo—asesino de Trotsky—José Revueltas y William Borroughs. Desde 1982 se encuentra allí el Archivo Nacional Mexicano.

⁸ Recordemos que fue una lucha liderada por Constantino V y los primeros años del reinado de Irene.

⁹ El padre de Mutis muere igualmente de forma inesperada en el cenit de su carrera política como ministro consejero del embajador colombiano en Bélgica en los años 30. El padre de Alar muere igualmente “en la plenitud de su prestigio político” (“La muerte” 130).

¹⁰ Recordemos el análisis que Freud propone en el texto *Lo ominoso* (1919) sobre el cuento tradicional *El hombre de arena*. En este Freud analiza la angustia de castración por parte del protagonista del relato, el estudiante Nathaniel, representada simbólicamente en la posibilidad de perder los ojos a manos del abogado Copellius (o de la figura sustituta, el Dr. Copolla, optómetra de la familia).

Ambos encarnan la temida figura del hombre de arena, que es en última instancia la representación simbólica del padre ausente.

¹¹ Para un estudio a fondo de la melancolía en la obra de Álvaro Mutis ver Arteaga, A. *Levaduras de destrucción: Melancolía y fading del yo en la obra de Álvaro Mutis*. Editorial Biblos, 2019.

¹² No olvidemos que la situación del autor hace también que su propia vida esté en ese momento hecha trizas, este sentimiento de impotencia y nulidad lo transmite magistralmente en el relato a través de su héroe.

¹³ Nos referimos a la conferencia que Mutis dio en La Casa del Lago de la UNAM que llevaba por título *La Desesperanza*. México, 1965.

Obras citadas

Arteaga, A. *Levaduras de destrucción: melancolía y fading del yo en la obra de Álvaro Mutis*. Editorial Biblos, 2019.

Freud, Sigmund. "Duelo y melancolía." *Obras Completas*. Vol. XIV. Amorrortu, 1976, pp. 237-55.

—. "Trauer und Melancholie" (1915). *Sigmund Freud Gesammelte Werke*. vol. 10. Fischer Verlag, 1991, pp. 428-46.

Hernández, Consuelo. *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*. Monte Ávila Editores, 1995.

—. "El poema: Una fértil miseria." U Simón Bolívar, 1984. Tesis de maestría.

Jeffreys, Elizabeth. *Digenis Akritis. The Grottaferrata and Escorial Versions*. Cambridge UP, 1998.

Kristeva, Julia. *Soleil Noir. dépression et mélancolie*. Gallimard, 1987.

Moser, Walter. "Mélancolie et nostalgie: Affects de la Spätzeit." *Études littéraires*, vol. 31, no. 2, Département des Littératures Université de Laval, 1999, pp. 83-102.

Mutis, Álvaro. "La Desesperanza (1963)" *La muerte del estratega. narraciones, prosas y cuentos*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 171-84.

—. *La muerte del estratega y tres conversaciones con Julián Meza*. Ed. Julián Meza. FCE, 2007.

—. *Obra poética*. Instituto Colombiano de Cultura, 1981.

—. "Una palabra," *Summa de Maqroll el Gaviero*. FCE, 2002, pp. 51-52.

Paz, Octavio. *Los hijos del limo*. Seix Barral, 1987.

Quiroz, Fernando. *El reino que estaba para mí*. Norma, 1993.

Rama, Ángel. *Tranculturalidad narrativa en América Latina*. El Andariego, 2007.

—. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Fundación Ángel Rama, 1985.

Serrano, Samuel. "Maqroll el Gaviero, conciliador de mundos." *Cuadernos hispanoamericanos*, vol. 619, 2002, pp. 21-27.

—. "Maqroll el Gaviero, un héroe de estirpe bizantina." *Cuadernos hispanoamericanos*, vol. 664, 2005, pp. 91-100.

Solares, Ignacio. "La actual literatura latinoamericana nos permitió poner los pies sobre la tierra (1969)." En: *Poesía y prosa de Álvaro Mutis*. Instituto Colombiano de Cultura, 1981, pp. 570-75.