

ALESSANDRO SECOMANDI

Università degli Studi di Bergamo

La “loca de la mina”: una lectura de *Amirbar* de Álvaro Mutis

The Madwoman in the Mine: A Reading of *Amirbar*, by Álvaro Mutis

RESUMEN

En *Amirbar* (1990), una de las últimas novelas de la saga narrativa *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (A. Mutis, 1986-1993), destaca la figura de Antonia, una mujer estrafalaria que, al final de la historia, intenta quemar vivo a Maqroll. El ensayo propone demostrar que Antonia se inscribe en el paradigma gótico de la “loca encerrada”, evocando en particular a Madeline Usher de “The Fall of the House of Usher” (E.A. Poe, 1839) y a Bertha Mason de *Jane Eyre* (C. Brontë, 1847). A través de numerosas convergencias temáticas y de algunas correspondencias lingüísticas, el cotejo intertextual ofrecerá una perspectiva inédita sobre este singular personaje.

PALABRAS CLAVE: *Amirbar*, Mutis, gótico, “The Fall of the House of Usher”, *Jane Eyre*

ABSTRACT

In *Amirbar* (1990), one of the final novels in the narrative saga *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (A. Mutis, 1986-1993), the character of Antonia emerges as an eccentric figure who, by the end of the story, attempts to burn Maqroll alive. This essay argues that Antonia can be situated within the Gothic paradigm of the “madwoman in the attic”, particularly recalling Madeline Usher from “The Fall of the House of Usher” (E.A. Poe, 1839) and Bertha Mason from *Jane Eyre* (C. Brontë, 1847). Through a detailed examination of thematic parallels and linguistic resonances, this intertextual comparison will provide an unprecedented perspective on this unique character.

KEYWORDS: *Amirbar*, Mutis, gothic, “The Fall of the House of Usher”, *Jane Eyre*

1. Introducción

La atención que la crítica ha dedicado a las *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (1986-1993), la heptalogía narrativa de Álvaro Mutis sobre su personaje más célebre, es claramente desigual. Esto, quizás, se debe a su tendencia un

poco reiterativa, ya que algunos títulos de la saga resultan muy similares a nivel temático, estructural o de desenlace. No parece casual, entonces, que abunden los aportes en torno al primer capítulo, *La Nieve del Almirante* (1986), mientras que los que se ocupan de los siguientes son relativamente escasos.

Lo mismo sucede con *Amirbar* (1990), antepenúltimo episodio del ciclo. De hecho, pese a que esta novela presente algunos elementos únicos dentro de las *Empresas y tribulaciones*, hasta hoy los ensayos que la han abordado específicamente son solo dos: López (2000), brillante, pero enfocado en una interpretación política de la obra, y Uscátegui Narváez (2014), más cercano a nuestra visión y, sin embargo, mucho menos agudo que el anterior.

La lectura de *Amirbar* propuesta aquí se centra en Antonia y en la relación entre ella y Maqroll. A través de un cotejo con Madeline de “The Fall of the House of Usher” (E.A. Poe, 1839) y Bertha de *Jane Eyre* (C. Brontë, 1847), ambas, cada una a su manera, transgresoras sexuales y encerradas vivas que acaban agrediendo al protagonista o a algún comprimario, se muestra que incluso Antonia corresponde a la figura de la “loca del desván”, o de la cripta, parafraseando el título de un famoso ensayo de Sandra Gilbert y Susan Gubar.¹ Como otros trabajos acerca del Gaviero que están próximos a publicarse,² la pista intertextual no debe considerarse necesariamente genética, dado que, excepto por un caso, no sobresalen coincidencias tan exactas como para hipotetizar un vínculo “fuerte” con Poe y Brontë. Además, aunque es reconocido que Mutis “disfrutaba de Edgar Allan Poe [y] los ingleses” (Hernández 2024: 183), sus mayores modelos son otros: por ejemplo, Melville, Stevenson, Conrad y los románticos franceses.³

La perspectiva adoptada en este artículo se alinea con las tendencias más “libres”, si bien razonadas, del comparatismo; el objetivo primario, por tanto, es identificar aquellas convergencias temáticas que, aunque no constituyen indicios estrictamente filológicos de que “The Fall of the House of Usher” y *Jane Eyre* sean

¹ La referencia es a *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (S. Gilbert, S. Gubar, 1979). Para ellas, este *tópos* remite al horror de la sociedad victoriana “at the thought of cavern confrontations and the evils they might reveal – the suffocation [...] the vampirism, the chaos” (Gilbert – Gubar 2000: 87).

² El artículo forma parte de un proyecto de investigación trienal de la Universidad de Bérgamo (“Sobre Maqroll el Gaviero de Álvaro Mutis. Perspectivas intertextuales, traductológicas y transmediales”, Departamento de Lenguas, Literaturas y Culturas Extranjeras, 2022-2025), que incluye una monografía en proceso de publicación, varios ensayos en revistas académicas y ponencias en seminarios y congresos nacionales e internacionales.

³ El primer aporte comparativo dedicado a la obra completa de Mutis, y, en particular, a las *Empresas y tribulaciones*, fue Hernández (1996).

las principales fuentes para Antonia, sí permiten destacar el paradigma común entre ella, Madeline y Bertha. De este modo, se ponen de manifiesto ciertas facetas inéditas de la coprotagonista de *Amirbar*.⁴

A menudo se hace hincapié en el imaginario gótico que personifica Antonia, la “loca de la mina”. Castillos, cementerios, vampiros y monstruos, o espacios claustrofóbicos y personajes alienados, como en este caso, son solo algunos de los motivos del género en cuestión, una especie de subconjunto de lo fantástico con rasgos más definidos y constantes, y donde el miedo adquiere una centralidad mayor.⁵ Está claro que “The Fall of the House of Usher” es auténticamente, en todos los sentidos, un cuento de horror; en cambio, *Jane Eyre* solo recurre al *tópos* de la encerrada viva a través de Bertha, pero es un *Bildungsroman*. También está claro que *Amirbar* “explota” lo gótico como una veta ocasional, que emerge de vez en cuando y, especialmente, en el desenlace de la línea narrativa dedicada a Antonia. No obstante, el cotejo resulta absolutamente legítimo: los capítulos siguientes demuestran sus fundamentos.

Antes de continuar, es importante dejar sentado que, aunque se menciona el ensayo de Gilbert y Gubar, no se busca aquí proporcionar una lectura feminista ni del paradigma de la “loca encerrada”, ni de las relaciones intertextuales entre *Amirbar*, “The Fall of the House of Usher” y *Jane Eyre*. Tampoco se propone una interpretación psicoanalítica, ni un enfoque que pretenda ir mucho más allá de la superficie del texto. El fin, y conviene insistir en ello, es ofrecer a través del cotejo una serie de observaciones que puedan servir de base para futuras investigaciones sobre un personaje hasta ahora prácticamente ignorado por la crítica, y que, además, resulta verdaderamente singular dentro de las *Empresas y tribulaciones*. Parte de esta singularidad – tal es la hipótesis que aquí se plantea – radicaría precisamente en su resonancia con ciertas figuras prototípicas del imaginario gótico.

En cambio, es inevitable remitirse al marco semántico de la desesperanza, verdadero eje de las *Empresas y tribulaciones* y, en general, de la poética de Mutis. A este se vuelve al final de cada capítulo.

⁴ La que se asume es, por consiguiente, esa forma sistémica de intertextualidad teorizada a partir de los ensayos de Julia Kristeva de los años sesenta. Al respecto, es de apreciar la síntesis de John Frow: “The identification of an intertext is an act of interpretation. The intertext is not [necessarily] a real and causative source but a theoretical construct formed by and serving the purposes of a reading [...]. Intertextual analysis is distinguished from source criticism both by this stress on interpretation rather than on the establishment of particular facts, and by its rejection of a unilinear causality (the concept of “influence”)” (Frow 1990: 46).

⁵ Un reconocido aporte introductorio sobre la literatura gótica es Punter (2013).

2. En las profundidades de Amirbar

En *Amirbar*, la historia sigue el típico esquema narratológico de las aventuras de Maqroll, habitualmente contadas a través de una voz interna. El narrador, amigo del Gaviero y alter ego de Mutis, se encuentra con él en Los Ángeles, donde Maqroll se está recuperando de una malaria en un motel de mala muerte. Tras una breve estancia en el hospital, el Gaviero se instala en casa de Leopoldo, el hermano del narrador (y del propio Mutis), en el distrito de Northridge. Allí, a través de un extenso flashback, empieza a relatar sus aventuras en la mina de Amirbar.

La historia comienza cuando Maqroll llega al pequeño pueblo de San Miguel, ubicado en una región montañosa de Colombia. Dora Estela, la dueña de la posada local, le habla de una mina “maldita”, llamada Zumbadora, que supuestamente aún contiene oro. Eulogio, el hermano de Dora, le cuenta a Maqroll sobre una masacre en la que los soldados mataron a unos ingleses y sus ayudantes que trabajaban en los socavones. Pese a las advertencias, el Gaviero, poco supersticioso, decide explorar la Zumbadora, donde descubre tanto el oro como los cadáveres de los asesinados. Por esto se ve obligado a abandonar la mina rápidamente y sin poder sacar provecho del hallazgo, ya que el ejército intervendría para ocultarlo de nuevo.

Poco después Maqroll, junto con Eulogio, prueba suerte con otra mina, que es más difícil de alcanzar y, a la vez, más prometedora. La nombran “Amirbar”, palabra que proviene del árabe *amīr al-baḥr*, ‘señor del mar’, y que Maqroll cree oír resonando desde las profundidades de las galerías, aunque en realidad se debe solo al viento que pasa por las cavidades subterráneas. Esta mina resulta aún más lucrativa que la anterior, y los trabajos de extracción avanzan sin problemas hasta que Eulogio es detenido por las autoridades militares durante uno de sus viajes a la capital.

Es en este punto cuando Antonia, una pariente de Dora Estela, entra en escena, reemplazando a Eulogio en las galerías. Enigmática, ya que es generosa en el trabajo y, al mismo tiempo, esquiva, su presencia marca un giro en la historia. Pronto, entre ella y Maqroll nace una relación tanto apasionada como heterodoxa: para Antonia, el sexo puede solo ser anal, para evitar el embarazo. Según Maqroll, esta práctica se convierte en una extensión de su obsesiva búsqueda de oro, así que la mina, Antonia y el metal precioso se funden en su mente en un torbellino de deseo y locura, intensificado por el ambiente claustrofóbico de Amirbar.

La situación se agrava cuando Antonia, cada día más enamorada de Maqroll, se lo confiesa. Por su naturaleza errante e incapacidad para establecerse, el Gaviero

no puede corresponderle, lo que desencadena la lenta e inexorable desesperación de Antonia. En un arrebato de locura que, no obstante los indicios, difícilmente el lector podría prever, ella intenta quemar vivo a Maqroll. Pero el Gaviero logra escapar con una pequeña cantidad de oro; luego, debe esconderse de los militares que se han enterado de su presencia en *Amirbar*, mientras que Antonia, completamente enloquecida y fuera de control, es internada en un manicomio, donde se encierra en una mudez irreversible. Finalmente, Maqroll se embarca hacia La Rochelle, concluyendo este capítulo de su vida.

Queda claro de este resumen que *Amirbar* no presenta nada fantástico *stricto sensu*, es decir, supuesta o concretamente sobrenatural. Maqroll sabe, por lo menos en retrospectiva, que la llamada de los socavones es fruto de su imaginación, siempre orientada al mar y por tanto perturbada por el trasfondo hipogeo, que le resulta totalmente ajeno. Sin embargo, si se considera la famosa dialéctica de Tzvetan Todorov entre “maravilloso” y “extraño”, en la que lo fantástico estaría justo en el medio como intervalo de vacilación,⁶ el segundo término, lo raro, abunda en *Amirbar*.

Además del contexto, que Maqroll percibe como ominoso exactamente por ser subterráneo, también Antonia encaja en este paradigma de lo plausible que, de todas maneras, siempre linda con lo inverosímil. No solo, obviamente, su agresión al Gaviero, sino su personalidad hermética y su inusual – para Maqroll – manera de amar forman, con la actividad de extracción, un conjunto tanto excitante y deseable como enajenador. Bien lo explica Maqroll:

la mina cambió de aspecto para mí y se cargó aún más de ese ámbito ritual y abscondito [...]. La relación con Antonia, marcada por la forma irregular de nuestro abrazo, comenzó a confundirse en mi mente con la atmósfera mítica del sitio. Era como un rito necesario, invocador de fuerzas escondidas en la entraña del viento que giraba en la gruta invocando al Emir de los mares, que se cumplía en medio de los breves gemidos de Antonia cuando culminaba su placer. [Era] parte del ceremonial de un culto sin rostro, de un misterio ciego [...]. En una ocasión en que Antonia fue a la capital para vender el oro que habíamos reunido, tardó en regresar mucho más de

⁶ La referencia es al clásico *Introduction à la littérature fantastique* (1970). Según Todorov, lo fantástico es “l’hésitation éprouvée par un être qui ne connaît pas que les lois naturelles” (Todorov 2013: 26). Después de la incertidumbre, que normalmente tiene una duración limitada, el hecho inexplicable puede revelarse ultramundano de veras, es decir, “maravilloso”, o solo estrafalario, o sea, “extraño”. A pesar de su rigidez y de cierta arbitrariedad, el aporte de Todorov es imprescindible para definir esta modalidad literaria. Entre las investigaciones siguientes sobre lo fantástico, se recomienda la tesis doctoral de Zeppegno (2009).

lo usual. Fueron cuatro días de ansiedad, durante los cuales perdí por completo el control de mí mismo. La voz de la mina se escuchaba en las noches con una claridad tal que terminé dialogando con ella. Un deseo intenso, casi doloroso, torturaba mi imaginación y mis sentidos hasta pensar que Antonia había sido una invención de mi fantasía para poblar la soledad de la gruta (Mutis 2002a: 469-470).

Entre las mayores señales retóricas de inspiración fantástica, sobresalen la “ansiedad”, la pérdida total de control, la “imaginación” torturada, e incluso la duda de que Antonia sea solo una “invención”, una “fantasía para poblar la soledad de la gruta”. Nótese también el *Leitmotiv* de la ritualidad: la forma “irregular” de amarse se transmuta en algo complementario a las febriles actividades de excavación y a la voz de Amirbar.

Para que lo extraño se articule en su expresión máxima, solo falta un estallido de violencia en la cumbre de la tensión. De hecho, como subraya Eric Savoy, usualmente lo gótico – que a menudo recurre a lo raro – presenta una mezcla de “claustrophobia, atmospheric gloom [and imminent] violence [that are] generated [by] locales as the haunted house, the prison [and] the tomb” (Savoy 2002: 168). Esto es lo que ocurre en *Amirbar*, después de que Antonia comprende que el Gaviero nunca echará raíces.

Interesante es el clímax, súbito y construido en pocas páginas, que culmina en la agresión.⁷ En primer lugar, Maqroll menciona que “[h]abía algo que comenzaba a preocuparme en relación con [Antonia]” (Mutis 2002a: 473): se trata, si bien todavía de forma tenue, de las primeras señales perceptibles de decepción sentimental. Mutis juega luego con otro motivo, en este caso visual, que es frecuente en la ficción de misterio. Se reconoce de manera empírica como un auténtico cliché del cine de terror, incluso contemporáneo: la cara sellada e impenetrable, generalmente con una mirada fija y angustiante.⁸ En tres ocasiones, después de los síntomas iniciales de frustración, el “rostro” de Antonia inquieta a Maqroll porque está oculto o es “hermético” (“[en él] no se reflejaba

⁷ Todorov, si bien nunca utiliza la palabra “clímax”, reconoce, de todas maneras, que es una técnica típica de lo fantástico (*lato sensu*, o sea, sin distinción entre fantástico puro, extraño y maravilloso). Lo fantástico, de hecho, empieza por “une situation parfaitement naturelle pour aboutir”, de modo progresivo, “au surnaturel” (Todorov 2013: 154-155).

⁸ Véase la lista de motivos góticos que proporciona Misha Kavka: “The ruined castle or abandoned house on a hill made hazy by fog; the dark cemetery dotted with crosses and gnarled, bare branches; the heavy-built wooden doors that close without human aid; the high, arched or leaded windows that cast imprisoning shadows; *the closeups of mad, staring eyes* [;] these are the elements by which the historically mutable Gothic has become Gothic film” (Kavka 2002: 210; cursivas mías).

ningún cambio” [Mutis 2002a: 476]). Antonia se convierte en una esfinge muda y apática, excepto por “cierto desconsuelo [que] se [iba] haciendo en ella más repetid[o] y clar[o]” (478).

La tragedia está a la vuelta de la esquina. Una noche, tras un breve y triste diálogo con Antonia, quien no logra contener las lágrimas, el Gaviero se despierta de repente por un intenso olor a gasolina: ella le grita que con él había tenido hijos, lo injuria, e intenta quemarlo vivo. Maqroll se pone a salvo arrojándose a un río, cerca del cual los dos se habían acampado, y encuentra refugio en una granja. Esta es la primera etapa de su huida, tanto de la mujer como de los militares que lo buscan. En cuanto a Antonia, al final se descubre que “había llegado [a San Miguel] y tuvieron que llevarla a la capital el mismo día para encerrarla en el manicomio. Deliraba en medio de ataques de furia, atacaba a la gente y no reconocía a nadie” (481).

Este desenlace es precisamente lo que respalda la inscripción de Antonia en el paradigma de la encerrada viva, ya que en dos momentos, al ser internada en el manicomio, se recurre de forma inequívoca a ese campo semántico: “tuvieron [...] que encerrarla” (481), y la “encerraron” (482). Se trata, sin embargo, de una inscripción “heterodoxa”. En efecto, a diferencia de los casos de Madeline y Bertha, en los que el encierro es sistemático y responde a una violencia familiar o social, en Antonia la reclusión presenta una ambigüedad estructural. Por un lado, durante su estancia en las profundidades de Amirbar, ella está confinada voluntariamente, por motivos laborales, pero también imaginariamente, como si fuera una emanación de la gruta misma, una proyección enajenada del Gaviero. En cierto modo, es él quien la transmuta, en su fantasía, en una figura abisal, surgida del corazón del subsuelo. Por otro lado, el ingreso de Antonia en el manicomio – aunque tiene lugar solo en el tramo final del relato – marca una reclusión definitiva, ya no simbólica ni voluntaria, sino impuesta, medicalizada y absoluta.

Es justamente esta tensión entre decisión propia, imaginación alucinada y encierro institucional lo que permite leer a Antonia como una variante significativa de la figura de la encerrada viva. Por añadidura, el ingreso en el manicomio constituye el melancólico epílogo de un personaje único en las *Empresas y tribulaciones*, que obviamente resulta ajeno a las figuras femeninas positivas de la saga, como Flor Estévez de *La Nieve del Almirante* e Ilona Grabowska de *Ilona llega con la lluvia* (1987), con las que podría compararse en un primer momento; pero, por lo radical de su antagonismo, es también ajeno a aquellas – poquísimas – que de alguna manera ponen en peligro a Maqroll

(en esas mismas novelas, en orden, la nativa y Larissa).⁹ Además, las preferencias eróticas de Antonia son un detalle al que la trama regresa con una constancia sin precedentes en las *Empresas y tribulaciones*, otorgándoles una función mucho más caracterizadora que la de la mera curiosidad picante.

Como sintetiza Victor Ivanovici,

Antonia funge inicialmente de asistente y ayudante del Gaviero en sus labores mineras, luego se vuelve amante del protagonista, a quien exige e impone la práctica del sexo anal. La demoniza, pues, esta doble transgresión: por un lado se dedica a actividades incompatibles con su condición de mujer y, por otro, comete e induce a cometer el “pecado nefando”. A partir de un determinado momento, el caso va cargándose de oscuras amenazas [...]. Rito blasfemo, puesto que ofrendar a los dioses marinos los aberrantes retozos de un navegante con una “montañera”, escarbar la entraña de esa hembra en busca del placer como se escarba la de una mina en busca de oro, equivalía a sembrar la confusión dentro del universo, cuyo orden descansa sobre el necesario deslinde de sus dos regiones ontológicamente fuertes, el mar y la tierra (Ivanovici 2017: 26).

Aunque es inexacto afirmar que Antonia “exige e impone la práctica del sexo anal” al Gaviero, dado que, a pesar de parecerle heterodoxa, Maqroll goza de ella (más en general, seguramente no se trata de una violación), y aunque el texto, en realidad, no insiste en la transgresión que supondrían esas “actividades [mineras] incompatibles con su condición de mujer”, el resumen de Ivanovici remarca bien el vínculo entre la “loca” y el contexto. Relevante y agudo es el empleo de la palabra “demonización” (“[l]a demoniza”), ya que en efecto, para Maqroll, Antonia se transforma – retóricamente – en una criatura espantosa que vive en simbiosis con las grutas, y con la maniática tarea de extracción que allí se cumple.

Sin embargo, más o menos como la llamada de Amirbar, esta es solo una proyección del Gaviero. No existe ninguna relación factual entre el trasfondo minero y las costumbres sexuales de Antonia: es la inquietud de Maqroll, que casi siempre en la saga presenta matices delirantes,¹⁰ la que hace que una simple

⁹ La indígena es una habitante de la selva que viola a Maqroll y, al parecer, lo hace enfermar de una fiebre similar a la malaria, casi letal; Larissa, en cambio, es una mujer con un pasado oscuro, que establece una relación ambigua con Ilona y termina haciendo estallar el carguero en el que ambas se encuentran.

¹⁰ Sobre las fiebres de Maqroll, se recomienda Rodríguez Amaya (2000: 164-166) en relación con el ciclo poético: las mismas reflexiones valen para la heptalogía narrativa. Por cierto, en torno a la continuidad entre la poesía y la prosa de Mutis que se enfocan en el Gaviero, cf. Barrero Fajardo (2012).

coincidencia se convierta en nexo causal. O sea, si “el caso va cargándose de oscuras amenazas”, en las puntuales palabras de Ivanovici (2017: 26), es solo por la sensibilidad extrema de un hombre de mar, evidentemente algo conservador, que por añadidura está trastornado a causa de la atmósfera de los socavones. Con respecto al último elemento, el Maqroll que “habla” como narrador – es decir, el que ya ha vivido esas tribulaciones en calidad de personaje, y que ahora, en California, las está desenterrando – se da perfectamente cuenta de que todo lo que pasó en *Amirbar* no es más que una estrafalaria cadena de contingencias. Véase, por ejemplo, esta confesión:

Antes de caer en el sueño, me vino a la memoria la palabra que escuché en la mina y pude distinguirla con toda claridad. Era *Amirbar*. Eulogio aún no se había dormido y le comuniqué mi descubrimiento. Se quedó un momento pensativo y luego comentó: “Sí, creo que eso más o menos es lo que se oye. Pero no quiere decir nada, ¿verdad?”. Le dije que significaba general de la Flota en Georgia [...]. A partir de entonces, siempre designamos a la mina con el nombre de *Amirbar*. Me quedé largo rato despierto pensando en los enigmas que nos plantea eso que llamamos el azar [...] un orden específico que se mantiene oculto y solo de vez en cuando se nos manifiesta con signos como este que me había dejado una oscura ansiedad sin origen determinado [...]. Una extraña fiebre comenzaba a invadirme por oleadas que iban y venían durante el día y, en la noche, se instalaba para poblar mis sueños con un disparatado desfile de imágenes recurrentes y obsesivas. El delirio malsano de las minas comenzaba a mostrar sus primeros síntomas (Mutis 2002a: 454).

Por esto puede considerarse al Gaviero un narrador relativamente fiable; no lo sería, en cambio, si creyera en la realidad de la exhortación subterránea incluso en retrospectiva.¹¹

Ahora bien, lo que se ha señalado constituye un principio fundamental de lo extraño según Todorov. No hay nada efectivamente sobrenatural en esta declinación literaria, sino una serie de circunstancias cuya suma es improbableísima, pero sin salirse nunca del marco de lo verosímil.¹² Lo problemático en el testimonio de Maqroll es que, incluso *a posteriori*, él afirme que exactamente los hábitos

¹¹ El concepto de narrador no fiable resulta tanto difundido como intuitivo: es una voz que no puede, o que no quiere ofrecer un testimonio fidedigno de los acontecimientos. Después de su primera teorización por parte de Wayne Booth, en los años sesenta, se ha desarrollado al respecto una específica esfera de investigación. A este propósito, un aporte introductorio sólido y no obsoleto es Nünning (2008).

¹² Precisamente en torno a “The Fall of the House of Usher”, afirma Todorov: “L'étrange [...] est constitué par des coïncidences [...]. Ainsi pourraient apparaître surnaturelles la résurrection de la sœur et la chute de la maison après la mort de ses habitants; mais Poe

de Antonia han desencadenado su violenta locura: esta “demencia”, explica el Gaviero, “debió germinar pausada y sordamente a través de sus [...] desvíos eróticos practicados con obsesiva aplicación” (Mutis 2002a: 488). De nuevo, y esta vez sin percatarse nunca del error, Maqroll confunde otra coincidencia con una rígida conexión causal. Se podría, de manera algo ingenua, inferir que la frustración le ocasiona a Antonia un desengaño tan profundo como para perder por completo la razón. Pero, al mismo tiempo, resultaría trivial y puritano aceptar la conjetura de que su viraje alienado y agresivo se deba solo a sus “inusuales” preferencias eróticas, como si estas bastaran, por sí solas, para explicar el desborde.

La lectura intertextual propuesta en el próximo capítulo parte de la hipótesis de que, bajo esta cortina de psicologismos someros, lo que es la “etiología” de Maqroll, haya mucho más en juego. De hecho, en la literatura anglófona del siglo XIX destacan dos célebres figuras femeninas que, en un sentido más radical que Antonia, están encerradas vivas; que están caracterizadas, en clave patológica, por ciertas prácticas sexuales heterodoxas o exuberantes; que, finalmente, atacan a otros personajes, en un caso intentando quemar al coprotagonista. Es plausible, si no probable, que Antonia sea un calco, cuando menos lejano, de Madeline Usher y Bertha Mason. En efecto, no es únicamente el hecho del confinamiento lo que aquí resulta relevante; si bien ello constituye el rasgo más llamativo, dado que nominalmente define el *tópos*, existen otros elementos que articulan la relación entre Madeline y Bertha, y que permiten, a su vez, establecer un vínculo significativo con Antonia.

El matiz inédito, coherente con la visión existencial de Maqroll, consiste en la desesperanza que se cierne sobre Antonia, y aún más sobre la pareja integrada por ella y el Gaviero. Ese fatalismo que regula toda relación humana, según la filosofía entre nihilista y estoica de Maqroll, implica que el antedicho encadenamiento de eventos, de escasa o nula interdependencia (la labor minera, el delirante llamado de Amirbar, las costumbres sexuales de la mujer), forme un conjunto orgánico orientado, de modo ineludible, al desastre.¹³ Para este fin nefasto, retomando las palabras del Gaviero, “el azar” detrás de tales acontecimientos revela “un orden específico”, si bien “oculto” e incomprensible (Mutis 2002a: 454), que arrastra

n'a pas manqué d'expliquer rationnellement l'une et l'autre [...]. L'explication surnaturelle n'est donc que suggérée et il n'est pas nécessaire de l'accepter” (Todorov 2013: 45).

¹³ En una conferencia de 1965 en México, al presentar su visión acerca de la desesperanza, Mutis aclara que los que desesperan “han desechado la acción [...] conociendo hasta sus más remotas y desastrosas consecuencias [...]”. Pero, [sin] una pasividad búdica, un renunciamiento ascético a participar en la vida” (Mutis 1985: 191).

a los dos amantes. Es por esto, como se observará en las páginas siguientes, que el imaginario gótico proporcionado por Madeline y Bertha se presenta, aquí en *Amirbar*, bajo una capa de melancolía adicional, de “deterioro”.¹⁴

3. De la cripta al socavón

Como afirma Laurence Talairach-Vielmas, el de la “loca encerrada” es un auténtico *tópos* de la ficción gótica, y también “one of its most potent images” (Talairach-Vielmas 2016: 32). A partir de la doña Laurentini de *The Mysteries of Udolpho* (A. Radcliffe, 1794), que se retira a un convento y se aparece, como figura espectral, en los alrededores, numerosos personajes femeninos de lo gótico encajan en este paradigma. Pero, según la retrospectiva de la investigadora, es solo con la literatura victoriana que la “loca encerrada” adquiere un matiz expresamente patológico (36). Y aunque escrita por un autor estadounidense, pertenece sin duda al periodo victoriano la primera obra que se coteja con *Amirbar*. “The Fall of the House of Usher” es uno de los cuentos más célebres de Poe, que ha vuelto recientemente a la palestra crítica gracias a la – muy libre, y muy posmoderna – transposición televisiva producida por Netflix (M. Flanagan, 2023). Si bien las convergencias específicas entre Antonia y Madeline no son tan numerosas como las que se dan entre Antonia y Bertha, a lo largo de “The Fall of the House of Usher” destaca un elemento que también en *Amirbar* es imprescindible: la relación con el trasfondo, en este caso la decadente mansión Usher.

El cuento de Poe, en síntesis, describe la estancia del anónimo narrador y protagonista desde el inquieto Roderick, último de la casa Usher junto con su hermana Madeline. Ella sufre de una misteriosa enfermedad cataléptica que, en unos días de la llegada del narrador, la lleva – según Roderick – a la muerte. Ciertos comentarios del narrador, y de Roderick inclusive, hacen pensar sibilinaamente que los hermanos pudieron ser amantes. Después de la sepultura de Madeline en la cripta de la familia, la ansiedad de Roderick crece vertiginosamente: cree oír algún vago ruido que procedería de las profundidades de la casa. En un clímax de tensión insostenible, las facultades mentales de Roderick, que ya estaban perjudicadas, se agotan. Cuando hasta el narrador se “contagia” de su angustia, finalmente se revela la fuente del sonido: “We have put her living in the tomb!”, exclama Roderick unos instantes antes de que Madeline aparezca en el umbral del

¹⁴ Se trata de la palabra clave, y del mayor *Leitmotiv*, del fundamental ensayo de Hernández (1996) que ya se ha mencionado.

cuarto (Poe 2012: 527). Pronto la mujer, agonizante y temblorosa, se lanza contra Roderick en un acto enigmático, de venganza o, quizás, de extremo amor hacia el hermano, que muere de miedo. Fallecidos los dos, el narrador consigue huir de la mansión apenas en tiempo: de hecho, el edificio colapsa casi de inmediato. Circunstancia creíble de por sí, dado que la construcción presentaba una fisura, pero de una tempestividad al menos improbable.

Centrémonos en una de las reflexiones preliminares del protagonista:

the entire [Usher] family lay in the direct line of descent, and had always, with very trifling and very temporary variation, so lain. It was this deficiency, I considered, while running over in thought the perfect keeping of the character of the premises with the accredited character of the people, and while speculating upon the possible influence which the one, in the long lapse of centuries, might have exercised upon the other – it was this deficiency, perhaps, of collateral issue, and the consequent undeviating transmission, from sire to son, of the patrimony with the name, which had, at length, so identified the two as to merge the original title of the estate in the quaint and equivocal appellation of the ‘House of Usher’ – an appellation which seemed to include, in the minds of the peasantry who used it, both the family and the family mansion (510).

Es una anticipación de muchos temas del texto y, de alguna manera, también de su conclusión. En primer lugar, sobresalen las alusiones al incesto: “the direct line of descent”, por ejemplo, así como la falta de “collateral issues, and the consequent undeviating transmission [...] of the patrimony with the name”. Pero, aún más, emerge ya la gran asociación que caracteriza el cuento, o sea, que la casa *es* – en sentido metafórico y literal – la familia, hasta el punto de que la mansión se derrumba exactamente cuando perecen Roderick y Madeline. A este respecto, el protagonista evidencia “the perfect keeping of the character of the premises with the accredited character of the people”, y después la “equivocal appellation of the ‘House of Usher’ – an appellation which seemed to include, in the minds of the peasantry who used it, both the family and the family mansion”.

La inestabilidad emocional de Roderick, y tal vez la misma enfermedad de Madeline, parecen depender, de forma imperscrutable, de las características del edificio. En torno a la primera, el narrador afirma explícitamente que Roderick

was enchained by certain superstitious impressions in regard to the dwelling which he tenanted, and whence, for many years, he had never ventured forth – in regard to an influence whose supposititious force was conveyed in terms too shadowy here to be re-stated – an influence which some peculiarities in the mere form and substance of

his family mansion had, by dint of long sufferance, he said, obtained over his spirit – an effect which the physique of the gray walls and turrets [...] had, at length, brought about upon the morale of his existence (515).

Así las cosas, no solo la casa es, “biólogicamente”, la familia; también influye en su psique, o la refleja. Asociación infecciosa, ya que incluso el protagonista, al percibirse contagiado por una inquietud cercana a la de Roderick, imputa su malestar a la mansión:

I struggled to reason off the nervousness which had dominion over me. I endeavored to believe that much, if not all of what I felt, was due to the bewildering influence of the gloomy furniture of the room – of the dark and tattered draperies, which, tortured into motion by the breath of a rising tempest, swayed fitfully to and from upon the walls, and rustled uneasily about the decorations of the bed (522).

Correctamente, Jonathan Newell observa que es imposible separar los personajes del trasfondo, y viceversa:

is the house reflecting and exteriorizing the madness of [the protagonist, and of] Roderick and his sister, or is it actually causing their decline, as the story sometimes hints? The tale continuously blurs the boundaries between characters and setting, troubling conceptions of selfhood, agency, and humanness. The omnipresent imagery of decomposition in the story [...] suggests the mental breakdown of Roderick and possibly the narrator [...]. In their own diseased decline, the Ushers mirror the decomposition of their hereditary mansion, house reflecting family and vice versa: the Ushers bear the same monstrous decrepitude as their estate, while the house resembles their emaciated features (Newell 2017: 77-79).

Sorprendente resulta la convergencia con el “síndrome de la mina” de Maqroll, que, en la práctica, es una especie de delirio animista.¹⁵ Parafraseando el interrogativo de Newell sobre la casa Usher, ¿son las galerías de *Amirbar* enajenadoras de por sí, o es la perspectiva del Gaviero que las distorsiona? Y, volviendo a Antonia,

¹⁵ Se considera el animismo un motivo fantástico por lo menos a partir de “Das Unheimlich” (1919), el reconocido ensayo de Sigmund Freud en torno a lo ominoso. Por ejemplo, escribe Todorov: “Prenons “La Vénus d’Ille” de Mérimée [1837]. L’effet final (ou le point culminant...) réside dans l’animation de la statue” (Todorov 2013: 80). Principalmente pertenecen a ello autómatas que cobran vida y objetos más cotidianos que se animan, pero también lugares provistos de alguna “conciencia”. La misma mina maldita, por cierto, es una ambientación intrínsecamente funcional a lo fantástico: piénsese, en concreto, a *Les Indes noires* (J. Verne, 1877). De hecho, como subraya Robert Miles, la “haunted cavern” destaca ya entre los trasfondos característicos del primer gótico (Miles 2002: 41).

¿existe algún lazo entre el contexto hipogeo, su “perversión” erótica y su arrebato homicida, o tal conexión se debe solo al punto de vista de Maqroll? En cuanto a *Amirbar*, ya se conocen las respuestas: es la fantasía perturbada del Gaviero la que lo lleva a imaginar que una entidad del subsuelo preside el ritual bipartito de la extracción y del amor con Antonia; después, su conservadurismo lo convence de que la forma de este último es la causa del rapto.

Por el contrario, nunca se podría contestar con la misma certidumbre a la pregunta original de Newell. Véase, por ejemplo, la probable relación incestuosa de los hermanos Usher, y por tanto la sexualidad anómala de Madeline.¹⁶ Siguiendo de nuevo la lectura de Newell, acaso haya un nexo entre la casa-familia y el carácter incestuoso de ella y Roderick; o sea que quizás, de manera obviamente imperscrutable e inverosímil, el edificio se alimente de esa misma tendencia endógama, y a su vez la refuerce.

Este vínculo simbiótico que – presunta o concretamente – une a los personajes con el escenario respalda las analogías entre Antonia y Madeline. En primer lugar, ambas están encerradas vivas. Como se ha mencionado, Antonia está enclaustrada antes en los socavones, si bien por su propia voluntad, y luego, al final, en un manicomio. La segunda, Madeline, se halla en un ataúd en la cripta de la familia. Es de examinar, además, cómo Poe representa el sótano de casa Usher: “lying, *at great depth*, immediately beneath that portion of the building in which was my own sleeping apartment” (Poe 2012: 520; cursivas mías). Allí está sepultada Madeline, por lo menos hasta su salida del sarcófago. La cripta constituye, con toda seguridad, la inspiración real para el cuadro de Roderick que se describe en las páginas anteriores: “A small picture presented the interior of an immensely long and rectangular vault or *tunnel* [...]. Certain accessory points of the design served well to convey the idea that this excavation lay at *an exceeding depth below the surface of the earth*” (517; cursivas mías). Hiperbólicamente, el subterráneo de casa Usher se transforma en una gruta, no tan diferente de la mina de Amirbar.

¹⁶ En realidad, nunca en el texto se declara abiertamente esta relación incestuosa. Además del comentario del narrador, el único elemento que la sugiere con decisión es una línea sibilina de Roderick sobre ciertas simpatías “of a scarcely intelligible nature [that] had always existed between them” (Poe 2012: 522). De todas maneras, muchos investigadores la dan por sentado: véase, entre otros, Wilson (1982: 157) y Hoffman (1998: 296-297). Menos de cincuenta años después de “The Fall of the House of Usher”, se publicó uno de los primeros estudios clínicos en torno a las patologías sexuales, el cual se ocupa también del incesto: *Psychopathia Sexualis* (R. Freiherr von Krafft-Ebing, 1886).

Por último, Antonia y Madeline comparten el detalle visual y fantasmático de la ropa de color blanco, que solo se menciona justo unos momentos antes de su respectiva agresión, en orden, a Maqroll y a Roderick. Para Antonia, se trata genéricamente de su “forma blanca” (Mutis 2002a: 479), mientras que, de Madeline, se citan su “enshrouded figure” y sus “white robes” (Poe 2012: 527).

En cambio, muy diversa resulta la manera con que atacan al amante. Pese a que tanto Antonia como Madeline actúen en la cumbre de la tensión y fuera de sus propias “cárceles”, o sea, la mina y el ataúd, el gesto de la primera es puramente de revancha; el de la segunda, al contrario, es indescifrable:

For a moment she remained trembling and reeling to and fro upon the threshold – then, with a low moaning cry, fell heavily inward upon the person of her brother, and in her violent and now final death-agonies, bore him to the floor a corpse, and a victim to the terrors he had anticipated (527-528).

Parafraseando a Leslie Fiedler en *Love and Death in the American Novel* (1960), Madeline “returns from the grave to claim her brother just as [the two of them have], almost equally, feared and desired” (Fiedler 1975: 415). Aunque es más plausible interpretar también esto como una venganza, queda cierta ambigüedad sobre la verdadera intención de la mujer.

En comparación con Madeline y el espantoso desenlace de su historia, Antonia muestra aquel “deterioro” que se mencionaba antes. Al final de *Amirbar*, por ejemplo, frecuente y abiertamente se la califica de “loca”;¹⁷ de hecho, después del intento de quemar vivo al Gaviero, ella asalta incluso a otros personajes con furia ciega: “[d]eliraba [y] atacaba a la gente y no reconocía a nadie. “[A Dora Estela estaba] dirigiéndole frases sin sentido cuando tomó una botella de cerveza que estaba en una mesa, la rompió contra el borde de metal y se le fue encima” (481). Es un envilecimiento de su figura que nunca se percibe en Madeline, especialmente en la escena conclusiva de “The Fall of the House of Usher”. Siniestra desde su primera aparición, cuando el protagonista la vislumbra de pasada casi como al flotar en el aire, Madeline conserva siempre ese rasgo entre enfermo y espectral. En el mundo del Gaviero, rara vez se encuentran a individuos tan próximos a lo ultramundano: lo más corriente es que todo se vea envuelto en una ruina inevitable, pero absolutamente terrenal.

¹⁷ Por ejemplo, doña Claudia, un personaje secundario, cuenta: “Por aquí pasó [...] la loca esa hablando barbaridades y diciendo que usted había muerto entre las llamas. No se le entendía muy bien” (Mutis 2002a: 480).

4. Del desván a la mina

Bertha Mason de *Jane Eyre* es, por antonomasia, la “loca del desván”. Como tiene un papel más bien reducido en términos cuantitativos, no parece necesario un resumen de todo el texto para el cotejo con Antonia; enfoquémonos, pues, en ella. Bertha es la primera esposa del coprotagonista de *Jane Eyre* y señor de la mansión de Thornfield, Edward Rochester. Jamaicana criolla, sufre de cierta condición nerviosa, supuestamente heredada de su madre, que le ocasionaría una sexualidad exuberante y, aún más, una actitud agresiva general. El mismo Rochester, vuelto con ella a Inglaterra, pero incapaz de controlarla, la oculta en un cuarto de Thornfield. Aquí Bertha se convierte en una furiosa prisionera que, cuando consigue librarse de su guardia, una sirvienta alcohólica, vaga por los pasillos de la mansión. Entre gritos e injurias, ataca a su propio hermano, agrede a Rochester, espanta a Jane Eyre, que solo en la segunda mitad de la novela descubre su identidad, y, al final, quema Thornfield para luego suicidarse.

Numerosas, y también profundas, son las convergencias entre Antonia y Bertha. Más allá del encierro, que sí es fundamental, pero que llevaría a consideraciones muy cercanas a aquellas propuestas en el capítulo anterior, cabe empezar por su respectiva descripción física. Obsérvese la de Antonia: una “mujer alta, desgredada, con el rostro desfigurado por el cansancio” y “un moño denso de color negro”; dotada de “fuerza y robustez”, y de una “solidez de los miembros [que] la hacía parecer más corpulenta de lo que era en realidad”; finalmente, se caracteriza por el “exotismo de [sus] facciones”, o sea, por rasgos somáticos distintivos de la región de la cordillera (Mutis 2002a: 461-462). En suma, Antonia es una mujer vigorosa, y precisamente por esto trabaja muy bien en la mina. Aun de Bertha se evidencia, en primer lugar, que es “tall and large, with thick and dark hair hanging long down her back” (Brontë 1974: 267).¹⁸ Su cara, además, es “discoloured” y “savage” (267). En las páginas siguientes, cuando se desvela su secreto, Jane la ve nuevamente con una mecha de “dark, grizzled hair, wild as mane”, y su “purple face” (276-277). Al luchar contra Rochester, que intenta calmarla por las malas, ella se revela “a big woman, in stature almost equalling her husband, and corpulent besides: she showed virile force in the contest” (277). Para Antonia y Bertha, entonces, resultan semejantes las facciones “otras”, por lo menos según la perspectiva de Maqroll y Rochester, al ser la primera andina y la

¹⁸ De paso, es de notar que también Bertha, después de Madeline, viste de manera fantasmática ropa blanca: “I know not what dress she had on: it was white and straight” (267).

segunda caribeña; el rostro desgastado o animalesco, y el pelo negro y greñudo; la talla, ya que ambas son altas y robustas, hasta igualar la fuerza de sus amantes, tanto en el trabajo minero como en la mera lucha.

Desde luego, en comparación con la vaguedad espectral de Madeline, Bertha es un personaje mucho más construido. No solo se trata de la mayor antagonista de la novela, dado que obstaculiza el matrimonio de Jane con Rochester e, incluso, intenta quemar vivo al señor de Thornfield (lo que representa otra analogía con Antonia); ya antes de enloquecer irremediablemente, y por tanto de quedar encerrada viva, Bertha desafía la respetabilidad y el poder de su marido.¹⁹ Escandalosas son justo las costumbres eróticas de la mujer, junto con una general actitud violenta. Aunque no se explica de cuál específica “desviación” sufra Bertha, Rochester insiste en su lujuria. Por ejemplo:

I lived with that woman upstairs four years, and before that time she had tried me indeed: her character ripened and developed with frightful rapidity; *her vices sprang up fast and rank: they were so strong*, only cruelty could check them, and I would not use cruelty. What a pigmy intellect she had, and *what giant propensities!* How fearful were the curses those propensities entailed on me! Bertha Mason, the true daughter of an infamous mother, dragged me through all the hideous and degrading agonies which must attend a man bound to a wife at once *intemperate and unchaste* (Brontë 1974: 289; cursivas mías).

El pudor *gentry* de Rochester hace que su testimonio permanezca deliberadamente impreciso. Sin embargo, entre líneas, se entiende que probablemente la sexualidad de Bertha lo perturba, en particular, en términos de intensidad; que acaso él se percibía como derribado del tradicional rol activo masculino, en la intimidad, por ese fervor de su primera esposa.

Agudamente Laurence Lerner subraya, al compendiar algunas reflexiones críticas acerca de Bertha, que ella “represents the bestiality of purely physical lust”, “a live symbol of the dangers of madly uncontrolled sexual feeling” (Lerner 1989: 274-275). Como ocurre con Antonia, también en el caso de Bertha el erotismo descontrolado y la alienación violenta van a la par, pese a que el nexo causal entre estos fenómenos aparezca claro solo para Maqroll y Rochester. Los dos aplican

¹⁹ Según Gilbert y Gubar, Bertha is “Jane’s truest and darkest double”: su deseo de venganza contra Rochester sería el mismo de la protagonista (Gilbert – Gubar 2000: 333). Si bien se trata de una interpretación interesante, y legítima hasta cierto punto, correctamente Lori Pollock evidencia que esta lectura subestima mucho a Bertha, privándola de la dignidad de personaje independiente (Pollock 1996: 252-253).

a tales conductas el sofisma *post hoc ergo propter hoc*: así, una simple relación de contigüidad se transforma en un sistema orgánico, donde toda heterodoxia encaja con las demás, generándolas o, alternativamente, siendo generada por ellas. Con mayor razón, entonces, la “diagnosis” final del Gaviero, de que la “demencia [de Antonia] debió germinar pausada y sordamente a través de sus [...] desvíos eróticos practicados con obsesiva aplicación” (Mutis 2002a: 488), parece un calco léxico de Rochester, cuando este último afirma, en torno a Bertha: “her excesses had prematurely developed the germs of insanity” (Brontë 1974: 290). Es la correspondencia textual más precisa y, por consiguiente, la más sólida en un sentido filológico.

El discurso protomédico de Rochester encaja perfectamente en la mentalidad victoriana, y, más en general, en la del siglo XIX. De hecho, como afirma Michel Foucault en un famoso ensayo acerca de la historia de la sexualidad,

[l]a société “bourgeoise” du XIXe siècle, la nôtre encore sans doute, est une société de la perversion éclatante et éclatée [...]. La croissance des perversions [est] le produit réel de l’interférence d’un type de pouvoir sur les corps et leurs plaisirs. Il se peut que l’Occident n’ait pas été capable d’inventer des plaisirs nouveaux, et sans doute n’a-t-il pas découvert de vices inédits. Mais il a défini de nouvelles règles au jeu des pouvoirs et des plaisirs : le visage figé des perversions s’y est dessiné (Foucault 1976: 64-66).

O sea que, por una necesidad entre taxonómica y preceptiva, la ciencia clínica de esta época respalda la invención de la anormalidad sexual al examinar, clasificar y tachar las “perversiones”.

Lo que sorprende es que incluso un hombre del siglo XX como Maqroll, a su manera cosmopolita y – por lo menos desde algunos puntos de vista – éticamente muy laxo, adopte igual perspectiva discriminatoria. Esto asombra todavía más si se considera, de modo algo burdo, que el Gaviero debería apreciar exactamente las tendencias eróticas de Antonia, y justo porque excluyen el embarazo. Vale recordar que Maqroll, que por su índole siempre “niega toda orilla” (Mutis 2002b: 103), quiere abandonar a Antonia precisamente cuando la mujer empieza a enamorarse hasta el punto de desear tener hijos suyos. Aun así, la orientación del Gaviero hacia la sodomía resulta doble desde el momento en que principia esta práctica con Antonia: le gusta, ya que queda obsesionado, pero al mismo tiempo la juzga “irregular” (Mutis 2002a: 469), como poco. Resultaría engañoso hipotetizar por qué, y plausiblemente llevaría a “psicologismos” no tan diferentes de aquellos de Maqroll, muy superficiales, sobre Antonia. Quizás, como comenta Alexis Uscátegui Narváez, el Gaviero tenga miedo a tal “consumo de la energía

[...] humana al borde del desperdicio, [a] ese gasto innecesario de los recursos humanos y materiales que [Georges] Bataille considera dentro de su filosofía como [...] improductivo” (Uscátegui Narváez 2014: 30).²⁰ Sin embargo, esta lectura no es totalmente persuasiva: el que desespera, como Maqroll, sabe bien que toda acción humana se revela infructuosa, y merece la pena solo “para ahuyentar el tedio y nuestra propia muerte” (Mutis 2002b: 82). Por lo tanto, para él la vida consiste, en última instancia, en gasto y desperdicio, que son lo que persiste – según las palabras de una entrevista con Mutis – tras efímeras “plenitudes [...] sin afeites, maquillajes o engaños” (García Aguilar 1993: 22-23).

Volviendo a Bertha y Antonia, también sobresalen algunas convergencias en cuanto a su estallido de violencia, esa cumbre del clímax de tensión que, para Savoy, caracteriza la literatura gótica.²¹ La agresividad de las mujeres no es solo física, sino verbal inclusive. En torno a Bertha, de hecho, se insiste más detalladamente en su lenguaje soez que en su comportamiento inmoral: “my ears”, refiere Rochester, “were filled with the curses the maniac still shrieked out; wherein she momentarily mingled my name with such a tone of demon-hate, with such language! – no professed harlot ever had a fouler vocabulary” (Brontë 1974: 291). Nótese que Rochester, indignado e inquietado, alude de nuevo a la sexualidad. La forma es hiperbólica: ni siquiera una prostituta pronunciaría las palabras de Bertha, lo que significa que su obscenidad excede cualquier sordidez conocida. De cierta lógica, entonces, ella deja de parecer humana. Prescindiendo del manifiesto racismo de Rochester, algo ajeno a Maqroll, es de evidenciar que Bertha, a nivel retórico, se transforma en un demonio (“demon-hate”): Rochester está describiendo una escena en la que Bertha “solo” le chilla insultos (“she [...] mingled my name with such a tone [...] with such a language!”), relacionados tal vez con la intimidad; esto es suficiente para que la criolla se convierta en un animal monstruoso y lascivo, en una especie de vampira enconosa.²²

²⁰ La referencia de Uscátegui Narváez a Bataille se dirige, más específicamente, a *La part maudite* (1949) y, sobre todo, a *L'erotisme* (1957).

²¹ Véase de nuevo Savoy (2002: 168).

²² Hay que reiterarlo: en su totalidad, nunca *Jane Eyre* podría considerarse una novela gótica. Pero, al mismo tiempo, Bertha es un llamativo elemento gótico al interior de este *Bildungsroman*. En sus primeras manifestaciones, ella parece a Jane una fantasma que vaga por Thornfield; después, una vampira: “Shall I tell you of what it reminded me? [...] Of [the] Vampyre” (268). Esto acaece también porque, anteriormente, Bertha había agredido a su hermano chupándole la sangre. Cuenta Richard Mason: “She sucked the blood: she said she'd drain my heart” (199).

Ofensivo es también el brote verbal de Antonia. Gritando “como una loca”, ella habla así al Gaviero: “¡Contigo hubiera tenido un hijo, pendejo! [...] ¡Muérete, animal! ¡El que no tiene casa que viva en el infierno!” (Mutis 2002a: 479). Es su anatema, que lanza mientras intenta darle fuego. Se trata, en general, de la línea más feroz que esté dirigida al Gaviero, y que no casualmente acompaña uno de los mayores peligros, para él, de toda la saga. En esta ocasión con cierta objetividad, dado que es poco plausible que Maqroll distorsione los hechos en sí, destaca otra demonización: a su vez, Antonia se transmuta en una bestia, salvaje e irracional.²³

Las últimas coincidencias entre Bertha y Antonia tienen que ver con su piromanía, y pueden mencionarse rápidamente. Primero, Bertha intenta arder vivo a Rochester “in his bed”; luego, al principio del gran incendio que arrasa Thornfield, ella apunta a la cama que fue de Jane: “she kindled the bed there” (Brontë 1974: 406). Antonia, análogamente, trata de quemar al Gaviero vertiendo gasolina sobre su “cuerpo cubierto por las mantas” (Mutis 2002a: 479). Además del fuego como elemento destructor o, al menos, potencialmente mortal, resulta parecido el *modus operandi* de las mujeres, que atacan justo al símbolo de la intimidad: las camas de Rochester y Jane, en el caso de Bertha, y su sucedáneo en el de Antonia, o sea, las mantas de Maqroll.

La diferencia es, otra vez, coherente con la desesperanza que agobia al mundo del Gaviero y a sus habitantes. Centrémonos en la perspectiva de Bertha y Antonia: si la primera consigue por lo menos carbonizar la “prisión” de Thornfield, y desfigurar gravemente a Rochester, la segunda no logra cumplir su plan de venganza. Como muy a menudo ocurre en las *Empresas y tribulaciones*, Maqroll huye milagrosamente, haciendo fracasar la revancha. Es la misma maldición a la cual están condenados el Gaviero y todos sus proyectos, y que, como por transitividad, se cierne también sobre sus comprimarios, ya sean amigos o antagonistas: los miembros de la tripulación en *La Nieve del Almirante* mueren, ejecutados, suicidas o naufragados, y Flor, su amante, desaparece; Ilona, en *Ilona llega con la lluvia*, queda desmembrada por la explosión del barco Lepanto; Amparo María y otros ayudantes, en *Un bel morir* (1989), son matados por los guerrilleros; Abdul, amigo de toda la vida y verdadero protagonista de *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1991), perece en un accidente aéreo.

En suma, triste se revela, por supuesto, el destino de Bertha, “raptada” de Jamaica y, por ser enferma, encerrada en un cuarto, lo que la enloquece de modo

²³ Vale recordar, al respecto, el comentario de Ivanovici: “La *demoniza*, pues, esta [...] transgresión” (Ivanovici 2017: 26; cursivas más).

definitivo. Sin embargo, es, con mayor precisión, desesperado el de Antonia, que se enamora y pierde el juicio por la frustración sentimental, fracasa en su voluntad homicida y, al final, acaba también recluida. Ambas son definidas locas,²⁴ pero, en comparación con Bertha, Antonia muestra de nuevo cierto deterioro (como se ha observado al confrontarla con Madeline). Bertha es una figura muy dramática que, aun en su desenlace de fuego, destrucción y muerte, siempre representa una alteridad casi absoluta: de hecho, se suicida entre gritos incomprensibles. Antonia, en cambio, es “solo” otra víctima, si bien paroxística, del hado nefasto que amenaza a todo actor de la heptalogía de Maqroll. Trivializándola un poco, y pese a sus ilustres predecesoras, puede considerarse una especie de marioneta cuya trayectoria desborda incluso el realismo de su propia caracterización (rápida, vale recordarlo, es su caída en la locura). Un obstáculo más en la ruta del Gaviero, salpicada de desastres y marcada por la soledad.

5. A manera de conclusión

En una entrevista, Mutis afirma que “Antonia es una mujer con un mundo desviado, no porque tenga relaciones sodomitas [...] sino porque creía en la historia de que cuando tuviera un hijo se iba a morir. Por ello, ella misma se condicionó a seguir un camino brutal” (Moreno Zerpa 1997: 15). Declaración que parece un distanciamiento del superficial análisis psicológico de Maqroll, de que el arrebato de Antonia fue debido a la sodomía, y, quizás, también una justificación del enloquecimiento tan repentino de ella.

Este no es el lugar adecuado para hacer más valoraciones estrictamente estéticas en torno al éxito de tal personaje, de cómo está construido; tampoco, con mayor razón, es la sede para hacer un juicio de intenciones sobre una supuesta actitud misógina de Maqroll que, a veces, podría vislumbrarse en la saga.²⁵ Volviendo

²⁴ En cuanto a Bertha, véase, por ejemplo, esta línea de Rochester: “Bertha Mason is mad; and she came of a mad family” (Brontë 1974: 275).

²⁵ En resumidas cuentas, no se perciben muchas simpatías feministas ni en el ciclo, por parte del Gaviero, ni en las declaraciones extratextuales de Mutis. Maqroll tiene una mirada de romances; sin embargo, si a menudo sus amantes – como Antonia – desarrollan una dependencia hacia él, casi nunca ocurre lo contrario. Es más, de vez en cuando su perspectiva sobre la mujer oscila entre el sentimentalismo simplón y la cursilería. En cuanto a Mutis, cabe destacar que, a nivel público, el colombiano fue siempre y deliberadamente provocador en su conservadurismo: afirmaba ser partidario de la monarquía, y que la historia, para él, había dejado de resultar interesante después de la caída del Imperio bizantino; que nada le importaba de la sociedad latinoamericana contemporánea, y que

a la caracterización de Antonia, lo que sí emerge sin alguna duda es su unicidad, e incluso cierta inverosimilitud en su precipitada evolución negativa. Ni siquiera Larissa, que en *Ilona llega con la lluvia* mata a Ilona, exhibe semejante ímpetu; por añadidura, su alienación se articula de manera mucho más lenta y previsible.

En términos hipotéticos, exactamente esta singularidad sugiere *a fortiori* que Antonia sea un calco de figuras como Madeline y Bertha, y acaso justo de ellas. Este ensayo ha mostrado que, en efecto, hay muchas convergencias temáticas y – por lo menos – una coincidencia verbal que respaldan tal conjetura. Entre afinidades contextuales, en particular en el caso de Madeline, y descriptivas, especialmente en el de Bertha, y considerando, además, los denominadores comunes del confinamiento, de la “perversión” sexual y del estallido final de violencia, sobresale suficiente material como para legitimarla. Precisamente en relación con el estallido, y aunque nuestro trabajo no profundiza en esta vía, no deja de ser significativo que ese gesto extremo pueda entenderse como una forma de agentividad, y acaso como uno de los puntos de partida más sugerentes para futuras lecturas en clave feminista o desde una perspectiva de género; todo ello no solo en lo que concierne a *Amirbar*, sino también como herramienta para ampliar críticamente el alcance de la encerrada viva, aún anclada en gran medida en las tradiciones europea y estadounidense.

La intertextualidad, de hecho, es uno de los enfoques críticos más comunes para las *Empresas y tribulaciones*. Con respecto al protagonista, a menudo se interpreta al Gaviero como una versión paródica y posmoderna del Ulises homérico, del Marlow de Conrad o del viejo marinero de Coleridge, entre otros. Pero, si aún no son muchas, en general, las investigaciones acerca de los capítulos del ciclo siguientes a *La Nieve del Almirante*, así faltan todavía aportes comparativos acerca de los demás personajes.

En esta ocasión, se ha propuesto una lectura de Antonia a partir del *tópos* de la “loca del desván”, subrayando así su filiación con lo gótico. Una veta subterránea, para retomar el tema del mundo hipogeo, que, como el más amplio paradigma fantástico en las *Empresas y tribulaciones*, de tanto en tanto asoma a lo largo de *Amirbar*: la atmósfera ominosa de los socavones (no importa que los presagios

rechazaba muchas de las nuevas corrientes literarias del siglo xx; que toda mujer posee, intrínsecamente, algo entre lo mágico, lo místico y lo telúrico. A pesar de todo esto, sería pretencioso tachar tanto a Mutis como al Gaviero de misóginos. En realidad, la actitud de ambos refleja un romanticismo algo anticuado e ingenuo. Acerca de las figuras femeninas en la saga, cf. López Castaño (2000); sobre Mutis y sus opiniones, véase de nuevo García Aguilar (1993).

sean solo imaginados por Maqroll), la voz de *amir al-bahr* y el perfil de Antonia evocan, además del motivo de la encerrada viva, los del animismo y de la mina maldita, típicos a su vez. Como la atención investigativa por lo fantástico en la heptalogía del Gaviero es reciente, ya que se remonta al ensayo de Ivanovici que se ha citado aquí, este artículo se inserta en un frente casi inédito, que aún mucho ha de proporcionar en cuanto a las descabelladas andanzas de Maqroll y de sus compañeros de viaje.

Finalmente, los ecos entre Antonia, Madeline y Bertha no solo iluminan aspectos inexplorados del retrato y del desarrollo de la coprotagonista de *Amirbar*, sino que incluso resaltan, en un sentido más extenso, la polifonía de las *Empresas y tribulaciones*. Ya sean dramatizadas o irónicas, “deterioradas” o paródicas, en la saga las alusiones a otras obras literarias no se limitan a la referencia culta y aislada; más bien, son elementos funcionales a la articulación de un discurso narrativo donde múltiples voces y tradiciones dialogan entre sí. Bajo el signo, obviamente, de la desesperanza. Al igual que ciertos personajes secundarios como Antonia participan de modo activo en este entramado, ampliando las posibilidades de lectura de las *Empresas y tribulaciones*, así la intertextualidad es un pilar esencial para nuevas oportunidades hermenéuticas en torno al Gaviero.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

Brontë, C.

1974 *Jane Eyre*. Norwalk: The Heritage Press.

Mutis, A.

2002a *Amirbar*. In: *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. Madrid: Alfaguara, 401-506.

Poe, E.A.

2012 “The Fall of the House of Usher”. In: *Complete Works*. East Sussex: Delphi, 510-528.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

Barrero Fajardo, M.

2012 *Maqroll y compañía*. Bogotá: Universidad de los Andes.

Fiedler, L.

1975 *Love and Death in the American Novel*. New York: Stein and Day.

Foucault, M.

1976 *Histoire de la sexualité. La volonté de savoir*. París: Gallimard.

Frow, J.

1990 "Intertextuality and Ontology". In: M. Worton; J. Still (eds.) *Intertextuality: Theories and Practices*. Manchester-New York: Manchester University Press, 45-55.

García Aguilar, E.

1993 *Celebraciones y otros fantasmas. Una biografía intelectual de Álvaro Mutis*. Bogotá: Tercer Mundo.

Gilbert, S. – S. Gubar

2000 *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press.

Hernández, C.

1996 *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*. Caracas: Monte Ávila.

Hernández, C.

2024 "Otra vez el tiempo te ha traído. Recordando a Álvaro Mutis en el centenario de su natalicio", *Estudios de Literatura Colombiana* 54, 173-185.

Hoffman, D.

1998 *Poe Poe Poe*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Ivanovici, V.

2017 "De cara al architexto. Álvaro Mutis y el realismo mágico", *Tópicos del Seminario* 38, 7-47.

Kafka, M.

2002 "The Gothic on Screen". In: J. Hogle (ed.) *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 209-228.

Lerner, L.

1989 "Bertha and the Critics", *Nineteenth-Century Literature* 44 (3), 273-300.

López Castaño, O.R.

2000 "Álvaro Mutis o de las mujeres en el ciclo de narraciones sobre el Gaviero", *Inti: Revista de Literatura Hispánica* 51 (1), 89-105.

López, O.

2000 "Amirbar: o de las razones históricas del desencanto", *Estudios de Literatura Colombiana* 6, 81-99.

Miles, R.

2002 "The 1790s: the Effulgence of Gothic". In: J. Hogle (ed.) *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 41-62.

Moreno Zepa, J.J.

1997 "Maqroll el Gaviero, un peregrino elegido por los dioses: Entrevista con Mutis", *Espejo de paciencia* 3, 11-16.

Mutis, A.

1985 "La desesperanza". In: *Obras Literaria. Prosas*. Bogotá: Procultura, 189-203.

Mutis, A.

2002b *La Nieve del Almirante*. In: *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. Madrid: Alfaguara, 9-114.

- Newell, J.
2017 *The Daemonology of Unplumbed Space: Weird Fiction, Disgust, and the Aesthetics of the Unthinkable*. The University of British Columbia, tesis de doctorado.
- Nünning, A.
2008 “Reconceptualizing the Theory, History and Generic Scope of Unreliable Narration: Towards a Synthesis of Cognitive and Rhetorical Approaches”. In: E. D’hoker; G. Martens (eds.) *Narrative Unreliability in the Twentieth-Century First-Person Novel*. Berlín-Monaco-Múnich: De Gruyter, 29-76.
- Pollock, L.
1996 “(An)Other Politics of Reading *Jane Eyre*”, *The Journal of Narrative Technique* 26 (3), 249-273.
- Punter, D.
2013 *The Literature of Terror. A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day*. New York-Oxon: Routledge.
- Rodríguez Amaya, F.
2000 *De MUTIS a Mutis. Para una ilícita lectura crítica de Maqroll el Gaviero*. Viareggio-Lucca: Baroni.
- Savoy, E.
2002 “The Rise of American Gothic”. In: J. Hogle (ed.) *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 167-188.
- Talairach-Vielmas, L.
2016 “Madwomen and Attics”. In: A. Horner; S. Zlosnik (eds.) *Women and the Gothic*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 31-45.
- Todorov, T.
2013 *Introduction à la littérature fantastique*. París: Seuil.
- Uscátegui Narváez, A.
2014 “*Amirbar* desde El Erotismo y el Potlatch de Georges Bataille”, *Agorá* 4, 26-30.
- Wilson, J.D.
1982 *The Romantic Heroic Ideal*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Zeppigno, G.
2009 *La trasgressione fantastica. Infrazioni logiche e abissi di senso nella narrativa fantastica da Kafka a Cortázar*. Università di Trento, tesis de doctorado.

ALESSANDRO SECOMANDI

Università degli Studi di Bergamo
alessandro.secomandi@unibg.it
ORCID code: 0000-0002-4484-0656