*Letras Hispanas*

Volume 15

**TiTle:** “Un fatalismo lúcido:” melancolía y *Spätzeit* en “La muerte del estratega” (1985) de Ál- varo Mutis

**AuThor:** Andrés Arteaga

**emAil:** andr[es.arteaga@smu.ca](mailto:arteaga@smu.ca)

**AffiliATion:** Saint Mary’s University; Department of Modern Languages and Classics; 418 Mc- Nally 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 Alvaro Mutis (1985), starting from an imaginary-aesthetics nar- rative 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 particularmen- te 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 Uni- versity (Halifax, Canada) where he teaches courses on Spanish language and Latin Ameri- can Literature. He obtained his PhD in Spanish Literature at the University of Ottawa in

2012. His research interests includes contemporary Colombian literature, Colombian émi- gré literature and postraumatic Latin American literature. His most recent book is *Levadu- ras de destrucción: melancolía y fading del yo en la obra de Álvaro Mutis* (Editorial Biblos,

2019).

ISSN: 1548-5633

“Un fatalismo lúcido:”1 melancolía y *Spätzeit*

en “La muerte del estratega” (1985)

de Álvaro Mutis

Andrés Arteaga, Saint Mary’s University

Comenzaremos nuestro análisis de- finiendo el concepto de “Spätzeit” (Moser) para posteriormente ingresar al campo de la melancolía y su relación con la creación lite- raria. 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 cosmo- politismo o la ruptura del yo hacían parte de las preocupaciones de esta generación de es- critores 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 narra- tiva: iconoclasta / cristiano, religioso / laico y griego / bárbaro. Cada una de ellas está en- marcada en los acontecimientos propios de la vida del Ilirio. Veremos igualmente constan- tes 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 organiza- dores de la vida del héroe. Al interior de esta problemática encontramos el doble estatuto de la ley representado en la *Basilissa*, en don- de 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 obligar- lo a abandonar a su amada Ana Alesi.

La presencia constante de lo que Mutis llama un “fatalismo lúcido” le da una pecu- liar visión del mundo a Alar, quien expresa en una de sus cartas “es todo lo que podemos ha- cer. 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 reco- nocemos la posición existencial melancólica desde la cual el héroe sabe que el objeto está perdido para siempre y que del fin solo cono- cemos 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 pasa- do 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 característi- cas nos hablan de la doble condición melan- cólica: *vita activa*, *vita contemplativa*. Por un lado, es claro que Alar es un estratega mili- tar al servicio de la emperatriz; por el otro, su alma romántica se refugia en la lectura de poetas clásicos como Virgilio, Horacio y Ca- tulo.

En la parte final del análisis asistimos a la muerte de Alar en batalla y a la represen- tación 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 úl- timo 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 moderni- dad y sus efectos en la época actual es a par- tir 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 épo- ca tardía o tiempo posterior (“Mélancolie et nostalgie” 84). Más que un concepto historio- gráfico definido, la *Spätzeit* es un

concepto que surge de la reflexión de teóricos como Alois Riegl, Wal- ter Benjamin y Harold Bloom […] el cual tiene cinco componentes se- mánticos: la pérdida de energía, la decadencia, la saturación cultural, la

producción secundaria y la posterio- ridad. (Moser 84; mi trad.)

Para Moser no se trata de situar la moderni- dad como un proyecto inacabado, tal como lo plantea Habermas, sino de analizar la *Spätzeit* como “una crisis no recuperable de la moder- nidad 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 entrópi- co 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 recu- rrentes: la pérdida de energía, la dis- minución de talla y el agotamiento del impulso creador.2 (84; mi trad.)

Se trata de un *tropo* que se puede en- contrar tanto en el campo de las ciencias na- turales como en otras esferas de la experien- cia humana como la literatura, en el cual lo relevante es el estado de desgaste, de agota- miento, de deterioro de un mundo anterior que ahora es añorado con una nostalgia exis- tencial.

A partir de los conceptos de decaden- cia 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 tie- ne como destino caer bajo la ley de la natu- raleza” (85). Esta segunda característica no sólo introduce el hecho de que el hombre ha llegado tarde, sino que encuentra en el mun- do 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 co- losal de la que sólo quedan los fragmentos. Ante la magnitud de las ruinas de civilizacio- nes antiguas, el artista no sabe muy bien que hacer: si imitar su ejemplo o crear un nuevo referente estético que sobrepase sus anteceso- res, tomando de ellos algunos elementos.

La tercera característica de la *Spätzeit*

es la “saturación cultural” producida preci-

samente por el hecho de que el hombre lle- ga 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 po- sitiva que le permite crear sobre lo que otros han hecho o una actitud negativa que lo pa- raliza ante la abundancia de materiales. Es desde este punto desde donde las vanguardias crean algo nuevo.

La cuarta característica es la “produc- ción 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, cultu- ra 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 sucum- bido, 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 épo- ca 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 espe- cíficos—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 positi- vos al cual el sujeto no tuvo acceso: un tiempo mejor, un equilibrio entre el hombre y la na- turaleza, 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 im- posible de su tarea. En el caso de la melanco- lía, 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 conciencia del estado de deterioro del mundo [que proyecta sobre su yo]” (*Duelo* 244); un tipo de conciencia 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 inves- tidura [...] *y vacía al yo hasta el empo- brecimiento 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 esta- do psíquico individual es también una con- dición existencial en donde el yo y el objeto están fusionados. A partir de esta configura- ción puede haber una estética en donde este amalgamiento tenga como resultado un nue- vo objeto. La poesía lírica del romanticismo cumple muy bien este propósito, pero no es la única y bien puede haber otras representa- ciones de esta condición espiritual de héroes.

¿Si la creación literaria permite sim- bolizar tanto el sufrimiento como la alegría, acaso la melancolía no puede también sim- bolizarse? ¿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 testi- monio de los afectos: la tristeza, como una marca de la separación y como contenedora de la dimensión del sím- bolo; 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 ma- nera con mis experiencias de la rea- lidad [...] 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 pro- ducción textual amén a su condición existen- cial: debe inventar un lenguaje nuevo que le dé al sujeto creador la posibilidad de ponerle dis- tancia 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 irrepresenta- ble, buscar como Mallarmé “una palabra nue- va, 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 anu- de 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 trans- mutación 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 pos- vanguardia latinoamericana

El movimiento literario hispanoamericano conocido como la posvanguardia retoma al- gunos de los temas, imágenes e ideales del modernismo hispanoamericano, entendido por Octavio Paz como una “literatura de fun- dación” (Paz, *Los hijos* 31) que abrió las puer- tas 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 uto- pía 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 importan- tes 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 eró- tico en el lenguaje, la decadencia, el cosmopo- litismo, 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 Moli- na, Octavio Paz y Álvaro Mutis.

En la obra del escritor colombiano Ál- varo 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 di- fícil 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 sen- timental belleza de las ruinas, como testimo- nio 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 soporta- ble; de allí el permanente recurso intertextual en sus novelas a textos históricos relacionados

con el *Ancien Régime* y el siglo XVIII fran-

cés. 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 re- ligiosas y en la creación de un lenguaje profa- no. 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 semánti- cos en donde la destrucción, el deterioro y la muerte tienen una presencia permanente y fa- tal sobre los seres humanos.

El cosmopolitismo y el hedonismo son también temas constantes en la obra de Mu- tis, su héroe principal, Maqroll el Gaviero, no tiene un origen preciso y anda por el mundo con un “pasaporte chipriota de dudosa re- putación” (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 Medite- rráneo, 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 ca- racterizan por su *joie de vivre hors la loi* que se refleja en oficios tales como capitanes de barco, tenderos, traficantes de armas, contra- bandistas, administradores de burdeles, mi- neros, impostores, magos de feria o celadores de transatlánticos. En muchos de ellos—y es- pecialmente en Maqroll—encontramos que, a pesar de caracterizarse por una actitud ne- gativa 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 transi- torio tenga también un valor en medio de los lamentos por el deleznable presente.

A diferencia de otros autores de esta ge- neración como José Lezama Lima y Octavio Paz, para Álvaro Mutis lo indígena ameri- cano no es materia de profundización en su obra; de hecho los personajes indígenas o con rasgos amerindios—lo autóctono america- no—que aparecen en novelas como *La nieve del almirante* o *Amirbar*, están más cerca de la naturaleza selvática que de una conscien- cia milenaria vernacular. Lo amerindio para Mutis parecería ser la representación de una alteridad radical en la cual se alinean este- reotipos en donde lo bárbaro, lo exótico, lo salvaje y muchas veces lo oriental se dan lu- gar. 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 cons- tante búsqueda de un origen español andaluz mezclado con lo americano criollo. Poema- rios 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 con- temporáneos posvanguardistas como Paz. Lo que pasa es que en su obra no hay una diferen- cia radical entre Europa, África o América; él simplemente navega entre las aguas de lo que Ángel Rama definió como las dos caracterís- ticas 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, Bor- ges, Cortázar, Vargas Llosa y Paz, Mutis es un fiel representante de una tradición litera- ria 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 extra- ñas, 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 ca- recer 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 simple- mente está siendo fiel a una tradición iniciada por el modernismo, continuada por algunos vanguardistas como León De Greiff y retoma- da por su generación: ser lo que A. Rama llama un “transculturado” (*Transculturalidad* 27), lo que para muchos críticos resulta un poco am- bivalente 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 hispa- noamericano cuya revolución está anclada en un panteón de héroes vencidos.

Es importante mencionar que un traba- jo 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 fas- cinación con los hechos históricos y una especial devoción por épocas en donde lo monárquico y lo religioso ocupaban un lu- gar central. En entrevista con Ignacio Solares Mutis dice

ya adulto empecé a interesarme en lo que de religioso pudieran tener figu- ras como Carlos V o Felipe II, o situa- ciones 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 preocupa- ción hay una constante religiosa, una especie de nostalgia de un catolicismo aventurero y místico a la vez, de cru- zada 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 impor- tantes 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 ocu- pan 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 Estanbul 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 icono- clasta Constantino V, desposa a la bella ate- niense Irene el primero de noviembre del año

768, quienes posteriormente ocuparán el tro- no 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 empera- triz—desde el cual gobierna por más de vein- te 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 rees- tablece 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 in- trigas 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 patriar- ca y Gran Logoteta Nicéforo, quien la sucede- rá como monarca.

Según Samuel Serrano, para la compo- sición 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 manus- critos del siglo XII conocidos en la literatura medieval como *Grottaferrata* y *Escorial*. Se- rrano 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 (“Ma- qroll 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. Igualmen- te 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 neoplatóni- cos y gracias a la mediación de su padre—un alto cortesano, obtiene un puesto en el ejér- cito imperial. Comienza su carrera militar como Turmarca en el puerto de Pélagos, pos- teriormente es ascendido a general de cuerpo del ejército en Kypros, y ocupa luego el cargo de *Hypatoï* en Siracusa; finalmente le es asig-

nado 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 pú- blica; 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 es- cuadrones 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 mez- cla 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, vánda- los, godos, lombardos, eslavos, moros, persas, armenios, árabes de Siria convertidos, jázaros [*kazhares*], rusos, ibéricos, georgianos, vikin- gos escandinavos y normandos, lo que da una muestra del mosaico cultural tan complejo que existía y el nivel de disciplina y motiva- ción que se requería para la vida en campaña. Entre la guardia del Ilirio encontramos “unos caballeros macedónicos, mercenarios búlga- ros y su guardia personal de fieles kazhares” (“La muerte” 140).

Por encima de los soldados estaban los oficiales entre quienes se encontraban los ge- nerales, los *Turmarcas* o generales de división o de una determinada provincia, los *Strategus* o estrategas 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 metropolita- nos, que era un tipo de *Strategus* muy influyen- te 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 atenien- se. Alar, como veíamos, ocupa varios de estos rangos oficiales—*turmarca, hypatoï*—antes de ser ascendido a *strategus*.

La iglesia ortodoxa, con el reestableci- miento 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 ca- tedrales e iglesias vuelven a ocupar una plaza importante en la vida pública de la ciudad,

entre ellas se destacan la catedral de Santa So- fía y la Iglesia de los Santos Apóstoles en don- de 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 iconoclástica y se rees- tablece la influencia política de la Iglesia or- todoxa bajo el papado de Adriano I.

El relato de Mutis comienza con la cele- bración de dicho concilio en el cual se pretende establecer la canonización de un grupo de cris- tianos muertos en una emboscada, entre los cuales se hallaba Alar. Quien preside el conci- lio es el entonces Patriarca de Laconia, Nicéfo- ro, que se opone a la canonización del *strategos* por considerar la vida de éste alejada de cual- quier 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 re- lación de Alar con la emperatriz Irene.

Otras figuras pertenecientes o relacio- nadas 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 sebastrocatro- re*, y por supuesto los monjes. Andrónico, hermano de Alar y destinatario de su co- rrespondencia, comienza su carrera pública como funcionario del Imperio y es promovi- do 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 muer- te 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 poé- tica* 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 his- tórico del que trata.

Dicho estado anímico lo veremos re- flejado en el relato en las oposiciones Icono- clasta / 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 cons- tante al relato en tanto transcurre en el tiem- po 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 conti- nuó la política iconoclasta de su predecesor Constantino V, a partir de la cual se derra- mó 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 histó- rico 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 Igle- sia,” ya que al comienzo del reinado de Irene

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

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 hom- bre está en el centro de una reflexión moral— y su lugar al interior del Imperio como solda- do leal al emperador.

Sobre esta batalla interior que siente desarrollar en su vida y sobre la ambigüe- dad 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 san- gre. (145)

Esta primera contradicción marca el in- greso 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 expre- sa 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 per- meará todo el texto en tanto Alar intenta dife- renciarse de quien fuera su benefactora y so- berana, 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 *Autocrátor*. Esta es- pecie de vida paralela la encontramos no sólo en Alar sino en otros personajes de Mutis, es- pecialmente en Maqroll el Gaviero: de un lado

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 dic- ta 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 des- esperanza.

Religioso / Laico

Esta segunda oposición tiene que ver también con esa doble encrucijada que representa para un soldado del Imperio Bizantino renun- ciar—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 impo- sición del Águila de los Stratigoi, Alar y el em- perador León—antiguo amigo del Ilirio—co- mienzan 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 importan- te 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 en- tre 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 “*fa- talismo 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 futili- dad 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 inmor- tal que define lo que es Alar, “soy griego o ro- mano 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 desa- parición, 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 esplen- dor de Bizancio desaparece para el Ilirio pues lo opaca la marea de intrigas y conspiracio- nes 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 bizanti- na. Frente a esto él encuentra que es el ves- tigio 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 ma- terial 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 re- presenta no sólo el máximo estado de esplen- dor 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 ex- presión 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 obedien- cia 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 pa- dre se muestra como heredero de una férrea disciplina tanto en su vida privada como pú- blica.9 Sobre su vida privada en varios puntos del texto el narrador menciona que al estrate- ga “no se le conocían [...] los amoríos y escán- dalos tan comunes entre los altos oficiales del Imperio” (130), “ni aventuras escandalosas, ni era afecto a las ruidosas bacanales tan gra- tas 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 pun- tos más importantes en la obra de Álvaro Mu- tis 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 cier- ta 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 estra- tega es llamado ante la corte a dar las explica- ciones 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 in- crepa Irene]. (132)

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

En este sentido, no es que Alar no tu- viera 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 lle- ga 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, entor- pecido 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 ba- talla está en el más alto punto y ante la inmi- nente 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 mo- mento preciso. Esto lo sabe el Ilirio y simple- mente cumple con su deber mientras es lla- mado a rendir cuentas ante la Gran Basilissa.

La figura de Irene resulta enigmática para Alar pues representa tanto la ley del pa- dre, 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 sos- pechas iconoclastas sino que precipita el final de la vida del Ilirio al negarle lo que para él representa una breve alegría cuando éste en- cuentra el amor al lado de Ana la cretense.10

La relación entre Alary la emperatriz pasa por diversas etapas, en un primer momento hay una franca admiración mutua en tanto am- bos 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 Ili- rio despierta una gran admiración y simpatía ya que se siente “halagada por el sincero entu- siasmo y la aguda erudición del General en los asuntos helénicos” (129-30). Esta mutua rela- ción 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 cuestas y en el momen- to 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 cam- paña como *strategos* del Imperio. En carta di- rigida a la emperatriz dice

si la Despoina insiste en ordenar su re- greso a Constantinopla no moveré un

dedo para impedirlo. Pero allí habrá terminado para mí todo interés en se- guir 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 cas- tración simbólica al arrancarle los ojos a su primogénito—como en lo real—la muerte fí- sica 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 épo- ca tardía—Spät-zeit—que nos sitúa en “una crisis no recuperable de la modernidad utó- pica” (Moser 84). Igualmente argumentamos cómo este concepto tiene cinco componentes semánticos: la pérdida de energía, la deca- dencia, la saturación cultural, la producción secundaria y la posterioridad. También plan- teamos cómo algunos de los representantes de la generación de la posvanguardia latinoa- mericana, entre los que encontramos a Álva- ro Mutis, comulgan con esta visión del mun- do en su obra. En este último apartado quiero proponer un análisis de tres de los compo- nentes semánticos de la *Spätzeit* en la obra analizada y resaltar a su vez cómo la melan- colía hace parte del tema central del cuento.

La condición melancólica del héroe es central en la obra de Mutis11 y la refleja magis- tralmente 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 ca- racterística de la *Spätzeit,* la podemos encon- trar en algunas de las imágenes poéticas de destrucción y abandono de cualquier proyec- to 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 cri- sis 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 hé- roe—se condensan en esta sentencia, “oscu- ras 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 per- cibir 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 quie- re subrayar: a falta de sentido con este llama- do desesperanzado se quiere alcanzar uno; por negación se afirma lo que subyace bajo el texto: no hay salida, nadie tiene una respues- ta, 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 ele- mentos semánticos que aparecen en el cuen- to a través de una serie de imágenes poéti- cas, 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 magistral- mente representada en la figura de la ruina. Èsta aparece de forma repetitiva y nos da cuenta de la insistencia del poeta en el res- cate 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 Ate- nas, su gusto por Chipre y sus arries- gadas 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 caracterís- ticas 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 tor- so de una Venus mutilada o la cabeza de una medusa, a las reliquias de un santo patriarca de la Iglesia de Orien- te. (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 pen- sar en la melancolía como centro ordenador en la configuración del héroe es la presencia simultánea de dos características en el per- sonaje: 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 en- sueño, 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 *se- vera melancolía* que en las tardes se refleja en su rostro” (141; mi énfasis). Por otro lado, en- contramos a un hombre de acción, un solda- do que cumple su función de estratega a pesar de saber la futilidad de su misión, ya que co- noce “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, pro- ducto de una meditación profunda sobre la condición del ser. En Alar no sólo está pre- sente este elemento—en tanto en sus cartas hay una constante reflexión sobre el poder, el destino, la religión o el amor—sino que igual- mente 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 trage- dia 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 caracte- rísticas de la *Spätzeit* y la entendemos cuando al final de un período “los recursos y los hé- roes 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 famo- sa conferencia “La desesperanza” en la *Casa*

*del Lago* cómo “el desesperanzado es, a fin de cuentas, alguien que ha logrado digerir se- renamente 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 anti- guo, algo que estaba también en la máscara cretense” (149). Hay un nuevo ciclo que co- mienza al fusionar 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 exis- tencia 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—sím- bolo mudo del pasado helénico—y la mu- chacha—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 re- presentación 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 alimen- ta más el fuego que desde años ardía en silen- cio; 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 estacio- nadas las tropas del estratega. Reúne a sus co- mandantes y les dice “una cosa quiero que se- pan con certeza: los que vayan conmigo para terminar con Kabil no tienen ninguna posibi- lidad de regresar vivos” (154). *Fatalismo lúci-*

*do* en tanto sabe que no hay ninguna opción

de empuñar la espada después de esta última

batalla, clarividencia desesperada—para em- plear 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,” repre- sentado 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 esquiva, de quien se sabe dueño del ilusorio vacío de la muerte” (159), allí alcanza la inmortalidad.

Mutis le da el título “La muerte del estra- tega” 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 tan- to anhela. Al mismo tiempo hay una visión del mundo muy particular, anclada precisamen- te 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 tra- vés 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 au- tor 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 cons- cience de se trouver dans une mon- de 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 Verar- mung*” *(*Freud, “Trauer und Melancholie” 440).

4 La création littéraire est cette aventure du corps et de signes qui porte té- moignage 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´es- saie 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 siguien- te 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 Grottaferra- ta and Escorial versions*. Cambridge UP, 1998.

7 El palacio negro o cárcel de Lecumberri fun- cionó como penitenciaría entre los años 1900 a

1976 y albergó entre otros presos famosos a Pan- cho Villa, David Alfaro Siqueiros, Heberto Casti- llo—asesino de Trotsky—José Revueltas y William Borroughs. Desde 1982 se encuentra allí el Archi- vo 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 tradi- cional *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 momen- to 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 die- ra 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*. Edi- torial 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 Boli- var, 1984. Tesis de maestría.

Jeffreys, Elizabeth. *Digenis Akritis. The Grottaferra-*

*ta 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 litteraires, 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 Económi-

ca, 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 bizan- tina.” *Cuadernos hispanoamericanos*, vol. 664,

2005, pp. 91-100.

Solares, Ignacio. “La actual literatura latinoameri- cana nos permitió poner los pies sobre la tier- ra (1969).” En: *Poesía y prosa* de Álvaro Mutis. Instituto Colombiano de Cultura, 1981, pp.

570-75.