

MAQROLL Y LA MÁQUINA CÉLIBE DE «COCORA», DE ÁLVARO MUTIS¹

Maqroll and the Bachelor Machine of «Cocora»,
by Álvaro Mutis

ALESSANDRO SECOMANDI

Università degli Studi di Bergamo

alessandro.secomandi@unibg.it

ORCID: 0000-0002-4484-0656

Recibido: 07-01-2025

Aceptado: 05-06-2025

DOI: 10.51743/cilh.vi51.576

RESUMEN

En el marco de los enfoques comparativos hacia las *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (A. Mutis, 1986-1993), todavía persisten lagunas en el estudio de la maquinaria de «Cocora» (1981, después en *La Nieve del Almirante*, 1986). Este ensayo ofrece un análisis transmedial que pone en relación el artilugio de «Cocora» con *Le Grand Vêre* (1915-1923), de Marcel Duchamp; se examinan, en particular, los recursos especí-

ABSTRACT

Building on comparative approaches to *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (A. Mutis, 1986-1993), this essay addresses lingering gaps in the study of the machinery featured in «Cocora» (1981, later included in *La Nieve del Almirante*, 1986). Through a transmedial analysis, it explores the connections between the contraption in «Cocora» and Marcel Duchamp's *Le Grand Vêre* (1915-1923), with a particular focus on how each me-

¹ 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. El presente artículo profundiza precisamente en algunas páginas de esa monografía en italiano, *I fantasmi del Gabbiero*, donde muchos de los aspectos abordados aquí quedan apenas esbozados, o no figuran en absoluto. Responsable científico del proyecto: Prof. Erminio Corti.

ficos de cada medio expresivo para construir una visión única de la «máquina célibe». De este modo, destaca la capacidad del lenguaje literario y del arte visual para entablar un diálogo en torno a conceptos como lo absurdo, lo inútil y lo inefable.

PALABRAS CLAVE: «Cocora»; Mutis; Le Grand Verre; Duchamp; transmedialidad.

dium leverages its distinct expressive resources to craft a unique interpretation of the «bachelor machine». In doing so, it underscores the ability of literary and visual art to engage in meaningful dialogue around themes such as absurdity, futility, and the ineffable.

KEY WORDS: «Cocora»; Mutis; Le Grand Verre; Duchamp; Transmediality.

INTRODUCCIÓN

EL CUENTO «COCORA» (1981, incluido posteriormente en *La Nieve del Almirante*, 1986) es uno de los raros capítulos de las *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (1986-1993), la saga narrativa de Álvaro Mutis, que desafían el aparente realismo absoluto de su mundo ficticio². En efecto, las andanzas de este estrafalario y decepcionado hombre de mar se desarrollan, por lo general, en un escenario verosímil que es prioritariamente América Latina o Europa entre mediados y finales del siglo XX; en cuanto a los trasfondos más importantes o frecuentes, sobresalen la Colombia amazónica y tropical, Panamá y España, entre otros. Pero incluso aquí, de vez en cuando, emerge *algo* que agrieta esta plausibilidad.

² Por comodidad, se define —y se seguirá definiendo— «Cocora» como un cuento, aunque en rigor se trataría más bien de un poema en prosa; de hecho, en recopilación se publica por primera vez en *Caravansary* (1981), que es, justamente, un poemario. Si la primera aparición explícita del Gaviero es plenamente poética («Oración de Maqroll», en *Los elementos del desastre*, 1953), a partir de *Reseña de los hospitales de ultramar* (1959) comienzan a aparecer poemas en prosa sobre Maqroll que, en las colecciones posteriores, se orientan cada vez más hacia el cuento propiamente dicho. Al respecto, «Cocora» y, más en general, *Caravansary* marcan un verdadero punto de inflexión al desdibujar los límites entre estas dos formas literarias próximas, pero no siempre fáciles de distinguir. Sobre la continuidad entre poesía y prosa en la obra de Mutis, y especialmente en la dedicada a Maqroll, véanse Hernández [1996] y Barrero Fajardo [2012]. El propio Mutis insistía con frecuencia en dicha unidad.

En *La Nieve del Almirante*, por ejemplo, aparece una mujer indígena quien se asemeja a las vampiras góticas de Le Fanu y Stoker, además de un aserradero que, en la selva, resulta totalmente fuera de lugar para Maqroll; en *Ilona llega con la lluvia* (1987) un personaje secundario, Larissa, relata una extraña historia de amor que tuvo con dos fantasmas; en *Amirbar* (1990), especie de secuela ideal de «Cocora», la aciaga atmósfera del subsuelo enloquece al Gaviero. Se trata de una veta fantástica, por lo menos *lato sensu*, a la que pertenece también el cuento objeto de análisis.

A lo largo de «Cocora», que es ambientado en una mina cerca del homónimo río colombiano, destacan dos elementos de ruptura. El primero es una serie de voces femeninas que Maqroll escucha –o cree escuchar– al interior de un túnel, y que lo arrojan al borde de la alienación. Puede considerarse el caso más contundente de fantástico *tout court* en la obra, ya que nunca se aclara si estos murmullos espectrales sean una alucinación acústica del Gaviero o un fenómeno diegético real³. El segundo elemento de ruptura, que supuestamente no tiene ninguna relación con el coro fantasmal, es una inmensa máquina que Maqroll encuentra en otra galería. A pesar de que se trate, con toda probabilidad, de una «simple» maquinaria de extracción, su tamaño descomunal, sus imperscrutables formas y su condición de abandono constituyen, para el Gaviero, un acertijo de acero que se convierte en enigma trascendental.

El ensayo se propone demostrar que, más allá de la capa de ciencia ficción que superficialmente –y solo superficialmente– cubre este aparato, y más allá del paradigma fantástico en que sin duda cabe, lo que

³ Esta fisura en la verosimilitud del mundo ficticio es lo que define lo fantástico por lo menos a partir de Caillois [1965]. Según la célebre reinterpretación de Todorov [2013: 35-36], a esto debe agregarse una ambigüedad insoluble en torno a la efectiva presencia de lo sobrenatural. Pero, como observan muchos críticos posteriores a Todorov, difícilmente esta última puede considerarse una condición necesaria de lo fantástico, ya que limitaría tal modalidad literaria a pocos títulos a la *The Turn of the Screw* (H. James, 1898). Para profundizar en esa diatriba teórica, véase Roas [2001].

mejor lo encuadra es sobre todo el de la máquina célibe de Marcel Duchamp y Michel Carrouges: inútil, y grotesca hasta tal punto que resulta imposible de describir, o casi⁴. A través de una comparación transmedial entre la instalación *Le Grand Verre* (1915-1923)⁵, de Duchamp, y el artefacto de «Cocora», incluyendo un breve paréntesis en torno a algunos de sus antecedentes literarios, se respaldarán tanto las convergencias entre todos ellos como el matiz precipuo del monstruo metálico que atormenta a Maqroll. De hecho, si el concepto de artilugio célibe se caracteriza por el ridículo sinsentido y la ironía, quizás la orientación de Mutis hacia este concepto pueda considerarse una parodia de segundo grado: una máquina ordinaria, si bien representada de manera paroxística, se transforma en una pesadilla sin alguna faceta lúdica.

Con respecto a la transmedialidad, que es un marco teórico fundamental del estudio, vale agregar que su empleo aquí sobrepasa un poco la definición actual de la categoría. Transmedial sería, según esta etiqueta, aquel mundo narrativo construido por medio de la confluencia orgánica y no redundante de diferentes formas expresivas: en concreto, la saga de *Matrix* [L. y L. Wachowski, 1999-2021] o la de *Lost* [J. J. Abrams, D. Lindelof y J. Lieber, 2004-2010], que se expanden a través de películas o series de televisión, así como cómics, videojuegos, etc., y donde cada una de estas piezas cuenta una porción exclusiva de la historia completa. Sin embargo, de acuerdo con ciertas declinaciones más flexibles del modelo, también puede considerarse transmedial la reinterpretación de personajes, temas u objetos específicos al pasar de una modalidad artística a la otra, sin que se den fuertes vínculos directos entre ellas⁶.

⁴ La definición es de Carrouges [1975: 21], y se profundizará en los próximos capítulos. Por cierto, está claro que algo tan quimérico e implausible roza, de por sí, lo fantástico.

⁵ El título original es *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, pero resulta más conocida, precisamente, como *Le Grand Verre*.

⁶ En términos muy resumidos, de hecho, sobresalen dos orientaciones generales hacia la transmedialidad: la más canónica y reciente, que procede de Henry Jenkins, la

Parafraseando a Van Leavenworth acerca de H. P. Lovecraft y sus aberrantes criaturas extraterrestres, que siguen siendo reutilizadas y reelaboradas mucho después de la muerte del autor estadounidense,

[his] storyworld is elicited by textual fiction, interactive fiction, short and feature-length films, fan art, comics, music, board games, role-playing games, computer games, [...], to name a few examples. [But] it is not unified by a specific story or stories [. F]ictional practice is not always narratively consistent, particularly when several different authors and producers engage with a [narrative object] over a long period of time. [...] Lovecraft storyworld is a [...] model of an indistinct world that is unified by a *specific thematic focus* [Leavenworth, 2014: 333-334; cursivas mías].

Si en lugar del *mundo ficticio*, que es usualmente uno de los mayores motivos de interés para los investigadores de este ámbito, se traslada el enfoque al *tema*, resulta claro que, a pesar de la falta de coherencia y sistematismo, un campo semántico tan exacto como el de la máquina célibe puede encajar en la transmedialidad. Ya se defina «débil», como proponen algunos críticos (aunque con matiz tipológico un poco distinto del que se asume aquí)⁷, o con otras etiquetas menores, desmentir el carácter potencialmente transmedial de esa maquinaria sería como negar el de Cthulhu, el icónico alienígena de Lovecraft, al articularse –incluso hoy en día– en el cine, en los videojuegos y en los cómics, también de modo muy diverso al imaginado por el estadounidense.

Justo las variaciones expresivas y de contenido que ese artilugio desarrolla desde *Le Grand Verre*, de Duchamp, hasta «Cocora», de Mutis,

considera como una serie de historias interconectadas «that unfold across multiple platforms, with each medium making distinctive contributions to our understanding of the [same story] world» [Jenkins, 2006: 334]; según la otra, algo anterior, «transmedial phenomena [consist in] the appearance of a certain motif, aesthetic, or discourse across a variety of different media [...]. An example for this is the aesthetic of futurism, which was realized in [...] text, painting, sculpture, etc. [...] with the formal means specific to each medium» [Rajewsky, 2005: 46].

⁷ Véase, por ejemplo, Napoli y Tirino [2015: 201-202].

constituyen la orientación mayor del ensayo. Es decir, ¿cómo se representa un artefacto delirante e imposible en el arte visual, y cómo en la literatura?

UN DIOS ABANDONADO Y RETICENTE, *MÊME*

Cocora es una mina sin yacimientos por explotar, donde Maqroll, en el presente de la narración, lleva varios años trabajando como vigilante. Resulta difícil entender con qué propósito, considerando que el lugar está completamente desierto y que, según el propio Gaviero, allí nunca se encontró nada. Sin embargo, Maqroll tiene la costumbre de aceptar empleos singulares, cuando no abiertamente incomprensibles; por esto, el lector familiarizado con sus desventuras no se sorprenderá demasiado. Lo que sí resulta extraordinario, en cambio, es su testimonio de lo que le ocurrió en dos galerías.

En la primera, la principal, Maqroll escucha murmullos femeninos, quizás oraciones o tal vez burlas dirigidas hacia él. Esto viene seguido, aunque no queda claro si por causa directa o mera coincidencia, de una de las habituales fiebres del Gaviero, malárica y delirante. Una noche, Maqroll termina por reprender a las misteriosas mujeres con gritos e insultos. Pero nadie le responde, así que decide abandonar el socavón y no volver jamás.

Es en la segunda galería que Maqroll se encuentra con la gigantesca maquinaria. A oscuras, el Gaviero pasa semanas palpando sus componentes sin llegar nunca a tener una idea clara de sus dimensiones. Firmemente anclado en la roca, el artilugio está compuesto por piezas metálicas de las más diversas formas: esferas, engranajes y cilindros. Al mismo tiempo, no parece tener ninguna utilidad evidente. Una vez más al borde de la alienación, Maqroll se dirige al objeto, preguntándole cuáles secretos oculte. Por supuesto, el resultado es nuevamente infructuoso, y el Gaviero abandona también este túnel.

En el tercer socavón, donde Maqroll toma la palabra en el presente, no ocurre nada sensacional. Sus encuentros con buscadores de oro y con algunas mujeres, que no van más allá de lo tedioso, mitigan su soledad. No obstante, Maqroll desea abandonar Cocora lo antes posible, y la continuación de sus empresas hipogreas será precisamente *Amirbar*.

Así el Gaviero describe la máquina de la segunda galería:

Lo que me detuvo en esa galería durante días interminables, en los que estuve a punto de perder la razón, es algo que allí se levanta, al fondo mismo del socavón recostado en la pared en donde aquél termina. Algo que podría llamar una máquina si no fuera por la imposibilidad de mover ninguna de las piezas de que parecía componerse. Partes metálicas de las más diversas formas y tamaños, cilindros, esferas, ajustados en una rigidez inapelable, formaban la indecible estructura. Nunca pude hallar los límites, ni medir las proporciones de esta construcción desventurada, fija en la roca por todos sus costados y que levantaba su pulida y acerada urdimbre, como si se propusiera ser en este mundo una representación absoluta de la nada. Cuando mis manos se cansaron, tras semanas y semanas de recorrer las complejas conexiones, los rígidos piñones, las heladas esferas, hui un día, despavorido al sorprenderme implorándole a la indefinible presencia que me revelara su secreto, su razón última y cierta. Tampoco he vuelto a esa parte de la mina, pero durante ciertas noches de calor y humedad me visita en sueños la muda presencia de esos metales y el terror me deja incorporado en el lecho, con el corazón desbocado y las manos temblorosas. Ningún terremoto, ningún derrumbe, por gigantesco que sea, podrá desaparecer esta ineluctable mecánica adscrita a lo eterno [Mutis, 2002a: 99].

Razonablemente se trata solo de un enorme molino, o con menor probabilidad de un compresor de aire, pero representado de modo hiperbólico.

Si el artefacto tuviera una presencia más definida y su imagen no fuese tan nebulosa, habría que pensar inmediatamente en la ciencia ficción. Sin embargo, la vaguedad de la descripción lo sitúa mucho más cerca de lo fantástico, en un sentido amplio, que de sus variantes o

subgéneros (entre los cuales puede caber, según la declinación teórica, la propia ciencia ficción). De hecho, como agudamente sintetiza Thomas Clareson,

science fiction [is] concerned with scientific discovery [...], but [must of all with] the effects of those developments on the individual person and on society as a whole. [S]cience fiction make[s] use of the discoveries, theories, and speculations in the fields of science that appeal to the imagination at the time the story is written. [...] One other ingredient is necessary to the emergence of a science fiction: belief in ongoing change [Clareson, 1995: 4-5].

Prescindiendo de que el último asunto es totalmente incompatible con la índole del Gaviero, que no cree en nada, y mucho menos en el progreso, a lo largo de «Cocora» no emerge algún estricto interés tecnológico por ese aparato, y el único efecto que provoca es una profunda inquietud en Maqroll. Por lo contrario, piénsese en novelas clásicas de ciencia ficción como *Solaris* [S. Lem, 1961] o *Rendezvous with Rama* [A. C. Clarke, 1973]: en un contexto que ya resulta futurista de por sí, aparece *algo* —un planeta viviente, una increíble astronave, etc.— que, usualmente pormenorizado, desafía no solo el conocimiento científico de los sesenta, de los setenta y también actual, sino el del mundo ficticio imaginado inclusive. En *Solaris* y *Rendezvous with Rama*, la historia consiste en una larga investigación fenoménica y hermenéutica de ese *algo*, la cual, pese a que no lleve a éxitos perentorios, articula extensamente el desenlace con hipótesis y análisis, exploraciones y experimentaciones⁸.

⁸ Desde luego, no siempre es así en la ciencia ficción. Difícilmente se puede encontrar este elemento de ruptura en la saga de *Dune* (F. Herbert, 1965-1985); aún más difícilmente, en el cine, a lo largo de *Star Wars* (G. Lucas, 1977-1983; como *media franchise*, 1977-en curso). Pero desbastaría del asunto del ensayo profundizar en estas declinaciones de la ciencia ficción, una más cercana a lo fantástico, con su *algo* que trasgrede las convenciones del mundo ficticio, y una donde todo está ya naturalizado. Curiosamente, Todorov [2013: 46-47] no las menciona y, además, trata de modo bastante somero la ciencia ficción. Una valiosa introducción a este género es James y Mendlesohn [2003].

Nada parecido sobresale en «Cocora», cuya maquinaria, vale repetirlo, despierta en Maqroll un ansia más genérica y, por así decir, ontológica: *qué es*, más que *cómo está hecha*. No por casualidad, su retrato es iterativo, o sea, resume muchos intentos de reseña –durados «semanas y semanas» [Mutis, 2002a: 99]– en una sola descripción, y resulta tanto escueto de detalles visuales como denso y confuso a nivel formal. En concreto, aunque no resulta explícitamente inverosímil, el estado de abandono del molino, su extrema e indeterminada complejidad y la obsesión que ocasiona en el Gaviero, quien estaba «a punto de perder la razón» [99], lo acercan a un particular subconjunto de lo fantástico. En las palabras de Mark Fisher,

[a]n example of the [...] eerie [...] is the feeling [...] that pertains to ruins or to other abandoned structures. Post-apocalyptic science fiction, whilst not in itself necessarily an eerie genre, is nevertheless full of eerie scenes. Yet the sense of the eerie is limited in these cases, because we are offered an explanation of why these cities have been depopulated. Compare this with the case of the abandoned ship the *Marie Celeste*. Because the mystery of the ship—what happened to the crew? What made them leave? Where did they go?—has never been resolved, nor is ever likely to be, the case of the *Marie Celeste* is saturated in a sense of the eerie. The enigma here, evidently, turns on two questions—*what happened* and *why*? [Fisher, 2016: 62].

Para mencionar de nuevo a un autor apreciado por Mutis, y que al menos roza la ciencia ficción, cabe en lo *eerie* la ciclópea, antiquísima y desierta ciudad del Polo Sur que Lovecraft imagina en *At the Mountains of Madness* (1936)⁹. Se podrían destacar otras convergencias superficiales entre su población antártica y la maquinaria de «Cocora»; por ejemplo, la reiteración de ciertas geometrías como el cilindro y la esfera¹⁰.

⁹ «[Mutis] disfrutaba de Edgar Allan Poe, H.P. Lovecraft [y] los [autores góticos] ingleses» [Hernández, 2024: 183].

¹⁰ «The effect was that of a Cyclopean city of no architecture known to man or to human imagination, [a perversion] of geometrical laws. There were truncated cones, [...] surmounted by tall cylindrical shafts here and there bulbously enlarged and often

Sin embargo, son esas tres características las que más las arriman. Con rotundas diferencias, por supuesto: enorme es el aparato minero, y, no obstante, en comparación con la ciudad, su tamaño parecería risible; también es viejo, probablemente, ya que Maqroll lo describe –siempre de manera paroxística– como una «ineluctable mecánica adscrita a lo eterno» [Mutis, 2002a: 99], pero la población del Polo Sur fue construida hace eras geológicas. Además, lo que encuadra lo *eerie* es sobre todo la tercera condición, la del desamparo y del olvido. ¿Por quién la ciudad y la máquina fueron abandonadas, y por qué?

Hay mucha ironía por parte de Mutis, claro está, en la sublimación de un simple molino a una especie de ídolo o dios reticente, al que Maqroll implora inútilmente que le revele «su secreto, su razón última y cierta» [99]. No es un caso único a lo largo de las *Empresas y tribulaciones*: en *La Nieve del Almirante*, un aserradero en la selva perturba al Gaviero por ser totalmente fuera de lugar; en *Amirbar*, el viento que pasa por las galerías se convierte, según la perspectiva excitable de Maqroll, en un llamado al mar *de profundis*. Aún más aquí, en «Cocora», lo ordinario adquiere matices asombrosos, e incluso aberrantes, por su propia banalidad distorsionada y exasperada. La idea del artefacto, por cierto, procede de una anécdota muy sencilla. En una entrevista, Mutis confiesa que

[e]s una experiencia real. Mi abuelo había hecho unos socavones buscando una veta de oro, en la finca de Coello y esos socavones los visitábamos mucho con mi hermano. Hay un momento del socavón, cuando se empieza a entrar en ciertas curvas, donde se pierde la luz y está uno en plena oscuridad y con las manos tocábamos herramientas y cosas abandonadas, cuya forma no nos era posible determinar. Entonces íbamos por una linterna y entrábamos a ver y eran herramientas humildes, maquinaria que había quedado allí abandonada, ya sin uso. Pero para mí hay una gran poesía en esa maquinaria. Tiene un gran poder de evocación [García Aguilar, 1993: 149].

capped with tiers of thinnish scalloped disks; and [...] circular plates [...]. There were composite cones and pyramids either alone or surmounting cylinders or cubes or flatter truncated cones» [Lovecraft, 2005: 29].

Esa componente fantástica del aparato, o por lo menos proto-fantástica, es innegable. Sin embargo, merece volver a la definición de artillugio célibe de Carrouges, inspirada en la obra de Duchamp y, especialmente, en *Le Grand Verre*. Citándola de modo directo: una «impossible, useless, incomprehensible, delirious machine» [Carrouges, 1975: 21]. Más allá de las dimensiones descomunales y la desolación, ¿no es justo esto que desconcierta mayormente al Gaviero, en concreto, que no se pueda entender qué *sea* el gigante de hierro, ni a qué *sirva*? Al retomar la descripción, en efecto, no sobresalen solo las facetas «lovecraftianas» como la «indecible estructura» y la «indefinible presencia» [Mutis, 2002a: 99]¹¹, sino también, y quizás todavía más, su insensatez. Maqroll habla de una «representación absoluta de la nada», hasta tal punto que, a nivel práctico, ni siquiera podría considerarse una auténtica «máquina [, dada] la imposibilidad de mover [...] las piezas de que parec[e] componerse» [Mutis, 2002a: 99]. Es verdad que el Gaviero pasa «semanas y semanas [recorriendo] las complejas conexiones, los rígidos piñones, las heladas esferas» [99], pero lo que realmente lo desquicia es que, a tanta *sofisticación*, a formas tan enrevesadas, no corresponda ninguna *función*¹². Ahora bien, se puede describir con términos parecidos, aunque algo menos radicales, la fantasiosa mecánica erótica de *Le Grand Verre*.

MÁQUINAS CÉLIBES EN COMPARACIÓN

Por más que rápidamente, la posibilidad de un cotejo entre la obra de Duchamp y «Cocora» está sugerida ya por Fabio Rodríguez Amaya: el crítico evidencia, por un lado, «la evocación de las máquinas molidoras

¹¹ Entre los numerosos aportes que se centran en esta poética de Lovecraft, véase Kneale [2006].

¹² Correctamente, Gabriele Bizzarri afirma que descifrar su enigma sería, para Maqroll, como una experiencia del vacío, una epifanía abismal [2006: 176].

de café, los trapiches y, sobre todo, las maquinarias de las minas», es decir, lo anecdótico que el propio Mutis menciona en la entrevista de García Aguilar; por otro lado, subraya una «latente [...] referencia a las máquinas de Marcel Duchamp» [Rodríguez Amaya, 2000: 124-125]. «Latente» porque, en efecto, a primera vista no resulta inteligible la conexión entre un cuento como «Cocora» y el arte del francés, situado entre el dadaísmo, el surrealismo y el cubismo. Sin embargo, obsérvese *Le Grand Verre*:



M. Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même*, o *Le Grand Verre* (1915-1923, vidrio, colores al óleo, barniz, polvo, hilo de plomo, plata y otros materiales, 277×176×8,6 cm – © Succession Marcel Duchamp / Philadelphia Museum of Art)

Es reconocido que *Le Grand Verre* representa sobre todo una mecánica abstracta de las relaciones sexuales. En palabras de Herbert Molderings:

[Duchamp's] chosen mode of representation for the erotic relations between the sexes, [...] could not have been more sober and impersonal: mechanical drawing. The entire scenario took the form of a fantasy machine projected onto a glass support, its components and mode of operation remaining undecipherable for the viewer until 1934, when Duchamp published the preparatory notes and studies (in the [*Boîte verte*]) as a literary counterpart to the painting, a publication that had been planned from the beginning. However, the «commentaries» on the figures and forms depicted in the Large Glass were anything but explanatory [, no] less ambiguous or freely interpretable than the visual forms in the glass painting itself [...] [Molderings, 2010: 8].

En particular, la máquina célibe es aquella, en el panel inferior, que de alguna manera críptica debería unir las ocho uniformes a la izquierda –los solteros, representados por metonimia– con la Novia, el conjunto de objetos metálicos que está encima de ellos, en el superior. También esta es una máquina, o mejor un «moteur», como la primera que se ha mencionado: es lo que anota el propio Duchamp [1958: 42] en su *Boîte verte* (1934), la caja verde con fotografías, apuntes y bocetos preparatorios.

No hay pruebas de que Mutis conociera *Le Grand Verre*, pero es una hipótesis que parece muy plausible, considerando el profundo vínculo entre el colombiano y la cultura francesa¹³. Así las cosas, igualmente

¹³ Bastaría con pensar, en un plano biográfico, en su larga estadía en Bélgica y su profundo conocimiento del idioma francés. Además, en cuanto a la literatura europea, él afirmaba: «Yo he tenido mucha más afición, fidelidad e interés por la [...] francesa, inclusive por el pensamiento francés» [Sefamí, 1993: 123-124]. No sería razonable, no obstante, hipotetizar «filológicamente» una influencia directa de *Le Grand Verre* en «Cocora». Mucho más que genética, es decir, vertical, la orientación comparativa de este aporte debe considerarse horizontal: las analogías que dos autores presentan no como modelo y epígono, sino como miembros de un imaginario y de un sistema cultural –al menos parcialmente– compartidos.

probable es que Mutis haya leído el ensayo de su amigo Octavio Paz sobre Duchamp¹⁴.

Al comentar la «guía» de *Le Grand Verre* —que en realidad resulta casi más hermética que la instalación misma— que Duchamp escribió en la *Boîte verte*, Paz evidencia que «[l]a Máquina-Soltero [, o célibe, es p]rovista de un “rouage tourmenté”», un engranaje atormentado, che «da nacimiento a su “partie-désir”. Por obra de este último la máquina [...] pasa a ser “moteur désir”. Pero este motor está separado de la Novia», irremediabilmente [Paz, 1989: 53]¹⁵. Esto describe, del modo más llano y lineal posible, el funcionamiento de la máquina célibe, así como el cristalizado e incumplido anhelo de los moldes-solteros por la Novia. Sin embargo, al menos en sus principios actanciales, es también el esquema del encuentro de Maqroll con el artilugio de «Cocora». De manera análoga a los solteros de *Le Grand Verre*, pero frente a una sola máquina en lugar de dos, Maqroll quiere alcanzar la esencia, la «razón última» [Mutis, 2002a: 99] de ese aparato extremadamente complejo. Es a través de su estructura caótica y enmarañada —así se podría interpretar el adjetivo «tourmenté» [Duchamp, 1958: 53]— que se articula el deseo del Gaviero: él pasa «semanas y semanas [intentando] recorrer las complejas conexiones, los rígidos piñones, las heladas esferas», para comprender la naturaleza del objeto [Mutis, 2002a: 99]. O sea, las formas del molino, que impulsan al Gaviero a que vanamente investigue, corresponden a la máquina célibe de *Le Grand Verre*, el medio que debería unir a los solteros con la amada; mientras que su sustancia,

¹⁴ Como reconstruye Martha Canfield, en octubre de 1956 Mutis se trasladó definitivamente a Ciudad de México. Allí entabló una profunda amistad con Octavio Paz, Carlos Fuentes, Elena Poniatowska y Luis Buñuel, entre otros [Canfield, 2009].

¹⁵ Las citas en francés del fragmento de Paz, que se han intercalado para garantizar cierta homogeneidad editorial, proceden de Duchamp [1958: 53]. Es impensable abordar siquiera una pequeña parte de las interpretaciones que se han ofrecido de *Le Grand Verre*. Si bien es célebre, la de Paz es una gota en un océano, como las otras que se proporcionarán; además, de ellas se han elegido solo pasajes específicos, que no abarcan la obra en su totalidad. Para una introducción a la exégesis de la instalación hasta los setenta, ya muy generosa, véase Clair [1976].

como si esta fuera separada de un cuerpo tan oscuro, coincide justo con la Novia (la cual, en la instalación de Duchamp, es una maquinaria tal vez más abstrusa que la primera). De hecho, para Maqroll, la verdad en torno al monstruo de hierro permanece inaccesible, y se demuestra infructuoso, además de alucinado, su examen táctil.

Bien resume Linda Klieger Stillman, acerca de *Le Grand Verre*, que la máquina célibe –y, por consiguiente, el grupo de solteros que están vinculados a ella– representa la «mechanical solitude of a sole human», ya que la Novia «resides alone in the upper portion while the “bachelor apparatus” remains confined to the lower portion» [1984: 22]. En otras palabras, según la abstracción erótica de Duchamp, los ocho disfraces quedan aislados e insatisfechos; el artefacto que habría de empujarlos hacia el panel superior se revela inútil, y pues célibe; la Novia se descubre una ilusión mecánico-sexual. De cierto modo, el aparato de «Cocora» condensa los últimos dos, pero sin algún matiz amoroso. A pesar del esfuerzo del Gaviero-soltero, su encuentro con la máquina fracasa, en sintonía con la desesperanza que caracteriza sus tribuladas empresas: a lo mejor Maqroll lo intenta solo para «ahuyentar el tedio y nuestra propia muerte» [Mutis, 2002b: 82], dado que conoce «hasta [las] más remotas y desastrosas consecuencias» de toda acción» [Mutis, 1985: 191]¹⁶.

Bajo el signo de la «impossible, useless, incomprehensible, delirious machine» [Carrouges, 1975: 21], puede considerarse transmedial ya esta confluencia entre arte visual y literatura. Por una parte, en efecto, sobresale la interpretación simbólica y en apariencia lúdica, pero igualmente pesimista de Duchamp, con la improductiva maquinaria célibe

¹⁶ La desesperanza es una actitud entre fatalista y estoica que resulta muy propia no solo del Gaviero y de sus andanzas, sino también de otros personajes de Mutis y, más generalmente todavía, de la obra del colombiano. En resumidas cuentas, consiste en la aceptación pasiva, pero no ascética, de que todo está ya decidido de antemano por un hado aciago. Numerosos son los aportes críticos que se centran en esta postura a lo largo de las *Empresas y tribulaciones*: entre ellos, véase Rojas Arana [2007], Barrero Fajardo [2012] y Torres-Rodríguez [2015].

que se presenta como un «fantasy apparatus comprising three roller drums on a castor-mounted Louis XV occasional table», y que representaría un molinillo de chocolate [Molderings, 2010: 18]¹⁷; la Novia que es una quimera metálica; la Vía Láctea, o sea, aquella especie de nube que está por encima de todo, que le da al conjunto un carácter aún menos figurativo; finalmente, lo que es más importante para una lectura comparativa con «Cocora», los moldes-solteros condenados a una especie de «infertile and hopeless masturbation» [Chalupecký, 1985: 130]. Se ha definido «lúdica» la interpretación de Duchamp, por lo menos «en apariencia», porque ridículos son como mínimo algunos detalles (por ejemplo, las ocho uniformes que personifican todo tipo masculino, y que constituyen una especie de estrafalario guardarropa), y *a fortiori* porque justamente «hilarant[e]» la consideraba, en sus notas, el propio artista [Duchamp, 1958: 40]¹⁸.

Por otra parte, en cuanto a «Cocora» y al lenguaje literario, lo que parece lovecraftiano en la descripción del aparato puede, según una perspectiva diferente, entenderse como duchampiano. En primer lugar, las piezas «metálicas de las más diversas formas y tamaños, cilindros, esferas, ajustados en una rigidez inapelable», así como las «complejas conexiones, los rígidos piñones, las heladas esferas» [Mutis, 2002a: 99], tienen por homólogos, si bien obviamente algo vagos, las geometrías de *Le Grand Verre*. Además, el espejismo de la «razón última y cierta» del molino, es decir, el «secreto» en torno a su esencia y su función [99], evoca la calidad de «obra abierta» de *Le Grand Verre*, que admite una miríada impresionante de lecturas, ninguna de las cuales puede resultar definitiva¹⁹. Lo que está fuera de duda es que, tanto en

¹⁷ Con mayor razón, es fascinante la hipotética convergencia entre este molinillo y el molino minero de «Cocora».

¹⁸ Piénsese también en la expresión que utiliza para connotar el agregado de disfraces: «Cimetière des 8 uniformes ou livrées» [69].

¹⁹ El concepto de «opera aperta» se ha hecho célebre gracias a Umberto Eco. En términos muy resumidos, se trata justamente de una obra caracterizada por la polisemia y, muy a menudo, por la experimentación formal [Eco, 1962]. Si bien en otras palabras,

ese pasaje de «Cocora» como en *Le Grand Verre*, destaca un encuentro fallido: Maqroll se rinde ante el enigma de una maquinaria tan imponente y superflua al mismo tiempo, y los solteros de Duchamp, por culpa de un artilugio fútil (o, quizás, de la desesperanza de Mutis, que se cierne hasta sobre el arte del francés), nunca llegarán a la Novia-máquina. El denominador común es, en suma, una exhibición de vacío. De hecho, cuando Jindřich Chalupecký remarca el fatalismo intrínseco a *Le Grand Verre*, o sea, el mensaje de que «all existence and all activity is vanity» [Chalupecký, 1985: 132], se ponen aún más de manifiesto las consonancias con el Gaviero y su actitud resignada de Sísifo posmoderno.

Por supuesto, no se puede negar una divergencia radical entre el dispositivo célibe de Duchamp –así como sus mayores antepasados– y el de «Cocora». Se trata del tono: superficialmente irónico en el caso de *Le Grand Verre*, como se ha mencionado, e incluso en el de sus precursores; exageradamente dramático, y por esto contraparádico²⁰, en el de «Cocora».

Según Carrouges, serían numerosos los antecedentes de *Le Grand Verre*. Entre otros, se señalan los instrumentos de tortura de «The Pit and the Pendulum» (E. A. Poe, 1842) e «In der Strafkolonie» («En la colonia penitenciaria», F. Kafka, 1919), y los inventos de *Le Surmâle* (A. Jarry, 1902) y *Locus Solus* (R. Roussel, 1914). Esta yuxtaposición, sin embargo, parece desmentir su propia fórmula, que vale reiterar: célibe es la «impossible, useless, incomprehensible, delirious machine» [Ca-

Duchamp era perfectamente consciente de que *Le Grand Verre* cabe en este paradigma: «Chacun [...] donne à son interprétation sa note particulière, qui n'est pas forcément fausse, ni vraie, qui est intéressante, mais seulement intéressante en considérant l'homme qui a écrit cette interprétation, comme toujours ailleurs» [Cabanne, 1967: 70].

²⁰ Acerca de la parodia de segundo grado, ya se exprese a través del prefijo «contra», «anti» o «meta», reflexionan muchos críticos, y de modo bastante heterogéneo: por ejemplo, Hutcheon [1985: 51-54] y Morson [1989: 81]. Aquí se emplea esta fórmula sencillamente para indicar lo que debería resultar paródico, por ser ridículo, y que, no obstante, no tiene nada cómico, insinuando así una ironía implícita.

rrouges, 1975: 21]²¹. Despistaría del asunto un enfoque en los objetos imaginados por Poe y Kafka, así que basta con subrayar que ni el péndulo del primero, ni la grotesca cama de la muerte del segundo son efectivamente inútiles. Su función, desde luego, está clara: matar. Falta entonces uno de los elementos básicos de la definición de Carrouges, acaso el más importante.

En las novelas de Jarry y Roussel, en cambio, sí aparecen unas maquinarias que caben por completo en lo célibe. *Le Surmâle* presenta un propulsor cinético, más en detalle una especie de tándem, que debería garantizar una velocidad deslumbrante, a la par de un tren, y perpetua (esta sería su finalidad). Pero, a nivel práctico, el vehículo se demuestra, además que irrisorio, peligrosísimo para los conductores, y pues probablemente inoperable por una segunda vez. Asimismo, *Locus Solus* se centra en la larga exhibición de las creaciones prodigiosas de tal Canterel; pero son aparatos sin algún fin, excepto por la simple maravilla que despiertan entre los huéspedes del científico.

El tono compartido por Jarry, Roussel y Duchamp es, de hecho, abiertamente lúdico e irónico. Con humor negro, en *Le Surmâle* ese tándem provoca la muerte de un piloto, quien aun de difunto sigue pedaleando por la inercia mientras los compañeros lo incitan; *Locus Solus* es un gran juego plástico, donde el ingenio del autor se articula en un plano tanto imaginativo como lingüístico a través del «bestiario» tecnológico de Canterel; en *Le Grand Verre*, como se ha evidenciado limitándose a lo más lineal posible, ocho libreas puestas en círculo quedan sin alcanzar el abigarrado ensamblaje metálico que es la Novia, supuestamente en una «endless repetition» [Chalupecký, 1985: 211]. En las obras de Jarry y Roussel no sobresalen reacciones negativas por parte de los testigos: los artilugios encantan e intrigan, pese a que el de

²¹ Para otra panorámica teórica y genealógica sobre la máquina célibe, complementaria a la de Carrouges, véase Szeemann [1975], en el mismo volumen. Las referencias a Poe, Kafka, Jarry y Roussel, junto con cierto análisis de ellos, se encuentran *passim* en Carrouges [1975].

Le Surmâle resulte fatal. Con respecto a *Le Grand Verre*, en cambio, su representación del erotismo por medio de objetos no permite divisar alguna respuesta emotiva, claramente. Es el observador quien, por lo menos en un principio, a buen seguro experimenta cierta graciosa extrañeza ante este carnaval abstracto.

Por lo contrario, dramático es el impacto del molino en Maqroll. Incluso después de haber abandonado el segundo socavón de Cocora, al Gaviero sigue visitándole «en sueños la muda presencia de esos metales y el terror [lo] deja incorporado en el lecho, con el corazón desbocado y las manos temblorosas» [Mutis, 2002a: 99]. Esto es exactamente lo contraparádico de la escena: que una máquina minera, por el sinsentido que expresa la combinación de su tamaño, sus formas y su misterioso –quizás absente– propósito, pueda inducir la misma, serísima reacción de un monstruo *à la* Lovecraft. En efecto, se trata de la típica actitud fantástica, mezcla de incredulidad y horror, que se manifiesta frente a una presencia implausible, y que consiste en la duda de que ella sea una alucinación o, alternativamente, algo sobrenatural que existe de veras²². Pero, desde luego, en este pasaje de «Cocora» no habría razón aparente para tanto desconcierto. Según Gary Saul Morson, la contraparodia, como lo fantástico, se basa en una vacilación:

Caught between contradictory hermeneutic directives—between «this is a parody» and «this is a parody of a parody»—readers may witness the alternation of statement and counterstatement, interpretation and antithetical interpretation, up to a conclusion which fails, often ostentatiously, to resolve their hermeneutic perplexity. [...] Inasmuch as [counterparodies] create resonance between contradictory hermeneutic directives, [readers] are expected to comprehend the work [...] as their ultimately inconclusive dialogue [Morson, 1989: 81].

²² Al respecto, véase de nuevo Todorov [2013] y, más en general, las primeras páginas de este ensayo.

Es, en suma, un proceso doble. Por un lado, el aparato de «Cocora» parodia lo fantástico al presentar un objeto –relativamente– ordinario como elemento de «ruptura» célibe, en concreto, absurdo; por el otro, manteniendo el dramatismo de lo mismo fantástico, subvierte el carácter burlesco de la máquina de Duchamp (así como de aquellas de Jarry y Roussel). El resultado, obviamente paradójico, es un artilugio que el Gaviero *percibe* como todavía más imposible y delirante que los descritos por Carrouges, pero –en contra de muchos de estos– siniestro inclusive²³. No hay nada divertido en el mundo de Maqroll, y solo sobresale una constante exhibición de vacuidad.

Para retomar el marco de la transmedialidad, y concluir, hay otra convergencia que vale destacar. Si, hasta ahora, se ha considerado solo la dimensión visual de *Le Grand Verre*, con una lectura de su esquema narrativo, falta todavía un enfoque en la plasticidad de la instalación. *Le Grand Verre*, de hecho, no es un cuadro, y el propio Duchamp insistía en esto al remarcar sus componentes tridimensionales: principalmente vidrio, plomo, plata y aluminio, entre otros; pero también el polvo que se había acumulado durante meses en el interior, y que después el artista fijó con barniz. Además, ciertas grietas en los paneles que se formaron por accidente²⁴. Según Duchamp, toda esta materialidad, incluyendo el polvo y las fisuras, era imprescindible para vehiculizar su concepto de un arte que trascendiera lo caduco de la pintura, la cual se deteriora en pocos años. En una entrevista, el francés decía que «[l]es hommes sont mortels, les tableaux aussi», y que *Le Grand Verre* refleja-

²³ De alguna manera, aunque muy a lo lejos, es como si «Cocora» dialogara también con *L'Anti-Cédipe* (1972) de Gilles Deleuze y Félix Guattari, y con su propia lectura de la máquina célibe. Al extraer ciertos comentarios aislados de su compleja armazón filosófica y política, se nota que, para Deleuze y Guattari [1972: 25], esta maquinaria desata «[d]élire et hallucination» justo por su combinación de «répulsion» y «attraction».

²⁴ «Although the forms in [*Le Grand Verre*] had been produced by a kind of “controlled” chance, there was also an “uncontrolled” intervention of chance when [*Le Grand Verre*] was cracked during transport and Duchamp accepted the cracks in the glass as a new, integral part of the work» [Molderings, 2010: 125].

ba la intención de ir más allá de este límite [Cabanne, 1967: 124]. Su obra, en fin, no puede prescindir de tal anhelo de eternidad.

Curiosamente, también la máquina de «Cocora» es «inmortal». Al final de su descripción, Maqroll afirma que «[n]ingún terremoto, ningún derrumbe, por gigantesco que sea, podrá desaparecer esta ineluctable mecánica adscrita a lo eterno» [Mutis, 2002a: 99]. Otra vez, son sus características que la hacen, en la perspectiva del Gaviero, inquebrantable: la solidez de su estructura, el acero de sus piezas y su encaje en la roca del socavón.

Se trata de una nueva analogía transmedial entre «Cocora» y *Le Grand Verre*, ya que un tema muy peculiar, el del objeto imperecedero, se declina a través de diferentes formas expresivas, y por medio de los recursos específicos de cada una de ellas²⁵. Pero, diversamente del conjunto mecánico de *Le Grand Verre*, hasta lo eterno del aparato de «Cocora» se convierte en un emblema de la desesperanza. En el caso de Duchamp, no hay porqué dudar de su sinceridad cuando afirma que, dando ese matiz de sentido a la cualidad plástica de *Le Grand Verre*, quisiera sobrepasar lo efímero de la pintura; en cambio, en el caso de Mutis, la indestructibilidad de la máquina parece enfatizar, una vez más, las potencialidades (auto)deconstructivas de la literatura. No importa que, con toda probabilidad, las palabras de Maqroll deban entenderse como figuradas: no pertenece a la lógica humana el hecho de que un objeto sea eterno y pueda resistir a cualquier catástrofe. Por lo tanto, esta característica –o, al menos, esta retórica– reitera la dimensión trascendental del molino, así respaldando aquella poética de lo «indecible» [2002a: 99] que es muy propia de la literatura, desde luego. Casi pleonástico es evidenciar que, para el lector, resulta imposible formarse una idea precisa de la maquinaria a partir del relato de Maqroll. Menos palmario es

²⁵ Citando de nuevo a Rajewsky, «transmedial phenomena [consist in] the appearance of a certain motif, aesthetic, or discourse across a variety of different media» [Rajewsky, 2005: 46].

observar que esto se debe justo al conjunto de todo lo que se ha analizado hasta ahora, y de algún detalle más: la futilidad, la indeterminación del tamaño y de la estructura y, para tocar otro aspecto, la incongruencia, dado que el término «urdimbre» [99], que sugiere algo bien ordenado, no encaja con la impresión general de un compendio caótico de hierro.

En definitiva, un dispositivo abandonado y de ninguna importancia se transforma, para el Gaviero, en un dios reticente, en una máquina célibe y, como consecuencia de estos dos, en una estratagema metaliteraria que juega con los límites de su propia esfera expresiva: no se puede describir de modo exhaustivo y coherente el aparato, pero sí se puede mencionar. ¿Y cuál mejor declaración de vacío, si no una imagen despojada de su contenido? Es quizás uno de los ejemplos más rotundos de la ironía amarga de Mutis y de sus *Empresas y tribulaciones*, la única admisible en este desesperanzado mundo ficticio.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

La categoría de la máquina célibe, que Jarry y Roussel, entre otros, anticipan y declinan en la narrativa, que Duchamp introduce nominalmente en el arte, y que Carrouges profundiza a nivel teórico, puede considerarse de por sí una parodia tanto de la máquina en general, es decir, del instrumento técnico provisto de una determinada función, como de los extraordinarios inventos de la ciencia ficción. Su carácter burlesco consiste en que se trata de aparatos sumamente complejos, pero sin algún propósito: es como si el Nautilus de Jules Verne, llevado a un extremo ridículo de sofisticación, se revelara inadecuado para sumergirse en el agua.

Las maquinarias de Jarry y Roussel se pueden solo imaginar, por añadidura muy trabajosamente. En cambio, la mecánica erótica de *Le Grand Verre*, de Duchamp puede verse y, en principio, tocarse: también

el polvo y las grietas, que son componentes en apariencia accesorias, resultan imprescindibles para la estética del artista.

Ya sea literatura o arte visual, como se ha observado, en todos estos ejemplos se percibe cierta ironía lúdica, que se manifiesta a través de un humor entre negro y grotesco, en *Le Surmâle*; por medio de una encantadora exhibición de milagros tecnológicos, en *Locus Solus*; por último, con una instalación, *Le Grand Verre*, que retrata un cortejo fallido entre objetos improbables. Con el molino de «Cocora», no solo se vuelve al lenguaje literario, sino que incluso se expresa una parodia de segundo grado, dramática. Muy probablemente, es la excitabilidad —o, usando una fórmula narratológica, la falta de fiabilidad— de Maqroll que distorsiona el instrumento minero, y trasforma en célibe una máquina que, de por sí, nunca podría definirse tal. Aún más, el aparato se eleva a una especie de desconcertante e irrepresentable divinidad lovecraftiana de metal, la cual, justo por ser un objeto literario, puede mencionarse, pero no describirse de modo siquiera aceptable. Es el rasgo del molino que más roza lo fantástico, junto con el impacto paroxístico en Maqroll y con el estado de abandono (la *eeriness*, según la terminología de Fisher)²⁶.

Por esto, si bien indudablemente pertenece al paradigma delineado por Carrouges, el artilugio de «Cocora» constituye una variación autorreflexiva y original. Sobresale el indicio de una conciencia transmedial, al menos *lato sensu*: el sólido conocimiento, por parte de Mutis, de cómo la escritura pueda tratar, en comparación con el arte visual, una maquinaria imposible, fútil, incomprensible y delirante, y la capacidad de hacer que todo encaje perfectamente con la desesperanza que siempre se cierne sobre las *Empresas y tribulaciones*.

²⁶ Vale señalar, aunque de manera incidental, que los objetos olvidados constituyen un auténtico *Leitmotiv* de la producción completa en torno al Gaviero, o sea, el conjunto del ciclo poético, la *Summa de Maqroll el Gaviero* (1953-1984), y de la saga narrativa, las *Empresas y tribulaciones*. Vehículos como trenes y navíos son solo algunos entre los que se podrían indicar; pero en un plano complementario, aquello de los lugares, también destacan astilleros, estaciones, hospitales y hoteles desolados. Al respecto, véase por ejemplo Bizzarri [2006: 138-140].

Este análisis podría ampliarse en varias direcciones. Por un lado, sería relevante explorar cómo otras formas artísticas hayan reinterpretado y resignificado el concepto de lo célibe, adaptándolo a sus propias estéticas y soluciones narrativas: piénsese, en el cine, en la máquina de comer de *Modern Times* (C. Chaplin, 1936), o en algunos dispositivos imaginados por David Cronenberg (en particular, a lo largo de *Naked Lunch*, 1991). En tal perspectiva, el molino de «Cocora» posibilitaría dialogar, a nivel tanto formal como semántico, con aún más representaciones de maquinarias disparatadas, cada una con su peculiar incidencia emocional en los testigos. No siempre, en efecto, ellas suscitan angustia, y mucho menos una pena análoga a la de Maqroll.

Por otro lado, resultaría fructífero investigar cómo la recepción contemporánea de estos instrumentos comunique con ciertas problemáticas sociales de la actualidad, desde las tensiones entre técnica y ética en la era de la inteligencia artificial hasta los debates sobre el transhumanismo. Así, la reacción de Maqroll ante el molino puede incluso entenderse —aunque con algún esfuerzo— como una crítica de la tecnología sublimada a lo sobrehumano. También cabría preguntarse cómo estas mismas máquinas grotescas se reconfiguren, más extensamente, en el contexto de la narrativa posmoderna, en la que las *Empresas y tribulaciones* pueden encajar (de nuevo, no sin esfuerzo)²⁷. Finalmente, sería de profundizar de qué manera se articule la relación entre lo célibe y lo

²⁷ Un paréntesis acerca de estas interpretaciones plausibles, pero algo «atrevidas». Ante todo, es difícil encontrar siquiera la mínima voluntad de enfoque social en la producción de Mutis. Su perspectiva es casi exclusivamente existencial: Maqroll, como todo personaje suyo, encarna el ineludible y trágico naufragio del ser humano. Siempre Mutis, por cierto, fue bastante provocador con respecto a lo social, afirmando rotundamente que nada de ello le interesaba: sobre esto, véase *passim* Shimose [1993] y García Aguilar [1993]. Por último, en cuanto a la posmodernidad de las *Empresas y tribulaciones*, se trata de una lectura posible por su deconstrucción de la novela de la selva y de aventuras, de la literatura romántica, del diario de viaje, etc. [Rogers, 2019: 181-213]. Sin embargo, para mencionar un ejemplo opuesto, no todos los capítulos de la saga presentan aquella marcada faceta metanarrativa que, por lo común, caracteriza lo posmoderno.

fantástico, ya se entienda este último en el significado estricto de Todo-rov o como una modalidad de numerosas y heterogéneas declinaciones, lo que es más reconocido por la crítica de hoy en día.

La figura del Gaviero, nómade eterno y, muy a menudo, observador de lo absurdo, permite pues explorar la confluencia de géneros y medios en un tema claramente delimitado, abordando cuestiones literarias y transdisciplinarias. Lo tecnológico, según una lectura más amplia de «Cocora», alimenta nuestras propias obsesiones y contradicciones; además de las de Maqroll, por supuesto.

BIBLIOGRAFÍA

- BARRERO FAJARDO, Mario (2012): *Maqroll y compañía*, Bogotá, Universidad de los Andes.
- BIZZARRI, Gabriele (2006): *L'epica degradata di Álvaro Mutis*, Pisa, ETS.
- CABANNE, Pierre (1967): *Entretiens avec Marcel Duchamp*, París, Belfond.
- CAILLOIS, Roger (1965): *Au cœur du fantastique*, París, Gallimard.
- CANFIELD, Martha (2009): «Álvaro Mutis, *Le opere perdute*», en *Fili d'aquilone*, XIII <https://www.filidaquilone.it/num013canfield.html> [02-01-2025].
- CARROUGES, Michel (1975): «Bachelor Machines. Directions for use», en *Le machine celibi. The Bachelor Machines*, ed. H. Szeemann (Rizoli, Nueva York), 21-49.
- CHALUPECKÝ, Jindřich (1985): «Marcel Duchamp: A Re-Evaluation», *Artibus et Historiae*, VI, 11: 125-136 <https://www.jstor.org/stable/1483262> [02-01-2025].
- CLAIR, Jean (1976): «La fortune critique de Marcel Duchamp. Petite introduction à une herméneutique du *Grand Verre*», *Revue de l'art*, IV, 34: 92-100 <https://shs.cairn.info/revue-de-l-art-1976-4-page-92?lang=fr> [02-01-2025].
- CLARESON, Thomas (1995): «Emergence of Science Fiction», en *Anatomy of Wonder: A Critical Guide to Science Fiction*, ed. N. Barron (Nueva York-Londres, Bowker), 3-30.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1972): *L'Anti-Édipe. Capitalisme et schizophrénie*, París, Minuit.
- DUCHAMP, Marcel (1958): *Marchand du sel. Écrits de Marcel Duchamp*, París, Le Terrain Vague.

- ECO, Umberto (1962): *Opera aperta*, Milán, Bompiani.
- FISHER, Mark (2016): *The Weird and The Eerie*, Londres, Repeater.
- GARCÍA AGUILAR, Eduardo (1993): *Celebraciones y otros fantasmas. Una biografía intelectual de Álvaro Mutis*, Bogotá, Tercer Mundo.
- HERNÁNDEZ, Consuelo (1996): *Álvaro Mutis. Una estética del deterioro*, Caracas, Monte Ávila.
- (2024): «Otra vez el tiempo te ha traído. Recordando a Álvaro Mutis en el centenario de su natalicio», *Estudios de Literatura Colombiana*, LIV: 173-185 <https://doi.org/10.17533/udea.elc.354669> [02-01-2025].
- HUTCHEON, Linda (1985): *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Nueva York, Methuen.
- JAMES, Edward y MENDLESOHN, Farah (ed.) (2003): *The Cambridge Companion to Science Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press.
- JENKINS, Henry (2006): *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, Nueva York, New York University Press.
- KLIEGER STILLMAN, Linda (1984): «Machinations of Celibacy and Desire», *L'Esprit Créateur*, XXIV, 4: 20-35 <https://www.jstor.org/stable/26284086> [02-01-2025].
- KNEALE, James (2006): «From Beyond: H. P. Lovecraft and the Place of Horror», *Cultural Geographies*, XIII: 106-126 <https://doi.org/10.1191/1474474005eu353oa> [02-01-2025].
- LEAVENWORTH, Van (2014): «The Developing Storyworld of H. P. Lovecraft», en *Storyworlds across Media: toward a Media-Conscious Narratology*, ed. M. L. Ryan y J. N. Thon (Lincoln-Londres, University of Nebraska Press), 312-330.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (2005): *At the Mountains of Madness*, Nueva York, Modern Library.
- MOLDERINGS, Herbert (2010): *Duchamp and the Aesthetics of Chance: Art as Experiment*, Nueva York, Columbia University Press.
- MORSON, Gary Saul (1989): «Parody, History, and Metaparody», en *Rethinking Bakhtin: Extensions and Challenges*, ed. G. S. Morson y C. Emerson (Evanston, Northwestern University Press), 63-86.
- MUTIS, Álvaro (1985): «La desesperanza», en *Obra Literaria. Prosas*, II (Bogotá, Procultura), 189-203.
- (2002a): «Cocora», en *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviro* (Madrid, Alfaguara), 97-100.
- (2002b): *La Nieve del Almirante*, en *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviro* (Madrid, Alfaguara), 9-114.

- NAPOLI, Antonella y TIRINO, Mario (2015): «*Gomorra remixed. Transmedia storytelling tra politiche engagement mainstream e produttività del fandom*», *Series*, I, 2: 193-206 <https://doi.org/10.6092/issn.2421-454X/5904> [02-01-2025].
- PAZ, Octavio (1989): *El castillo de la pureza*, en *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp* (Madrid, Alianza), 13-104.
- RAJEWSKY, Irina (2005): «Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality», *Intermedialités*, VI: 43-64 <https://doi.org/10.7202/1005505ar> [02-01-2025].
- ROAS, David (2001): «La amenaza de lo fantástico», en *Teorías de lo fantástico*, ed. D. Roas (Madrid, Arco-Libros), 7-44.
- RODRÍGUEZ AMAYA, Fabio (2000): *De MUTIS a Mutis. Para una ilícita lectura crítica de Maqroll el Gaviero*, Viareggio-Lucca, Baroni.
- ROGERS, Charlotte (2019): *Literature and Extractivism in the Contemporary American Tropics*, Charlottesville-Londres, University of Virginia Press.
- ROJAS ARANA, María Eugenia (2007): *Las fabulaciones de Maqroll el Gaviero. Narración y desesperanza en la obra de Álvaro Mutis*, Cali, Universidad del Valle.
- SEFAMÍ, Jacobo (1993): «Maqroll, la vigilancia del orden: entrevista con Álvaro Mutis», en *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero. 1988-1993*, ed. S. Mutis Durán (Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura), 117-160.
- SHIMOSE, Pedro (ed.) (1993): *Álvaro Mutis*, Madrid, Cultura Hispánica.
- SZEEMANN, Harald (1975): «The Bachelor Machines», en *Le machine celibi. The Bachelor Machines*, ed. H. Szeemann (New York, Rizzoli), 5-20.
- TODOROV, Tzvetan (2013): *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil.
- TORRES-RODRÍGUEZ, Carlos Gerardo (2015): *Nomadismo, poética de la desolación e intertextualidad en Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero de Álvaro Mutis*, Madrid, Verbum.