



Poetica dell'eeriness: oggetti e luoghi abbandonati nella poesia e nella narrativa di Álvaro Mutis

di Alessandro Secomandi
(Università degli Studi di Bergamo)

ABSTRACT: Nella produzione poetica e narrativa di Álvaro Mutis, specie nella saga di romanzi e racconti *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gabbiero* (1986-1993), abbondano gli oggetti abbandonati, gli edifici fatiscenti e le rovine in genere. Il saggio offre una panoramica dei casi più significativi di questo paradigma mutisiano, coniugando delle nuove proposte di lettura a quella più consueta per l'opera dell'autore colombiano: il tema della disperanza, paradossale postura a metà tra fatalismo e stoicismo. In effetti, dai casi analizzati si profila anche, e forse soprattutto, una sorta di *eeriness* (Fisher) 'depotenziata', di inquietudine sottile o profonda davanti all'oggetto abbandonato, che può declinarsi tanto in chiave postmoderna, di presa di coscienza del relitto ormai privo di funzione, quanto 'anti-postmoderna', di angosciata sublimazione dell'oggetto stesso. Si tratta dunque di una vera e propria poetica del relitto e dello scarto, che precisamente in questa sua erratica ambivalenza trova un corrispettivo profondo con la disperanza dei personaggi di Mutis, e in particolare con quella di Maqroll il Gabbiero.

PAROLE CHIAVE: letteratura colombiana; Álvaro Mutis; Maqroll il Gabbiero; *eeriness*; oggetti



INTRODUZIONE

Per Álvaro Mutis, la disperanza (*desesperanza*) è un'indole esistenziale che oscilla tra fatalismo e stoicismo, caparbietà e rassegnazione. Si tratta di una postura paradossale, che rifiuta la passività assoluta pur nella consapevolezza che ogni impresa umana è votata, già in principio, al fallimento. Nel 1965, Mutis dedica a questo tema una conferenza presso la Casa del Lago di Città del Messico. Come il protagonista del romanzo *Victory* (Conrad, 1915), per Mutis 'disperano' tutti coloro "que han desechado la acción [...], conociendo hasta sus más remotas y desastrosas consecuencias [...]. Pero, [sin] una pasividad búdica, un renunciamiento ascético a participar en la vida" (Mutis, "desesperanza" 191).

L'opera di Mutis risulta costellata di figure 'disperanti'. In particolare, lo è la produzione dedicata al suo personaggio *desesperanzado* per antonomasia, Maqroll il Gabbriere, la quale si divide quasi equamente tra poesia, man mano sempre più orientata alla prosa poetica (*Los elementos del desastre*, 1953; *Reseña de los hospitales de ultramar*, 1959; *Caravansary*, 1981; *Los emisarios*, 1984), e narrativa vera e propria (*La Nieve del Almirante*, 1986; *Ilona llega con la lluvia*, 1987; *Un bel morir*, 1988; *La última escala del Tramp Steamer*, 1988; *Amirbar*, 1990; *Abdul Bashur, soñador de navíos*, 1991; *Triptico de mar y tierra*, 1993).¹ 'Disperanti', però, sono anche gli oggetti e i luoghi di Mutis. Una serie di veicoli abbandonati e in rovina, diversi macchinari in disuso di cui ormai è impossibile comprendere la funzione, gli edifici fatiscenti e le cose 'fuori posto' sono solo alcuni esempi di quanto il *deterioro* (Hernández), per usare un termine chiave della critica mutisiana, permei tutto il mondo letterario dell'autore.

Un simile repertorio costituisce, chiaramente, una declinazione concreta della disperanza. Ma questo non si esaurisce in tale attitudine; così come solo in parte se ne potrebbe fare una lettura freudiana, di ritorno del represso e del rimosso, alla maniera di Francesco Orlando (4) e del suo celebre saggio sugli oggetti desueti, "cose [...] inutili o invecchiate o insolite". In effetti, se è vero che in tutti i casi che si analizzeranno, quelli più emblematici del paradigma, "è la perdita di funzione ad apparire primaria" (12), in alcuni frangenti l'oggetto in questione – anche, o proprio perché inutile e/o indecifrabile – finisce per elevarsi a qualcosa di trascendentale. Ci si trova, dunque, davanti a un'autentica ambivalenza dello scarto e delle macerie.

Da un lato, come scrive Fredric Jameson (127), il 'paesaggio' della postmodernità è plasmato da un ammasso di "waste [...], squalor, garbage, and obsolescent machinery", forme di ritorno del rimosso tecnologico che riemergono accanto a sviluppo e benessere. Questo non è infrequente nell'universo di Mutis, dove, per esempio, alla menzione del Santa Monica Boulevard in California si accompagna, dopo

¹ L'insieme della produzione narrativa forma la saga *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*; l'insieme della poesia, sul Gabbriere e non solo, forma la *Summa de Maqroll el Gaviero*, pubblicata in più edizioni. Sulla continuità tra poesia e prosa su Maqroll si può partire da Hernández, Rodríguez Amaya e Barrero Fajardo.



qualche pagina, una 'natura morta' di utensili da scavo in una miniera colombiana (*Amirbar*, 1990). Non si pensi, però, a Mutis come interprete di Jameson, o più in generale del marxismo o del freudismo. Relativamente a questo immaginario, Mutis si rifà ai surrealisti, di cui era estimatore (Rodríguez Amaya 421-422), e che del postmoderno hanno percorso un certo feticismo per l'artefatto insolito e futile, oltre che per gli scenari stravaganti e desolati: come sottolineato da Johanna Malt (48), in Dalí e altri ricorrono "neglected places and discarded, obsolete objects", nonché, più in generale, espressioni di una "useless and [antiquated] technology" (130). Più che di una convergenza di Mutis verso i dettami del postmoderno, perciò, si dovrà parlare di una coincidenza mediata. A ogni modo, l'inventario mutisiano di ruderi industriali, strumenti fuori uso e ambienti trasandati si presenta non tanto in termini di allegoria storica, e ancora meno di denuncia sociale, quanto di mitopoiesi esistenziale del relitto. È in questo ventaglio semantico, già piuttosto variegato di per sé, che si riflette la loro postmodernità nella *Summa* e nelle *Empresas y tribulaciones*.

D'altro lato, nella 'contemplazione' della rovina da parte delle voci o dei personaggi di Mutis, si coglie spesso un'inquietudine – ora più esplicita e ora più implicita – che va al di là sia del voyeurismo postmoderno del rifiuto, sia dell'estetica del *memento mori*. Non mancano, infatti, reazioni del tutto sproporzionate all'oggetto stesso: vedremo in particolare che Maqroll finisce quasi per perdere il senno di fronte a un macchinario e a un edificio che, per quanto eccentrici, non giustificano certo un simile parossismo incentrato sul loro stato di abbandono, totale o parziale, e sulla loro ineffabilità. Questi saranno i due casi di studio dall'orientamento 'anti-postmoderno', latori di un sublime romantico applicato – con ironia indiretta, di secondo grado – allo scarto, e dove la meraviglia non ha alcun connotato positivo, di bellezza e compiacimento estetico.²

Per fare un esempio meno iperbolico dei due accennati si pensi, nella poesia "El miedo" (*Los elementos del desastre*), dove l'io lirico non è dichiaratamente il Gabbriere ma può comunque considerarsi un suo alter ego, all'ampio ed eterogeneo asindeto di

² Sul concetto di sublime è incisivo lo stesso Jameson (33): "The sublime was for Burke an experience bordering on terror, the fitful glimpse, in astonishment, stupor, and awe, of what was so enormous as to crush human life altogether: a description then refined by Kant to include the question of representation itself, so that the object of the sublime becomes not only a matter of sheer power and of the physical incommensurability of the human organism with Nature but also of the limits of figuration and the incapacity of the human mind to give representation to such enormous forces". Sull'anti-postmodernità' del sublime di Mutis, invece, occorre una postilla, perché non è inconsueto che il postmoderno esibisca questo effetto estetico davanti allo scarto, anche se spesso in modo non così enfatico. Di nuovo, lo spiega bene Jameson riferendosi al 'sublime tecnologico' (36). In Mutis, però, mancano in buona misura l'ironia diretta, la commistione di registri e il marcato citazionismo tipici del postmoderno (meno, invece, l'afflato metaletterario). Il risultato è, a parere di chi scrive, una fusione personalissima e sincretica di romanticismo, surrealismo e postmodernismo, sempre all'insegna di quella particolare visione esistenziale che è la disperanza. Infine, l'espressione 'ironia di secondo grado' si riferisce semplicemente, prendendo libero spunto da Hutcheon (51-54), a qualcosa che dovrebbe apparire ridicolo e che, invece, assume solo e soltanto toni drammatici: per esempio una reazione inusitata dinanzi a un macchinario, appunto.



strumenti, veicoli e luoghi dimenticati, così come di semplici cianfrusaglie, che lo turbano: i tetti di lamiera, le cinghie di macchine, i resti alimentari, gli aeroporti, le innominate città deserte e i tram di periferia concorrono tutti all'atmosfera sinistra e mortifera del testo, senza apparente motivo che non sia, ancora una volta, il degrado – in primis icastico – dei singoli elementi elencati. Si delinea, dunque, una sorta di *eeriness* depotenziata, che attraversa le cose e i luoghi senza mai deflagrare, lasciando dietro di sé un'afflizione sospesa, cristallizzata e più simbolica che materiale. Solo in alcune circostanze si percepisce un senso di angoscia, e ancora più raramente di aperto terrore. Mark Fisher (62) definisce l'*eeriness* come

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*?

Di nuovo, non si pensi a una piena adesione di Mutis al fantastico, di cui l'*eerie* è una delle numerose manifestazioni possibili. Questo canone, così come altri (il romanzo d'avventura, il diario di viaggio, la *novela de la selva* e via dicendo), viene omaggiato e al contempo parodiato dal colombiano, che lo reinterpreta attraverso la disperanza e la sua amara ironia.³ Piuttosto, occorre insistere sull'ambivalenza di queste rappresentazioni, sullo slittamento costante fra reificazione e sublimazione: cose triviali e deteriorate che ornano la personale *wasteland* mutisiana, ma pure oggetti poco meno quotidiani che diventano, inspiegabilmente, degni dei peggiori incubi.

Ora, la critica ha già scritto acutamente sulla prima casistica, e sul 'degrado' che la caratterizza. A sua volta rifacendosi a Orlando, per esempio, Bizzarri (122) si sofferma sulla "disarmonia di oggetti degradati che si accatastano nelle pagine" di Mutis. Anche Fabio Rodríguez Amaya ha proposto alcune brillanti riflessioni a riguardo, in particolare sulla *Summa* e sulle *Empresas y tribulaciones*. Manca ancora, invece, una panoramica che unisca la prima alla seconda casistica: quella delle cose che, seppur banali, insinuano una sottile apprensione o incarnano un'alterità radicale e disturbante. Il saggio ha l'obiettivo di sopperire almeno parzialmente alla lacuna, presentando un'analisi mirata degli episodi che si ritengono più significativi.⁴

³ Il fantastico a cui si fa riferimento è, ovviamente, quello di Todorov, che consiste nell'ingresso – presunto o effettivo – di un elemento implausibile in un mondo fittizio realistico. Fra i contributi più 'recenti' nel solco di Todorov, si rinvia in particolare a Zeppegno. Sulla parodia di generi e modalità da parte di Mutis, potrebbero citarsi numerosi studi: su tutti, di nuovo, Hernández.

⁴ A titolo informativo, si segnala che sono complementari – ma assolutamente non sovrapponibili – a questo articolo Secomandi "figli" e, soprattutto, Secomandi *fantasmi* e Secomandi "máquina".



TRENI, MACCHINARI, SEGHERIE: POETICA DELL'EERINESS

Benché si trovi raccolto nella *Summa*, il poema in prosa "El viaje" (1948) non ha il Gabbriani né come protagonista, né come io lirico, almeno non esplicitamente. Come per "El miedo", però, si tratta di un personaggio molto vicino a Maqroll, se non altro per il tono rassegnato del suo 'racconto' e soprattutto per l'incipit affabulatorio in cui si lascia intendere, tra le righe, che quello di macchinista del treno è stato per lui uno fra tanti impieghi singolari.

Il convoglio di "El viaje", ispirato alla linea Bogotá-Ibagué che Mutis prendeva per recarsi alla *finca* di Coello (Rodríguez Amaya 54), è tanto surreale da assurgere palesemente a metafora: il percorso a bordo dura quasi un anno, senza date né orari prestabiliti, e ogni vagone ospita un diverso gruppo sociale, anagrafico o di altro tipo, come una sorta di microsocietà all'interno della quale si instaurano relazioni amorose e amicizie, ma anche violenti conflitti. Eventuali imprevisti sulla ferrovia impongono soste più o meno lunghe al veicolo, che poi riparte. Secondo Consuelo Hernández, proprio perché "cada uno de los habitantes de los vagones representa un estado de conciencia colectiva", a maggior ragione il viaggio deve ritenersi figurato e "iniciático" (Hernández 126). Sul piano diegetico, a ogni modo, il treno resta il mezzo che conduce dal *páramo* alle terre calde. Nonostante le tempistiche del tutto inverosimili, non risulta quindi privo di utilità. Il problema è che questa funzione viene bruscamente, e misteriosamente, cancellata.

L'io lirico presenta quella che, per la narratologia classica, si definisce 'ellissi': nell'intreccio manca uno snodo, un'informazione essenziale (Genette 83). L'anonima voce si limita a spiegare che

Cierto día me enamoré perdidamente de una hermosa muchacha que había quedado viuda durante el viaje. Llegado que hubo el tren a la estación terminal del trayecto me fugué con ella. Después de un penoso viaje nos establecimos a orillas del Gran Río, en donde ejercí por muchos años el oficio de colector de impuestos sobre la pesca del pez púrpura que abunda en esas aguas. Respecto al tren, supe que había sido abandonado definitivamente y que servía a los ardientes propósitos de los veraneantes. Una tupida maraña de enredaderas y bejuco invade ahora completamente los vagones y los azulejos han fabricado su nido en la locomotora y el furgón. (Mutis, "viaje" 70)

Il salto appare così brusco, e l'omissione tanto clamorosa, che, per quanto i nessi logici della poesia siano convenzionalmente più deboli rispetto a quelli della narrativa, certe domande sorgono spontanee (*a fortiori* per un poema in prosa). Perché la linea è stata soppressa? Per quale motivo il treno è stato abbandonato – quasi – "definitivamente", e riutilizzato come alcova di fortuna?

Senza dubbio, anche questo episodio deve leggersi in chiave simbolica. La stessa immagine conclusiva della locomotiva e dei vagoni invasi da rampicanti, liane e uccelli, oltre che ricorrente nella letteratura ispanoamericana in genere (la selva che si riprende



i propri spazi e 'divora' l'antropico),⁵ prelude ai tanti veicoli – per lo più d'acqua – persi nella natura lungo la *Summa* e le *Empresas y tribulaciones*: a titolo parziale, la carrozza di un altro treno sulla cordigliera di "El coche de segunda" (*Reseña de los hospitales de ultramar*); la chiatta colata a picco in *La Nieve del Almirante*; il cargo Lepanto arenato su una spiaggia panamense in *Ilona llega con la lluvia*; la nave Alción di *La última escala del Tramp Steamer*, affondata a sua volta, e la Thorn di *Abdul Bashur, soñador de navíos*, lasciata ad arrugginire in un fiume. Sono effigi reificate della disperanza di Mutis, la quale, come già accennato, non risparmia niente e nessuno, e tutto trascina nel disastro. In "El viaje", il tragitto interrotto non è ancora figlio della catastrofe, come invece capita sempre – specie sotto forma di naufragio – nelle *Empresas y tribulaciones*; anche qui incombe, però, un senso discreto di sciagura, di calamità non detta.

Una descrizione analoga si ha proprio in apertura a "El coche de segunda", altro poema in prosa e sorta di seguito ideale di "El viaje". Questa volta il protagonista, insieme alla carrozza, è esplicitamente Maqroll, che vi trova riparo per guarire da una delle sue innumerevoli febbri malariche. Così l'io lirico:

Alguna vez habían construido allí una vía para el tren y los rieles llegaron hasta el final de la curva, trazada sobre el precipicio que daba al río, la tranquilidad de cuyas aguas color arcilla era recorrida por el sordo girar de amplios remolinos. En la parte más saliente de la curva, estaba detenido el coche de segunda. La pintura verde se había ido con las lluvias de tantos años y la madera había tomado ese color gris azulado propio del revés de las hojas del banano. El orín y la herrumbre, propiciados por el clima tropical, habían fundido en una sola masa que se deshacía en débiles cáscaras, las ruedas que bien poco conservaban de su forma primitiva y los rieles de cuyo trazo original no quedaba sino una roja y vaga cicatriz. (Mutis, "coche" 154)

Se lo iato di "El viaje" insinua una certa inquietudine *eerie* per la sorpresa di scoprire abbandonato qualcosa che non era tale giusto poche righe prima, "El coche de segunda" sottende questo straniamento in modo ancora più implicito. L'anonima voce poetica menziona una linea ferroviaria interrotta, ma non chiarisce perché la carrozza sia rimasta ferma lì, presumibilmente in prossimità di quella che doveva essere la stazione di partenza o di arrivo.⁶ Non manca del tutto lo scarto logico e causale, quindi; semplicemente, questo passa piuttosto inavvertito (anche perché l'avvio in *medias res* solleva già degli interrogativi, senza risposta, sulla linea – tutto lascia pensare che sia dismessa a sua volta).⁷ Di contro, in "El coche de segunda" si coglie, molto più che in "El viaje", un'estetica della rovina.

⁵ Il richiamo è, soprattutto, a *La vorágine* (J. E. Rivera, 1924). Su questo *tòpos* della letteratura ispanoamericana – in particolare di inizio '900 – e la reinterpretazione operata da Mutis, si veda ancora Rodríguez Amaya (58).

⁶ Anche in questo caso, come rileva Martha Canfield ("note" 278), il "testo nasce da un'esperienza reale, la costruzione della ferrovia con la quale si volevano collegare le città di Armenia e Ibagué [...]. Nella zona interessata si trovava l'*hacienda* di Coello, dimodoché Mutis vide, da bambino, i resti dei binari e i vagoni abbandonati, che erano stati usati come uffici degli ingegneri. Il progetto fallì in parte a causa delle difficoltà del territorio".

⁷ Si ricordi, con Fisher (64), che l'*eerie* semina "traces of a departed agent whose purposes are unknown". Sia per "El viaje", sia per "El coche de segunda", si tratta di tracce temporali: la vegetazione, la



Julia Hell e Andreas Schönle (6) osservano che “The ruin is a ruin precisely because it seems to have lost its function or meaning in the present, while retaining [an] unstable semantic potential”. Si noti, oltre all’affinità con Orlando sulla de-funzionalizzazione dell’oggetto desueto, che per Hell e Schönle la rovina è, di per sé, ambigua:

Does the ruin evoke nostalgia for the past or shame over it? [...] In its ambivalence and amorphousness, the ruin functions as a uniquely flexible and productive trope for [post]modernity’s self-awareness. Indeed, it is one of the master tropes of [post]modern reflexivity, precisely because it encapsulates vacuity and loss as underlying constituents of [its] identity. (6-7)

Ebbene, i relitti di Mutis, siano essi veicoli, macchinari, edifici o cose ancora più ordinarie, si presentano – con rare eccezioni – come simulacri della modernità a cui l’io poetico o narrante guarda con nostalgia ora velata, ora esplicita. Vestigia di un’epoca che manteneva ancora vivo un barlume di avventura e di *èpos*, sono adesso scheletri senza più scopo, sospesi tra la reliquia e la scoria. Come anticipato, la critica si è espressa profusamente su questa ulteriore ambivalenza dell’oggetto di Mutis; e lo stesso autore, nelle numerose interviste, era solito commentarla.⁸ È proprio l’*eeriness* dell’apertura di “El coche de segunda”, però, a dare quella sottilissima sfumatura di angoscia che contribuisce, forse in modo decisivo, alla disperanza della ‘trama’.

In una cornice così desolata, di binari morti e vagoni lasciati ad arrugginire senza motivo, Maqroll compare in scena deperito, con la carrozza che gli fa da precaria sistemazione. Nessuno si prende cura di lui, se non, saltuariamente, delle donne che lavorano nei paraggi. A volte, il Gabbriere si concede loro senza che questo intacchi l’estrema solitudine e l’assoluta mancanza di comunicazione tra i presenti: le donne continuano a conversare fra loro, come se nulla fosse, anche durante l’atto. Fuori, nelle profondità di una gola e della “burbujeante vorágine de los remolinos”, la monotonia delle acque è rotta soltanto da “grandes troncos arrastrados por la creciente o cadáveres de mulos rodados al abismo, que habían perdido la piel en su viaje [...] y cuyas [...] barrigas giraban locamente hasta encontrar de nuevo el impulso liberador de la corriente” (Mutis, “coche” 155). Anche queste carcasse, si noti, finiscono come reificate, trasformate a loro volta in scarti meccanici.

Assieme alle segherie di *La Nieve del Almirante*, la macchina di “Cocora” – altro poema in prosa, ancora più tendente al racconto vero e proprio – costituisce il caso per antonomasia di questa rassegna. Si tratta con ogni probabilità di un enorme frantoio, rappresentato però in modo tale da risultare quasi irriconoscibile.

Cocora è il nome di una miniera ormai deserta dalle parti di Coello, nel Tolima. Benché non si sia mai trovato alcun materiale prezioso al suo interno, Maqroll è inspiegabilmente incaricato di custodirla. Girovagando per le gallerie, il Gabbriere si imbatte, a un certo punto, nel Moloch d’acciaio. Trascorre settimane intere a tastarlo, al buio, nel vano tentativo di indovinarne forma e funzione; alla fine, scoraggiato e – come

fauna selvatica, la ruggine e i segni delle intemperie indicano che entrambi i treni sono stati abbandonati da tempo.

⁸ Si veda, per esempio, García Aguilar (77-92) e Rodríguez Amaya (407-409).



di frequente nella *Summa* e nelle *Empresas y tribulaciones* – sull’orlo del delirio, abbandona il tunnel e si prepara a lasciare per sempre questi luoghi. Nelle sue parole,

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, desfavorido al sorprenderme implorándole a la indefinible presencia que me develara 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, “Cocora” 99)

In due lavori complementari a questo, si è analizzato il frantoio come ‘macchina celibe’, ossia inutile e impossibile. È una lettura pienamente lecita, che porta a Jarry, Roussel, Duchamp e i loro assurdi congegni.⁹ Altrettanto plausibile, però, è interpretare il macchinario nel segno dell’*eeriness*, come una rovina. Non manca una continuità fra le due prospettive, a onor del vero: se, come osservato, “The ruin is a ruin precisely because it seems to have lost its function or meaning” (Hell e Schönle 6), allora quale ‘miglior’ rovina di un apparecchio misteriosamente in disuso, il cui fine – dal punto di vista di Maqroll – risulta ormai imperscrutabile, e il cui significato sfugge? E quale altro nome chiamare in causa, per un accenno di confronto transmediale,¹⁰ se non quello di Giovanni Battista Piranesi? L’invito non ha alcuna pretesa genetica: è difficile stabilire delle influenze sicure, o anche solo probabili, per un autore tanto erudito e cosmopolita come Mutis (salvo quelle dichiarate o comunque più evidenti – il romanticismo e il simbolismo francesi, Melville, Conrad, de Greiff, Neruda e pochi altri). Eppure, l’accostamento non è del tutto inedito a livello critico.¹¹

È proprio Piranesi a coniugare, nelle sue serie di acqueforti *Carceri* (1750, 1761), rovina e monumento, claustrofobia e titanismo, ossessione per il dettaglio e

⁹ Ci si riferisce in particolare a Secomandi *fantasmi* e Secomandi “máquina”. Sulla macchina celibe, si può partire da Carrouges.

¹⁰ ‘Transmediale’ non è da intendersi, qui, nella definizione canonica di Henry Jenkins (ossia come sistema narrativo organico e non ridondante che si articola attraverso *media* diversi), bensì in quella più ‘aperta’ di Irina Rajewsky (46): “transmedial phenomena [consist also in] the appearance of a certain motif, aesthetic, or discourse across a variety of different media”.

¹¹ È soltanto una coincidenza, senza dubbio, ma per un estratto di intervista a Mutis incentrato proprio sulla sua reclusione nel carcere di Lecumberri, a Città del Messico, Canfield (“esperienza” 9) ha scelto per il paratesto una delle acqueforti di *Carceri*.



implausibilità strutturale. La quintessenza del sublime architettonico, insomma, e per giunta con notevoli tinte oniriche. Secondo Marguerite Yourcenar (140), le “mystérieuses machines” di questi ambienti si collocano a metà tra gli “instruments de torture” e gli “engins de construction”; hanno però un’impronta fantastica, poiché ricordano sì vecchie attrezzature da costruzione, ma deformate. Yourcenar sottolinea inoltre, più in generale, “l’état de songe”, “le décalage de l’espace” e la “terreur [...] voisine de l’extase” che tali visioni, e i macchinari stessi, indicano o suscitano (145). Anche se lo spunto reale dietro il frantoio di “Cocora” è tutt’altro che inverosimile,¹² e per giunta mancano prove di una conoscenza approfondita di Piranesi da parte di Mutis, le assonanze restano sorprendenti.

Sia il colossale frantoio di “Cocora”, sia gli strani marchingegni delle *Carceri* riflettono uno stato di abbandono, o comunque di scarso utilizzo (tra gli ultimi, abbondano i segni del tempo e di una certa incuria); in entrambi i casi, però, l’*eeriness* viene acuita da un’inservibilità che sfida apertamente la logica, e – specie in Mutis – da una monumentalità abnorme, sproporzionata. Da ambedue le parti si tratta di oggetti privati di funzione che, paradossalmente, anche per questo motivo si elevano a una dimensione trascendentale.

Parafrasando Andreas Huyssen (25), l’insieme degli elementi – architettonici, tecnologici, scenografici *lato sensu* – delle *Carceri*, completamente irrazionale, provoca in primo luogo uno spaesamento cognitivo, e poi ontologico. Non è da meno il brano di “Cocora” citato: le fattezze del frantoio appaiono altrettanto criptiche e incongruenti, come se questa strana chimera metallica fosse stata assemblata al solo scopo di eludere qualsiasi tentativo di comprensione. Il Gabbie descrive un agglomerato di “Partes [...] de las más diversas formas y tamaños, cilindros, esferas”, che a rigor di definizione nemmeno potrebbe dirsi una macchina data “la imposibilidad de mover [sus] piezas” (Mutis, “Cocora” 99). Inoltre, tornando a Yourcenar (145), se è vero che la visione delle *Carceri* induce una “terreur” che rasenta l’“extase”, pure Maqroll sperimenta, di fronte alla “indecible estructura”, una sorta di vertigine mistica non dissimile dal sublime romantico, al punto da implorarla che “[le] devel[e] su secreto, su razón última y cierta” (Mutis, “Cocora” 99). La rivelazione dell’oggetto, “representación absoluta de la nada” (99), è negativa, apofatica: il suo senso, ammesso e non concesso che si dia, non può esprimersi a parole.

Per un riscontro più puntuale fra “Cocora” e le *Carceri*, si consideri l’incisione sette di Piranesi:

¹² “Es una experiencia real. Mi abuelo había hecho unos socavones buscando una veta de oro, en la finca de Coello [...]. 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 149).



Fig. 1. G. B. Piranesi, "Il ponte levatoio", *Carceri VII* (1761), acquaforte.

Cos'è l'attrezzo in basso, a sinistra? Ricorda vagamente una ruota medievale, ma il grande cilindro con gli spuntoni non sembrerebbe predisposto a questo fine, né è chiaro se la base d'appoggio circolare sia mobile. Soltanto con un certo sforzo si potrebbe pensare a un mezzo da costruzione: non è collegato a funi o carrucole, e neppure ad altri meccanismi. Convince di più, invece, il paragone con un antico frantoio per la frantumazione di minerali. Lo richiamano soprattutto la base radiale e il cilindro; meno i denti, da strumento di tortura *tout court*. A ogni modo, anche per questa ambiguità tra il futile e il minaccioso, il triviale e l'imponente, rimane la suggestione – solo la suggestione, sia chiaro – di una convergenza pure visuale fra le *Carceri* e "Cocora".

Stretta parente del frantoio è la segheria di *La Nieve del Almirante*, il primo romanzo delle *Empresas y tribulaciones*. Si tratta della meta del viaggio di Maqroll lungo lo Xurandó, immaginario fiume sudamericano che corrisponde al Rio delle Amazzoni o, meno probabilmente, al Magdalena.¹³ Il Gabbiera, allettato da nebulose informazioni sul legname che vi si potrebbe comprare a buon prezzo, parte alla ricerca di questo sito

¹³ Si vedano, in ordine, Sefamí (133) e Rodríguez Amaya (383). Una certa opacità geografica contraddistingue molte delle avventure di Maqroll, che a volte si muove per luoghi noti (Barcellona, Panama, Maiorca e così via), e altre volte si ritrova in una Colombia mascherata dietro toponimi di fantasia o, per lo meno, non immediatamente riconoscibili.



su una bagnarola popolata da loschi individui che nulla possono o vogliono dirgli a riguardo.

Dopo settimane di navigazione *río arriba*, fra incontri surreali, deliri malarici e la progressiva perdita di interesse nell'impresa, Maqroll si ritrova finalmente di fronte a una delle segherie. La visione lo lascia sconvolto: come nei tunnel di Cocora, il Gabbriere si confronta con un'alterità radicale, da incubo a occhi aperti. Come in "Cocora", inoltre, Maqroll ritorna sui suoi passi senza aver ottenuto alcunché (se non delle velate minacce dall'unico personaggio con cui ha modo di parlare, un soldato). Esiste però una differenza sostanziale tra l'installazione di *La Nieve del Almirante* e il Moloch di "Cocora". Si osservi la descrizione che ne dà Maqroll:

Consta de un gigantesco hangar, semejante a los que se usaban para guardar los zepelines, flanqueado por una pequeña edificación que evidentemente sirve de bodega, y un grupo de tres barracas en hilera [...]. El hangar está construido en estructura de aluminio, con amplios ventanales en los costados y al frente, y una bóveda en donde se suceden extensas marquesinas, también de cristal, esmerilado en este caso, para opacar la entrada del sol al recinto. Recuerdo haber visto construcciones similares, no sólo al borde del lago de Constanza y a orillas del mar del Norte o del Báltico, sino también en algunos puertos de Louisiana y de la Columbia Británica, en donde se embarca madera ya cortada en tablonés, lista para viajar a los más apartados lugares del mundo. [...] La impresión de irrealidad, de intolerable pesadilla de tal presencia en medio de la noche ecuatorial, apenas me permitió dormir y visitó mis sueños intermitentes, dejándome cada vez bañado en sudor y con el corazón desbocado. Intuí que jamás tendría la menor oportunidad de tratar con quienes habitaban este edificio inconcebible. Un vago malestar se ha ido apoderando de mí y ahora me distraigo escribiendo este diario para no mirar hacia la gótica maravilla de aluminio y cristal que flota iluminada con esa luz de morgue [...]. Ahora entiendo las reservas y evasivos intentos del Capitán, el Mayor y los demás con quienes hablé de esto, ante mi insistencia de saber lo que en verdad son estos aserraderos. Era en vano hacerlo. (Mutis, *Nieve* 87-88)

Diversamente dal frantoio, per Maqroll la segheria non è "inconcebibile" di per sé (si noti, di nuovo, l'apofatismo poetico, l'estetica del non detto); piuttosto, lo diventa in questo preciso contesto. L'edificio, che oltretutto ha almeno un probabile referente extratestuale,¹⁴ risulta letteralmente e completamente 'fuori luogo'.

La struttura è, per usare un'altra definizione di Fisher, *weird*. Questa modalità, complementare a quella dell'*erie* e, a sua volta, declinata dal fantastico, consiste in

a particular kind of perturbation. It involves a sensation of wrongness: a weird entity or object is so strange that it makes us feel that it should not exist, or at least it should not exist here. Yet if the entity or object is here, then the categories which we have up until now used to make sense of the world cannot be valid. The weird thing is not wrong, after all: it is our conceptions that must be inadequate. [...] Some refer immediately to the supernatural, but it is by no means clear that supernatural entities must be weird. In many ways, a natural phenomenon such as a black hole is more weird than a vampire. (Fisher 25)

¹⁴ È il cosiddetto 'progetto Jari', grande impianto per polpa da carta aperto su un affluente brasiliano del Rio delle Amazzoni, a fine anni '70, e chiuso poco tempo dopo a causa di gravi problematiche socio-ambientali ed economiche. Su questo e le segherie di *La Nieve del Almirante* si veda Rogers (201-207).



Nella segheria di *La Nieve del Almirante*, *weird* ed *eerie* coesistono. In effetti, non soltanto la costruzione appare sinistramente ‘fuori luogo’; a Maqroll inquieta pure l’ambiguità che ne emerge fra stato di abbandono e di piena attività, entrambi illusori. Il Gabbiera chiarisce che l’eccentricità del sito “se acentúa [...] por la manera impecable como está mantenido”, e per il fatto che, all’improvviso, “un fuerte chasquido anunció el arranque de una turbina. Todo el conjunto se iluminó con una luz parecida a la de los tubos de neón” (Mutis, *Nieve* 87). Tutto questo è in palese contraddizione con la quasi totale assenza di personale all’interno del sito e nei dintorni. Come accennato, il Gabbiera si imbatte in un solo militare, in una garitta, che lo allontana bruscamente. Benché questi lo informi che “hay tropa y dos soboficiales” (88), Maqroll non vede nessun altro durante la sua breve sosta. L’ultimo, straniante segno di vita – impersonale e, ancora una volta, reificato – è una serie di sirene che accompagna la ripresa dello Xurandó da parte del Gabbiera.

Lungo il viaggio di ritorno, Maqroll viene prelevato a bordo di un idrovolante dal Maggiore, sorta di aiutante e *deus ex machina*. L’ufficiale gli dà qualche informazione sulle segherie, dietro le quali si cela una ‘banale’ storia sudamericana di scontri fra guerriglia ed esercito, con quest’ultimo che avrebbe confiscato la struttura a causa delle operazioni nei paraggi.¹⁵ Ma la spiegazione del Maggiore, allusiva e piuttosto reticente, lascia molti interrogativi irrisolti.

Maqroll esce sconfitto anche da questo ‘incontro’, l’ultimo della rassegna. L’edificio è un altro oggetto verosimile che assume connotati iperbolici; in questo caso, sia perché luogo abitato e al contempo fantasma, presidiato e insieme spopolato, sia perché radicalmente alieno rispetto alla cornice, come un corpo estraneo trapiantato all’equatore. Il risultato è un paradosso spaziale, un’anomalia lampante e “pourtant là”, parafrasando Bozzetto e Huftier (84) sul fantastico. Il Gabbiera ne è tanto affascinato quanto respinto, ma soprattutto rimane annichilito da questa visione sublime à la Mutis, e cioè degradata. Come si legge alla fine della lunga descrizione: “La verdad resulta imposible de transmitir” (Mutis, *Nieve* 88). È l’ennesima ammissione di un fallimento epistemologico ed esperienziale, l’unico esito possibile per le imprese e tribolazioni di Maqroll.

CONCLUSIONE

Quella che emerge dai casi analizzati nella poesia e nella narrativa di Mutis è, in definitiva, una costellazione di relitti – veicoli, macchinari, edifici – che non si limitano a incarnare passivamente la disperanza di Maqroll e dei suoi alter ego, ma la amplificano e la rendono concreta, materiale nel senso indicato da Bill Brown (60): “visible and tangible objects can form and transform the life of human subjects. Identities are mediated materially–mediated, that is, via objects”. In particolare il Gabbiera, prototipo del *desesperanzado*, viene ‘mediato’ dalla personale esperienza dello scarto, vero e proprio dispositivo estetico destabilizzante. L’incontro con i treni dismessi, con il

¹⁵ Una “cospirazione da quattro soldi”, per Bizzarri (178).



frantoio piranesiano e con la segheria spettrale si configura come una soglia semantica mancata, una promessa di significato che si nega sempre.

In questa prospettiva, la poetica della rovina in Mutis si avvicina più alla lettura novecentesca dell'oggetto inquietante e 'fuori posto' che non, invece, a un'indole romantica; più coerente, dunque, alle riflessioni di Orlando, Fisher e degli altri critici che si sono citati (tutte almeno paragonabili fra loro, per giunta), che non all'autentico sublime. Eppure, lo si è visto, a volte nella *Summa* e nelle *Empresas y tribulaciones* balenano anche sprazzi inconfondibili di questo effetto, per quanto in una veste deteriorata.

Di qui la radicale ambiguità del simulacro-scoria, che resiste all'interpretazione. La sua poetica non si esaurisce nell'allegoria e nemmeno nell'indulgenza contemplativa, cristallizzandosi infine nell'apofatismo degli episodi del frantoio e della segheria. È la ragione per cui l'*eeriness* di Mutis appare depotenziata: perché si manifesta in forma implicita, sottile o comunque sommersa, attraverso il 'non detto' dietro ai vagoni abbandonati, l'enigma del frantoio e le zone d'ombra nell'*affaire* delle segherie. Nondimeno, essa contribuisce decisamente al naufragio esistenziale del Gabbiera. Nessun panico, nessuna 'isteria', bensì uno spaesamento lucido e una vertigine del vuoto.

Sublimata o squisitamente materica, intrisa di estasi negativa o solo e soltanto 'disperante', la presa di coscienza del Gabbiera e dei suoi omologhi davanti al relitto è, anzitutto, esperienza immanente di un mistero muto e inscalfibile. Questo vale anche per altri casi che non si sono esaminati, e che meriterebbero ulteriori approfondimenti: i treni di "El viaje" e "El coche de segunda", il macchinario di "Cocora", l'installazione di *La Nieve del Almirante*, ma pure, come già accennato, il piccolo cargo Lepanto di *Ilona llega con la lluvia*, il tramp steamer Alción e la nave Thorn di *Abdul Bashur, soñador de navíos*. Si aggiungano, su un altro piano, gli ospedali fatiscenti e 'metafisici' di *Reseña de los hospitales de ultramar*, gli squallidi alberghi di *Ilona llega con la lluvia* e *Amirbar*, i cantieri navali quasi dismessi di "Jamil" (*Tríptico de mar y tierra*). Su tutti incombe la medesima sciagura che perseguita i personaggi di Mutis, e che si nutre – anche – proprio dell'accumulo di cose abbandonate. Parafrasando Bizzarri (136), e per concludere, nella *Summa* e nelle *Empresas y tribulaciones* gli oggetti in questione concorrono a sconfessare "le possibilità mitiche", fondative, dell'avventura, della scoperta e della conoscenza. È il gesto, liricamente disincantato e universale, che rende così affascinante questo autore.

BIBLIOGRAFIA

Barrero Fajardo, Mario. *Maqroll y compañía*. Universidad de los Andes, 2012.

Bizzarri, Gabriele. *L'epica degradata di Álvaro Mutis*. ETS, 2006.

Bozzetto, Roger, e Arnaud Huftier. *Les frontières du fantastique. Approches de l'impensable en littérature*. Presses universitaires de Valenciennes, 2004.



Brown, Bill. "The Matter of Materialism." *Material Powers. Cultural Studies, History and the Material Turn*, a cura di Tony Bennett e Patrick Joyce, Routledge, 2010, pp. 60-78.

Canfield, Martha. "Álvaro Mutis e l'esperienza del carcere." *Semicerchio*, no. 37, 2007, pp. 9-11, http://semicerchio.bytenet.it/files/37_3.pdf. Consultato il 28 feb. 2026.

---. "Note." Álvaro Mutis, *Gli elementi del disastro*, a cura di Martha Canfield, Le Lettere, 1997, pp. 273-296.

Carrouges, Michel. "Le macchine celibi: istruzioni per l'uso – Come inquadrare le macchine celibi." *Le macchine celibi*, a cura di Harald Szeemann, Rizzoli, 1975, pp. 21-49.

Fisher, Mark. *The Weird and The Eerie*. Repeater, 2016.

García Aguilar, Eduardo. *Celebraciones y otros fantasmas. Una biografía intelectual de Álvaro Mutis*. Tercer Mundo, 1993.

Genette, Gérard. *Figures III*. Seuil, 1972.

Hell, Julia, e Andreas Schönle. "Introduction." *Ruins of Modernity*, a cura di Julia Hell e Andreas Schönle, Duke University Press, 2010, pp. 1-14.

Hernández, Consuelo. *Álvaro Mutis. Una estética del deterioro*. Monte Ávila, 1996.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Methuen, 1985.

Huysen, Andreas. "Authentic Ruins: Products of Modernity." *Ruins of Modernity*, a cura di Julia Hell e Andreas Schönle, Duke University Press, 2010, pp. 17-28.

Jameson, Fredric. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991.

Malt, Johanna. *Obscure Objects of Desire. Surrealism, Fetishism, and Politics*. Oxford University Press, 2004.

Mutis, Álvaro. "Cocora." *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, Alfaguara, 2002, pp. 97-100.

---. "El coche de segunda." *Summa de Maqroll el Gaviero: Poesía, 1948-1997*. Ediciones Universidad de Salamanca, 1997, pp. 154-155.

---. "El viaje." *Summa de Maqroll el Gaviero: Poesía, 1948-1997*. Ediciones Universidad de Salamanca, 1997, pp. 68-70.

---. "La desesperanza." *Obra Literaria: Prosas*. Procultura, 1985, pp. 189-203.

---. *La Nieve del Almirante. Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, Alfaguara, 2002, pp. 9-114.

Orlando, Francesco. *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*. Einaudi, 1994.

Rajewsky, Irina. "Intermediality, Intertextuality, and Remediation. A Literary Perspective on Intermediality." *Intermedialités*, no. 6, 2005, pp. 43-64, <https://www.erudit.org/en/journals/im/2005-n6-im1814727/1005505ar/>. Consultato il 28 feb. 2026.

Rodríguez Amaya, Fabio. *De MUTIS a Mutis. Para una ilícita lectura crítica de Maqroll el Gaviero*. Baroni, 2000.

Rogers, Charlotte. *Mourning El Dorado. Literature and Extractivism in the Contemporary American Tropics*. University of Virginia Press, 2019.



Secomandi, Alessandro. "‘Figli della stessa letteratura’: Maqroll il Gabbiero e Corto Maltese." *Orillas*, no. 12, 2023, pp. 747-770, <https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/508>. Consultato il 28 feb. 2026.

---. "Maqroll y la máquina célibe de ‘Cocora’, de Álvaro Mutis." *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispanica*, no. 51, 2025, p. 353-379.

---. *I fantasmi del Gabbiero. Percorsi comparativi sul fantastico nella saga di Maqroll*. ETS, 2025.

Sefamí, Jacobo. "Maqroll, la vigilancia del orden: entrevista con Álvaro Mutis." *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero. 1988-1993*, a cura di Santiago Mutis Durán, Instituto Colombiano de Cultura, 1993, pp. 117-160.

Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil, 2013.

Yourcenar, Marguerite. "Le cerveau noir de Piranèse." *Sous bénéfice d’inventaire*, Gallimard, 1962, pp. 116-169.

Alessandro Secomandi è assegnista di ricerca e professore a contratto di Lingue e Letterature Ispanoamericane presso l’Università degli Studi di Bergamo (Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere). Si occupa prevalentemente di letteratura messicana e colombiana. Ha pubblicato saggi su Juan Rulfo, Álvaro Mutis, Federico Campbell e Pablo Montoya, fra gli altri, e una monografia su Campbell e Leonardo Sciascia (*Potere e memoria*, 2023, Rubbettino). Nel 2025 ha pubblicato la monografia: *I fantasmi del Gabbiero. Percorsi comparativi sul fantastico nella saga di Maqroll*. Ha tradotto in italiano il romanzo *La casa grande*, di Cepeda Samudio, e partecipato a diversi convegni nazionali e internazionali.

<https://orcid.org/0000-0002-4484-0656>

alessandro.secomandi@unibg.it

TITLE: *The Poetics of Eeriness: Abandoned Objects and Spaces in the Poetry and Fiction of Álvaro Mutis*

ABSTRACT: Álvaro Mutis’s poetic and narrative work—especially his novel and short story cycle *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (1986-1993)—is filled with abandoned objects, crumbling buildings, and ruins of all kinds. This essay explores some of the most striking instances of this recurring motif, combining new interpretive suggestions with the more familiar reading of Mutis’ work through the lens of the



desesperanza: a paradoxical stance that hovers between fatalism and stoicism. What emerges from the analysis is also—perhaps above all—a form of depowered eeriness, to use Mark Fisher’s term: a muted yet unsettling response to abandoned things, which can be read either in postmodern terms, as a heightened awareness of the now-functionless remnant, or in an anti-postmodern key, as the anguished sublimation of the object itself. This ambivalent poetics of ruin and waste resonates deeply with the *desesperanza* that marks Mutis’s characters, and Maqroll most of all.

KEY WORDS: Colombian Literature; Álvaro Mutis; Maqroll el Gaviero; eeriness; objects
