

## **Liminalidad simbólica del “gótico tropical” en *La Mansión de Araucaíma* de Mutis: Entre la estética interior del guión de Olaciregui y la estética exterior del filme de Mayolo\***

### **Symbolic Liminality of the “Tropical Gothic” in Mutis’s *La Mansión de Araucaíma*: Between the Interior Aesthetics of Olaciregui’s Literary Script and the Exterior Aesthetics of Mayolo’s Film**

 Nelson Ramiro Reinoso Fonseca\*\*

\* Procedencia del artículo: Este artículo es el producto de la investigación: “Paisajes liminales del “gótico tropical” colombiano en el cine y la literatura Latinoamericana: Una travesía estético-religiosa por su geografía simbólica ocultista”, financiado gracias al premio: Beca de Investigación Instituto Caro y Cuervo en Literatura Comparada – 2023, en el marco del Programa Nacional de Estímulos 2023 del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes, con número de registro E1649-2023.

\*\*Doctorando en Filosofía Contemporánea  
Benemérita Universidad Autónoma de Puebla  
Puebla, México  
[nelson.reinoso@alumno.buap.mx](mailto:nelson.reinoso@alumno.buap.mx)

**Recibido:** 18 de octubre de 2023

**Aprobado:** 30 de noviembre de 2023  
Artículo de reflexión

#### **Resumen**

A partir del enfoque estético sobre la simbología liminal que propone el filósofo Eugenio Trías, este artículo sostiene un diálogo comparatista entre el guion literario de Julio Olaciregui y su adaptación cinematográfica realizada por Carlos Mayolo; ambas, a partir del relato *La Mansión de Araucaíma*, de Álvaro Mutis. Estos dos medios creativos sugieren dos técnicas disyuntivas. Sin embargo, se trata de registros estéticos convergentes que, implicados por la construcción simbólica del “gótico tropical”, asumen conjuntamente que el modo de narrar no es plano, sino polifónico, posibilitando un entrecruce liminal entre una estética interior, según el guion literario de Olaciregui, y otra exterior, en el caso de la adaptación fílmica de Mayolo. No obstante, ambas transposiciones están comprometidas con una estética simbólica liminal del relato de Mutis, en sentido simbólico-moral, ocasionando su cesura en ambos registros, pero en interrelación con las categorías triasianas de lo bello y lo siniestro.

**Palabras clave:** adaptación cinematográfica de Mayolo; estética interior/exterior; gótico tropical; guion literario de Olaciregui; simbología Liminal de Trías.

**Abstract**

¿Cómo citar este artículo en  
MLA? - *How to quote this article in  
MLA?*

Reinoso Fonseca, Nelson Ramiro.  
“Liminalidad simbólica del “gótico  
tropical” en *La Mansión de Araucaíma*  
de Mutis: Entre la estética interior  
del guión de Olaciregui y la estética  
exterior del filme de Mayolo”.  
*Poligramas*, 58 (2024): e.20713352.  
Web. Fecha de acceso (día, mes en  
mayúscula y abreviado, y año).  
[https://doi.org/10.25100/poligramas.  
v0i58.13352](https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i58.13352)

Based on the aesthetic approach to liminal symbology proposed by philosopher Eugenio Trías, this article sustains a comparative dialogue between the literary script by Julio Olaciregui and its film adaptation by Carlos Mayolo, both based on the story *La Mansión de Araucaíma* by Álvaro Mutis. These two creative media suggest two disjunctive techniques. However, they are convergent aesthetic registers that, implied by the symbolic construction of the “tropical gothic,” jointly assume that the way of narrating is not flat but polyphonic, making possible a liminal interweaving between an interior aesthetic, according to Olaciregui’s literary script, and an exterior one, in the case of Mayolo’s film adaptation. However, both transpositions are committed to a liminal symbolic aesthetic of Mutis’ story, in a symbolic-moral sense, causing its cessation in both registers but in interrelation with the Triasian categories of the beautiful and the sinister.

**Keywords:** tropical gothic; interior/exterior aesthetics; liminal symbology by Trías; literary screenplay by Olaciregui; film adaptation by Mayolo.

**Un relato gótico de tierra Cali-ente**

El gótico tropical, en tanto producción artístico-literaria, no ha partido de la nada y ha llegado para quedarse, buscando un lugar propio, en el que asegura su estética tal y como, hasta el momento, lo sugiere su variopinta producción literaria y fílmica como podemos rastrear a través del siguiente elenco fílmico-narrativo: el cuento “Antígona”, (del libro *Noche sin fortuna*) de Andrés Caicedo (2008); la producción cinematográfica: *Pura Sangre*, de Luis Ospina (1982); *Carne de tu Carne* de Carlo Mayolo (1983); la ópera prima *El Resquicio*, de Alfonso Acosta (2012); o por medio del cuento “Kè Fénwa”, de la escritora boliviana Giovanna Rivero (2016), o de la novela *Aura*, del mexicano Carlos Fuentes (1986) y, por qué no, también hasta en la filmografía del mexicano Carlos Enrique Taboada: *Más negro que la noche* (1975) y *Veneno para Hadas* (1986), por solo citar algunos ejemplos, muy relacionados de este fenómeno latinoamericano.

Se trata, entonces, de producciones fílmico-narrativas que, inspiradas por lo que acarrea el fenómeno del gótico tropical, se han convertido para diversos analistas, unas veces, en una imagen fidedigna de procesos de dominación cultural (cf. Edwards y Vasconcelos 4 -5) y, otras, enmarcadas (o no) como un fenómeno atípico del gótico europeo (cf. Eljaiek-Rodríguez 18; Bizzarri 2015; Berdet 2016; Gómez 2007; Rodríguez Amaya 2020). Sin embargo, las potentes ideas que ambas interpretaciones procuran por medio de sus sendos análisis esquivan, para el caso de los distintos trasvases fílmico-narrativos, el medio concreto de sus respectivas transposiciones, como el del guión literario (Tedeschi 2017). Por eso, de manera concreta, aquí

planteamos un diálogo comparatista entre novela, guion y cine<sup>1</sup> en torno al fenómeno estético del gótico tropical suscitado por el relato literario de Mutis, pero esta vez, recurriendo a la perspectiva estética que provee el filósofo Trías respecto a la simbología liminal<sup>2</sup>.

El texto literario *La Mansión de Araucaíma* (1992- [1973]) de Álvaro Mutis, surgido en 1970, cuando el poeta le aceptó al cineasta Luis Buñuel el reto de crear un relato gótico en tierra caliente, generó en el emblemático grupo de “Caliwood” de la década de 1980 la realización de películas bajo la égida del “gótico tropical”, a cargo de los cineastas colombianos Carlos Mayolo y Luis Ospina. Desde entonces, como un “Maqroll liminal” pareciera trasegar la estética del gótico tropical de Mutis; primero, a partir de su propio relato literario; luego, por medio de la primera adaptación al guion literario para el cine, a cargo del escritor barranquillero Julio Olaciregui quien, junto con su compañero de estudios de la Universidad de la Sorbona, Philip Priestley, consiguió ser ganador del concurso de guiones convocado por FOCINE en 1985, para finalmente, al año siguiente (1986), ser transpuesta por medio de la readaptación fílmica del cineasta Carlos Mayolo junto con su asistente de dirección, Sandro Romero Rey, dando lugar al famoso despliegue del expresivo *ente* caleño de Caliwood<sup>3</sup>.

### **La simbología *liminal* del gótico tropical en el relato de Mutis**

Tanto en el guion literario de Olaciregui, como en la readaptación del cineasta Mayolo, el gótico tropical surge de una estética en la que aparece de forma recurrente la intersección o *liminalidad* entre el espacio estético simbólico interior y el espacio estético exterior. Para comprender mejor esta convergencia, o conjunción estética, emprenderemos un diálogo comparativo entre sus registros disyuntivos. Veamos antes de qué trata esta simbología liminal del gótico tropical en el relato de Mutis.

De acuerdo con el fundamento teórico de la estética liminal de Eugenio Trías, esta se asume como una suerte de *indisciplina*, siempre abierta a todo devenir conjuntivo entre la idea y la *aisthesis* que, por su carácter abierto, “funciona” como un espacio estético fronterizo que refleja, en gran medida, la manifestación artística del ser humano como un ser del límite, pues, según Trías, “somos confines del mundo” (*El hilo de la verdad* 20); es decir, que en tanto seres

---

<sup>1</sup> Al respecto, es curioso encontrar que, pese a nuestra búsqueda documental en nuestro medio, esta clase de estudios comparatistas en Colombia son muy escasos; por lo que, con esta modesta investigación, se intenta aportar a esta clase de investigaciones desde el enfoque estético propuesto.

<sup>2</sup> En este sentido, aquí la articulación entre el concepto de liminalidad y el corpus propuesto se enfocará en tanto ejercicio interpretativo, por lo que es a través de este desarrollo que se podrá entrever su sentido relacional.

<sup>3</sup> Recordemos que, junto a Andrés Caicedo, Luis Ospina y Carlos Mayolo conformaron el Grupo de Cali o *Caliwood*; movimiento cinematográfico que registraría muchos de los fundamentos del cine colombiano.

estéticos, somos seres creadores; de ahí que toda producción literaria, filmica o, en general, artística sea igualmente fronteriza o liminal, porque los confines del mundo que puján en su concreción artística generan, igualmente, un espacio fronterizo: lo abierto y lo *indisciplinado* espejean la experiencia estética, cuyas formas de articulación y de expresión se mueven en el lábil campo que sugiere ese espacio liminal.

¿De qué? De lo histórico y de lo contingente, como el caso del fenómeno del gótico tropical, donde se da cita lo enigmático, lo hermético, lo siniestro con lo cognoscible, con formas sensibles, con lo familiar, con el mundo mismo; o sea, con todo aquello que se halla al borde de lo visible y de lo experimentable, de lo pensable y de lo (in)decible y que busca ser expresado a través de una particular creación artística disyuntiva, como la del guion literario y del filme que se desprenden del relato de la *Mansión*.

Así, por ejemplo, lo histórico y lo contingente se presenta desde el momento en que Mutis gesta la “indisciplinada” probabilidad de crear y escribir una novela gótica, pero en tierras tropicales. Ante la provocación que el cineasta Buñuel le hiciera al poeta Mutis, éste le dice: “Quiero hacer una novela gótica pero en tierra caliente (...). Buñuel me contestó que no se podía, que era una contradicción, ya que la novela gótica para él tendría que suceder en un ambiente gótico” (Mutis, *La irresponsabilidad del viajero*).

De esta anécdota histórica, a su vez, su contingencia textual se hace patente:

Yo le dije que no se había escrito una novela gótica en tierra caliente, en el trópico, y Luis me dijo que era imposible hacerla porque al cambiar el escenario convencional la novela dejaba de ser gótica. Le pedí 15 días para demostrárselo como tocaba, y allí llegué con *La mansión de Araucaíma*. A la tarde siguiente me llamó por teléfono y me dijo que tenía toda la razón. (Rodríguez Amaya, *È possibile l'esistenza* 233)

Pero, independientemente del anhelo de Mutis: “También me dijo que quería hacer de la *Mansión* una película, y en realidad se entusiasmó con el proyecto.” (Quiroz ctd en Rodríguez Amaya, *È possibile l'esistenza* 236), Buñuel jamás la llevó al cine.

Aun así, de aquel (des)encuentro surgiría la cita de lo siniestro con lo cognoscible a través de la concreción del relato de la *Mansión* que, a su vez, adquirirá progresivamente sus primeras formas sensibles a partir de la reescritura de Mutis: “La pulí y la trabajé pensando en la pantalla grande. Creo que el lector puede darse cuenta de eso” (Quiroz ctd en Rodríguez Amaya 236); trabajo que concretaría el poeta colombiano al dar expresividad a lo extrañamente familiar; es

decir, a eso que se halla al borde de lo pensable y lo (in)decible: el mal; tema por excelencia del género gótico:

Para mí el mal existe en todas partes; y la novela gótica lo que se propone es el tránsito de los personajes por el mal absoluto. Esto puede suceder en cualquier parte (...). Entonces, esta Mansión es un lugar donde reside el mal, es el reino del mal; sus paredes no se usan, no se gastan, el tiempo no pasa por allí.” (Mutis, *La irresponsabilidad del viajero*)

Mutis, sin embargo, no agota su tratamiento en sus primeras escrituras, sino que lo ahonda y lo adensa a través de un abordaje más literario: “Y para demostrárselo escribí un primer tratamiento de la Mansión. A él le gustó muchísimo. Me dijo que escribiera definitivamente el libro como obra literaria” (Mutis, *La irresponsabilidad del viajero*); en efecto, se trata de una obra literaria que decantaría una forma estética liminal como, a su modo, intuye Carmen Bustillo, llena de oposiciones que se fundamentan en la paródica transgresión de códigos, pues Mutis re-elabora un texto que oscila: “entre el narrar y lo narrado: entre el desafuero de las pasiones y una voz que en ningún momento se involucra con lo que cuenta”, pero que da cabida a “las oposiciones que sustentaban el código modélico al interior de la ficción –bien/mal, racionalidad/irracionalidad, inocentes/culpables, víctimas/victimarios–” (Bustillo 156); relato fronterizo que, de todas formas, procura “la combinación explosiva de una antropología del mal y de una crítica social” (Berdet 45) y en el que, en últimas, concretiza la “idea del sentido de concisión que caracteriza el texto de Mutis, híbrido de *nouvelle* y guion cinematográfico” (Moreno-Durán 15). Esta hibridez estética, precisamente, habilita una potencia simbólica prefigurada por una especie de juego entre estas dos técnicas disyuntivas, que tomarían su relevo más tarde.

Sin embargo, podría tratarse más bien de un juego conjuntivo-disyuntivo porque, al apoyarnos en la simbólica liminal de Trías, es posible entrever su comprensión estética convergente. Por una parte, al partir de la amplia noción que propone el filósofo de la liminalidad del símbolo en tanto:

*s'ym-bolon*, [que] expresa la conjunción (*sym*, *cum* en latín) entre dos fragmentos ... inicialmente escindidos. Uno de ellos, la parte *simbolizante*, se halla a disposición del testigo. El otro fragmento no está a su disposición. El primero debe llegar a encajar con el segundo, al cual *remite* (se le llamará la parte *simbolizada* del símbolo). (Trías, *La Edad del Espíritu* 35)

Es viable asumir el texto de la *Mansión* como espacio estético “inicialmente escindido” para el momento de su concreción literaria, pues, primero se concibe como propuesta transgresora de la clásica estética de lo “gótico” y, posteriormente, como guion cinematográfico, más que como mera novela o relato literario. Luego, su escisión estaría dada en su realización, en principio, fragmentada. Tanto el guion literario como su concreción filmica deberían “llegar a encajar” no solo entre sí sino con su fuente: el texto de Mutis.

No obstante –y aquí estaría la segunda parte– lo que “no estaría a su disposición” para ambas concreciones (guion, filme) sería su “encaje” o conjunción estética en su tratamiento. Cada trasposición registra un relevo estético disyuntivo. O bien como imágenes escritas, aunque susceptibles de ser nuevamente traspuestas por medio de otras formas de expresividad (poemas, canciones, teatro); o bien, como imágenes fijadas por medios audiovisuales, como el cinematográfico.

Aun así, guion y filme buscan “encajar” en la propuesta estética de Mutis. Tanto el guion de Olaciregui como el filme de Mayolo atienden a la fragmentación que inicialmente entraña el texto de la *Mansión*, donde la “lógica ortodoxa de los estudios literarios no admite la existencia de una novela gótica tropical” (Rodríguez Amaya, *Gótico tropical* 185); pero, posteriormente, convergen estéticamente al intentar absorber al máximo el imaginario binario: vida-muerte, luz-oscuridad, pasado-presente, viejo-nuevo, angelical-demoníaco, moral-amoral, reverente-irreverente, etc., que propone *La Mansión de Araucaíma*.

Ambos registros, relevadores del relato de Mutis, suponen este imaginario binario como protagonista de una estética en la que converge su propia visión respecto a la del poeta Mutis, dando lugar a una apropiación singular sobre estos conceptos dicotómicos, pero en los que, paradójicamente, muestran el acontecimiento de la escisión o cesura “diabólica” (o siniestra) que, en términos simbólicos, también converge sobre las respectivas trasposiciones. En efecto, si como reflexiona Trías, en todo símbolo liminal

(...), se revela esa *cesura* que constituye el obstáculo y la prueba que debe salvarse a través del *sym-bállein*. Al acontecimiento a través del cual tal *cesura* se revela se le llamará acontecimiento *dia-bálico* (del griego *dia-bállō*; lanzar a través, atravesar, transportar; pero también desavenir, indisponer, acusar, calumniar, inducir a error), ya que en él se muestra la escisión y el desgarramiento de los términos que en el símbolo deben llegar a encajar. (Trías, *La Edad del Espíritu* 40)

Es legítimo reconocer que dicho “acontecimiento *dia-bálico*” se espejee tanto en la forma en que el guion y la película pretenden “transportar” la constante “dualidad, ambigüedad y pugna constante entre diferentes elementos” (Mandolini párr. 1), respecto a la manera en que lo realiza/estructura Mutis, como en el tratamiento temático de “los valores simbólicos que se van contraponiendo constantemente” (Mandolini párr. 1), como es el caso de la Machiche o Don Graci, símbolos del erotismo y la perversión, quienes ante la llegada de la transgresora Ángela (símbolo de la pasión ingenua), consiguen el fatídico acontecimiento de lo siniestro al “desavenir, indisponer, acusar, calumniar, inducir a error” a los demás elementos simbólicos de la *Mansión*, desencadenando una tragedia ominosa que, tanto en el guion como en el filme, reflejan “la escisión y el desgarramiento de los términos que en el símbolo” del texto de Mutis encajarían literariamente.

Así, por ejemplo, esta cesura diabólica evidencia el hiato pulsional, la escisión ambiental y el antagonismo exacerbado de los personajes marginales que, entremezclados, potencian el sentido conjuntivo del relato de Mutis, del cual parten las imágenes textuales y audiovisuales que encarnarán tanto la versión estética interior o poética, del escritor Olaciregui, como la propuesta estética exterior o transgresora, del cineasta Mayolo.

De esta manera, como hemos venido sugiriendo, esta cesura diabólica surge a raíz del imaginario binario del gótico tropical, el cual pone en relación categorías triasianas de lo bello y lo siniestro que no se expresan unívocamente en la *Mansión* de Mutis. Categorías que, paradójicamente, también reaparecen en las adaptaciones de Olaciregui y de Mayolo por medio de formas arquetípicas donde, por ejemplo, lo bello se mantiene de manera análoga con lo “siniestro”, dando lugar a lo que Trías (*Lo bello y lo siniestro*) cataloga como la presencia de lo doble o el doble, como el caso Machiche/Ángela; o en la situación del espacio-tiempo interior de la *Mansión*, en contraposición con la relación espacio-temporal externa de la que emerge Ángela; la repetición de situaciones idénticas, como el sueño del fraile, y la fragmentación, como la estructuración que Olaciregui y Mayolo hacen respecto al relato.

Estas categorías, además de co-implicar todo aquello que “no puede ser desvelado” (Trías, *Lo bello y lo siniestro* 33) de forma absoluta como, por ejemplo, la situación anómala que rompe la armonía bizarra entre el goce y la transgresión de los habitantes de la *Mansión* (Moreno-Durán 20), posibilitan resignificar la relación arquitectónica de los textos fílmico-narrativos enmarcados en el gótico tropical, pues, sus historias, sus personajes, sus ficciones, al conjugar la fragmentación, la intertextualidad y la ficción, permiten desplegar y comprender aquellos planteamientos y conceptos dicotómicos en los que

Lo siniestro se revela siempre velado, oculto, bajo forma de ausencia, en una rotación o basculación en espiral entre realidad-ficción y ficción-realidad que no pierde nunca su perpetuo balanceo. Nuestra hipótesis sobre la articulación de lo bello y lo siniestro puede, desde ahora, perfilarse. En lo bello reconocemos acaso un rostro familiar, reconocible (...), un ser u objeto que podemos reconocer, que pertenece a nuestro entorno hogareño y doméstico (...). Pero de pronto eso tan familiar, tan armónico respecto a nuestro propio límite, se muestra revelador y portador de misterios y secretos. (Trías, *Lo bello y lo siniestro* 52)

En este sentido, el planteamiento estético liminal troca en conjunción los opuestos sin cancelarlos, pues, une y conjunta lo que pareciera heterogéneo: lo interior y lo exterior que acarrea la oposición (comprensión-explicación, intuitivo-racional, placer-conocimiento, siniestro-bello, depravado-santo, amoral-moral, etc.), lo cual permite situar nuestro análisis comparativo como estrategia liminal.

Esto significa que, al tomar el relato de Mutis bajo la condición simbólico liminal, es posible comprender cómo se aboca el énfasis que determina la forma de asumir estéticamente una u otra parte del imaginario binario que lo compone, el cual puede decantarse por una forma más *exterior*; es decir, preñada de una visualidad irreverente o transgresora que sugestiona al espectador en diferentes niveles simbólicos, como lo hace el cineasta Mayolo; o bien puede inclinarse por una forma estética *interior*; o sea, más poética, más intimista o más “espiritual”, en el sentido de que se apoya en la complicidad del acervo moral del receptor.

Por lo tanto, se trata de dos partes estéticas que, como en el rico sentido simbólico que nos ofrece Trías, se complementan, y su posible escisión (lado día-bálico) se desliza entre aquellas sombras que acechan en cada uno de los registros cuando intentan relevar, de manera (in)dependiente, el interés original que guardaba Mutis por querer llevar su *Mansión* al cine, preñada de “erotismo delirante, trópico y herejía... en el ambiente” (Olaciregui, *Carta de Álvaro Mutis*), como a continuación veremos.

## **El “erotismo delirante, trópico y herejía... en el ambiente” de *La Mansión*: Entre aproximaciones y negaciones**

Es llamativo cómo el poeta Mutis concibe su relato gótico tropical. En una carta dirigida al escritor Julio Olaciregui, en la que da su consentimiento para que este la adapte al cine, escribe que no tiene:

Ningún compromiso vigente para una película sobre la Mansión. El que tuve con Buñuel “a sombré dans la folie et le gâtisme” (...) Nada me complacería más que esa experiencia. Más que una fidelidad absoluta al texto, lo único que pediría es una comunión con el ambiente de erotismo delirante, trópico y herejía que deseo flote en el ambiente. (Olaciregui, *Carta de Álvaro Mutis* párr. 4)

En su respuesta, es claro que Mutis busca, en la transposición que lo releve, una comunión, o suerte de complicidad, entre el “erotismo delirante, trópico y herejía” de ese ambiente que caracteriza la estética del gótico tropical en su relato, más que una simple “fidelidad absoluta al texto” literario. Sin embargo, ¿cómo “traducir” esta “comunión” en un registro tan paradigmático como el del guion literario o el del audiovisual?

En una corta entrevista que nos concedió el escritor barranquillero Julio Olaciregui vía Google Meet<sup>4</sup>, comentó al respecto que él optó por:

el ritmo de las palabras; gozar con el color, la forma, el placer del texto que evoca al mundo; utilizar los elementos de lo gótico; el ascetismo del barroco tropical... Pensé en imágenes-cuadros como gobelinos, afines a la poética del espacio; uso de cuadros, telas... En fin, mostrar el valor de lo que es la era de la infancia, de los fantasmas en sentido freudiano; fantasmas de la sexualidad.

Se trataría de una estética interior, poética y, como veremos, muy diferente de la que hizo Mayolo con su película, pues, a ojos de Olaciregui: “le faltó poesía en la puesta en escena. No hay ensoñación en el cine; le faltó prolongar la lectura, filmar por cuadros... Yo la haría menos prosaica; más al estilo de Bergman; diferente de la película de Mayolo donde las imágenes son muy ordinarias, no son bellas... No genera ensoñación”.

Postura que contrasta con la opinión que el realizador Carlos Mayolo tiene respecto al guion literario de Olaciregui:

Yo dije sí, présteme el guión (sic), me lo leí y no me gustó. Cambien el guión (sic), porque el guión (sic) tenía una vaina moral, o sea que, de antemano había cierta visión de sacrificio con la niña. Había ya el acto de expiación cristiano. Entonces yo lo desmoralicé más

---

<sup>4</sup> Esta breve conversación tuvo lugar el 22 de septiembre de 2023 vía Google Meet. Infortunadamente, por problemas técnicos en el audio del maestro Julio Olaciregui, no fue posible grabar la parte del sonido por lo que, para esta y la siguiente cita, me limito a transcribir algunas de sus palabras. Aprovecho para agradecer tanto al Profesor Dr. Julio Alberto Bejarano, por su gentileza al ponerme en contacto con el escritor barranquillero, como al maestro Olaciregui con quien tuve la fortuna de conversar sobre este tema, además de su amabilidad por concederme hacer uso de esta charla para la escritura de este artículo.

todavía. Lo volví una cosa de inmediatez. La gente toma las decisiones encima de las cosas. La película es amoral. No hay premeditación del sacrificio. (“Carlo Mayolo habla sobre” párr. 11)

Esta pugna entre lo moral y lo amoral, donde “el ritmo de las palabras”, del “placer del texto que evoca al mundo”, tienen para Olaciregui una apuesta más poética, más escanciada en lo moral; es decir, responde a una estética interior frente a la “prosaica” inmediatez de lo “amoral”, según la propuesta filmica de Mayolo, más externa en tanto irreverente o transgresora. Sin embargo, en esta cesura estética, aquello que Olaciregui y Mayolo niegan, paradójicamente, los aproxima. Veremos que ambos tratamientos convergen en lo mismo que critican: el tratamiento de lo moral-amoral. Cada uno de ellos, sin percatarse, “releva la mitad” simbólica de este aspecto a partir del texto literario de Mutis por vía de esta paradójica cesura dia-bálica.

En adelante, en lugar de “verificar” una pretenciosa “equivalencia de lenguaje” entre el guion y el filme respecto a la novela de Mutis, nos ocuparemos del “resultado estético” liminal. Como sostiene Gimferrer, “cada lenguaje es lo que es, y ni aún en el más óptimo de los supuestos, el lenguaje filmico podrá lograr equivalencias plenas de recursos que son propios del lenguaje literario” (59); de manera que aquí mostraremos el efecto estético producido en el guionista Olaciregui y en el cineasta Mayolo, en tanto receptores creadores de la obra de Mutis. Es decir, a través del siguiente análisis comparativo, intentaremos responder si, tanto en el guion como en el filme, se produce un efecto estético del gótico tropical análogo (al) provocado por la novela de Mutis y a partir de la cesura de lo moral que los enfrenta.

### **Con/versiones de *La Mansión de Mutis***

Como la versión del guion de Olaciregui y del filme de Mayolo confluyen de manera distinta respecto al relato de Mutis, consideraremos algunos fragmentos. Para ello, en adelante tomaremos como base comparatista el texto de Mutis (1992- [1973]) que aparecerá en el centro de cada uno de los siguientes cuadros comparativos; a su vez, situados a cada lado citaremos, por una parte y a la izquierda, algunos fragmentos que hemos transcrito del texto mecanografiado original del guion literario de Julio Olaciregui: *La Mansión de Araucaíma. Guión (sic) para Largometraje. Adaptación de la obra de Álvaro Mutis (1986)*<sup>5</sup>, mientras que, al otro extremo,

<sup>5</sup> Transcribo, en adelante, algunos fragmentos siguiendo la paginación del manuscrito mecanografiado del escritor Julio Olaciregui, consultado en el “Centro de Documentación y Biblioteca”, *Fundación Patrimonio Filmico Colombiano*; entidad a la cual agradezco por permitirme su consulta que, aunque de acceso restringido, ha sido fundamental para esta investigación.

a la derecha hemos situado algunos fotogramas tomados del largometraje homónimo del realizador Carlos Mayolo (1986). Finalmente, agilizaremos nuestra estrategia comparatista apoyándonos en la clásica estructura del *inicio, conflicto* y *cierre*.

Tabla 1. Cuadro comparatista: ... el inicio. Fuente: Elaboración propia.

El guion de Olaciregui	El relato de Mutis	El filme de Mayolo
<p><u>EL CAMINO, EXTERIOR</u> <u>DÍA</u></p> <p>Es la tarde de un esplendoroso día soleado sobre un paisaje semi-tropical, un valle fértil sembrado de naranjos, limonares y cafeteros. La vista se pierde en esa gran explanada. Al fondo, la silueta de la cordillera, alta, de un vegetal profundo. Cielo abierto e impresión de frescura, de fertilidad. Del fondo de ese vasto paisaje comienza a moverse un punto, “algo” que crece a medida que se acerca la cámara. (1).</p>	<p>Para Mutis: “primero están los personajes, luego la descripción del escenario y después los hechos”. (Quiroz ctd en Rodríguez Amaya, <i>È possibile l’esistenza</i> 236).</p> <p>Para la muestra, abre con el Guardián, el mismo que le abriría la puerta a Ángela: Había sido antaño soldado de fortuna, mercenario a sueldo de gobiernos y gentes harto dudosas. (13).</p> <p>Después le seguirán: Don Graci, el Piloto, la Machiche y su sueño, el Fraile y su sueño, Ángela y su sueño, Cristóbal, la Mansión; los hechos y el Funeral.</p>	 <p>Fig. 1: Mayolo, <i>La Mansión de Araucaíma</i> 01:06 02:20</p>  <p>Fig. 2: Mayolo, <i>La Mansión de Araucaíma</i> 02:23</p>  <p>Fig. 3: Mayolo, <i>La Mansión de Araucaíma</i> 08:08</p>

A través de este primer cuadro podemos observar el factor polivalente con el que se tienen que enfrentar Olaciregui y Mayolo, al emprender sus respectivas trasposiciones. Verter la estructura “poco convencional” (Mandolini párr. 2) del poeta Mutis en los respectivos registros implica, de entrada, una configuración estructural que, de manera espejeada, reflejará la postura estética de cada realizador.

Aquí, por ejemplo, Mayolo pareciera optar por la estructura externa que plantea Mutis para su relato; efectivamente, primero nos presenta a todos los personajes: Ángela en el hotel con su “amigovio” el sonidista (ver fig. 1); al guardián haciendo ejercicio; al piloto en pijama; luego, a Cristóbal el sirviente; después, al Fraile en pijama; enseguida, a la jacarandosa Machiche en la cocina batiendo los huevos para el desayuno y, finalmente, aparece el Dueño de la Mansión, Don Graci, que Mutis perfilará como alguien “más bien colosal, había en él algo flojo y al mismo tiempo blando sin ser grasoso, como si se alimentara con sustancias por entero ajenas a la habitual comida de los hombres” (14-15), muy parecido al chispeante pero melifluido personaje de Mayolo (ver fig. 3), encarnado por el actor brasileño José Lewgoy.

Sin embargo, en este aspecto, el parecido entre Mayolo y el relato de Mutis, es equívoco. Es verdad que Mutis inicia su relato con los personajes conforme a la dinámica del diseño de un guion cinematográfico, como a su modo hace Mayolo; pero el orden en que ambos los presentan es distinto porque en Mutis aparecen: el Guardián, Don Graci, el Piloto; después, la Machiche con su sueño; enseguida, el Fraile y su sueño; luego, Ángela y su sueño; y, por último, el sirviente Cristóbal y la Mansión; los Hechos y el Funeral cerrarán todo el relato con el fin de ir insinuando la “oblicua sugerencia de la potenciación de una predeterminación siniestra” (Bustillo 155).

No obstante, se trata de una exterioridad que Mayolo quiere prefigurar a través del elemento espacial, característico del gótico tropical, pero apenas barruntado en comparación a la pausada y casi remilgada descripción que plantea el guion de Olaciregú, quien prefiere explayarse en “la tarde de un esplendoroso día soleado sobre un paisaje semi-tropical” (1). Descripción de largo aliento que aspira a una contemplación espacial que le tomará todo el día, pues, de esta escena, Ángela y el sonidista tan sólo aparecerán en la noche; más exactamente en la página tres (las anteriores se le van a Olaciregú en sendas descripciones poéticas), cuando Olaciregú los vuelve a presentar en su guion para sugerirnos, en voz del sonidista, la ominosa ambigüedad que entraña el paisaje que desde el inicio nos describiera:

EL HOMBRE: [...] Estos paisajes de por aquí tienen algo, no se (sic) qué, todo parece tan desolado. ¿Viste la estación del tren? Abandonada. No me gustaría vivir por aquí.

ANGELA: Pues a mi sí... además, no te quejes, si al dueño del hotel no se le hubiera ocurrido hacer el corto... (4).

Esta ambigüedad del paisaje, entre “esplendoroso” y “tan desolado”, nos deja entrever lo siniestro del espacio bello, gracias a la “impresión de frescura, de fertilidad” de este paisaje tropical. Sin embargo, en comparación con el tratamiento de Mayolo, y a pesar de compaginar de pasada (ver fig. 2) con el inicio de la descripción que plantea Olaciregú, el lado siniestro y

bello en la película de Mayolo se juega entre el paisaje natural, casi anodino que muestra la escena, y el paisaje estresante, a raíz del ambiente conflictivo del set de grabación que irrita el carácter ansioso de Ángela.

En resumen, en este cuadro, hemos tratado de evidenciar el juego interior-exterior y su cesura que anticipan estéticamente no solo el abordaje de la estructura que plantea el relato de Mutis, sino su tratamiento; el interior, más detenido en la descripción, como modulando la ambigüedad del paisaje, pero apelando a la evidente circunstancialidad de la situación de los personajes en el guion de Olaciregui; mientras que en Mayolo, la sugestión y la “inmediatez” de las escenas anticipan la inusitada irreverencia que exteriorizarán sus personajes. Así, en uno y en otro registro, la cesura irrumpe marcando, desde la primera página o el primer minuto, la disyuntiva por la cual cada uno optará estéticamente para su transposición: el guion poético y el filme transgresor.

Tabla 2. Cuadro comparatista: ... el conflicto. Fuente: Elaboración propia.

El guion de Olaciregui	El relato de Mutis	El filme de Mayolo
<p>Se oyen los ladridos del perro. Primer plano de las manos de Angela que sostienen los cachos de su bicicleta. Primer plano del rostro del guardián. El hombre se ha inmovilizado y está observando a la desconocida avanzar hacia la casa. Los ojos de Angela. Los ojos del guardián. El cielo. Unas nubes tapan o comienzan a tapan el sol. Tal vez se oye, lejano, un trueno. Ahora, Angela, a quien vemos avanzar de frente –desde el punto de vista del guardián— camina lentamente, tal vez</p>	<p>La hacienda se llamaba “Araucaíma” y así lo indicaba una desteñida tabla con letras color lila y bordes dorados (...) no se parecía en nada al de ningún lugar. (35).</p> <p>La muchacha fue la víctima. Tenía 17 años y llegó una tarde a la mansión en bicicleta. El primero en verla y quien la recibió en la casa fue el guardián. Se llamaba Ángela. (27).</p> <p>El guardián, curtido por su vida de mercenario y su familiaridad con la muerte</p>	 <p>Fig. 4. Mayolo, <i>La Mansión de Araucaíma</i> 28:39</p>  <p>Fig. 5. Mayolo, <i>La Mansión de Araucaíma</i> 28:44</p>

con cierta aprensión.” (34).

Plano medio de ambos. Se están mirando.

ANGELA: Perdone, buenos días (sic) señor... Andaba paseando por aquí... y he andado tanto que... ¿no me podría regalar un poco de agua? Es la primera hacienda que encuentro por estos lados. El guardián la mira.

EL GUARDIÁN: Sería mejor que siguiera su camino.

Sin embargo, mientras pronuncia estas palabras, (...). El guardián abre el candado (...).

EL GUARDIÁN: Venga, sígame. [...]. Machiche, oiga, esta muchacha quiere saber donde (sic) queda el baño. (35).

LA MACHICHE: Venga conmigo. (...)

La Machiche avanza en primer plano. Ángela la sigue. La muchacha examina todo con curiosidad. (36).

y la violencia, se sintió, sin embargo, apresado de inmediato por los ojos de la visitante y la dejó entrar, olvidando las estrictas instrucciones que impartiera Don Graci (...) aquel grupo ya estaba completo y ningún extraño sería jamás recibido en él. El romper ese equilibrio fue tal vez la última y secreta de todas las desgracias.” (29).

“Don Graci nunca se bañaba solo (...). Escogía a su compañero de baño sin exigirle nada y sin dirigirse a él en forma alguna durante las largas abluciones (...), siempre más raras”. (17).

“Hembra terrible y mansa la Machiche, así llamada por no se supo nunca qué habilidades eróticas



Fig. 6. Mayolo, *La Mansión de Araucaíma* 28:51



Fig. 7. Mayolo, *La Mansión de Araucaíma* 10:58



Fig. 8. Mayolo, *La Mansión de Araucaíma* 30:38

ANGELA: Estoy de paso nada más (ríe) Qué bella y misteriosa esta casa (...). Están ustedes muy bien escondidos (irónica).

CAMILO: (...). Además, don Graci, (...), ha prohibido la entrada de extraños. No se (sic) cómo te dejaron entrar. (38).

DON GRACI: (Cínico, de mal humor casi) Prefiero no hacerlo. Tampoco le pregunté a usted nada cuando llegó aquí a la mansión pretendiendo que venía del Vaticano... (dirigiéndose a Angela) ... aunque es cierto que nuestro Fraile, aquí donde usted lo ve, se escribía con el Papa (irónico) Angela mira al Fraile con interés. El fraile se da cuenta y la mira a su vez. Primer plano del rostro del fraile. Lo vemos en toda su compostura de hombre maduro, su espesa barba, sus gruesas gafas de carey, sus profundos ojos en reposo.

Disolvencia. (42-43).

explotadas en sus años de plenitud. (...). Tenía la Machiche una de esas inteligencias y exclusivamente femeninas; un talento espontáneo para el mal.” (20).

“El piloto invitó a la muchacha a que se quedara esa noche en la Mansión, (...). Ella aceptó con esa ligereza de quien se entrega al destino con la ciega confianza de un animal sagrado.” (37).



Fig. 9. Mayolo, *La Mansión de Araucaíma* 41:41



Fig. 10. Mayolo, *La Mansión de Araucaíma* 36:14

El conflicto empieza con el ingreso de Ángela a la Mansión. Pero es un ingreso que implica también una salida. ¿De qué? Del trasunto “familiar”, pero en términos morales, a partir de la relación que sugiere lo exterior y lo interior respecto a la *Mansión*. Pudiera parecer extraña tal correspondencia, pero si asumimos que los sórdidos personajes que habitan la *Mansión* provienen de una historia rota y violenta “que responde a unas leyes atípicas o por lo menos singulares, edificadas sobre lo marginal” (Moreno-Durán 28), como el hogar roto del cual proviene Ángela: “Su padre había sido un abogado famoso que se había suicidado un día sin razón alguna (...). Su madre era una de esas bellezas de sociedad que, (...) oculta toda probable vulgaridad o aspereza de educación” (Mutis, *La Mansión* 28), podemos evidenciar *grosso modo* el paralelismo con la inquietante hacienda gótica y la extraña “familiaridad” con la que se relacionarán: “Don Graci nunca se bañaba solo (...). Escogía a su compañero de baño sin exigirle nada y sin dirigirse a él en forma alguna durante las largas abluciones (...), siempre más raras”. (Mutis, *La Mansión* 17), como nos muestra Mayolo en el filme (ver fig. 7). El mundo (des)encantado del cine, del que proviene Ángela, como el siniestro hogar de los moradores de la hacienda funcionan como espacios simbólico-liminales debido a que constituyen un tránsito singular: de lo moral a lo amoral.

Aquí, tanto en el guion de Olaciregui como en la versión del cineasta se puede comprobar la forma en que cada uno predispone este tránsito por medio de un tratamiento estético convergente, pues, se trata del paso de un “hogar” exterior a uno interior; un hogar liminal, o sea, atípico, moral-amoral como el de la Mansión; donde se pasa de un hogar aparentemente idealizado o (des)encantado como el mundo del cine, a uno “encantado”: el de la hacienda, en la que su “seductora fachada del hogar se convierte gradualmente en una estructura que aprisiona, que contiene secretos (*Unheimliche*) y la codificación textual de deseos latentes” (Armitt [1998] 2009 135), como sucede con la actriz y los enigmáticos moradores de la Mansión.

Este “cambio gradual”, se produce en los hechos desencadenantes de la siniestra (aunque encantadora) hacienda y los “deseos viles” que afloran entre sus moradores apenas incursiona Ángela quien, a su vez, se abre a sus deseos latentes del placer, a “una sórdida comprensión de la carne” (Mutis, *La Mansión* 37-38). Pero, al igual que en el set de grabación o en el Hotel América –según la versión del guion de Olaciregui– no se trata del idílico lugar que parecen ser, sino más bien de un espacio habitado por la maldad. Las relaciones entre los personajes del relato de Mutis se revelan, poco a poco, como las de unos adúlteros maltratadores, como perversos amorales y el hogar en el que anidan, por extensión, como lugar de confinamiento, algo muy parecido al estresante y asfixiante ambiente filmico del comercial del cual, en la versión de Mayolo, Ángela quiere escapar. Este vínculo, en términos estético-liminales, entre lo

sinistro de lo exterior, con su traslapamiento del sentido moral, correcto y normativo, y lo gótico interior que tan prominentemente aparece en el relato literario de Mutis, da lugar a esta combinación de elementos que son traspuestos estéticamente en el guión y en la película. Recordemos que esta relación simbólica surge a raíz del planteamiento con el cual Olaciregui y Mayolo confrontan sus respectivas transposiciones estéticas, según asumen el relato de Mutis.

Así, por ejemplo, cuando Olaciregui escribe en su guión que el “Guardián la mira” (35), se da cuenta de que esta irrupción por parte de Ángela a la *Mansión* implica una cierta actitud contemplativa; de esta manera podría darlo a entender el relato de Mutis cuando el Guardián, al mirarla, rompe con su “curtida vida de mercenario y su familiaridad con la muerte y la violencia” (29); a su vez, Mayolo comprende este ominoso trasunto del rompimiento de lo “familiar” que implica la ambigua mirada de Ángela, entre inocentona y pícara (ver fig. 6), resultado de la histeria que le provoca el “familiar” mundo del que proviene: la televisión, donde tiene que soportar los estresantes caprichos del director. Aquí lo “familiar” es exterior. En la versión de Mayolo, Ángela huye del estresante set de grabación y en su huida, desboca su curiosidad al toparse con la mansión (ver fig. 4 y 5), lugar en el que lo oscuro y lo abyecto se trueca mundo interior, cuya familiaridad opera entre unos personajes aislados.

Este rasgo familiar, de alguna manera, es el que concibe Olaciregui para su guión. De manera dubitativa imagina que “Unas nubes tapan o comienzan a tapan el sol. Tal vez se oye, lejano, un trueno. Ahora, Angela, a quien vemos avanzar de frente –desde el punto de vista del guardián— camina lentamente, tal vez con cierta aprensión.” (34). Pero el recelo también está en el Guardián quien, ante la irrupción de Ángela, según el relato de Mutis, queda “apresado de inmediato por los ojos de la visitante y la dejó entrar” (29), generándose, por consiguiente, la trágica cesura simbólica a causa de “romper ese equilibrio [que] fue tal vez la última y secreta de todas las desgracias” (29).

Por lo demás, como vemos a través de este cuadro comparativo, el conflicto que plantea conseguir un adecuado tratamiento estético entre lo interior y lo exterior, se resuelve desde la forma en que Olaciregui y Mayolo interpretan creativamente a la *Mansión*. Por ejemplo, a partir de la descripción que Mutis hace de la Machiche: “Hembra terrible y mansa” (20), Mayolo aprovecha para contrastar su siniestra personalidad con la de la lasciva Ángela por medio de dos planos: el primero, cuando Ángela ingresa a la Mansión con el pretexto de necesitar el baño (ver fig. 8), donde se ve, al fondo de la escena, la inquietante figura de la “hembra terrible” acechando, con su espectral aspecto, a la intrusa mientras la potencial víctima que “examina todo con curiosidad” (Olaciregui 36) gana terreno de forma ladina. Más adelante, nos mostrará

la misma situación pero invertida: mientras la Machiche despierta de su horrible pesadilla que le vaticina su desenlace fatal, se ve a la “mansa” Ángela detrás del ventanal acechando fantasmagóricamente a la desprevenida contrincante (ver fig. 9).

Por su parte, Olaciregui parece sugerir una lectura diferente a partir de la llegada de la víctima a la hacienda. La situación es reveladora si atendemos a la ambigüedad de los diálogos de la protagonista para pretextar su ingreso a la hacienda. Así, cuando Ángela pregunta, según el guion de Olaciregui, al Guardián: “¿no me podría regalar un poco de agua? Es la primera hacienda que encuentro por estos lados” (35), sugiere una actitud entre maliciosa e inocentona, igual a la que demuestra ante el Piloto cuando le dice irónicamente: “Están ustedes muy bien escondidos” (38); actitud que desconcierta no sólo al Guardián que, como sabemos, la dejó entrar, sino también al desprevenido Piloto quien solo atina a confesarle desconcertado que “don Graci (...), ha prohibido la entrada de extraños. No se (sic) cómo te dejaron entrar” (38). Este tratamiento del escritor barranquillero exhorta, sin duda, a ofrecer divergentes posibilidades de recrear a la protagonista filmicamente: o bien como una maliciosa inocentona o bien como una curiosa desafortunada. En cualquier caso, dicha ambigüedad contrasta con el relato gótico tropical de Mutis y con el similar tratamiento estético del cineasta Mayolo.

Afinidad que se vuelve análoga si contrastamos, finalmente, la manera en que, tanto el guionista como Mayolo, recrean el momento de la cena de “bienvenida” de Ángela. El guion de Olaciregui ofrece un parlamento que, aunque más teatral, intenta ir de hito en hito, cuadro a cuadro, para cerrar la escena con la estereotipada descripción del Fraile (42-43); escena que, en el tratamiento fílmico, se ve enriquecida no solo con la adusta apariencia del personaje –que aparece más vivaz pero sin renunciar a la sobriedad de su rol–, sino con el premonitorio parlamento del “cura apóstata” (Moreno-Durán 1992 28) cuando escamotea la irónica reprimenda que le diera don Graci (Olaciregui 42) al Fraile, al decirle: “razón tenían los jesuitas: donde comen más de tres, allí está el diablo” (ver Fig. 10), dando a entender la causa del quiebre de esta “trinidad secular”: el ingreso de la angelical cesura día-bálica que, en adelante, trastocará la simbólica armonía que reina en la Mansión de los libertinos; planteamiento que, análogamente, refuerza el sentido que Olaciregui, relevando a Mutis, nos describe poéticamente con la intrusión de este “cuarto elemento” en la siniestra familia de la hacienda.

Tabla 3. Cuadro comparatista: ... el cierre. Fuente: Elaboración propia.

El guion de Olaciregui	El relato de Mutis	El filme de Mayolo
<p><u>EL FRAILE</u>: Eres (...) Como joya que guarda la ramera bajo su colchón / Astroso (...). Angela ha trepado a la mesa, borracha, y arrastrándose por entre los platos (...). La mirada de Angela es lúbrica, perdida. Don Graci, dando palmas, sigue la escena, mientras ríe. El tono ahora es el de una orgía que se va organizando lentamente. Cristóbal (...) la atrapa por el cabello y trata de besarla. (...) Angela cierra los ojos de placer, se ríe. También llora. La Machiche se levanta también y trata de disputársela a Cristóbal (...)</p> <p><u>EL GUARDIÁN</u>: Orden, carajo, orden, orden !!! (...) El piloto se ha quitado las gafas y como asqueado, como si no pudiera creer lo que está viendo (...). La Machiche y Cristóbal salen del comedor con el cuerpo de Angela. Van corriendo,</p>	<p>La Machiche, al comienzo, se hizo la desentendida sobre las nuevas relaciones de la joven y nada dijo. (...). Una noche en que el guardián esperaba a la Machiche ésta no acudió a la cita (...) le dijo a la Machiche que no quería nada con ella, (...), que su blanco cuerpo de mujerona de puerto ya no despertaba en él ningún deseo. La Machiche (...) encontró en quien [desfogarse] (...) y se propuso vengarse de la joven. El primer paso fue ganarse su confianza (...). La invitó a compartir de nuevo su cuarto (...) y allí le fue indicando, (...), el camino para satisfacer su deseo. (...). Cuando la Machiche comprobó que Ángela estaba por completo en su poder (...) asestó el golpe. (...). “La verdad, chiquita, es que estoy cansada de todo esto” (...). Yo lo que necesito es un macho, un macho que huelga y grite como macho,</p>	 <p>Fig. 11. Mayolo, <i>La Mansión de Araucaíma</i> 50:06</p>  <p>Fig. 12. Mayolo, <i>La Mansión de Araucaíma</i> 58:57</p>  <p>Fig. 13. Mayolo, <i>La Mansión de Araucaíma</i> 01:00:48</p>  <p>Fig. 14. Mayolo, <i>La Mansión de Araucaíma</i> 01:02:04</p>  <p>Fig. 15. Mayolo, <i>La Mansión de Araucaíma</i> 01:04:14</p>  <p>Fig. 16. Mayolo, <i>La Mansión de Araucaíma</i> 01:06:49</p>  <p>Fig. 17. Mayolo, <i>La Mansión de Araucaíma</i> 01:15:28</p>  <p>Fig. 18. Mayolo, <i>La Mansión de Araucaíma</i> 01:15:40</p>

como si estuvieran jugando con un muñeco. (...).

PASILLOS. EXTERIOR

NOCHE Se oyen los ladridos insistentes del perro. Se oye una música frenética. Don Graci salta y corre como un niño. (...) La Machiche y Cristóbal llevan el cuerpo de Angela, que continúa debatiéndose, aunque débilmente. (...) El sacerdote viene detrás (...).

EL TRAPICHE,

INTERIOR NOCHE Las llamas voraces. Se escuchan gritos. Comprendemos que el cuerpo de Angela ha sido arrojado al fuego. (...) Ante la boca del horno (...), vemos a Cristóbal, a la Machiche y al Fraile, absortos, mirando, sucios, cabizbajos, despeinados, llorosos. Lentamente, en coro, dicen todos mirando al fuego, (...):

CORO: Tu eres un excremento, /

Tu eres un montón de porquería, /

Viniste para matarnos, /

no una niñita que chilla como gato enfermo. Vamos... a dormir”.

Ángela, al comienzo, pensó en alguna burla siniestra; pero el tono y las palabras de la mujerona se ajustaban tan estrictamente a la verdad (...). Fue como sonámbula hacia su lecho, (...) y comenzó a llorar en forma (...) desolada. (...)

A la mañana siguiente el guardián entró temprano al cuarto de los aparejos y encontró el cuerpo de Ángela (...). Se había ahorcado en la madrugada. (38-42).

FUNERAL

Llevaron el cadáver a la alcoba de Don Graci (...). El sirviente y el guardián fueron a (...) cavar la tumba. El dueño inquirió al fraile los detalles de los hechos (...).

“Veníamos de cavar la tumba –explicó el mercenario– cuando oímos los disparos. El piloto le había disparado a la Machiche (...). El negro se le fue encima (...) y con la pala



Fig. 19. Mayolo, *La Mansión de Araucaíma* 01:16:39



Fig. 20. Mayolo, *La Mansión de Araucaíma* 01:18:49



Fig. 21. Mayolo, *La Mansión de Araucaíma* 01:20:47



Fig. 22. Mayolo, *La Mansión de Araucaíma* 01:21:10



Fig. 23. Mayolo, *La Mansión de Araucaíma* 01:22:40



Fig. 24. Mayolo, *La Mansión de Araucaíma* 01:22:57



Fig. 25. Mayolo, *La Mansión de Araucaíma* 01:23:13

<p>Viniste para salvarnos! (...) lo derribó del primer golpe. Ya en el suelo (...) logré inmovilizarlo.” (...) El fraile (...) Llevó con el guardián los cadáveres de las dos mujeres hasta la tumba cavada (...) y los enterró juntos. (...). El cadáver del piloto fue llevado a los hornos del trapiche. (...). Esa misma noche Don Graci abandonó la mansión seguido por el sirviente, (...). Dos días después, el guardián (...) y partió en la bicicleta que trajera Ángela. El fraile permaneció algunos días más. Al partir cerró todas las habitaciones y luego el gran portón de la entrada. La mansión quedó abandonada mientras el viento de las grandes lluvias silbaba por los corredores y se arremolinaba en los patios. (42-45).</p>	<p>lo derribó del primer golpe. Ya en el suelo (...) logré inmovilizarlo.” (...) El fraile (...) Llevó con el guardián los cadáveres de las dos mujeres hasta la tumba cavada (...) y los enterró juntos. (...). El cadáver del piloto fue llevado a los hornos del trapiche. (...). Esa misma noche Don Graci abandonó la mansión seguido por el sirviente, (...). Dos días después, el guardián (...) y partió en la bicicleta que trajera Ángela. El fraile permaneció algunos días más. Al partir cerró todas las habitaciones y luego el gran portón de la entrada. La mansión quedó abandonada mientras el viento de las grandes lluvias silbaba por los corredores y se arremolinaba en los patios. (42-45).</p>	 <p>Fig. 26. Mayolo, <i>La Mansión de Araucaíma</i> 01:23:23</p>  <p>Fig. 27. Mayolo, <i>La Mansión de Araucaíma</i> 01:23:32</p>  <p>Fig. 28. Mayolo, <i>La Mansión de Araucaíma</i> 01:23:59</p>  <p>Fig. 29. Mayolo, <i>La Mansión de Araucaíma</i> 01:24:44</p>
---	---	--

silueta de la cordillera. (85-89).		
------------------------------------	--	--

A través de este último cuadro comparativo podemos apreciar, en rasgos muy generales, la forma en que Mayolo y Olaciregui asumen la extrañeza del narrador del relato de Mutis: “No es fácil reconstruir paso a paso los hechos” (*La Mansión* 37) a la hora de proponer una ilación coherente sobre lo sucedido en la Mansión. Por eso, vemos que, al transponer la idea del texto literario en un nuevo registro, Mayolo opta por combinar algunos elementos del guion de Olaciregui con los que podría sugerir el relato de Mutis. A su vez, Olaciregui, muy consciente del nexo del texto del poeta con su obra, opta por tratar de hilvanar una estructura que refleje implícitamente su invención poética bajo la idea de que “el gozo discreto que depara la lectura de sus obras se debe tal vez al doloroso pero saludable reconocimiento de nuestro gran mestizaje, razas del diablo y anhelos divinos, brumas de la selva virgen y los angeles de antiguos castillos medievales” (Olaciregui, *El sueño gótico de Mutis* 95).

Estructuralmente, tanto Olaciregui como Mayolo nos llevan por dos formas de asumir el sentido estético del gótico tropical que plantea Mutis con su relato. El guion literario, por el camino de un testigo que interioriza todo lo que ve, oye e imagina sobre los últimos hechos que pudieron ocurrir al precipitarse la tragedia en la Mansión. Interiorización de la cual se aparta Mayolo, porque su película insta al espectador a vivenciar el *pathos* demasiado humano que desencadena los hechos sórdidos en los que termina el relato de Mutis.

De esta manera, el registro que transpone el texto de Olaciregui y el filme de Mayolo persigue una forma distinta de asumir el relato de la *Mansión*. En el caso del escritor barranquillero, por ejemplo, nos presenta una serie de hechos enfocados a justificar su cierre expiatorio, de índole sacrificial, para resaltar el trasunto de la moralidad como espejo que refleja el juego simbólico liminal de las cesuras dia-bálicas entre el mundo interior-exterior de los personajes, situaciones y ambientes de la *Mansión*, y que se pueden rastrear a través del guion literario, como podemos leer a través de la extensa cita en el cuadro.

Por su parte, Mayolo, quien abominaba sobre esta forma “moralista” de transponer el relato de Mutis para su película (Arango et al. 7), recurre al juego de secuencias, fragmentos, diálogos y ambientes que propone tanto el texto de Mutis como el guion literario. Como podemos apreciar en el cuadro, Mayolo busca exteriorizar, de forma disruptiva, el tejido de los hechos que cerrarán la trama. Empieza por mostrarnos los encuentros sexuales de Ángela con el Fraile y Cristóbal (ver fig. 11 y 12) de la forma más natural posible; el consabido rechazo de Cristóbal y el Guardián hacia la Machiche (ver fig. 13 y 14); hechos que desencadenarán la

venganza de la experimentada amante, en complicidad con el inquieto Graci y el tibio Fraile (ver fig. 15), por lo que se lanzará tras la desventurada inexperta: primero, atrayéndola hacia sí como una terrible araña en su cuarto para “indicarle el camino que satisfará su deseo” (Mutis 39) (ver fig. 16) y, luego, “asestando su golpe definitivo a la chiquita” (40), agraviándola grotescamente (ver fig. 17 y 18). Situación que no logra soportar la incauta amante, por lo que termina ahorcándose (ver fig. 19 y 20)... Hasta aquí el filme pareciera ser fiel al relato de Mutis, pero Mayolo enseguida decide mostrarnos el “Funeral” de una manera más verible a como lo plantea el poeta: Don Graci apura a Cristóbal y al Guardián para que, sin inquirir sobre “los detalles de los hechos” (Mutis 42), entierren pronto a la muchacha (ver fig. 21), pero ante la inesperada sordidez en que se suceden las muertes de la Machiche y el Piloto, son enterrados mientras que Ángela es arrojada al fuego del trapiche (ver fig. 22, 23 y 24).

Finalmente, contrario al relato y al guion literario, cuando vemos salir de la hacienda a sus últimos moradores (ver fig. 25), primero vemos a Don Graci liberar al esclavo Cristóbal (ver fig. 26 y 27), quien cruza primero la cerca y se aleja alegre cantando; luego, siguiendo al dueño de la mansión, vemos al Guardián, esta vez tomando el lugar del esclavo llevándole la maleta y, detrás, al Fraile (ver fig. 28).

Sin embargo, de manera perspicaz, Mayolo insta al espectador a asumir el final de una forma más sugerente. No cierra su filme mostrándonos una “mansión abandonada con el viento de las grandes lluvias silbando por los corredores” como imaginaba Mutis (45), ni mucho menos nos deja ver el idílico “hermoso paisaje semi-tropical” que planteaba Olaciregui en su guion (89). En su lugar, sugiere “otra vuelta de tuerca” a través de la llegada del amigovio sonidista de Ángela, quien ingresa llamándola a grititos mientras va cayendo la tarde y, con ella, la siniestra advertencia que Mayolo deja correr en la pantalla (ver fig. 29) para insinuar, quizá, al nuevo morador de la misteriosa Mansión.

## **A modo de cierre**

Hasta aquí hemos sugerido que en el texto de Mutis perviven las dos partes que configuran su espacio estético: la *interior* o poética y la *exterior* o audiovisual, irreverente, transgresora y que ambas, respectivamente, se revelan a través del guion literario de Julio Olaciregui y del realizador Carlos Mayolo. También se ha enfatizado su sentido liminal a raíz de su mutua relación con el texto fuente del poeta Mutis que, a su vez, plantea una ambigüedad que podemos caracterizar como simbólica. Finalmente, hemos destacado el posible juego

disyuntivo y conjuntivo que converge en cada uno de los tratamientos estéticos de los respectivos registros en que se ha transpuesto el texto literario de la *Mansión*, donde la cesura día-bálica es el elemento característico que los acompaña.

A través del cruce que sugerimos, por medio de los tres cuadros comparativos, encontramos cómo a partir del guion, del escritor barranquillero Olaciregui, y del filme, de Mayolo, ambas estéticas, cual espíritus vivos, convergen y se trenzan en una relación dialéctica (dis)funcional que, unas veces parece complementarse y, otras, parece enfrentarse entre sí, como simbólicamente lo hacen sus personajes. Sin embargo, en cada uno de los registros que transponen el texto literario de Mutis, la figura moral e irreverente, su cesura día-bálica, surge en uno u otro registro de manera transpuesta, al tratar de perfilar el trágico destino de los personajes de la siniestra familia de la *Mansión* de Mutis.

Precisamente, a raíz de estas distintas relaciones (dis)funcionales es que este relato literario se vincula con el sentido de la simbología liminal de Eugenio Trías. Postura estética que permite asumir el gótico tropical de Mutis como un universo liminal; es decir, como un texto abierto, fronterizo, pues, se constituye en un espacio donde la interseccionalidad de la Otridad (del guion literario y de la película) se configuran en tanto obra de arte viva que se actualiza a través de sus transposiciones estéticas, en la medida en que “Lo que hace la obra de arte una forma viva según la célebre definición de Schiller, es esa connivencia y síntesis del lado malo y oscuro del deseo y el velo en que se teje, elabora y transforma, sin ocultarlo del todo” (Trías, *Lo bello y lo siniestro*), como sucede en el relato de Mutis.

Finalmente, ambos textos, junto al relato de Mutis, comprenden una complicidad estética que no solo apunta al compromiso que demanda el quehacer de la literatura comparada, entendida “como una reconfiguración permanente de todo tipo de interacciones posibles entre obras de distinto origen y tiempo” (Bejarano 131), sino que, en últimas, *desacraliza* tanto las percepciones de lo moral de los personajes como sus formas estetizadas, liminales y simbólicas, semejante a las que provee el gótico tropical y que, en últimas, permitirá al guionista Olaciregui y al cineasta Mayolo explorar, hasta las últimas consecuencias, la máxima que obliteraron los personajes de la *Mansión* de Mutis al traspasar su límite interior: “Todo deseo es la suma de los vacíos por donde se nos escapa el alma hacia los grandes espacios exteriores.” (16).

## Referencias bibliográficas

- Arango, Antonio, y Carlos Tapia, y Juan José Vejarano, y Augusto Bernal. “Estados Góticos: Entrevista con Carlos Mayolo”. *Arcadia va al Cine*, 16 Junio/julio 1987: 6-13. Impreso.
- Armitt, Lucy. “The Gothic Fairy Tale”. *Handbook of the Gothic*. Edited by Marie Mulvey-Roberts. Basingstoke: Palgrave MacMillan. 2009 [1998]. Impreso.
- Bejarano, Alberto. “Poéticas del intruso. Jacques Rancière, lector de Mallarmé”. *La Palabra*. 29. Julio-diciembre 2016: 129-137. Digital. Doi: <http://dx.doi.org/10.19053/01218530.n29.2016.5706>. 13 Oct. 2023.
- Berdet, Marc. “Gótico tropical y surrealismo. La novela negra de *Caliwood*”. *Acta Poética*. 2. Julio-diciembre 2016: 35-52. Digital. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358045944004>. 13 Feb. 2022.
- Bizzarri, Gabriele. “Estrategias “re-colonizadoras” del espacio latinoamericano: el gótico tropical de Álvaro Mutis”. *Orillas: Rivista d'ispanistica*. 4. 2015: 1-10. Impreso.
- Bustillo, Carmen. “Álvaro Mutis: Parodia y autoparodia en *La mansión de Araucaíma*”. *Thesaurus*. 1. 1994. Digital. [http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/49/TH\\_49\\_001\\_150\\_0.pdf](http://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/49/TH_49_001_150_0.pdf). 08 Oct. 2023.
- Caicedo, Andrés. “Antígona”. *Noche sin fortuna*. Bogotá: Editorial Norma, 2008. 143-284. Impreso.
- Carne de tu Carne*. Dir. Carlos Mayolo. Compañía de Fomento Cinematográfico FOCINE, 1983. Digital.
- “Carlos Mayolo habla sobre la “Mansión de la Araucaíma”. *Revista Cinemateca*. 7. Jul. 1987. Ed. Cinemateca Distrital, IDCT, Alcaldía Mayor de Bogotá. Digital. <https://geografiavirtual.com/2015/05/mayolo-mansion/>. 13 Sept. 2023.
- Edwards, Justin D., y Sandra Guardini Teixeira Vasconcelos. *Tropical Gothic in Literature and Culture. The Americas*. New York: Routledge Taylor & Francis Group. 2016. Impreso.
- El Resquicio*. Dir. Alfonso Acosta. Cabecitanegra Producciones, 2012. Digital.

- Eljaiek-Rodríguez, Gabriel. *Selva de fantasmas: El gótico en la literatura y el cine latinoamericanos*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana. 2017. Impreso.
- Fuentes, Carlos. *Aura*. México: Era. 1986. Impreso.
- Gimferrer, Pere. *Cine y Literatura*. Barcelona: Editorial Planeta. 1985. Impreso.
- Gómez, Felipe. “Caníbales por Cali van: Andrés Caicedo y el gótico tropical”. *Íkala, Revista de lenguaje y cultura*. 18. En.-Dic. 2007: 121-142. Digital. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=255020488005> 27 Abr. 2022.
- La mansión de Araucaíma*. Dir. Carlos Mayolo. Compañía de fomento cinematográfico FOCINE, 1986. Digital. <https://www.rtvplay.co/peliculas-ficcion/la-mansion-de-araucaima>. 17 de En. 2023.
- Mandolini, Jaime Amaro. “La Mansión de Araucaíma: transculturación en un relato gótico de tierra caliente”. *Crítica. Revista Latinoamericana de Ensayo Fundada en Santiago de Chile*. Agosto 2016. Digital. <https://critica.cl/literatura/la-mansion-de-araucaima-transculturacion-en-un-relato-gotico-de-tierra-caliente>. 05 Ago. 2023.
- Más negro que la noche*. Dir. Carlos Enrique Taboada. CONACINE, 1975. Digital.
- Moreno-Durán, Rafael H. “La flor de la Donna Tórrida”. *La Mansión de Araucaíma. Diario de Lecumberri*. Santafé de Bogotá: Editorial Norma, 1992 [1973]. 9-31. Impreso.
- Mutis, Álvaro. “La irresponsabilidad del viajero”. *El Papel Literario. El Nacional*. Dic. 1989. Impreso.
- Mutis, Álvaro. *La Mansión de Araucaíma. Diario de Lecumberri*. Santafé de Bogotá: Editorial Norma. 1992 [1973]. Impreso.
- Olaciregui, Julio. “Carta de Álvaro Mutis a Julio Olaciregui”. *Aurora Boreal*. Ago. 2013. Digital. <https://www.auroraboreal.net/actualidad/el-otro-lado-de-la-luna/1558-carta-de-alvaro-mutis-a-julio-olaciregui>. 02 Oct. 2023.
- Olaciregui, Julio. “El sueño gótico de Mutis”. *Revista Literaria Gradiva*. 1988: 87-95. Impreso.

- Olaciregui, Julio. *La Mansión de Araucaíma. Guión para Largometraje. Adaptación de la obra de Álvaro Mutis*. Centro de Documentación y Biblioteca. *Fundación Patrimonio Fílmico Colombiano*. 1986 n. d. Impreso.
- Pura sangre*. Dir. Luis Ospina. Compañía de fomento cinematográfico FOCINE, 1982. Digital.
- Rivero, Giovanna. “Kè Fénwa”. *Para comerte mejor*. La Paz: Editorial El Cuervo. 2016. Impreso.
- Rodríguez Amaya, Fabio. “È possibile l’esistenza di un romanzo gotico nel tropico?”. En Rossanna Casari, et alii. *Testo letterario e immaginario architettonico*. Milano: Jaca Book, 1996. 230-242. Impreso.
- Rodríguez Amaya, Fabio. “Gótico tropical: Las apuestas de Mutis”. En: Jean Orejarena Torres (ed. académico). *Maqroll y el imperio de la literatura: Ensayos sobre la vida y obra de Álvaro Mutis. Volumen II*. Colombia; México: Editorial Universidad Santiago de Cali; Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. 2020: 185-206. DOI: <https://doi.org/10.35985/9789585522305.10>. Digital.
- Tedeschi, Stefano. “La novela corta y el Cine: ¿Un formato ideal? *LEJANA. Revista Crítica de Narrativa Breve*. 10 Nov. 2017: 123-133. Digital. Doi: <https://doi.org/10.24029/lejana.2017.10.167>. 13 Sept. 2023.
- Trías, Eugenio. *El hilo de la verdad*. Madrid: Destino. 2004. Impreso.
- Trías, Eugenio. *La Edad del Espíritu*. Barcelona: Random House. 2014. Impreso.
- Trías, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Penguin Random House. 2017. Impreso.
- Veneno para Hadas*. Dir. Carlos Enrique Taboada. IMCINE, STPC, 1986. Digital.