



Revista Affectio Societatis
Departamento de Psicoanálisis
Universidad de Antioquia
affectio@antares.udea.edu.co
ISSN (versión electrónica): 0123-8884
ISSN (versión impresa): 2215-8774
Colombia

2014
Andrés Arteaga
**MELANCOLÍA Y DESVANECIMIENTO DEL YO EN EL POEMA “EL HÚSAR” (1953) DE ÁLVARO
MUTIS**

Revista Affectio Societatis, Vol. 11, N.º 21, julio-diciembre de 2014
Art. # 2 (págs. 9-25)
Departamento de Psicoanálisis, Universidad de Antioquia
Medellín, Colombia

MELANCOLÍA Y DESVANECIMIENTO DEL YO EN EL POEMA “EL HÚSAR” (1953) DE ÁLVARO MUTIS¹

Andrés Arteaga²

Saint Mary's University, Canadá
andres.arteaaga@smu.ca

Resumen

En este artículo proponemos una lectura analítica del problema del *fading* o desvanecimiento del yo como una característica de la melancolía en el poema “El húsar” (1953) del poeta colombiano Álvaro Mutis. Planteamos para ello un análisis basado en la aplicación del método psicoanalítico propuesto por Jacques Lacan, el cual ofrece una perspectiva hermenéutica original en el estudio de la literatura. En esta lectura proponemos que existe un proceso de transformación progresivo de la figura del héroe a partir del cual las fronteras entre el sujeto y el objeto se van perdiendo. Este proceso se conoce como *fading* o desvanecimiento del yo según el cual el objeto y el sujeto se funden para dar paso al puro real de la muerte y la posterior desaparición del héroe mutisiano.

Palabras claves: Álvaro Mutis, poesía, método psicoanalítico, *fading*, desvanecimiento, melancolía, objeto.

1 Este artículo hace parte de la tesis de doctorado del autor en Literatura latinoamericana de la Universidad de Ottawa (2012).

2 Psicólogo, Universidad de Antioquia (Colombia). Magíster en Psicoanálisis, Université de Paris VIII Saint Denis-Vincennes (Francia). Doctor en Literatura latinoamericana de la Universidad de Ottawa (Canadá). Actualmente es profesor asistente en literatura latinoamericana en la Universidad Saint Mary's en Halifax, Canadá.

MELANCHOLY AND FADING IN ÁLVARO MUTIS'S POEM *EL HÚSAR* [THE HUSSAR] (1953)

Abstract

In this article we analyze in Álvaro Mutis's poem *El húsar* [The Hussar] (1953) the theoretical problem of fading of the I as a characteristic of melancholy theorized in Lacan's psychoanalytical theory. We demonstrate how the psychoanalytical method could be applied to literary analysis as an original hermeneutical tool that offers a valuable approach in the study of literature. Our main argument in this article is that in the poem *El húsar* the hero's self is set in an ongoing process of fading where the frontier between subject and object tend to disappear. At the end of this semantic process the signifier loses its symbolic value and the real of death is what lasts.

Keywords: Álvaro Mutis, poetry, psychoanalytical method, fading, melancholy, object.

MÉLANCOLIE ET EFFACEMENT DANS LE POÈME "LE HUSSARD" (1953) D'ÁLVARO MUTIS

Résumé

Cet article a pour but d'examiner le problème du *fading* ou effacement du moi en tant que caractéristique de la mélancolie dans le poème "Le hussard" (1953) du poète colombien Álvaro Mutis. Pour ce faire, une lecture basée sur l'application de la méthode psychanalytique de Jacques Lacan est proposée. Cette analyse démontrera que la psychanalyse offre une perspective herméneutique originale dans l'étude de la littérature. Dans ce poème il existe un processus de transformation progressive du personnage du héros: les frontières du sujet et de l'objet se fondent dans un processus de *fading* dans lequel le signifiant perd graduellement sa valeur symbolique pour donner lieu au réel de la mort et à l'ultérieure disparition du héros.

Mots-clés : Álvaro Mutis, poésie, méthode psychanalytique, *fading*, effacement, mélancolie, objet.

Recibido: 09/02/14

Aprobado: 14/03/14

El poema “El húsar” publicado por primera vez en el poemario *Los elementos del desastre* (Mutis, 1953: 55-60) es uno de esos textos en que el poeta colombiano Álvaro Mutis desarrolla lo que él mismo llama “un muestrario muy completo de mis demonios, de mis preocupaciones, de las imágenes que me visitan en forma recurrente [...] una especie de muestrario muy completo de mi mundo” (Mutis, 1992: 54). La extensión del texto permite seguir con detalle las imágenes, los símbolos, los significantes y el objeto de la melancolía, entendida ésta como una condición de la modernidad tardía (Moser, 1999).

La figura de los húsares es emblemática para Mutis no sólo por la connotación histórica y simbólica que tienen en una tradición militar europea que data del siglo XV, sino también por lo que de su psicología particular destaca el autor colombiano para la composición del personaje. A Mutis le interesa fundamentalmente el carácter aventurero y, al mismo tiempo, leal de estos soldados mercenarios que lo arriesgaban todo para el cumplimiento de una misión; el húsar del poema ha viajado al trópico después de una vida llena de peligros, y es allí en donde se le reconoce y al mismo tiempo muere.

El método psicoanalítico y su aplicación a los estudios literarios

En el *Seminario sobre La carta robada* (1956) dedicado al cuento homónimo de Edgar Allan Poe, Jacques Lacan enfatiza la función del significante en el relato a partir de cuatro elementos: la repetición, la materialidad, la ausencia y el desplazamiento.

El primer elemento que destaca Lacan en su análisis es lo que él llama “la repetición”; tomando como punto de partida el concepto freudiano de “compulsión a la repetición” elaborado en “Más allá del principio de placer” (1920) y señalado igualmente en el análisis de “El motivo de la elección del cofre” (1913). La tarea de Lacan en el análisis del texto de Poe es “señalar que la conspiración, la secuencia de eventos, es contingente, y está sobredeterminada por un *principio de repetición* que gobierna e inadvertidamente estructura su impacto dramático e irónico” (Felman, 1987: 40). Lo que está repetido en el cuento de Poe “son las tres posiciones funcionales en la estructura, que determinan tres puntos de vista diferentes, tres tipos de relación y actos de mirar de la carta robada” (Ibíd.: 40-1).

Lacan sitúa inicialmente dos escenas en las cuales la carta aparece como protagonista, la primera escena o “escena primitiva” se desarrolla en el despacho de la Reina en donde, en presencia del Rey, una carta que pone en peligro la estabilidad del poder de la soberana es reemplazada por otra gracias a una astuta maniobra de uno de los ministros allí presentes. La segunda escena corresponde a la visita del jefe de policía, Dupin, a la casa del ministro, en la cual, en una maniobra detectivesca, sustrae la carta de la posesión del funcionario real. Se tienen entonces dos escenas en las que hay, según el análisis lacaniano, “tres tiempos,

que ordenan tres miradas, soportadas por tres sujetos, encarnadas cada vez por personas diferentes” (Lacan, 2005: 9). En este análisis es fundamental el recorrido del significante —la carta robada— y cómo este sitúa una repetición en el texto a partir de las posiciones que ocupan los sujetos en el mismo.

Un segundo punto importante en este texto es el concepto de “materialidad” del significante. La sonoridad de las palabras —los significantes— contenidas en el objeto carta son imposibles de destruir, el mensaje circula a pesar de que la carta como objeto material no aparece; es decir que hay una materialidad real del significante en el relato que hace actuar a los sujetos allí implicados. El significante en cuanto tal no desaparece, se desplaza, actúa sobre lo real a partir de la imposibilidad de su desaparición. Esto lleva a situar el tercer elemento que es la “ausencia” del significante, ya que es por su ausencia como el significante actúa; la carta como objeto material no aparece nunca en el relato, lo que importa no es tanto el mensaje sino la ausencia del mismo. Según este análisis, la carta ausente es el verdadero protagonista del relato, que se vuelve enigmática y ordenadora de la trama. Lacan no solamente señala la repetición como modo de funcionamiento de la estructura narrativa, sino también la manera como la carta ocupa el lugar del vacío que organiza dicha estructura: “La carta ocupa entonces el lugar del vacío que organiza la estructura y del significante localizado” (Lacan, 2005: 501).

El cuarto elemento en este análisis es el “desplazamiento” del significante, como la clave misma de la operación simbólica que se encuentra en la etimología del título original del cuento de Poe: *The Purloined Letter*. El autor juega con la etimología de la palabra anglo-francesa *Pur-loin* compuesta del prefijo inglés *pur* encontrado en palabras como “*purpose* (propósito), *purchase* (provisión), *purport* (mira) y del antiguo francés *loin* [que deriva en *longer* (tomar, seguir)], *loigner* (a lo largo de)” (Lacan, 2005: 23); lo cual lo lleva a decir que “lo que nos ocupa es [que] la carta [...] tiene un *trayecto* que le es propio, hemos entonces aprendido que el significante no se mantiene sino por su desplazamiento” (Ibidem).

Lo anterior le sirve a Lacan para teorizar acerca de la determinación subjetiva por medio del desplazamiento del significante. Según esta teorización, para que el significante actúe debe estar en constante desplazamiento, de allí que la metonimia sea una de las características de funcionamiento de la cadena significante junto a la metáfora.

En 1958 Lacan escribe *Juventud de A. Gide o la letra y el deseo* sobre el libro del psiquiatra Jean Delay, *La juventud de Gide* (1956-57), a propósito de los años de juventud del poeta francés André Gide. En este texto aparecen tres elementos fundamentales para el análisis textual: la definición del método psicoanalítico que sirve para interpretar el texto literario; la teorización sobre el estatuto de “verdad subjetiva” que subyace en la ficción, y finalmente la relación entre el autor Gide y el destinatario de su correspondencia íntima. Lacan define lo que será el *método psicoanalítico* para el análisis de un texto literario, diferenciándolo de lo que él

llama el psicoanálisis aplicado: “[...] el psicoanálisis sólo se aplica, en sentido propio, como tratamiento y, por lo tanto, a un sujeto que habla y oye. Fuera de este caso sólo se puede tratar de *método psicoanalítico*, ese método que procede al *desciframiento*³ de los *significantes* sin consideraciones por ninguna presupuesta forma de existencia del significado” (Lacan, 1958: 727; énfasis nuestro).

Hemos visto la operacionalización del significante dentro del texto literario y la subsecuente interpretación del crítico amén al entendimiento de su funcionamiento y sus principios. Por esta razón, en este tipo de análisis, el crítico no se interesa tanto por los significados en el texto, sino más bien por el funcionamiento de los significantes y su relación con la estructura del sujeto del inconsciente como objeto último de una lectura psicoanalítica. El segundo elemento importante es lo que Lacan nombra como “la verdad de la ficción” (Ibíd.: 733), que plantea en varias ocasiones —y aquí de una manera aún más contundente— cuando se refiere a la operación poética definida como “una operación que se revela en una estructura de ficción” y que contiene una “verdad del sujeto del inconsciente” (Ibídem).

En la labor de interpretación del texto ficcional, el crítico supone una verdad constitutiva del sujeto del inconsciente presente en el texto; frente a lo cual hay que distinguir dos cosas: el saber del autor y el saber del texto. En el primero se trata del saber propio del autor del texto que está referido a su experiencia subjetiva —biografía, educación, concepción del mundo—; y en el segundo se trata de cómo el texto articula un saber que está relacionado no sólo con el autor, sino que está en directa relación con las condiciones y los modos de producción del texto, la recepción por parte del lector/intérprete y el saber sobre el sujeto del inconsciente.

El punto central de este análisis es el estatuto del objeto melancólico en el poema “El húsar”, igualmente analizaremos el estilo del poema, los personajes y su función, el tiempo de la historia y cómo éste hace parte de las imágenes que el poeta quiere explorar en su texto. En este análisis haremos una lectura de la estructura interna del texto que permitirá establecer series o repeticiones de significantes, imágenes, sentidos y símbolos; luego veremos cómo el objeto melancólico aparece recurrentemente en el texto, veremos cuáles son sus formas de presentación, las imágenes a las cuales recurre el poeta y la lógica interna en la que se ponen a prueba los conceptos de deseo y *fading* del sujeto.

Mutis hereda un estilo de poesía en prosa que se inicia con *Les petits poèmes en prose* de Charles Baudelaire, quien junto con la corriente simbolista le sirve para abandonar la forma del verso como “expresión decisiva de la poesía y de vehículo para la expresión del hondo lirismo de complejidad temática, adecuada al

³ Lacan utiliza la palabra *déchiffrement* para definir la labor de análisis e interpretación del texto. Si bien descifrar e interpretar no son lo mismo Lacan utiliza la palabra *descifrar* en tanto para él hay una especie de *código velado* en el texto que el intérprete debe descubrir o develar, una verdad perteneciente a su teorización sobre el sujeto del inconsciente.

mundo moderno” (López Estrada, 1969: 87). Dicha corriente en hispanoamérica estará representada por Rubén Darío y sus *Prosas profanas* publicadas en *El país del sol* (1893), Juan Ramón Jiménez y su *Platero y yo* (1917), Pablo Neruda y su *Residencia en la tierra* (1935), y en Colombia la obra poética de León de Greiff y Luis Carlos López; asimismo, en el caribe francés tiene una especial importancia la obra de Saint John Perse. El poema “El húsar” forma parte de esta última categoría ya que es un poema narrativo en prosa que contiene ritmo e imágenes poéticas. Contiene también materiales del mundo heroico propios de la tragedia griega, como la consciencia del destino, y de una épica cristiana revestida de símbolos, como la cruz y el martirio del cuerpo, éste último es materia de transformación metafísica. Diferentes interpretaciones podrían tomar varios de los elementos constitutivos del poema como la insistente presencia de la muerte, el heroísmo, la anacrónica historia napoleónica en el trópico o el efecto del trópico sobre los seres; en nuestro análisis privilegiaremos la melancolía como condición fundante de la figura del húsar.

Una de las particularidades de la poesía de Álvaro Mutis, y más adelante de su novelística, es el permanente uso de personajes históricos o momentos de la historia en sus poemas y narraciones, bien porque éstos ocupan un lugar central, como es el caso del poemario *Crónica regia y alabanza del reino* (1985), donde la figura de Felipe II, la infanta Catalina Micaela —hija del monarca español— o el Escorial son el centro de atención del poeta; o bien como telón de fondo que acompaña la narración principal sobre el héroe y sus hazañas como en la novela *La nieve del almirante*, donde Maqroll lee un libro de P. Raymond, *Enquête du Prévot du Paris sur l’assassinat du Louis Duc d’Orléans le 23 Novembre 1407* (editado por la Bibliothèque de l’École de Chartres en 1865) mientras recorre las aguas del río Xurandó en busca de unos aserraderos.

Para comenzar a definir el eje sobre el cual va a girar la atención del poeta en la composición del personaje, el autor da por título al poema el nombre del soldado al cual se referirá en el transcurso del mismo. En la primera parte presenta las características físicas y psicológicas del personaje y una serie de imágenes que introducirán un conjunto de elementos propios de la obra del autor. En primer lugar, el narrador presenta a este soldado como un jinete conocido en algunas ciudades de las “tierras bajas” donde es llamado “arcángel de los trenes, sostenedor de los escaños de los parques, furia de los sauces” (Mutis, 1953: 55). En una referencia a los húsares polacos alados, el poeta introduce la figura apocalíptica del arcángel para comenzar a revestir al personaje de un carácter sagrado y bélico a su vez, ya que una de las connotaciones de la figura del arcángel en la tradición católica medieval es la guerrera. Igualmente, el poeta usa elementos de la teoría de los temperamentos para dar cuenta del carácter del héroe, tal es el caso de la furia, representada como elemento propio de la naturaleza: “furia de los sauces.”

En los párrafos siguientes de la primera parte, el narrador presenta ciertos elementos físicos y ornamentales —algunos en franco deterioro— que lo hacen un húsar anacrónico,

Rompe la niebla de su poder —la espesa bruma de su fama de hombre rabioso y rico en deseos— el filo de su sable *comido de orín y soledad, de su sable sin brillo y humillado* en los zaguanes.

Los dorados adornos de su *dolmán* rojo cadmio alegran el polvo del camino por donde transitan carretas y mulos hechizados.

¡Oh! la gracia fresca de sus *espuelas de plata* que rasgan la piel centenaria del caballo

[. . .]

Fina sonrisa del húsar que oculta la luna con su *pardo morrión* y se baña la cara en las acequias

[. . .]

Fe en su andar cadencioso y grave, en el ritmo de sus poderosas piernas forradas en un paño azul marino.

Sus luchas, sus amores, sus duelos antiguos, sus inefables ojos, el golpe certero de sus enormes guantes, son el motivo de este poema [...] (Mutis, 1958: 55-6; énfasis nuestro)

Una de las características semánticas en la obra del autor colombiano es la permanente presencia del deterioro y el desgaste de los objetos en imágenes poéticas, tal como lo ha señalado magistralmente Consuelo Hernández (1995). En este poema los elementos otrora usados para la gala militar y el ennoblecimiento de esta legión guerrera son presentados ahora en medio de un proceso de desleimiento y abandono expuestos a la inclemencia de la naturaleza. El narrador muestra que este guerrero, no obstante el proceso de oxidación de su indumentaria, tiene una gracia que lo hace soldado atemporal revestido de un cierto erotismo que conserva a pesar del proceso de desvanecimiento al cual están abocados los elementos que lo hacen un húsar; igualmente se le presenta el héroe al lector como “un hombre rabioso y rico en deseos.” (Mutis, 1958: 55-6). El poeta presenta al personaje en esta primera parte del poema en una especie de contrapunteo entre un proceso de deterioro de ciertos elementos —*el filo de su sable comido de orín y soledad*— y la investidura libidinal del héroe —*hombre rabioso y rico en deseos*—; vida y muerte, o al menos la antesala de ella, serán las imágenes que más abunden en la descripción inicial del personaje.

La estructura semántica sobre la cual reposa la materia de la que está hecho el poema, está sostenida sobre una doble tensión que le da a éste el ritmo y el colorido propios de una épica. Los polos de dicha tensión giran en torno a dos ejes antagónicos: los *elementos vitales* del héroe, como el erotismo, el poder, la gloria, la nobleza y la fuerza; y el lento *proceso de desvanecimiento* que conducirá a la muerte del húsar representado en elementos como la miseria, la humillación, el desleimiento y la putrefacción del cuerpo, la memoria, el olvido, la huida, la violencia y finalmente la muerte. Esta estructura se desliza a lo largo del poema en un contrapunteo en el que dichos elementos componen lo que será la imagen poética del soldado en tierras tropicales.

Alabanza y elogio

El poema está dividido en cuatro partes en verso donde el poeta usa la forma de versículos, y una quinta, a su vez dividida en cuatro secciones, narrada en prosa. La primera parte del poema es una alabanza y elogio del héroe, donde el narrador enumera algunas de sus características psicológicas: “hombre rabioso y rico en deseos [...] / fina sonrisa [...] / memoria del húsar trenzada en calurosos mediodías [...] / gloria del húsar disuelta en alcoholes [...] / la espesa bruma de su fama [...]” (Mutis, 1953: 55); y características físicas propias de su oficio e indumentaria, en que elementos contrapuestos como la fuerza y el deterioro ocupan un mismo lugar, “la trama de celestes venas que se evidencia en sus manos [...] (Ibídem)/ sus poderosas piernas forradas en paño azul marino [...] (Ibíd.: 56)/ un sable comido de orín y soledad, sin brillo y humillado en los zaguanes [...] (Ibíd.: 55)” Imágenes de un hombre de acción, un guerrero atemporal, un soldado que ha luchado en otros continentes y del cual se sabe en las tierras bajas a donde ha venido a perecer: “En las ciudades se conoce su nombre [...]”(Ibídem), así comienza el poema.

La doble condición del héroe melancólico comienza a verse en este soldado imperial. Por un lado encontramos al hombre de acción con características como la sabiduría, el erotismo, la gloria, las proezas y la fuerza; y por el otro está al hombre contemplativo que asiste al gradual deterioro de la vida. El poeta muestra cómo la materia sucumbe ante lo irremediable del paso de tiempo. En la medida en la que avanza el poema, algunos de los objetos que acompañan al húsar van perdiendo su valor original —*sable sin brillo*— para representar un proceso de transformación interior, un viaje sin regreso en el que el héroe comienza su peregrinación hacia la muerte. Hay una especie de *fidelidad canina* frente a estos artefactos revestidos con un aire de nobleza y propios de su oficio, donde la descomposición y el deterioro han venido a ocupar su lugar.

Otra imagen importante en esta primera parte del poema es la imagen del río que acompaña al poeta desde su primer poema titulado “La creciente” (Mutis, 1948), en el cual dice él mismo se encuentra la esencia de toda su poesía. El río aparece aquí como el lugar en el que la madre del soldado ha llorado “noches de abandono”, como el elemento que conecta al poeta con su esencia, con la tierra y con la madre. José Manuel Arango dice que el río en la poesía de Álvaro Mutis es una “imagen matriz” que conecta al poeta con su niñez (Arango, 1993: 32). Valdría la pena recordar la vital relación que el autor ha tenido con la finca materna llamada *Coello*, al sur de su país natal, atravesada por dos grandes ríos —uno de ellos el río Coello— y donde Mutis pasaba temporadas en su infancia cada vez más largas después de la muerte de su padre. Una vuelta al pasado le permite introducir elementos de su propia historia y anudarlos a la materia del poema, “sus luchas, sus amores, sus duelos antiguos, sus inefables ojos y el golpe certero de sus guantes son el motivo de este poema” (Mutis, 1953: 55).

Violencia y destrucción

En la segunda parte del poema el hombre pasa a ser leyenda en la que el destino (*fatum*) y la violencia ocupan un lugar central. El húsar escribe con su sable en el suelo polvoroso de la plaza pública la frase que lo llevaría de la vida a la gloria: “En la muerte descansaré como en el trono de un monarca milenario”, intentando vanamente que su vida se convierta en mito, ya que el olvido y la muerte arrastrarán su presencia etérea. No hace una llamada a la muerte, reconoce que en ella se llega a un fin que espera paciente: “solitario, esperaba el paso de los años que derrumbarían su fe”, *fatum* que el narrador sabe acontece en el trópico, no sin antes hacer un viaje por el deseo al lado de una mujer sin nombre. El desesperanzado es alguien que para Mutis tiene una estrecha y peculiar relación con la muerte: “el desesperanzado no rechaza la muerte; antes bien detecta sus primeros signos y los va ordenando dentro de una particular secuencia que conviene a una determinada armonía que él conoce desde siempre y que sólo a él le es dado percibir y recrear continuamente” (Mutis, 1963: 174).

Como una antesala a la devastación que vendrá, el poeta invoca una serie de elementos que preparan la llegada del arcángel de la destrucción. La naturaleza refleja su furia en la inclemencia de la lluvia que obliga a las bestias a buscar refugio en “bosques de *amargas hojas*”; amargas como el destino que les depara por no haber escuchado el lamento milenario de este héroe sin fama ni gloria. El hombre en el poema está supeditado a una presencia superior, a una fuerza que se manifiesta en primera instancia en los seres inanimados —*las bestias y los minerales*— y luego en los seres “acosados por el pecado”.

La presencia de elementos sacros en lugares profanos en el poema —y en la obra del autor— es permanente. En esta parte el poeta señala cómo en la ciudad después de conocerse la noticia del viaje del húsar, se le encienden velas de sebo a los santos en los burdeles “entre el humo fétido que invadía los aposentos interiores”. El proceso de descomposición y ruptura espiritual que presenta el poema no sólo es exterior y físico sino también moral e interior. Para el poeta, el fuego de las velas cumple un papel purificador que prepara la venida de un ser milenario, un soldado de Dios sin casta ni sangre noble.

La violencia toma su lugar central cuando el húsar debe librar una última batalla cuyo enemigo es la vida misma, y la silueta del guerrero se “ilumina con la hoguera que consume su historia”. En la poesía de Mutis la preparación para la muerte como un *memento mori* de carácter barroco es un elemento central que hace parte de su inventario de imágenes poéticas; poemas como “La muerte de Matías Aldecoa,” “Funeral en Viana,” “Moirologhia,” “Apuntes para un funeral” y algunos de su “Nocturnos,” señalan ese estado de paciente espera, esa prueba última para la cual el poeta-narrador se ha preparado desde el nacimiento. En una entrevista realizada por Fernando Cros, el poeta dice: “Me asombra mucho que la gente no vea lo más obvio, que nos estamos muriendo. La muerte no es una cosa que viene; la muerte está dentro de ti” (Cros, 1986:

119). El héroe sabe que la muerte le espera y se prepara para ello, espera en vano el paso de la leyenda al mito —“*su espera* en el mar, la profecía de su *prestigio* y el fin de su generoso destino”— para lo que el autor despliega una serie de imágenes en donde el olvido y el constante uso de las cosas le señalan al lector cómo el húsar ha comenzado un viaje sin regreso hacia la nada: “los rebaños *borraron* las letras con sus pezuñas, [...] la arena salinosa oxidó sus espuelas” (Mutis, 1953: 57, énfasis nuestro).

El objeto del poema no es sólo el húsar como héroe de la melancolía, sino también el lento proceso de desvanecimiento reflejado en los procesos de oxidación, descomposición y olvido que finalmente lo llevarán a la muerte. La materia poética está compuesta por los elementos que actúan en este proceso. El genio de Mutis es ponerlos al alcance del lector y hacerlo partícipe de este ritual de gradual desaparición.

Como una forma de darle al texto un carácter más sacro —o si se quiere, metafísico—, el autor señala que “No hay fábula en esto que se narra. La fábula vino después con su pasión de batalla y el brillo de su sable” (Ibid.: 56). El poeta sabe que esta *balada de Maqroll* es el comienzo de su saga —aquí vestido de húsar— y por esto quiere desde ahora que el lector no se distraiga en los relatos de las aventuras del héroe, sino que su atención se fije en el proceso interior que debe atravesar el héroe para llegar a ser lo que posteriormente será, Maqroll el gaviero. Este poema es del año 1953, cuando Mutis publica *Los elementos del desastre*; Maqroll está en su prehistoria, no es todavía el héroe de aventuras pero está prefigurado en el húsar y otros héroes, como Alar el lirio en *La muerte del estratega*, como lo ha señalado también Oscar Castro-García; quizás por esto la riqueza de este poema reside en que no hay una fidelidad al personaje y que puede morir en cualquier momento (Castro-García, 1997). Se trata más bien de una puesta a prueba de la materia poética del autor, quien a partir de este año comienza su exilio mexicano y propiamente su obra poética más adulta. El poeta encarna la difícil tarea de comenzar a construir una poética, una voz propia en el largo aliento del exilio que le permita habitar un universo de lenguaje adonde encuentre los materiales necesarios para que su obra y su vida sean duraderas.

Erotismo y desvanecimiento

La tercera parte del poema es un viaje por el deseo y, al mismo tiempo, un paso más en este proceso de desleimiento en medio de un ambiente propicio: el trópico con su vegetación “enana y tupida”. El poeta presenta con una imagen lo que será el encuentro del húsar con una mujer, el lugar donde se amaron estaba bajo “la verde y nutrida cúpula de un cafeto”, lugar donde el lector asiste a una explosión sensorial, lo que hace del poema no solamente un ejercicio de contemplación semántico, sino también una experiencia de los sentidos: en “el húmedo piso acolchado de insectos supo de las delicias de un amor brindado por una mujer de las tierras bajas” (Mutis, 1953: 57).

La cuota de erotismo que inaugura esta parte del texto —el abrazo cálido con la anónima lavandera— que si bien el húsar quisiera conservar para lo que él llama las “horas de prueba”, lo rechaza amén a su lucidez, muestra más que una nostalgia por el objeto perdido, una certeza de lo que vendrá después. En este sentido, el objeto no es evocado como un intento de recuperación de un pasado o de un momento de gloria o placer; al contrario, el objeto melancólico está perdido para siempre y no hay ni intención ni esperanza de recuperación, hay una certeza de su irremediable pérdida. Tal como dice el poeta José Manuel Arango sobre la desesperanza en Mutis: “es lucidez pero pacto con la vida” (Arango, 1993: 33).

En la segunda mitad hay un movimiento en el ritmo del poema que nos conduce al desenlace esperado de la muerte del héroe, el cual está cargado de una violencia inmensa narrada en un estilo surrealista en el cual el uso de símbolos cristianos ocupa un lugar fundamental. Después de rechazar el recuerdo de la mujer que amó y sentado a la espera de nada, habrá un evento que dará lugar a la transformación de este héroe de sombra y olvido en una especie de mártir, ya que entran en juego elementos simbólicos como la crucifixión de un enorme crustáceo que ha salido a “predicar una doctrina de piedad hacia las mujeres que orinaron en su caparazón dorado”. El poeta insiste en que su héroe no caiga en el mismo universo que el resto de los mortales —ya que es un héroe— y le da una connotación que va del heroísmo al martirio, al incluir elementos simbólicos con una obvia connotación cristiana, como la plegaria, la cruz, la humillación, el castigo, la corona de hierro. “Los muchachos del pueblo lo crucificaron por la tarde en la puerta de atrás de una taberna”; tal como el cristo, el héroe muere crucificado en una tarde y la consecuencia de esta acción es “un castigo que no se hizo esperar”. Después de dar muerte al héroe-dios —representado metafóricamente en la figura del cangrejo—, sobreviene un castigo que de manera ejemplar le da al héroe su inmortalidad y asegura su efectividad en el registro simbólico.

En este ritual de transformación va quedando un *detritus* que nos indica el tratamiento que hace el poeta frente a lo real de la muerte; el proceso del desvanecimiento comienza con la desintegración de la materialidad de su cuerpo y prosigue con la evanescencia de su nombre y su recuerdo: “el húsar se confundió con el nombre de los pueblos, los árboles y las canciones que habían alabado el sacrificio” (Mutis, 1953: 57, énfasis nuestro). No se trata más de una presencia real —el héroe-soldado—, sino de un referente simbólico que opera por su ausencia. El húsar no tuvo nunca un nombre, su ser le daba un nombre, es decir, era un húsar, nada más. Ahora él es el nombre de las ciudades, se le canta, se le alaba a un ser sin nombre siendo este elemento uno de los más importantes a destacar en este ejercicio de análisis; el poeta muestra cómo ni la nominación, ni la escritura, logran contener la materia poética, y cómo ésta subyace en un registro que está más allá de lo simbólico, el registro de lo real.

Finaliza el segmento con una alabanza a este ser que ha muerto como un mártir: “¡Cantemos la corona de hierro que oprime sus sienes y el ungüento que corre por sus caderas para siempre inmóviles! (Mutis, 1953:

58; énfasis nuestro). Quien ha sido sacrificado ha sido él, como el cristo ha sido crucificado y es alabado con una corona de hierro y un unguento que señala el cadáver que ahora es. De héroe se transforma en *detritus*, el proceso de desmaterialización de su cuerpo desemboca en una presencia etérea, innombrable, un alma cristiana, un héroe-mártir. Para llegar allí ha pasado por el lento proceso de desvanecimiento del sujeto.

Cuando Jacques Lacan habla de *fading* o “eclipse del sujeto” se refiere precisamente a la pérdida gradual de la frontera entre el yo y ese objeto perdido de antaño: *la cosa*. En la explicación sobre el deseo en su texto “Subversión del sujeto y dialéctica del deseo en el inconsciente freudiano” (1960), Lacan señala que para entender la estructuración subjetiva es primordial entender cómo se forma el deseo y, por ende, la fantasía —*fantasme*—, a partir de dos momentos cruciales en la relación sujeto-objeto: “el momento de un *fading* o eclipse del sujeto, estrechamente ligado a la *Spaltung* o escisión que sufre [el sujeto] por su subordinación al significante” (Lacan: 1960: 795-96). Con lo cual entendemos que en el proceso de formación subjetiva hay dos momentos: un primer momento en el cual no hay una frontera clara que separe el yo del objeto primordial —*fading*— y un segundo momento en el cual se dará la separación definitiva entre el yo y dicho objeto —*Spaltung*— para permitir el advenimiento del sujeto y darle vía libre a la formación de la fantasía y el deseo.

En otro texto del mismo año, “Observación sobre el informe de Daniel Lagache” (1960), Lacan señala que “ese *fading* [del sujeto] se produce en la *suspensión del deseo* por eclipsarse el sujeto en el significante de la demanda [del Otro] y en la *fijación del fantasma* por convertirse el sujeto mismo en el corte que hace brillar el objeto parcial con su indecible vacilación”. (pág. 636; énfasis nuestro). Aquí vemos nuevamente cómo Lacan habla de una *suspensión del deseo* y de una *fijación del fantasma* en tanto hay un *eclipsamiento*, una suerte de “desvanecimiento de las fronteras entre el yo (*Je*) y el objeto”, al sucumbir el primero en la demanda del gran Otro —el lenguaje— dando como resultado la preeminencia del objeto y la muerte del sujeto en su forma más radical.

Cuerpo-ruina-reliquia

En la cuarta parte del poema, dos series de significantes señalan nuevamente esta dialéctica del poema entre la vida y la muerte. Por un lado encontramos una que da cuenta de este proceso de evanescencia en el cual el sujeto se va disolviendo cada vez más hasta desaparecer, y por el otro lado hay otra serie relacionada con la vida y el erotismo, todo enmarcado en un esfuerzo vano de contención de la materia poética en la insuficiencia de las palabras.

Para dar cuenta de la primera secuencia de significantes, el poeta utiliza una serie de imágenes referentes al cuerpo, donde la ruina ocupa un lugar hegemónico; se trata de la presencia de un pasado remoto del cual

no quedan más que los restos. Comienza el narrador con una imagen de devastación: “Vino la plaga”, y prosigue enumerando una serie de objetos que aluden a este proceso de descomposición, de desaparición, un proceso que ha comenzado y que ya no tiene ninguna posibilidad de detención. Primero el poeta señala los efectos del tiempo y la naturaleza en los objetos que otrora fueran del húsar para mostrar cómo el tiempo y el olvido van de la mano: “su morrión comido por las hormigas/ [...] el vitral que relata sus amores [...] se oscurece cada día por el humo de las lámparas [...]” (Mutis, 1953: 58); todos intentos vanos por preservar ese resto que queda.

Uno de los símbolos de la husaria —*el morrión*— es devorado por la naturaleza americana, la de la tierra caliente. La idea de la corruptibilidad de los materiales pertenecientes a otras latitudes en tierras tropicales es una imagen recurrente no sólo en la obra de Mutis sino en toda la novelística de la selva de finales del siglo XIX y comienzos del XX. El olvido al que es relegado el húsar es presentado bajo el manto de una imagen que *se oscurece cada día*, una imagen ensombrecida, *eclipsada*, “el vitral que relata sus amores” situado dentro de una capilla, iluminado con lámparas de aceite. El relato es como una gesta cristiana en la que el santo guerrero recorre comarcas llevando un mensaje de amor y de guerra, paulatinamente es olvidado por el paso del tiempo hasta que su nombre se confunde con “el nombre de los pueblos”.

El paso de la vida a la muerte es anunciado magistralmente por el poeta cuando dice, “el dolor de sus heridas abiertas al sol de la tarde, *sin pestilencia* pero con la notoria máscara de un *espontáneo desleimiento*”. No sólo ha desaparecido el hombre de acción, sino que los restos de su cadáver también se funden con la materia, la fusión entre el sujeto y la cosa —*el das Ding* primordial— es cada vez más evidente; el regreso a la tierra, al río, adonde *la madre del soldado lloraba su ausencia*, precipita su desaparición. Cabe destacarse cómo el cuerpo del soldado que debería comenzar su carrera hacia la descomposición no lo hace, y por el contrario inaugura un nuevo ciclo, el de la trascendencia a un nivel superior; del cadáver común, el poeta nos presenta una imagen más elaborada, la imagen del *cuerpo-ruina* del héroe.

No se trata de un cuerpo común, es un cuerpo sacro, un cadáver sagrado que a pesar de su evidente *desleimiento* es ajeno al proceso de putrefacción, de descomposición, un cuerpo *sin pestilencia*.⁴ En este sentido, la imagen del héroe-santo-mártir vuelve a escena, ya que el poeta presenta un cuerpo que no pasa por la fase natural de la descomposición —u oxidación como ocurre con algunos de los objetos materiales del héroe— y que para preservarse como símbolo recurre a una tradición oral que registra el poeta en el texto. Se trata de un *cuerpo simbólico*, el cuerpo como ruina-reliquia que contiene todas las significaciones. El poeta

⁴ Esta imagen del cuerpo-ruina-reliquia ajeno a los procesos de la descomposición del común de los mortales, también la encontramos en el poema “En los esteros” en el cual Maqroll muere “encogido al pie del timón, *el cuerpo enjuto, reseco* como un montón de raíces castigadas por el sol [...] con los ojos muy abiertos [...] fijos en esa nada [...] en donde hallan los muertos ese *sosiego* que les fuera negado durante su errancia cuando vivos” (Mutis, 2002: 174).

sabe que el encierro de la imagen poética en la palabra oscurece la fuerza de la primera, y decide entonces liberar la potencia de la imagen poética a un registro que posibilita la polivalencia del sentido, la oralidad, al decir “no queda en las palabras todo el ebrio tumbo de su vida, el paso sonoro de su mejores días que motivaron el canto [...]” (Ibíd.: 59).

De la narración escrita a la oralidad del canto, es la carta que decide jugarse el poeta para que la presencia del húsar permanezca ligada a la historia oral de los pueblos, para que pase de ser un soldado anacrónico a convertirse en un símbolo universal, un héroe-santo al cual se le debe cumplir una rigurosa peregrinación profana, en los burdeles se le enciende “vela de sebo”. La representación del soldado-héroe se transforma en puro símbolo en el cual la materialidad del cuerpo desaparece para dar lugar a la inmortalidad del héroe-santo. Ante la imposibilidad de cernir lo real por medio de la palabra escrita, el poeta opta por darle un estatuto superior, el del símbolo; la transformación del cuerpo en símbolo sitúa el fracaso de la representación poética como uno de los objetos de la poesía de Mutis.

La otra serie de significantes está referida a la vida y, por ende, al erotismo, imágenes que enfatizan los amores y las cualidades físicas y espirituales del personaje, “ojos rapaces y pálida garganta, / el poderío de su brazo y su sombra de bronce, / su figura ejemplar, / sus armas eficaces y hermosas”; imágenes todas que dan cuenta del lado guerrero y humano del héroe. La fuerza y la vida van de la mano para afianzar la saga que comienza, pero, como decíamos anteriormente, sin ninguna pretensión por parte del poeta de que esta narración se convierta en un relato de aventuras. Igualmente la relación con las mujeres ocupa un lugar importante aquí, al tratarse de la vida misma, pues tal como en la tercera parte en que el narrador presenta una anónima lavandera, en ésta le presenta al lector una mujer que lo arriesgó todo por seguir a este guerrero; una mujer “que dejó su casa a cambio de dormir con su sable bajo la almohada y besar su terso vientre de soldado.” De nuevo el poeta presenta la mujer anónima, aquella que lo arriesga todo, que se embarca en aventuras sin conocer el desenlace.

Esta mujer paga con la pérdida del ser amado el amor entregado en una serie de imágenes que evocan vitalidad, abundancia y al mismo tiempo tristeza, “como el grito de una sirena que anuncia a los barcos un *cardumen de peces escarlata*, así *el lamento* de la que más lo amara.” (Ibíd.: 58; énfasis nuestro) Ante la abrumadora presencia del botín de pesca y la alegría desmedida que esto pudiera suscitar entre los pescadores, el poeta presenta al mismo tiempo una imagen teñida de tristeza y pena ante la pérdida del que fuera el ser amado.

Memoria y olvido

En la quinta y última parte del poema intitulada *Las batallas*, se pasa del vocativo al imperativo al introducir el narrador un “Cese ya el elogio y el recuento de sus virtudes y el canto de sus hechos [...]” (Ibíd.: 59; énfasis nuestro). El narrador hace revista de los últimos días del húsar y la forma como aconteció su muerte tanto real como simbólica. Esta parte está dividida en cuatro párrafos: la última batalla, la huida a las tierras bajas, los aspectos referidos a sus últimos días —en una clara referencia a Maqroll, en tanto presenta al húsar en la mesa de un bar que intuimos es *La nieve del almirante*— y la serie de elementos frente a los cuales el húsar perdió su última batalla, la vida misma.

Antes de huir a las tierras bajas —adonde fuera a morir— el húsar, sentado en su “oscuro caballo” pronuncia “las palabras más obscenas y antiguas.” Lo primero que hay que decir de esta estrofa es que todavía el personaje es un húsar, ya que le rodean elementos que le dan una identidad estable como el caballo y el atuendo militar. El poeta quiere reconstruir los recuerdos del soldado antes de su muerte física, utiliza el recurso de la palabra antes de su muerte, una palabra antigua que da cuenta de su carácter melancólico que trae a cuenta lo que ya no existe, aquello que aún tiene un poder evocatorio para él, lo que nos habla de su origen noble y ajeno a las tierras en las que morirá.

De nuevo hay una insistencia por parte del poeta en narrar la forma gradual de la muerte del héroe y un énfasis en la inutilidad de cualquier recuerdo. En un esfuerzo de eliminación del significante para despojarlo de cualquier carga simbólica restante, el narrador dice que hay que “*disolver* su recuerdo como la tinta del pulpo en el vasto océano tranquilo” (Ibídem), insistiendo en ese proceso de desvanecimiento, de desleimiento, de fusión entre el sujeto y la cosa. Se narra cómo su aspecto físico y psicológico se va transformando en lo que podríamos llamar un “ángel de la destrucción”; allí el narrador despliega una serie de imágenes en las cuales se va dando el proceso lento y certero de una muerte real en medio de la vegetación tropical; el trópico cumple aquí su papel de experiencia interior, de un viaje sin regreso en el cual el héroe tiene que pasar una serie de pruebas para nunca regresar, “*Huyó* a la molición de las tierras bajas [...], se dejó crecer la barba y padeció fuertes calambres [...], la revuelta cabeza de cabellos sucios de barro y sangre [...]” (Ibídem; énfasis nuestro).

El viaje como huida nos señala otro símbolo del afecto melancólico moderno que estará presente en casi toda la poesía y la narrativa de Mutis: el viaje sin regreso ni gloria, el viaje final hacia la muerte no sin antes sufrir un proceso de transformación interior. El húsar se va despojando paulatinamente de su investidura simbólica, y su transformación física y espiritual nos da cuenta de una liberación, del triunfo del fracaso sobre sus éxitos lejanos, del triunfo del olvido sobre el recuerdo. En la tercera estrofa el narrador presenta quién será el personaje que de ahora en adelante le acompañe en algunos de sus poemas y novelas, Maqroll. Sin

nombrarlo, el poeta presenta aquí al Maqroll de su poema *La nieve del almirante* de 1981. En *El húsar* de 1953 se asiste a la transformación física y espiritual del soldado al héroe, a la gradual desaparición del personaje y a la entrada en escena de Maqroll como la continuación lógica del húsar. Aquí se le ve en un bar de montaña con el “rostro ebrio y descompuesto”, reflejado en una mesa de cinc, adonde termina la noche en el “regazo de una paciente y olvidada mujerzuela” (Ibíd.: 60) cuando todos los elementos que lo vieron nacer como héroe lo sepultarán.

Finalmente, el narrador enumera los elementos que llevan al húsar a perecer definitivamente: “humedad de las minas, viento de los páramos, sequedad de la madera, sombra gris de la piedra [...]” (Ibidem), elementos todos que son parte esencial de la naturaleza de las tierras bajas. El húsar se funde con ellos como uno más y de esta manera ya el soldado no es el héroe que era. Primero se da su muerte simbólica al despojarlo de los símbolos que representaba, se da entonces un agotamiento de la cadena significativa que da paso a lo real de la muerte al sucumbir el resto que queda ante la marea de elementos “ajenos a su estirpe maravillosa y enérgica”. Su muerte no es más que la incorporación a la materia poética de Álvaro Mutis, materia compuesta por los recuerdos de las tierras por donde pasó su infancia, Bélgica y Colombia. El húsar representa el encuentro de estas dos regiones imaginarias transferidas en la caracterización de sus personajes, el húsar es el primero de ellos.

Referencias bibliográficas

- Arango**, J. M. (1993). Álvaro Mutis: Del tiempo y del río. En: Mutis Durán, S. *Tras las rutas de Maqroll* (pp. 31-35). Bogotá, Colombia: Instituto Colombiano de Cultura.
- Baudelaire**, Ch. (1964). *Petits poèmes et proses*. Paris, Francia: Seghers.
- Cano-Gaviria**, R. (2002). El húsar; breve descripción de una forma. *Cuadernos hispanoamericanos*, Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional 619: 27-35.
- Castro García**, O. (1997). *Sueños, erotismo y muerte en la narrativa de Álvaro Mutis*. Manuscrito inédito.
- Castro García**, O. (1993). *Poética, noche y muerte en la poesía de Álvaro Mutis*. Tesis de maestría no publicada. Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- Cohen**, J. (1966). *Structure du langage poétique*. Paris, Francia: Flammarion.
- Cros**, F. (1986). Son muchos los mundos perdidos. *Revista Universidad de Antioquia* 3. 205: 115-125. Medellín, Colombia.
- Darío**, R. (1982). *Antología poética*. Bogotá, Colombia: Oveja Negra.
- Darío**, R. (1969). *Azul; El salmo de la pluma; Cantos de vida y esperanza, otros poemas*. México: Editorial Porrúa.
- Darío**, R. (1992). *Prosas profanas*. Madrid, España: Alianza.
- De Greiff**, L. (2004). *Obra poética*. Bogotá, Colombia: Tercer Mundo.
- Del Rocío**, B. (1998). *Las cifras del azar. Una lectura psicoanalítica de la obra de Álvaro Mutis*. Bogotá, Colombia: Planeta.
- Felman**, S. (1987). *Jacques Lacan and the adventure of insight*. Cambridge: Harvard University Press.
- Felman**, S. (1982). Turning the Screw of Interpretation. En: Felman, S (Ed). *Literature and Psychoanalysis. The Question of Reading Otherwise* (pp 94-207). London: John Hopkins University Press.

- Freud, S.** (1976). Duelo y melancolía. En: J. Strachey (Ed.) y J.L. Etcheverry y L. Wolfson (Trad.). *Obras Completas* (Vol. XIV, pp. 237-55). Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- Gaviria, R.** (1997). *Contextos para Maqroll*. Montblanc, España: Igitur.
- Hernández, C.** (1995). *Álvaro Mutis: Una estética del deterioro*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores.
- Jiménez, J. R.** (1978). *Platero y yo*. Madrid, España: Cátedra.
- Kristeva, J.** (1974). Cómo hablar con la literatura. En: Barthes, R. *El proceso de la escritura* (pp.75-117). Buenos Aires, Argentina: Calden.
- Kristeva, J.** (1987). *Soleil Noir. Dépression et mélancolie*. Paris, Francia: Gallimard.
- Lacan, J.** (2005). "Juventud de Gide o la letra y el deseo." En: Lacan, J. *Escritos 2* (pp. 719 – 43). México: Siglo Veintiuno Editores.
- Lacan, J.** (2005). La instancia de la letra o la razón desde Freud. En: Lacan, J. *Escritos 1* (pp. 473-513). México: Siglo Veintiuno Editores.
- Lacan, J.** (2001) Lituraterre. En: Lacan, J. *Autres écrits*. Paris, Francia: Editions du Seuil.
- Lacan, J.** (1984). Observaciones sobre el informe de Daniel Lagache. En: Lacan, J. *Escritos 2* (pp. 627-64). México: Siglo Veintiuno Editores.
- Lacan, J.** (2005). Posición del inconsciente. En: Lacan, J. *Escritos* (pp. 808-30). Mexico: Siglo Veintiuno Editores.
- Lacan, J.** (2005). Seminario sobre 'La carta robada'. En: Lacan, J. *Escritos* (pp.5-58).México: Siglo Veintiuno Editores.
- López-Estrada, F.** (1969). *Métrica española del siglo veinte*. Madrid, España: Gredos.
- Moser, W.** (1999). Mélancolie et nostalgie: Affects de la Spätzeit. *Études littéraires* 31.2 (pp. 83-102). Quebec, Canadá: Département des Littératures Université de Laval.
- Mutis, Á.** (2004). La Desesperanza. En: Mutis, A. *La Muerte del estratega. Narraciones, prosas y cuentos* (pp.171-84). México: Fondo de Cultura Económica.
- Mutis, Á.** (2001). *Empresas y tribulaciones de Maqroll el gaviero*. Bogotá, Colombia: Alfaguara.
- Mutis, Á.** (2002). *Summa de Maqroll el Gaviero*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mutis, Á.** (2002). "El húsar". En: Mutis, A. *Summa de Maqroll el Gaviero* (pp.55-60). México: Fondo de Cultura Económica.
- Mutis-Durán, S.** (1993). *Tras las rutas de Maqroll*. Bogotá, Colombia: Instituto Colombiano de Cultura.
- Perse, S.J.** (1972). *Oeuvres complètes*. Paris, Francia: Gallimard.

Para citar este artículo / To cite this article / Pour citer cet article / Para citar este artigo (APA):

Arteaga, A. (2014). Melancolía y desvanecimiento en el poema "El húsar" (1953) de Álvaro Mutis. *Revista Affectio Societatis*, Vol. 11, N.º 21 (julio-diciembre 2014), pp. 9-25. Medellín, Colombia: Departamento de Psicoanálisis, Universidad de Antioquia. Recuperado de: <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/affectiosocietatis>