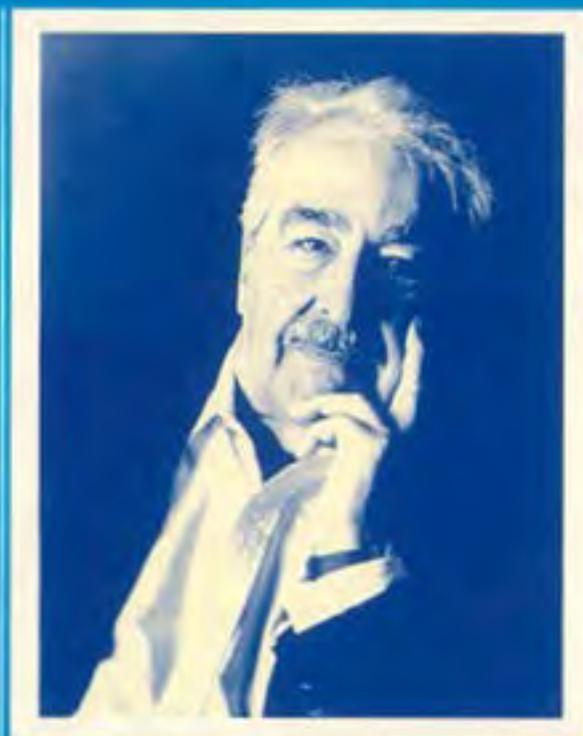


CUADERNOS LITERARIOS

Año II número 4 2005
www.ucss.edu.pe



un bel vivir

Homenaje a

álvaro
MUTIS

Marco Martos Biagio D'Angelo Martha Canfield Blanca Gómez Michèle Lefort Blas Matamoro
Miguel Moreno Mario Barrero Fernando Rodríguez Giulio Guarducci Samuel Serrano Luz Mary Giraldo

ENTREVISTA a Álvaro Mutis POEMAS de Carlos Germán Belli y Anne Sexton

 Fondo
Editorial
UCSS

CUADERNOS
LITERARIOS



un bel vivir
Homenaje a

álvaro
MUTIS



Universidad Católica
Sedes Sapientiae



Fondo
Editorial
UCSS

CUADERNOS LITERARIOS

Año II número 4 2005

un bel vivir

Homenaje a
Álvaro Mutis

DIRECTOR

Biagio D'Angelo

EDITORES DE ESTE NÚMERO

Martha Canfield

Biagio D'Angelo

COMITÉ EDITORIAL

Guadalupe Arbona

(Universidad Complutense de Madrid)

Helena Bonito

(Universidad Mackenzie-São Paulo)

Yurgel Caldas

(Universidad Federal de Minas Gerais)

Santiago Disalvo

(Universidad de La Plata)

Rauf Neme

(Universidad Católica Sedes Sapientiae)

Eva Pereira

(Universidad de São Paulo)

Fernando Rodríguez

(Universidad de Navarra)

Patricia Vilcapuma

(Universidad Católica Sedes Sapientiae)

Diseño y diagramación: Área de diseño

Oficina de Promoción e Imagen Institucional

Cualquier comentario o colaboración remitirlo a:

feditorial@ucss.edu.pe

© 2005 Fondo Editorial de la Universidad Católica
Sedes Sapientiae

CORRECCIÓN DE ESTILO

Julissa Cruz

DISEÑO GRÁFICO

David Collazos

RETOQUES FOTOGRÁFICOS

Roger Caycho

DIBUJOS

Álvaro Suárez-Vértiz

FOTOGRAFÍA A BELLI

Giselle Marino

DEPÓSITO LEGAL: 2003-1546

ISSN: 1811-8283

Impreso en Perú-Printed in Peru

Lima, junio de 2005

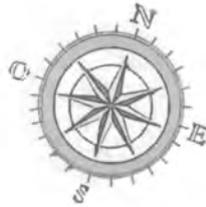
Prohibida la reproducción parcial o total de los textos
sin permiso de los editores y autores.

Esq. Constelaciones y Sol de Oro. Urbanización
Sol de Oro. Los Olivos.

Teléfonos: (51-1) 533-5744 / 533-6234 / 533-0008

www.ucss.edu.pe

ÍNDICE



DICTANDO	11
TANTEOS	
Álvaro Mutis: quimera y realidad	19
<i>Marco Martos</i>	
Los elementos de la esperanza.	29
Reseña de los hospitales y de las crónicas poéticas de Álvaro Mutis	
<i>Biagio D'Angelo</i>	
Poesía onírica y sueños contados	43
<i>Martha Canfield</i>	
La escritura como viaje:	61
epifanía y desesperanza en la obra de Mutis	
<i>Blanca Gómez</i>	
Maqroll el Gaviero: la grandeza del vencido	81
<i>Michèle Lefort</i>	
Maqroll, el caballero flotante	93
<i>Blas Matamoro</i>	



dictando **DICTANDO**





Un bel vivir

Cuando se habla por superlativos, se enfatiza, con operaciones retóricas no siempre agradables, un aspecto, un detalle, un fragmento de algo que resulta ser, indudablemente, siempre más complejo; una exageración que habitualmente abre la puerta a la sospecha y la duda. Tenía, quizás, razón Jorge Guillén cuando respondía aforísticamente: «¿Tiene usted enemigos?/ —Uno sólo:/ El que me simplifica». Sin embargo, con Álvaro Mutis, los colaboradores de este número de *Cuadernos Literarios* no tienen miedo de destacar en el poeta colombiano uno de los nombres más importantes de la literatura latinoamericana y universal. El pasado 25 de agosto de 2003 se celebraron los ochenta años de Mutis. Este número de la revista había sido pensado para festejar, en Lima, ese aniversario con el poeta. Mutis, a diferencia de su Maqroll, infatigable peregrino, nos declaró preferir su estancia mexicana a los interminables vuelos continentales, a las esperas en los aeropuertos, a lo cotidiano desconocido. Después de varias vicisitudes, puede, finalmente, publicarse un pequeño homenaje a este genial poeta y narrador, creador de uno de los últimos mitos literarios, Maqroll el Gaviero.

En esta edición, la sección «Tanteos» cuenta con la valiosa colaboración de importantes estudiosos de la obra mutisiana. Marco Martos inicia la sección con un artículo donde reflexiona sobre el carácter esencialmente marginal de

Mutis, quien a pesar de sus distintas condecoraciones, como los Premios Príncipe de Asturias (1997) y Cervantes (2001), los mismos que le han permitido abrirse espacio en el sector editorial y ganar más lectores, huye del oropel y se conserva, junto con sus personajes predilectos, en su propio mundo. Por otro lado, Biagio D'Angelo analiza la trayectoria exclusivamente poética de Mutis, desde los *Elementos del desastre* (1953) hasta los *Últimos inéditos* (1996). La desesperanza, según D'Angelo, se presenta como el elemento recurrente, la base de los hospitales y de toda la poesía mutisiana. La percepción del objeto y sus repercusiones en el sujeto, ese poder ver más allá característico del yo lírico logra, en última instancia, un momento de madurez esperanzada en la obra poética de Mutis. Por su parte, Martha Canfield centra su estudio en la relación entre vigilia y sueño presente en la obra de Álvaro Mutis. El sueño es el ámbito privilegiado para el desarrollo de la poesía, ya que en él se da el libre fluir de la conciencia, se manifiesta el verdadero Yo. Sin embargo, la poesía es un producto divino y, al mismo tiempo, diabólico, pues el sueño, inseparable de ella, genera angustia al ser el pasaje conductor hacia el mundo inferior, es decir, el sueño es el descenso al infierno, al mundo de los muertos, en términos mitológicos. De este modo, sueño y poesía, radicalmente opuestos y diferenciados, pero nutridos uno del otro, constituyen una preparación para el destino último del hombre: la muerte. No obstante, el sueño no solo es aniquilación, también es la sede de una inteligencia incomparable, por ello, surge la necesidad de establecer una relación cercana a él sin caer en el peligro de la fascinación destructiva de la muerte, en el abandono suicida. Blanca Gómez, por otra parte, aborda el tema del viaje en la saga de Maqroll el Gaviero. La errancia de este personaje es entendida no solo como deambular físico, sino también como búsqueda metafísica; el eterno retorno al mismo punto de partida es la suerte del Gaviero, cuyas aventuras son determinadas, finalmente, por el fracaso y, con él, la desesperanza. La errancia es un viaje al interior del propio Maqroll, y un reflejo de su vida misma. Michèle Lefort presenta en esta oportunidad un interesante artículo donde señala que la desesperanza y la conciencia del fracaso rigen el destino humano en la obra de Álvaro Mutis. Desde esta perspectiva, Maqroll, en su eterno errar, se erige en un auténtico héroe de la vida, pero planteada al revés, es decir, es un héroe de la desesperanza, del fracaso y del error, de modo que el heroísmo se aleja de acciones y personajes extraordinarios para aproximarse al hombre real y a su eterna lucha con la vida en sí misma. De esta manera, Mutis

plantea, a partir del personaje de Maqroll, la paradoja en la que el héroe alcanza la gloria solo mediante la constante derrota. Blas Matamoro, como parte de su propuesta, inserta a Álvaro Mutis dentro de una amplia tradición de poetas que se han trasladado a la narrativa, pues hace surgir a Maqroll de un libro de poemas y, después de algunos años, lo convierte en el personaje principal de una serie de novelas. En ellas, como señala el autor, podemos observar que las empresas de Maqroll se caracterizan por la eterna derrota, pero lo más resaltante es que el Gaviero se alegra por ella: parodiando a la novela de aprendizaje, aprende por lo que va perdiendo y no por lo que va acumulando, lo que representa una suerte de *ars moriendi* y, como todo arte, la derrota se torna bella: un *bel morir*. Desde esta perspectiva, el autor plantea una interesante comparación entre Alonso Quijano y Maqroll; asimismo, enfatiza, relacionándolo con su origen enigmático, el carácter americano del Gaviero. El artículo de Miguel Moreno, por otro lado, se centra en la profunda significación de la muerte en la obra mutisiana, así como su impacto en la vida personal del escritor y poeta. Al igual que Rainer Maria Rilke, Mutis plantea la conciencia de la finitud del hombre, quien, finalmente, elige y moldea su propia muerte de acuerdo con el tipo de vida que ha elegido; es decir, el hombre decide cómo quiere morir, no se le es impuesto, siempre y cuando la muerte sea un reflejo coherente de la vida de cada ser humano. Por otro lado, la desesperanza, entendida en Mutis como lucidez, se relaciona íntimamente con la muerte y es planteada como una forma privilegiada capaz de avizorar los rasgos definitorios que anuncian la presencia de la parca. Mario Barrero se encarga de analizar las obras que integran el primer ciclo narrativo mutisiano, comprendido entre 1960 y 1982. Aquellas, aunque distanciadas considerablemente del matiz de la saga de Maqroll el Gaviero, presentan una serie de similitudes con el resto del universo mutisiano, particularmente en lo concerniente a la constante indagación sobre el proceso escritural, que es asumido por Mutis, en esta primera etapa, en tres formas diferentes: en primer lugar, el intento de dejar testimonio escrito de sus vivencias personales, incluso la más traumática, como lo fue su estancia en la cárcel mexicana de Lecumberri; en segundo lugar, la posibilidad de crear nuevos universos narrativos a partir de la experimentación con modelos literarios ya establecidos; finalmente, la variante narrativa resultante de la incursión en el ámbito de la historia. Fernando Rodríguez basa su investigación en la oposición del mito frente a la historia en *Iloa llega con la lluvia*. El mito se caracteriza por negar la historia a través de la

repetición, que asegura el carácter cíclico del tiempo, y el arquetipo, que asegura la condición mimética de las acciones humanas. Los personajes, sus nombres, sus acciones, hasta el nombre de las embarcaciones, no son más que repeticiones de otros personajes, acciones y sucesos, o arquetipos de determinados hechos ejemplares. En este mundo, donde Maqroll es, más que un ser humano, un héroe mítico, un arquetipo, lo que acontece una sola vez no cuenta: los personajes necesitan repetir sus acciones para sentirse existentes, reales y necesitan introducirse en el mito para evadir el peso de la historia, cuyo decurso los vuelve, a ellos y a sus acciones, en únicos e irrepetibles, por ello mismo, irreales. Giulio Guarducci, por otro lado, señala que Maqroll es el alter ego de Álvaro Mutis, pues sus experiencias de vida son muy similares. A partir de esta premisa, Guarducci analiza la creación artística de Maqroll, al que, a diferencia de lo que opina la mayoría de estudiosos de la obra mutisiana, identifica con una cultura específica, la francesa: las características distintivas del Gaviero (exilio, errancia, desilusión) lo erigen en heredero de Baudelaire, Rimbaud y una serie de autores de la corriente poética francesa contemporánea. Asimismo, Guarducci sostiene que el nombre «Maqroll» no es arbitrario, sino que representa un correlato semántico de las características del personaje. A través de Maqroll, como creación artística, es posible entrever, simbólicamente, toda la vida y obra de su creador. Cerramos esta sección con el artículo de Samuel Serrano, quien propone la figura de Maqroll como un crisol que une dos aspectos sumamente importantes en la obra mutisiana: por un lado, el anhelo de Mutis por salvar del desastre final del tiempo sus recuerdos de infancia, desperdigada entre dos mundos muy distintos y lejanos entre sí, Bélgica y Colombia, unidos y separados, al mismo tiempo, por el vasto mar. Esta temprana errancia, producto del cargo diplomático de su padre, lo marcará con el estigma del hombre desterrado, exiliado; por otro, la necesidad del autor de expresar la pesadumbre existencial, inseparable de la experiencia que el exilio ha dejado en su vida, lo que se ve reflejado en una de las características principales del Gaviero: la certeza, en medio de infinitas dudas, de que todo está perdido; cualquier esfuerzo es inútil, pues toda empresa humana, inevitablemente, tiene como fin la derrota, la decadencia. Asimismo, Serrano señala que Maqroll es el reflejo de la lectura, por parte de su creador, de una vasta tradición de marineros y navegantes en la literatura universal.

«Aproximaciones» cuenta en este número con el gran aporte de Luz Mary Giraldo, poeta y ensayista colombiana, que analiza brevemente las diferencias

entre los narradores colombianos antes y después del *boom*. Álvaro Mutis y Gabriel García Márquez se insertan dentro del grupo de narradores relacionados con la utopía y comprometidos con la actitud crítica y la experimentación; a diferencia de los más recientes, quienes proyectan desencanto, individualismo y desinterés por la tradición o el futuro. La narrativa contemporánea colombiana se aleja cada vez más de Macondo y de Maqroll: Mutis y García Márquez representan una tradición interrumpida.

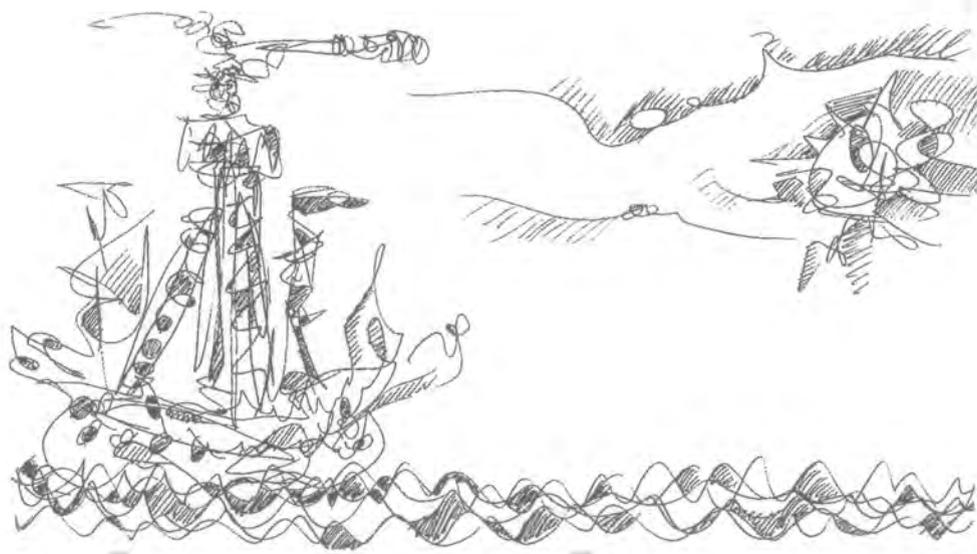
«Mundo raro», sección comprometida con la creación literaria, ofrece al lector dos extraordinarios poemas inéditos del célebre poeta peruano Carlos Germán Belli: «A Petrarca, en el séptimo centenario de su nacimiento» y «Javier Sologuren, entre sus cenizas y sus obras completas».

«Otra voz», segmento dedicado a las traducciones, compendia una selección de poemas de Anne Sexton, polémica poeta norteamericana del llamado grupo «confesionista». Su respetiva versión en castellano estuvo a cargo de Juan Ariel Gómez, estudioso de poesía norteamericana.

«Decodificando» presenta en esta oportunidad una atractiva entrevista a Álvaro Mutis realizada por Martha Canfield. Aquí, veremos el interesante punto de vista del autor colombiano acerca una serie de aspectos sobre su vida, su obra y, principalmente, su gran creación: Maqroll el Gaviero.

«Signos» contiene reseñas de tres importantes ediciones publicadas en el año 2003: *Abdul Bashur, soñador de navíos*, de Álvaro Mutis; *Obras completas*, del gran lírico Javier Sologuren, recientemente desaparecido; y *Casa de Islandia*, de Luis Hernán Castañeda. Este espacio no hubiera sido posible sin la colaboración de Fernando Rodríguez, Verónica Caballero y José Miguel Herbozo, autores de las reseñas señaladas, respectivamente.

El augurio que brindamos a Álvaro Mutis se concentra todo en el título que acompaña a nuestra revista, una parodia de un texto suyo que presenta el mundo poético mutisiano suspendido entre la experiencia europea y la sensibilidad latinoamericana. Se trata, finalmente, de un auténtico *bel vivir* que alegra al lector y enaltece la poesía de nuestro continente. ■



tanteos **TANTEOS**





Álvaro Mutis: quimera y realidad

Marco Martos

Desde hace algunas décadas, existe en los lectores de poesía hispanoamericana, así como entre los propios poetas y los críticos que marchan a la vera de lo que hogañó se escribe, un cierto consenso sobre la poesía escrita en castellano en América, a la que globalmente se considera de bastante calidad y suficientemente diferenciada de la que se realiza en otras latitudes. Dentro de esa tónica, ha hecho fortuna un título de Saúl Yurkievich, *Fundadores de la poesía hispanoamericana*,¹ que trata sobre Huidobro, Vallejo, Borges, Neruda, Girondo y Paz, elección arbitraria como tantas otras posibles, pero que tiene su razón de ser en la persistencia de estos escritores, tanto en el gusto del lector común como en la preferencia de los especialistas que escriben sesudos ensayos, y en los propios poetas que reconocen una línea que viene del pasado y que persiste en la dicción de hoy. Junto a estos nombres, de muchas maneras célebres, hay otros poetas que podríamos llamar de tradición marginal, desconocidos durante mucho tiempo por el gran público, a pesar de ser muy apreciados en círculos minoritarios de todos los países de habla hispana. Uno de ellos es el colombiano Álvaro Mutis, nacido en 1923, quien solamente a partir de 1980 empezó a gozar de alguna popularidad, aumentada

¹ Yurkievich, Saúl. *Fundadores de la poesía hispanoamericana*. Barcelona, Barral, 1971.

considerablemente a raíz de la obtención del Premio Cervantes en el 2001. Otros marginales antes que él, como su compatriota León de Greiff o los peruanos Martín Adán, César Moro y Emilio Adolfo Westphalen, a pesar de su depurada poesía, no consiguieron vencer totalmente la indiferencia editorial por la poesía tanto en España como en Hispanoamérica. Mutis y los poetas mencionados tienen en común un cultivo riguroso de la palabra y una cierta lejanía, indiferencia, podría decirse, por los temas cívicos, por la discusión sobre las formas de gobierno más convenientes para nuestros pueblos, aventurándose, más bien, en el periplo individual de los seres humanos, en lo que hace cualquier persona en sus días que no son otra cosa que la víspera de la muerte. Esta es una razón, también, para explicar la escasa fortuna, en cuanto a lectoría, de uno de los poeta más originales de América del Sur, sobre todo entre los años sesenta y ochenta del pasado siglo. Esos eran tiempos en los que la poesía que se difundía más era la de aquellos que se ocupaban de asuntos civiles, que discutían en sus versos los temas de la revolución. Fue un momento de auge para poetas como Ernesto Cardenal, Nicolás Guillén, Nicanor Parra, quienes, de una manera u otra, hablaban en poesía de la necesidad de una militancia, mientras que otros líricos, los de la opacidad, como Eliseo Diego, Lezama Lima, como el propio Mutis, permanecían limitados a las ediciones de pocos ejemplares, con un prestigio secreto, pero no consolidado. Para Mutis, fue necesario empezar a ganar premios internacionales de prestigio como el Príncipe de Asturias de Poesía (1997) o el Premio Cervantes (2001) para llegar a amplios círculos de lectores. Junto a ello, el hecho de haberse convertido en narrador, sin descuido de su impulso lírico, lo hizo popular entre otro tipo de lectores.

PRIMERA IMAGEN DEL POETA

Álvaro Mutis era hasta 1980 un autor recoleto que apenas, desde 1947, había dado a la imprenta un puñado de poemas, algunos de los que eran publicados una y otra vez con levísimas variantes dentro de su cosecha magra.² Aun en los textos más remotos, cuando todavía el poeta no había alcanzado la maestría verbal, el

²Hemos consultado: Mutis, Álvaro. *Summa de Magroll el Gaviero. Poesía 1948-1970*. Barcelona, Barral, 1973; y *Obra poética*. Bogotá, Arango, 1993.

virtuosismo de los encabalgamientos sedosos que dan naturalidad a sus escogidas palabras, podemos advertir esa tensión lírica que va tocando con mano maestra una serie de elementos que nombrados adquieren una dimensión extraña y conveniente de un mundo otro donde la quimera es realidad:

La noche del cuartel fría y señera vigila a sus hijos prodigiosos.
La arena de los patios se arremolina y desaparece en el fondo del cielo.
En su pieza el Capitán rechaza las oraciones
y olvida sus antiguas culpas, mientras su perro orina
contra la tensa piel de los tambores.
En la sala de armas una golondrina vigila
insomne las aceitadas bayonetas.
Los viejos húsares resucitan para combatir
a la dorada langosta del día.
Una lluvia bienhechora refresca el rostro
del aterido centinela que hace su ronda.
El caracol de la guerra prosigue su arrullo interminable.

El poema que hemos copiado pertenece al libro *La balanza*, escrito por Álvaro Mutis junto con Carlos Patiño en 1947; los libros siguientes, *Los elementos del desastre* (1953) y *Los trabajos perdidos* (1960), homeopáticos también, nos muestran a un poeta maduro, de golpe, de profundo estoicismo, de elegante desesperanza, uno de aquellos convencidos de que el único poder de la poesía es el más aleatorio, el de la palabra vertida en soledad y recogida por otro solitario, ya que lo único que corresponde al linaje humano es la derrota:

No mezcles tu miseria en los asuntos de cada día.
Aprende a guardarla para las horas de tu solaz
y teje con ella la verdadera,
la sola materia perdurable
de tu episodio sobre la tierra.

En el poema titulado «Los trabajos perdidos», Mutis escribe que en lo oscuro se mezclan ciudades, olores, tapetes, iras, ríos y que ahí crece la planta del poema: «Una seca y amarilla hoja prensada en las páginas de un libro olvidado, es el vano fruto que se ofrece. La poesía substituye, la palabra substituye, los vientos y

las aguas substituyen [...] la derrota se repite a través de los tiempos ¡ay sin remedio!»: la derrota omnipresente es la clave en cada imagen musical que nos envuelve.

LA VISIÓN TROYANA

Leyendo a Mutis, cualquiera puede reconocer la tradición moderna a través de sus nombres más ilustres, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, pero, sobre todo, existe lo que podemos llamar una visión troyana del mundo: el desgaste permanente de lo vivido, de la materia humana, y la presencia inescrutable de la muerte. En ese sentido, el poema más evidenciador de la posición del poeta frente al mundo es el titulado «Poema de lástimas a la muerte de Marcel Proust». El poema no necesita ninguna explicación para los proustianos: la ruina del tiempo y de las costumbres en la frágil materia de los años fue la quimera que quiso aprisionar el novelista francés; para conseguir su sueño, no titubeó en acelerar el deterioro de sus carnes; así, muchos años más tarde, Álvaro Mutis recoge el instante mismo de la muerte de Marcel Proust, lo convierte en materia artística, le otorga la vida precaria y hermosa que tiene todo texto que merece el nombre de literario. A continuación, el final de ese magnífico texto:

El silencio se hace en tus dominios,
 mientras te precipitas vertiginosamente
 hacia el nostálgico limbo donde habitan
 a la orilla del tiempo tus criaturas.
 Vagas formas cruzan por tu rostro
 a medida que ganas a la muerte
 una nueva porción de tus asuntos
 y, borrando el desorden de una larga agonía,
 surgen tus facciones de astuto cazador babilónico,
 emergen del fondo de las aguas funerales
 para mostrar al mundo
 la fértil permanencia de tu sueño,
 la ruina del tiempo y las costumbres
 en la frágil materia de los años.

ESCRITOS SOBRE CÉSAR BORGIA

Hemos señalado que un poeta como Álvaro Mutis suele desatenderse de los asuntos del poder, eso es verdad, sobre todo si nos atenemos a la estadística. En poesía, hay pocas páginas de Mutis donde se aluda al poder, a la forma de gobierno que le gustaría para nuestros países. Cuando mucho se le apura en las entrevistas que suele conceder en los últimos años a raíz de la vertiginosa popularidad que tiene ahora en el siglo XXI, manifiesta su admiración por la monarquía y por la figura de César Borgia, quien, como se sabe, es el modelo principal para *El príncipe* de Nicolás Maquiavelo. En un raro texto que puede encontrarse en internet,³ Mutis, después de hacer un esbozo biográfico de César Borgia, lo considera una personalidad radiante del Renacimiento italiano sobre la que se ha vertido un sucio caudal de literatura barata, de santurronería hipócrita y de oscura necesidad. Sostiene también que este príncipe y guerrero que buscó con avidez el poder lo logró sin tener en cuenta los medios usados para conseguirlo. Nunca dijo que su único compromiso era con los desvalidos ni prometió garantías a los banqueros e industriales ni pensó que todos los hombres son iguales y tienen semejantes derechos para elegir a sus gobernantes, es decir, jamás engañó a nadie sobre sus intenciones, que fueron siempre claras y simples: obtener el poder y conservarlo a toda costa. Agrega Mutis que es un poco difícil de explicar, pero confiesa que prefiere mil veces ser gobernado por el Valentino que por la complicada urdimbre burocrática del estado moderno. Cuestión de gustos, asegura, y de saberlo pensar un poco a la luz de los últimos ciento cincuenta años de historia universal.

En su libro *Los emisarios* (1984), Mutis escribió un poema sobre César Borgia que titula «Funeral en Viana». Entresacamos algunos versos:

Hoy entierran en la iglesia de Santa María de Viana
a César, Duque de Valentinois. Preside el duelo
su cuñado Juan de Albret, Rey de Navarra.
En el estrecho ámbito de la iglesia
de altas naves de un gótico tardío,
se amontonan prelados y hombres de armas.

³Mutis, Álvaro. «En favor de César Borgia». En <www.clubcultura.com>. Consulta hecha en 12/05/2005.

Un color a cirio, a rancio sudor, a coreajes
y arrees de milicia, flota denso en la lluviosa
madrugada.

[...]

César yace en actitud de leve asombro,
de incómoda espera. El rostro lastimado
por los cascos de su propio caballo
conserva aún ese gesto de rechazo cortés,
de fuerza contenida, de vago fastidio,
que en la vida le valió tantos enemigos.
La boca cerrada con firmeza parece detener
a flor de labios una airada maldición castrense.

[...]

Cómo sorprende este silencio militar y dolorido
ante la muerte de quien siempre vivió
entre la algarabía de los campamentos,
el estruendo de las batallas y las músicas
y risas de las fiestas romanas. Inconcebible
que calle esa voz, casi femenina, que con el acento
recio y pedregoso de su habla catalana,
ordenaba la ejecución de prisioneros,
recitaba largas tiradas de Horacio
con un aire de fiebre y suelo o murmuraba
al oído de las damas una propuesta bestial

[...]

No estaba la muerte en sus planes.
La suya, al menos, a los treinta y dos años
muy otras eran su preocupaciones y vigili-
as.

[...]

Juan de Albret y su séquito asisten
al descenso a tierra sagrada de quien en vida
fue soldado excepcional, señor prudente y justo
en sus estados, amigo de Leonardo da Vinci,
ejecutor impávido de quienes cruzaron su camino,
insaciable abrevador de sus sentidos
y lector asiduo de los poetas latinos:
César, Duque de Valentinois, Duque de Romaña,
Gonfaloniero Mayor de la Iglesia,
digno vástago de los Borja, Milá y Montcada,

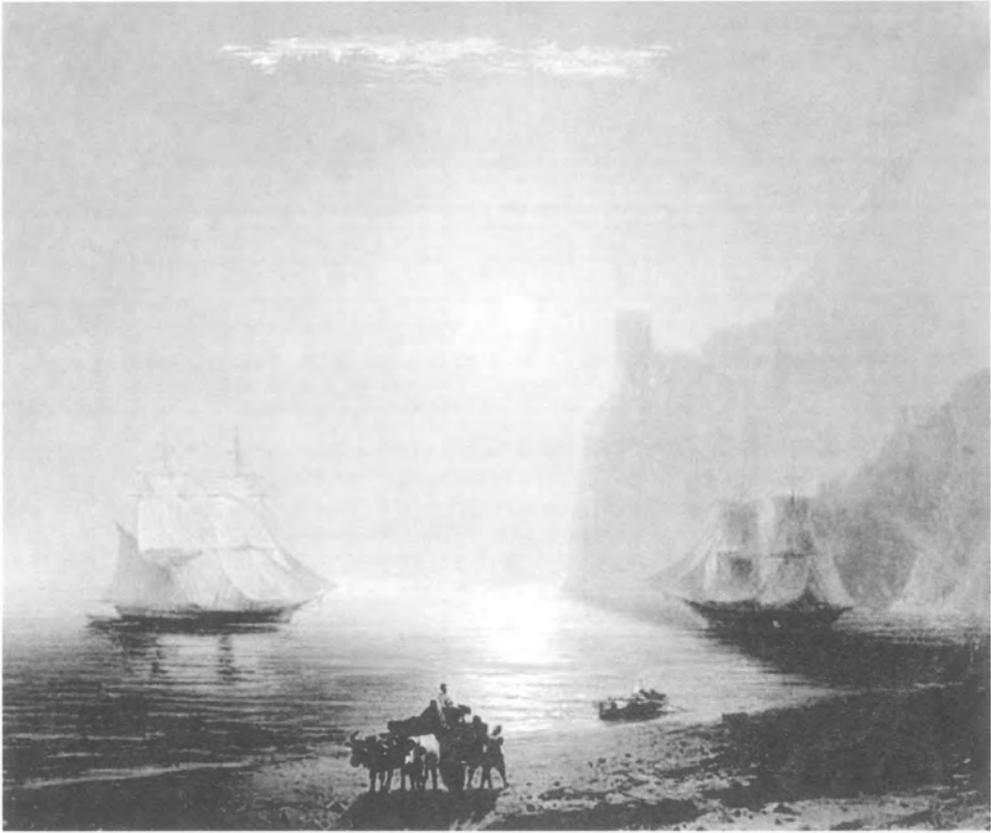
nobles señores que movieron pendón
en as marcas de Cataluña y de Valencia
y augustos preladados al servicio de la Corte de Roma.
Dios se apiade de su alma.

En varios de sus poemas, pero de modo especial en dos que hemos mencionado, el de Marcel Proust y el de César Borgia, Mutis coloca al personaje frente a la muerte, circunstancia propicia para hacer el recuento de sus hechos. Proust, fiel a la literatura, da vida a sus personajes, incluso en vísperas de su muerte, y César Borgia, en plena flor de la edad, tiene una conducta transparente: la búsqueda del poder. No obstante, en el poema, si bien está presente toda la carga histórica que conocemos del personaje se privilegian los detalles que rodean su muerte y las minucias de los funerales. Detrás, está la enorme admiración que le tenían sus pares y sus soldados, las mujeres y los hombres que lo conocieron. Con mano maestra, esa misma que le permite saltar con admirable facilidad del verso a la prosa y de la prosa al verso, Mutis va describiendo cada uno de los detalles. Es un poema de contrastes que pide misericordia para un hombre que no tuvo misericordia, perdón y vida eterna para quien segó tantas vidas. Borgia, infiel a todas las causas y a todas las personas, aparece como fiel a su apuesta de vida: la búsqueda del poder.

La poesía se ha convertido en el siglo XX, y en lo que va de transcurrido el siglo XXI, en una actividad marginal. Ser poeta es un camino equivocado para tener éxito. Al ser la poesía expresión de esa marginalidad, consigue preservar a los poetas en los resquicios del sistema: ahí están, escuchando su propia voz junto a unos cuantos seguidores. Sin embargo, unos cuantos de estos poetas, merced a un gran esfuerzo, salen de esa cárcel de escasa difusión en la que han sido aherrojados y reciben premios que bien merecen, ediciones que hubieran deseado en sus comienzos. Álvaro Mutis es de esta laya de poetas. Recibe uno y otro premio y permanece indiferente en su propio mundo, ahí está con Maqroll el Gaviero, nacido de su pluma, con Proust, con Borgia, en su féretro en Viana, con Maimónedes, en una calle de Córdoba.

FINAL

El 25 de marzo del 2002, los Reyes de España ofrecieron una recepción en honor de Álvaro Mutis, quien acababa de recibir el Premio Cervantes. Después de los saludos, la multitud se desperdigó por los salones. Un vertiginoso parloteo inundó el Palacio de Oriente en Madrid; Mutis se volvió inhallable. Después de mucho trajinar, algunos lo encontraron en el recinto más alejado, rodeado de unas cuantas personas, hablando como un contertulio más en una velada de su Colombia natal. Estaba en el centro del poder de España, pero aun así huía del oropel, como lo ha hecho a lo largo de décadas, uno de sus secretos para ser el admirado poeta que es. ■



On the Island of Crete
Ivan Konstantinovich Aivazovsky



Los elementos de la esperanza. Reseña de los hospitales y de las crónicas poéticas de Álvaro Mutis

Biagio D'Angelo

*Sé muchas cosas que nadie sabe.
Conozco del mar, de la tierra y del cielo
infinidad de secretos pequeños y mágicos.
Esta vez, sin embargo, no contaré sino del mar.
Aguas abajo, más debajo de la bonda
y densa zona de tinieblas, el océano vuelve a iluminarse.*

María Luisa Bombal, *Lo secreto*

Cuando se trata de relatar sobre un escritor como Álvaro Mutis, es muy difícil, cazaroso y variamente interpretable operar una separación neta entre producción poética y narrativa: más bien, su transparencia consiste justamente en este fluctuar de pensamientos, imágenes, complicidad que las formas literarias utilizadas por Mutis proponen con la matriz única de pertenencia al hombre-escritor, como sugiere Montserrat Ordóñez: «Mutis empezó escribiendo prosa, y sigue escribiendo poesía, y ambos géneros se contaminan y enriquecen continuamente. En la oscilación de su escritura se encuentran ritmos y recurrencias que guardan poderosos secretos».¹

¹Ordóñez, Montserrat. «La secreta herida de Maqroll el gaviero: la marca del centauro». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año XXVII, n.º 53, Lima-Hanover, primer semestre del 2001, p. 80.

Sin embargo, nos ocuparemos, en el breve espacio de estas páginas, del discurso poético mutisiano *strictu sensu*, aquel que procede desde *Los elementos del desastre* (1953), su primera colección poética, hasta los *Últimos inéditos* (1996).

El recorrido poético de un autor posee la curiosa característica de organizarse *à rebours* en una dimensión contracorriente que clarifica y organiza el sistema de signos y metáforas, alegorías y *Weltanschauung* del poeta.

En una charla pronunciada en homenaje a Álvaro Mutis en el «Ciclo de Encuentros con la Literatura de Compensar», Alberto Quiroga relata con estremecimiento su primer encuentro con la poesía del escritor colombiano:

Una de las experiencias más perturbadoras que podemos tener es la de leer por primera vez a un poeta que va a acompañarnos toda la vida. La experiencia no suele darse muchas veces. Y no porque haya pocos buenos poetas, sino porque extrañamente sólo unas cuantas voces nos tocan el alma de manera íntima, intensa y explosiva. Leí por primera vez a Álvaro Mutis cuando tenía 16 años. Recuerdo el momento justo en que alguien me entregó *Los trabajos perdidos* para que lo leyera, la hora exacta en que prendí un cigarrillo, en mi cama, en la casa de mis padres, en Medellín, por la noche, y cogí el libro y lo abrí y leí el siguiente verso: “Que te acoja la muerte con todos tus sueños intactos”. Inmediatamente cerré el libro. Jamás olvidaré el estremecimiento que me invadió al leer estas palabras. Un algo inexplicable había sucedido en mí. Algo había sido tocado hondamente, algo difícil de precisar pero que aún retumbaba en mí adentro.²

Mutis se ha metamorfoseado en el curso de sus años. La muerte, en su fantástica y narcisista aparición, que deja una huella imborrable en la reflexión metafísica de todo viviente, constituye el oscilante y vago ritmo del tiempo que pasa, y de la pesadumbre que conlleva la juventud: «Espero un milagro que nunca viene. Tras el agua de repente enriquecida con dones fecundísimos se va mi memoria [...]. Torna la niñez... ¡Oh juventud pesada como un manto!», se lee en «La creciente»,³ un poema escrito entre 1945 y 1947. La estática contemplación de la naturaleza, sobre todo el retomar «el camino hacia lo inesperado en compañía de la creciente que remueve para mí los más escondidos frutos de la tierra»,⁴

²Quiroga, Alberto. «La poesía de Mutis». En <www.sistenet.com/futuro/documentos/75.htm>. Consulta hecha en 12/05/2005.

³Mutis, Álvaro. *Summa de Magroll el Gaviero. Poesía 1948-1988*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 21.

⁴Ibidem, p. 22.

representa la participación del poeta en el misterio del ser, que se desvela y se esconde. Este procedimiento de visibilidad de lo real, de gozo casi edénico, primordial del imaginario que es Colombia, con sus *cámbulos* y sus *guamos*, citados en la lírica, se repite con frecuencia en la poesía de Mutis, donde se manifiesta el milagro de una revelación mística atormentada e incierta. Desde su inicio, Mutis reconsidera la importancia del nexo entre paisaje y sujeto lírico a través de una moderna e inquieta relectura de la *rêverie romantique*. También en otra lírica «dispersa», de 1974, Mutis reitera su predilección por el espacio visivo, conjunción de lugares míticos y naturaleza contemplada:

En el bosque,
sembrando miradas
como lentos dardos
de otro mundo.
En medio del bosque
te cerca mi sueño
como un tacto
que te aparta
del tiempo y sus criaturas. («Lied»)

La idea de Claudio Guillén, según el cual los artistas y los escritores son «cazadores furtivos» que perciben la duplicidad misteriosa e infinita de la realidad, se ve respaldada en el siguiente fragmento: «El mundo se vuelve un campo ininterrumpido e inacabable —*unendlich*— de asuntos en potencia, siempre que a ellos se una la sensibilidad del artista [...]. Un mundo sin confines se ofrece a la curiosidad y la capacidad de atención del artista. Ver, sólo ver, es disponer de una riqueza inagotable».¹

Toda la lírica mutisiana podría sintetizarse en el corolario de una «caza» hacia lo insondable y lo interior que la visión del objeto suscita en el poeta. Por esa razón, resultan de gran ayuda las reflexiones sobre la poesía que Maurice Merleau-Ponty propone en su sistema hermenéutico. La percepción física se matiza, entonces, con percepción poética cuando se reconoce como recreación o reconstitución del mundo en cada momento; por eso, es necesaria una subjetividad, un «sujeto-

¹Guillén, Claudio. «El hombre invisible: literatura y paisajes». En *Múltiples Moradas*. Barcelona, Tusquets, 1998, p. 124.

sensor» que simpatiza con la realidad y la siente como suya. En su filosofía de la visión, el pensador francés afirma que «ver» es siempre «más» que ver lo perceptible, lo visible; de una cierta manera, hay un «invisible» de lo visible. Por eso, la visión no se puede nunca reducir a lo que el sujeto ha visto. En su ensayo *Le visible et l'invisible*, Merleau-Ponty declara que «la visibilité comporte une non-visibility»: «el sujeto percibe la ontología de la cosa, no tanto en su mera apariencia, sino en aquel «invisible» que constituye su «parte total» y, por ende, su «misterio». Presencia y ausencia no se contradicen. Privilegiando lo visible, Merleau-Ponty añade que «la vision n'est pas un certain mode de la pensée ou présence à soi: c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi-même, d'assister du dedans à la fission de l'Être».⁶ Mutis, en su poema en prosa «Hastío de los peces», después de haber anunciado que «la voz de este relato mana de ciertos rincones a donde no puedo llevaros»,⁷ entre buques y puertos del Caribe y peregrinaciones visivas y olfativas por las Tierras Altas, deja hablar a su yo lírico de «trato de criaturas superiores, de seres singulares estancados en el placer de un viaje interminable».⁸ Se trata de un viaje «visual» que fatigosamente intenta rescatar lo que «muere lentamente, evidentemente, sin vergüenza: hasta los rieles del tren se entregan al óxido y marcan la tierra con infinita ira paralela y dorada».⁹ la planta del poema crece, en efecto, milagrosamente, «por un oscuro túnel en donde se mezclan ciudades, olores, tapetes, iras y ríos».¹⁰ Si la poesía está hecha «desde siempre», entonces, «no hay hombres para esta faena»: solo la observación de la realidad y la creación artística podrán explorar lo desconocido o tenderán a revelar lo infinito.

La realidad visionaria de Mutis se nutre de espacios ambivalentes donde vida y muerte se alternan prodigiosamente en un duelo escabroso, cuando no destructivo; la aparición del hospital, edificio «hecho al dolor y antesala de la muerte», repropone una parodia del lugar abierto, de la escena lujuriente de la naturaleza, de su visible abundancia de colores y dolores, como se puede leer en este fragmento: «A menudo la pesadilla de la fiebre nos llevaba de la mano por caminos que conducían al fondo del mar, por entre la marea creciente, y allí,

⁶Merleau-Ponty, Maurice. *Le visible et l'invisible, suivi de Notes de Travail*. París, Gallimard, 1964, p. 300.

⁷Merleau-Ponty, Maurice. *L'œil et l'esprit*. París, Gallimard, 1964, p. 81.

⁸Mutis, Álvaro, ob. cit., p. 37.

⁹Ibidem, p. 38.

¹⁰Ibidem, p. 60: «Los trabajos perdidos».

¹¹Ibidem.

bestias sabias curaban nuestros males y nuestro cuerpo se endurecía para siempre como un lustroso coral en la primavera de las profundidades».¹²

La reina soberana de los hospitales y, por extenso, de toda la obra mutisiana es la «desesperanza», un concepto que domina las torrenciales expresiones poéticas del autor colombiano hasta convertirse, en sus últimas producciones, en un sufrido y aceptado momento de madurez «esperanzada». Mutis reconoce tres puntos determinantes para la desesperanza.

El primero consiste en la lucidez, que permite dar razón del engaño de las cosas, ya que el hombre «espera algo» por su misma naturaleza, como el autor mismo declara: «Todas las esperas. Todo el vacío de ese tiempo sin nombre, usado en la necedad de gestiones, diligencias, viajes, días en blanco, itinerarios errados. Toda esa vida a la que le pide ahora, en la sombra lastimada por la que se desliza hacia la muerte, un poco de su no usada materia a la cual cree tener derecho».¹³

La desesperanza, en segundo término, actúa como el correlativo objetivo de la herida, una de las metáforas más recurrentes en el discurso poético de Mutis, es decir, aquella zona de sombra que coincide míticamente con la pérdida de la infancia y de la sencillez y abre, entonces, el camino a los sufrimientos y al dolor. La herida es el sello de un pasado misterioso que evoca el recuerdo de una posesión divina disipada para siempre. Se trata, entonces, de un factor original e incommunicable, que se experimenta interiormente y que para los demás podría pertenecer al reino de la locura y del hastío, de este mal de vivir baudelairiano y eterno, que Mutis relea a partir de su pasión por Conrad: «Cada uno ha sorprendido ya, en la voz del otro, el insoportable cansancio de haber sobrevivido tanto tiempo a la total desesperanza»,¹⁴ afirma en «Cita en Samburán», uno de los textos claves de la poética antropológica de Mutis.

Relacionada a la incommunicabilidad, la soledad constituye el tercer pasaje de identificación de una actitud desesperanzada. Lo contrario, o sea, la posibilidad de redención o de protección del cobarde dejarse existir, de resignación a la vida y al instinto de positivo descubrimiento de la belleza y del orden de las cosas, reside, según Mutis, en la mujer, única compañía amante y defensora de la piedad. En «La nieve del almirante», cuyo primer fragmento apareció en 1978 y se transformó,

¹²Ibidem, pp. 97-98: «El hospital de la bahía».

¹³Ibidem, p. 146: «En los esteros».

¹⁴Ibidem, p. 143.

publicado ocho años después, en el episodio lírico-narrativo de más vasta concepción, se encuentra el sincero reconocimiento de una mujer-signo, y signo celeste de verdad: «Las mujeres no mienten jamás. De los más secretos repliegues de su cuerpo mana siempre la verdad. Sucede que nos ha sido dado descifrarla con una parquedad implacable. Hay muchos que nunca lo consiguen y mueren en la ceguera sin salida de sus sentidos».¹⁵

Flor Estévez, la dueña de la tienda de la cordillera, quien más supo entender Maqroll el Gaviero, representa, como el mismo Mutis subraya con orgullo, la «presencia» que logró del Gaviero «compartir la desorbitada dimensión de sus sueños y la ardua maraña de su existencia».¹⁶ Si la soledad es rota por una presencia amiga, la presencia constante y angustiante que persigue el individuo en su desesperanza es la muerte: inútilmente, el yo lírico, por su «irredenta condición de viajero», dirá en el quinto de los estupendos «Siete Nocturnos», se propone nunca detenerse, en un anhelo de conocimiento que es dañino como la más acerba ignorancia, vano el remontar de los ríos, el «negar toda orilla», como se lee en «La nieve del almirante». La muerte acompaña la desesperanza y la ontología de la poesía mutisiana con el mismo fervor que había hecho estremecer a Alberto Quiroga en su testimonio antes mencionado. Y con la muerte, la inadecuada búsqueda de la palabra, como en esta sextina de «Los trabajos perdidos» (trata de «Los elementos del desastre», 1953):

La poesía substituye,
la palabra substituye,
el hombre substituye,
los vientos y las aguas substituyen...
la derrota se repite a través de los tiempos
¡ay, sin remedio!¹⁷

Si todo se deteriora, «de nada vale» cualquier hazaña, como recuerda el poeta en «Batallas hubo», «y un silencio juicioso se extiende, polvoso y denso,/ sobre cada cosa, sobre cada impulso/ que viene a morir contra la cerrada coraza

¹⁵Ibidem, p. 134.

¹⁶Mutis, Álvaro. *La nieve del almirante*. Madrid, Punto de Lectura, 2002, p. 15.

¹⁷Mutis, Álvaro. *Summa de Maqroll el Gaviero...*, p. 60.

de los días».¹⁸ El tiempo, «suave materia detenida en medio del diálogo»,¹⁹ en su devorar despiadado las cosas, «usando y cambiando» repropone la mítica y moderna imagen del tiempo baudelairiano que atormenta el clima de la modernidad y, sin rasgos de novedad posibles, preanuncia la crisis de la civilización: el poeta no puede esperar y continúa, como los tocantes versos-ríos de «Caravansary» sugieren, en su necesidad: «[...] nunca te será dado entrar por las puertas de la ciudad de Tashkent, la ciudad donde reina la abundancia y predominan los hombres sabios y diligentes».²⁰ Mutis se suma al grito de la poesía de Pessoa y de Rimbaud, entre sus diálogos poéticos predilectos, y no calla «la nostalgia lancinante de un enigma/ que ha de quedar sin respuesta para siempre».²¹ Los paisajes, con sus nocturnos, como los viajes de Maqroll, su mítico personaje, o la *tierra caliente* del Tolima representan las memorias visivas y visionarias de las que se nutre el discurso metafísico de la lírica de Mutis. Se trata siempre de un paisaje símbolo, transfigurado, un espacio-metáfora que trae recuerdos de infancia perfecta («la perfectísima infancia», hubiera exclamado Nabokov) y que se refleja hasta la búsqueda de una «otredad», de un complemento al yo que Mutis confirma como incansable e irresuelta tensión ontológica de su textura poética. Aquí, una declaración de poética: «La generosità con cui ci si concedono i paesaggi, la necessità che si crea di averli intorno a noi, é una delle ragioni essenziali della mia poesia [...]. Quando veramente portiamo dentro paesaggi così, e da essi emana una profonda energia che ci impone la necessità della loro presenza per poter continuare a vivere, quei paesaggi ci rendono innocenti».²²

El lenguaje del paisaje mutisiano es, como sostiene Shelley en su *Defence of Poetry*, «vitalmente metafórico», ya que el espacio poético del paisaje se resuelve en una percepción intuitiva de cosas semejantes, aunque disímiles. El paisaje «visible» propuesto por Mutis refleja siempre una «invisibilidad» que la poesía intenta llevar a superficie, y muchos textos, como el maravilloso y denso «El Cañón de Aracuriare», lugar de confluencia de ríos, playas y abismos, lo revelan. Es el territorio de la introspección para Maqroll («amigo», según la propia definición de Mutis; y, de una cierta forma, alter ego del poeta) donde el Gaviero inicia «un examen de su

¹⁸ *Ibidem*, p. 80.

¹⁹ *Ibidem*, p. 125: «Caravansary».

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, p. 219: «Nocturno en Valdemosa».

²² Mutis, Álvaro. *Da Barnabooth a Maqroll. Riflessioni su libri, eventi e personaggi del nostro tempo*. Edición de Martha Canfield, Florencia, Le Lettere, 2002, p. 197.

vida, un catálogo de sus miserias y errores, de sus precarias dichas y de sus ofuscadas pasiones».²³ La reflexión sobre la muerte y la oscura trama del destino, sobre el deseo imperecedero de aventura, la necesidad de plenitud, se acaba con la imagen del cañón, que, dilatándose hacia un delta misterioso y, al mismo tiempo, presente, «aumenta y expande el horizonte en una extensión sin término».

Hannah Arendt, discípula de Heidegger y de Husserl, indómita defensora de la «indiscutida prioridad de la visión en las actividades espirituales», considera la metáfora como la función primordial estética de la poesía e interpreta su sintonía con el pensamiento poético como una analogía sorprendentemente adherente a la visión mutisiana: «Analogías, metáforas y emblemas son los hilos con los cuales la mente se mantiene en estrecha relación con el mundo, también cuando, por distracción, se haya perdido el directo contacto con ello, asegurando, entonces, la unidad de la experiencia del hombre».²⁴

La unidad de la experiencia del hombre es un dato sumamente importante en la experiencia poética de Mutis: un excepcional discurso mítico contemporáneo como Maqroll, figura de múltiples viajes, dudas, obsesiones, derrotas, como sostiene el mismo autor,²⁵ representa la creación de un sujeto poético unitario, un «idéntico ritmo», diría Mutis, que melancólicamente recurre a las sendas caras de la memoria, de la que, como se lee en el *incipit* de «En el río», «destilaba la razón de su vida».²⁶

La exigencia de unidad y de respuesta al nunca apagado nomadismo de su héroe encuentra una reconciliación con el destino y lo sagrado a partir de la serie *Crónica regia y alabanza del reino* (1985). Martha Canfield, conocedora extraordinaria de los pliegues de la obra de Mutis, a propósito de otra serie poética, *Un homenaje y siete nocturnos*, publicada dos años después, ofrece un juicio muy pertinente sobre el cambio radical que estas líricas proponen en el universo poético mutisiano:

Queste poesie [...] sono la migliore illustrazione di quanto si siano divisi e definiti l'universo maqrolliano e l'universo poetico. Questo appare intimamente legato all'ultimo stadio della personalità dell'autore, non meno disincantato ma ora

²³Mutis, Álvaro. *Summa de Maqroll el Gaviero...*, p. 176.

²⁴Arendt, Hannah. *La vita della mente*. Edición de Alessandro Dal Lago. Bologna, Il Mulino, 1987, p. 196. La traducción es mía.

²⁵Mutis, Álvaro. *Da Barnabooth a Maqroll...*, p. 201.

²⁶Mutis, Álvaro. *Summa de Maqroll el Gaviero...*, p. 99.

riconciliato con il genere umano, con l'idea del destino e con la fede religiosa, sempre latente e ora chiaramente riconquistata.²⁷

En efecto, si Maqroll es personaje mítico, cobertura presente de una ausencia deseada («o nada que é tudo») es la celebre definición del mito según Pessoa), Mutis necesita menos de esta máscara ritual, Maqroll ha dejado paulatinamente el espacio a otros reverberos histórico-míticos, como el monarca «más calumniado de España», Felipe II, o imágenes de poetas que parecen surcar los mismos caminos eternos de los hombres, como la bellísima lírica dedicada a Mario Luzi, el renombrado poeta italiano, convertido al catolicismo, que prefigura en Mutis un renovado interés hacia la victoria de la esperanza, tan perentoriamente nulificada o reducida en sus dramáticos exordios poéticos.

Escucho a Mario Luzi
y me interno en un orden
que rechaza la tenebrosa miseria
de estos años donde el hombre
ha dejado su alma que ronda extraviada
sin remedio entre los "goulags"
y los supermercados.
Le quiero decir lo que este efímero
encuentro tiene para mí
de señal que nos confirma
en la esperanza que creíamos
perdida para siempre
en el tropel de la nueva horda
que nos arrastra sin ira ni piedad
pero cargada de razones.
Nada logro decirle y en silencio
me inclino ante la parca medida
de sus palabras que acaricia el sol de Virgilio.²⁸

De esta lírica, nos detenemos sobre una palabra-detalle que aparece como un refrán en esta última producción poética: orden. En Mutis, el orden no figura

²⁷Mutis, Álvaro. *Gli elementi del disastro*. Edición de Martha Canfield. Florencia, Le Lettere, 1997, p. 292.

²⁸Ibíd., p. 266.

como el apaciguamiento burgués de fuerzas discordes ni el ridículo decaimiento de lo dramático, revelado en larga parte de su poesía. El orden es el descubrimiento original, casi infantil en su puridad (Mutis dice que también Maqroll es, en cierta medida, un niño inocente, y sus juicios nacen justamente de este casi evangélico ser niño), un orden que la realidad misma ofrece a la percepción estupefacta del hombre: en palabras griegas, «orden» se diría, de hecho, «cosmos». Este orden cósmico se manifiesta en una imagen especular, dúplice, que es siempre un espacio, pero cuyas fronteras delimitan, encierran, fijan más profundamente sus bordes: se trata del «reino», en la doble acepción de reino divino y monarquía temporal. Esta bipolaridad podría fundarse en una construcción especulativa y poético-utópica que recuerda a Dante y su tratado *De monarchia*. Los aspectos comparativos, más conceptuales que declaradamente intertextuales, ayudan a focalizar el problema insinuado por Mutis. Como Dante, el escritor colombiano observa la causa de la decadencia y de la corrupción en las que el mundo está inmerso, y su razón reside en la trágica carencia de una guía espiritual y temporal. El sueño utópico de una restauración del poder imperial ha sido frecuentemente vislumbrado por Mutis en varios discursos o escritos. Mutis, en una ejemplar fusión de pensamiento político y realización poética, que lo acomuna a otros discípulos de Dante como Borges y Pound, «demuestra» que las esferas de acción del reino divino y de la monarquía temporal son diferentes: si esta última busca satisfacer al terrenal «afán de la razón», la primera se relaciona con el logro de la felicidad perenne. Uno de los poemas más felices de *Crónica regia y alabanza del reino* mezcla la voz del poeta con la oración de Felipe II, el rey que acepta la misión porque es una orden-tarea que el Cielo le ha otorgado:

Como un fruto tu reino, Señor.
 Convergen sus gajos, el zumo
 de sus mieles y la nervada autonomía
 de su idéntico dibujo
 hacia el centro donde rige
 un orden que te pertenece
 por gracia y designio
 del Dios de los ejércitos.
 Sólo a ti fue concedido el peso
 de tan vasta tarea, sólo en ti

gravita la desolada gestión
de un mundo que te nombra
como el más cierto fiel de su destino [...].
Como ese fruto sueñas tu reino
y en ese sueño se consume tu vida
para gloria de Dios y ante la estulta
inquina de tus allegados que, como siempre,
nada han sabido entender de esas empresas.²⁹

Felipe II es el soberano garantizador de un orden espiritual. En la poesía de Mutis, su figura manifiesta un valor simbólico y sintético de las inquietudes existenciales, espacio-poéticas y humanas, y presentará una abertura hacia una «fe religiosa, siempre latente y ahora claramente reconquistada».³⁰ En el último de los intensísimos «Cuatro nocturnos de El Escorial», el yo lírico expresa, con forma salmodiante, una «incierto esperanza» que «nos concede aun un plazo efímero/ para que sepamos en verdad lo que ha sido de nosotros».³¹ El orden «rige nuestra vida», advierte la voz del poeta-profeta, y su correlativo lo componen las mismas palabras que buscan o presienten «el exacto lugar/ que las espera en el frágil/ maderamen del poema»,³² «con la esperanza/ sin sosiego de los santos», afirma Mutis en otro poema, recordando la figura de su devoto apóstol Santiago.

Aquí estoy—le digo— por fin,
tú que llevas el nombre de mi padre,
tú que has dado tu nombre a mi hijo,
aquí estoy, Boanerges, sólo para decirte
que he vivido en espera de este instante
y que todo está ya en orden.
Porque las caídas, los mezquinos temores,
las necias empresas que terminan en nada, [...]
todo eso y mucho más que callo o que olvido,
todo es, también, o solamente,
el orden; porque todo ha sucedido,

²⁹Mutis, Álvaro. *Summa de Maqroll el Gaviero...*, p. 197.

³⁰Martha Canfield en su edición de *Glú elementi del disastro*, p. 292.

³¹Ibidem, p. 204.

³²Ibidem, p. 220.

Jacobo visionario, bajo la absorta mirada
de tus ojos de andariego enseñante
de la más alta locura [...].
De todo lo vivido, de todo lo olvidado,
de todo lo escondido en nuestro pobre sueño,
tan breve en el tiempo
que casi no nos pertenece,
venimos a ofrecerte lo que consiga
salvar tu clemencia de hermano [...].
“Sí, todo está en orden,
todo lo ha estado siempre
en el quebrantado y terco
corazón de los hombres”.³¹

Mutis, mediante su poetización alegórica del «orden» monárquico, temporal, histórico y existencial, reúne «ríos» vitales de lirismo que, entre clamores y golpes, fracasos e ilusiones, revelan «una cierta serena sumisión tan parecida a la felicidad».³² Aunque tumultuosos, los ríos siempre serán, en la poética mutisiana, «patrones tutelares, clave insondable de mis palabras y mis sueños», «presencia esencial que revela las más ocultas estancias donde acecha la sombra de mi auténtico nombre».³³

Citando al poeta Emilio Adolfo Westphalen, Mutis confirmaba que «la aventura de la poesía consiste en el traer *de la otra orilla...* la mayor cantidad de tesoros posibles, y hacer que esos perduren en el tiempo y mantengan su validez en el pasar a hacer parte de nuestra realidad cotidiana»;³⁴ la obra del autor colombiano nos permite descubrir otras grietas profundas en la aventura de la vida. ■

³¹Ibidem, p. 222.

³²Ibidem, p. 236.

³³Ibidem.

³⁴Mutis, Álvaro. *Da Barnabooth a Maqroll...*, p. 123.



Fishermen
Jean-François Millet



Poesía onírica y sueños contados

Martha Canfield

En toda la poesía hispánica anterior al Romanticismo (desde las cantigas medievales, pasando por el Romancero y la gran poesía manierista y barroca del Siglo de Oro, hasta la literatura del siglo XVIII), aparece una distinción neta entre pensamiento y elaboración onírica, en otras palabras, entre la comunicación de la vigilia y la del sueño.¹ Así, lo que se sueña está libre de las reglas morales que rigen la vida en sociedad, y el honor de una doncella no se compromete por el hecho de que su amante la sueñe entre sus brazos. En el Romanticismo, en cambio, y precisamente después del Siglo de las Luces, el mundo del sueño y lo nocturnal se transforma en el ámbito privilegiado de la poesía. Bécquer convive con sus fantasmas, y la poesía nace de estos seres fantasmales producidos por el sueño y que están hechos de la sustancia del sueño. Como habría dicho más tarde Rafael Alberti, Bécquer abrió «en la frente sin corona del cielo/ la primera dinastía del sueño».² Esos seres son el sueño mismo y, por tanto, encarnan el *ideal*, que se contrapone al mundo de la realidad, concebido como material, banal, dominado

¹Jauralde Pou, Pablo. *Un viaje literario de ensueño*. En *Sogno e scrittura nelle letterature Iberiche (Atti del XVII convegno dell'Associazione Ispanisti Italiani, Milano, 24-26 ottobre 1996)*. Vol. I. Roma, Bulzoni, 1998, pp. 19-36.

²Alberti, Rafael. *Tres recuerdos del cielo. Homenaje a Gustavo Adolfo Bécquer*. En *Sobre los ángeles (1927-1928)*. Madrid y Buenos Aires, Alianza/Losada, 1982, p. 85.

por el pragmatismo y, por consiguiente, vulgar y cruel. En el marco del Modernismo, entendido como rebelión romántica contra el positivismo del poder político y de la cultura dominante en la América Latina,³ Rubén Darío usa una amarga ironía para oponer el pragmatismo y los valores burgueses, aun cuando aparezcan enmascarados de apertura intelectual, como se ve ya en su célebre relato *El rey burgués*, al sueño del ideal poético, en el que habrá de reconocer el alma americana misma, que *sueña, ama, vibra*.⁴

En la literatura contemporánea, en cambio, especialmente en la más actual, el mundo del sueño y el mundo de la vigilia se confunden de tal manera que ya no es posible distinguir entre uno y otro. «Las ruinas circulares» de Jorge Luis Borges es el ejemplo más emblemático; pues, en este cuento, un experto soñador logra construir, mediante manipulación chamánica del sueño, una criatura que se confunde con la realidad. Al final, descubrirá humillado que él también es una imagen vana de otro sueño: «Caminó contra los jirones de fuego. Éstos no mordieron su carne, éstos lo acariciaron y lo inundaron sin calor y sin combustión. Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo».⁵

Por su parte, Cortázar, que tampoco es ajeno a la fascinación de lo esotérico y de lo mágico como una erupción insospechada de lo cotidiano, prefiere el acercamiento psicoanalítico al sueño, en el que reconoce un instrumento de penetración en los meandros más profundos de la psiquis, donde el «otro», la alteridad, el oscuro habitante, se revela en contraposición con la «persona», conocida y luminosa:

El sueño, esa nieve dulce
que besa el rostro, lo roe hasta encontrar
debajo, sostenido por hilos musicales,
el otro que despierta.⁶

³El Modernismo, dice Octavio Paz, es «nuestro verdadero romanticismo»; cfr. *Cuadrivio*. México, Joaquín Mortiz, 1965, p. 28, 48 y ss.

⁴Dice Rubén Darío: «Mas la América nuestra, que tenía poetas/ desde los viejos tiempos de Netzahualcoyotl, [...] que tiembla de huracanes y que vive de Amor; [...] vive./ Y sueña. Y ama, y vibra»; cfr. «A Roosevelt». En *Cantos de vida y esperanza* (1905).

⁵Borges, Jorge Luis. «Las ruinas circulares». En *Ficciones*. Buenos Aires, Emecé, 1956, p. 66.

⁶Cortázar, Julio. *Último round*. México, Siglo XXI, 1969, p. 140 («primer piso»).

Ambos autores provienen de una iniciación vanguardista que les ha dado la libertad de acercarse, a las culturas arcaicas y al mundo mágico-mítico, en el caso de Borges, y al surrealismo y, por ende, al psicoanálisis, en el caso de Cortázar.

La misma línea romántico-simbolista-surrealista nos conduce a la obra de Álvaro Mutis, quien, con un primer exiguo grupo de poemas, *La balanza* (1948), en colaboración con Carlos Patiño, se propone en como un fuerte elemento de ruptura en el marco todavía convencional de la poesía colombiana. La originalidad de su escritura fue inmediatamente puesta en evidencia por la crítica. Mutis se servía de ciertos recursos canónicos del surrealismo, si no exactamente la escritura automática, sí un enunciado poético que seguía libremente el fluir de la conciencia y, por lo mismo, prefería el verso libre, a menudo dilatado hasta las formas extremas del versículo o del párrafo de prosa. Construía atmósferas nocturnales y oníricas para aludir a la condición transeúnte del hombre, pero recreando, al mismo tiempo, como una forma de consolación, el paisaje que le era familiar y sumamente caro, el de la provincia tolimense de su infancia y el de la «tierra caliente» colombiana.

Un poeta francés de raíz simbolista y de origen antillano, por tanto, nacido en un paisaje semejante, había sido el modelo desencadenante para el joven Mutis. Dice Saint-John Perse: «Mon cheval arrêté sous l'arbre plein de tourterelles, / je siffle un sifflement si pur, qu'il n'est promesses à leurs rives que tiennent tous ces flueves (Feuilles vivants au matin sont à l'image de la gloire)...».⁷

Y Mutis, a su vez, querrá cantar los árboles y las flores, el cámbulo, el guamo, los ríos Coello y Cocora, el brillo de una vegetación que, también para él, será «la imagen de la gloria».

En cambio, la lógica onírica de ciertas asociaciones y el clima a veces pesadillesco de ciertas páginas de Mutis, vertidas en el difícil género del *poème en prose*, tienen otro referente: el desdichado y romántico autor de *Gaspard de la Nuit*, Aloysius Bertrand.⁸ La breve obra de este último nace y se construye como materia onírica, despertando una enorme sugestión en poetas posteriores a él, como, por

⁷ «Mi caballo detenido bajo un árbol cargado de tórtolas, / silbo un silbo tan puro, que no hay promesas a sus laderas que cumplan todos estos ríos. (Hojas vivas en la mañana son a la imagen de la gloria)...». Saint-John Perse. «Canción», *Anábasis*. En *Obra poética completa*. 2 vols. Traducción de Jorge Zalamea. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, Ediciones del Rectorado, 2004, p. 145.

⁸ Aloysius Bertrand (1807-1841), escritor francés afincado en Dijon y, luego, en París, murió tísico a los 34 años; dejó un volumen de poemas en prosa que fue publicado póstumamente en 1842 por su amigo y protector David D'Angers con el apoyo de Sainte-Beuve.

ejemplo, Baudelaire, y abriendo espacios que más tarde serán ocupados por el decadentismo y, en nuestro siglo, por el surrealismo.

El primer poema publicado por Mutis, «La creciente»,⁹ propone en seguida, aunque aún de manera no consciente por parte del autor, su *ars poetica*: en la noche, entre el sueño y la vigilia, el poeta se acerca al río y observa todos los materiales que la creciente arrastra, residuos, techos arrancados a las casas, animales muertos o enloquecidos de terror... Pero de esos mismos materiales, con la ayuda de la memoria, que remite hacia la materia dichosa y fresca del pasado, nace la poesía en una especie de transformación alquímica:

Tras el agua de repente enriquecida con dones fecundísimos se va mi memoria.
Transito los lugares frecuentados por los adoradores del cedro balsámico,
recorro perfumes, casas abandonadas, hoteles visitados en la infancia, sucias
estaciones de ferrocarril, salas de espera.

Todo llega a la tierra caliente empujado por las aguas del río que sigue
creciendo: la alegría de los carboneros, el humo de los alambiques, la canción de
las tierras altas, la niebla que exorna los caminos, el vaho que despiden los
bueyes, la plena, rosada y prometedora ubre de las vacas.

Todo lo que era materiales en descomposición se puede transformar en material precioso de evocación y de convocación poética: «Torna la niñez...», dicho en otras palabras, puede provocar la epifanía, y esta no tiene otro espacio de manifestación que la noche y el sueño: «Hace calor y las sábanas se pegan al cuerpo. Con el sueño a cuestas, tomo de nuevo el camino hacia lo inesperado en compañía de la creciente que remueve para mí los más escondidos frutos de la tierra».

En el espacio del sueño se produce la obra alquímica de transformación de los materiales de desecho de la existencia en el oro puro de la poesía. En síntesis, en una visión romántico-simbolista del mundo, que prevé una cierta relación con

⁹«La creciente», escrita entre 1945 y 1946, aproximadamente, fue publicada por la revista *Vida* de Bogotá en 1947. Nunca fue recogida en libro hasta que Santiago Mutis la incluyó en la edición de *Poesía y prosa* (Bogotá, Colcultura, 1981), en la sección «Primeros poemas», junto con otros textos de *La balanza*. Después, «La creciente» ha sido siempre recogida en las ediciones antológicas o completas de la poesía de Mutis, así como en las traducciones: *Summa de Magroll el Gaviero. Poesía 1948-1988* (México, Fondo de Cultura Económica, 1990; Madrid, Visor, 1992); *Summa di Magroll il Gabbiere*. Edición de Fabio Rodríguez Amaya (Turín, Einaudi, 1993); *Les éléments du désastre*. Edición de François Maspero (París, Grasset, 1993); *Gli elementi del disastro*. Edición de Martha Canfield (Florencia, Le Lettere, 1997).

el paisaje, tanto para Mutis como para Saint-John Perse¹⁰ el sueño y la vigilia son dos mundos separados, pero estrechamente conectados, de modo que uno remite al otro; y el acto poético nace de la transformación de los materiales existenciales residuales, operación posible en el ámbito del sueño. La posibilidad de acceder a las zonas más profundas de la psiquis y llegar a conocer, así, el aspecto más misterioso y revelador de la personalidad a través del sueño fue algo establecido por el psicoanálisis; y, más tarde, se convirtió en el campo de trabajo privilegiado por los surrealistas, quienes ocupan un lugar fundamental en la formación literaria de Mutis.

Pero mucho antes de leer a los surrealistas, Mutis había descubierto a un escritor del siglo XIX, generalmente considerado «menor», el ya citado Aloysius Bertrand, para quien la obra literaria se construye como ambiguo producto del sueño y del demonio. Según Bertrand, en efecto, que sigue la idea platónico-cristiana de la inferioridad de la reproducción artística, si la naturaleza ha sido creada por Dios, la literatura es probablemente la demostración de la soberbia diabólica. En el texto que sirve de introducción a las fantasías de *Gaspard de la Nuit*,¹¹ el extraño personaje que da nombre al libro y que se presenta en un encuentro casual con el autor-editor, según un viejo modelo literario, asegura que «ya que Dios y el amor son las principales condiciones que el arte requiere, lo que en el arte es *sentimiento*, bien pudiera ser que Satán fuera la segunda de esas condiciones, lo que en el arte es *ideas*».¹²

Sin embargo, hacia el final de su relato, confiesa que, en realidad, todo no había sido más que un sueño. Al día siguiente, el narrador, después de muchas dudas y perplejidades, se propone buscar a su extraño interlocutor; no logra encontrarlo, pero descubre que su nombre corresponde, en la tradición local, al del diablo, lo cual no le quita de ningún modo valor a la obra literaria que había dejado en sus manos: «Si Gaspard de la Nuit está en el infierno, que en él se tueste. Yo voy a imprimir su libro».¹³

Naturalmente, con otro lenguaje, la misma idea que asocia el sueño a la creación poética y a lo diabólico, ya no bajo la forma ingenua de su aparición

¹⁰La fuente romántica de este sentimiento aparece con toda evidencia en Leopardi (*Zibaldone*, 4426) cuando afirma: «[...] un sito, una campagna, per bella che sia, se non desta alcuna rimembranza, non è poetica punto a vederla».

¹¹Bertrand, Aloysius. *Gaspard de la Nuit*. Traducción de Emma Calatayud. Barcelona, Brughera, 1983, pp. 27-47.

¹²Ibidem, p. 41.

¹³Ibidem, p. 47.

personificada, sino mediante la presencia tangible del mal, se encuentra claramente en la obra de Mutis. Dice este en *Los elementos del desastre*:

Los guerreros, hermano, los guerreros cruzan países y climas con el rostro ensangrentado y polvoso y el rígido ademán que los precipita a la muerte. Los guerreros esperados por años y cuya cabalgata furiosa nos arroja a la medianoche del lecho, para divisar a lo lejos el brillo de sus arreos que se pierde allá, más abajo de las estrellas.

Los guerreros, hermano, los guerreros del sueño que te dije.¹⁴

Esos guerreros son el llamado a la lucha en cualquier época y lugar, el mecanismo de la guerra que arrastra ineluctable, sin lógica, como una fuerza desencadenada e irremediable. Ellos son, sin duda, la manifestación de un oscuro contenido del inconsciente colectivo que atraviesa el tiempo de la historia y el abismo de la psiquis para presentarse con una forma ya bien constituida ante la conciencia, que los acepta como imagen onírica y poética: «los guerreros del sueño». Ellos son lo que Jung llamaba «un complejo autónomo»,¹⁵ o sea, una estructura psíquica que se desarrolla de manera totalmente inconsciente hasta que irrumpe en el umbral de la conciencia con el valor absoluto de un «símbolo», o de una imagen primordial o arquetípica.¹⁶

Ese mundo «inferior» del que provienen está, sin embargo, naturalmente vinculado a lo que míticamente es el mundo subterráneo, de Hades y Perséfone, en términos míticos, del Infierno y lo diabólico, en términos cristianos. Por eso, la poesía tiene un lado infernal y diabólico, además de su lado «divino» o sublime. Dice Mutis:

La poesía substituye,
la palabra substituye,
el hombre substituye,
los vientos y las aguas substituyen...
la derrota se repite a través de los tiempos
¡ay, sin remedio!¹⁷

¹⁴Mutis, Álvaro. *Los elementos del desastre*. En *Obra literaria. Poesía*. Edición de Santiago Mutis Durán. Bogotá, Procultura, 1985, p. 18.

¹⁵Jung, Carl Gustav. *Psicología e poesía*. Turín, Boringhieri, 1988, pp. 41-44.

¹⁶Ibidem, p. 45.

¹⁷Mutis, Álvaro. «Los trabajos perdidos». En *Obra literaria. Poesía*, p. 39.

Más adelante, en la misma composición, mezclando el verso con el párrafo según su gusto neovanguardista: «Poesía: moneda inútil que paga pecados ajenos con falsas intenciones de dar a/ los hombres la esperanza. Comercio milenario de los prostíbulos».¹⁸

No obstante, y al mismo tiempo, la actividad poética (esa atención espasmódica al posible llamado, a ese momento imprevisible y revelador en que la imagen poética aparecerá en el umbral de la conciencia y descargará sobre ella todo su valor profético, como la revelación mediante los sueños) redime al hombre de su miseria, ya que lo eleva por encima de ella y lo acerca a la labor titánica de los dioses:

...Pero si acaso el poema viene de otras regiones, si su música predica la evidencia de futuras miserias, entonces los dioses hacen el poema. No hay hombres para esta faena.

Pasar el desierto cantando, con la arena triturada en los dientes y las uñas con sangre de monarcas, es el destino de los mejores, de los puros en el sueño y la vigilia.¹⁹

Si la poesía se nutre de sueño en un sentido esencial y simbólico, ella se nutre también de los sueños mismos: el poeta ama «contar sueños», que serán reales o inventados, de los que no necesariamente se debe derivar un mensaje particular, es decir, no se trata del sueño mensajero de la antigua épica. Dice Pantagruel en el Libro III de la novela de Rabelais: «He soñado tanto y más, pero no entiendo ni palabra». Partiendo de esa cita, Gaspard de la Nuit cuenta una cadena de sueños aparentemente sin conexión:

Era de noche. Lo que primero vi —y tal como lo vi, así lo cuento— fue una abadía con las paredes agrietadas por la luna, un bosque atravesado por senderos tortuosos, y el Morimont, que era un hervidero de sombreros y capas.

Después —y tal como lo oí, así lo cuento— oí el lúgubre doblar de una campana, al que respondían los fúnebres sollozos que salían de una celda —gritos de queja y risas feroces que hacían estremecerse a cada una de las hojas de la enramada—, y el zumbido de las oraciones que unos negros penitentes rezaban acompañando a un criminal hasta el suplicio.

¹⁸Ibidem, p. 40.

¹⁹Ibidem, p. 39.

Y finalmente —y tal como acabó el sueño, así lo cuento— vi a un monje que expiraba tendido en las cenizas de los agonizantes [...].

En realidad, las varias imágenes del sueño están conectadas por la idea del suplicio y de la muerte, seguramente bajo la Inquisición, visto que se habla de monjes, priores, penitentes y suplicio. Al final, el narrador, o voz poética, asegura que de ahí iba a proseguir su «camino hacia otros sueños y hacia el despertar».³⁰ El meandro de sueños por el que transita el poeta como testigo y cronista se disuelve a menudo con ironía, sin implicar dramáticamente al sujeto, lo cual se explica claramente si ese sujeto, llamado Gaspard de la Nuit, es el Diablo.

No ocurre así, en cambio, en la obra de Mutis. Allí, la secuencia laberíntica de sueños también se presenta a menudo vinculada a la muerte, pero los sueños tienen siempre una connotación angustiada, coherentemente con el tono general de su poética. No se excluye que ello tenga, asimismo, un origen autobiográfico.³¹ En «Morada», una de las composiciones en prosa de *Reseña de los hospitales de ultramar*,³² alguien no nombrado, pero que es el constante personaje de Mutis, Maqroll el Gaviero, durante el itinerario de una pesadilla, pasa de un espacio a otro hasta que, finalmente, desemboca en el despertar y en la muerte. El personaje va de una terraza a otra, «amplias terrazas que debieron servir antaño para reunir la asamblea de oficios o ritos de una fe ya olvidada», y es como si en ellas cumpliera, efectivamente, un rito de purificación que consiste en ir olvidando paulatinamente todo hasta acercarse despojado al encuentro con la muerte. Pero la muerte, en este caso, no es soñada: ella espera afuera del sueño, transformándolo en una macabra anticipación y produciendo un cambio de perspectiva narrativa, de interior a exterior, que permite focalizar a Maqroll ya muerto:

En la sexta terraza creyó reconocer el lugar y cuando se percató que era el mismo sitio frecuentado años antes con el ruido de otros días, rodó por las anchas losas con los estertores de la asfixia...

³⁰Bertrand, Aloysius, ob. cit., pp. 113-114.

³¹A la pregunta sobre cómo son sus sueños, Mutis contesta en una entrevista inédita: «Mis sueños en general son terribles, espantosos». Un fragmento de dicha entrevista puede ser leído en «Conversazione con Álvaro Mutis». En Mutis, Álvaro. *Gli elementi del disastro*, pp. 297-311.

³²«Morada» no aparece en la edición original del poemario, publicado como separata de la revista *Mito* (Bogotá, n° 26, 1959). Fue agregado en la segunda edición del poemario en *Los trabajos perdidos* (México, Era, 1965).

A la mañana siguiente el practicante de turno lo encontró aferrado a los barrotes de la cama, las ropas en desorden y manando aún por la boca atónita la fatigada y oscura sangre de los muertos.²¹

Entre Aloysius Bertrand y Álvaro Mutis se ubica un escritor venezolano, José Antonio Ramos Sucre (1890-1930), que ha causado bastante desconcierto en la crítica, pues, a menudo, no se sabe cómo catalogarlo: ha sido considerado postmodernista y decadente, neorromántico e, incluso, precursor del surrealismo.²⁴ En él se da la misma preferencia por el poema en prosa y la representación de un mundo ajeno al real, poblado por personajes arcaicos, a menudo inclinados a ejercer o a recibir el mal, en un clima de pesadilla, donde rige una lógica más cercana a lo onírico que a lo racional. Aunque se dan personajes que usan el sueño como una forma de rito colectivo, en la que cabe, por tanto, la adivinación, los poemas en prosa de Ramos Sucre, en general, se mueven en un incierto umbral entre lo soñado, lo visionario y lo fantástico. Aquí, algunos ejemplos: «He recorrido el palacio mágico del sueño»;²⁵ «Yo no alcanzaba a desprenderme de los fantasmas del sueño en el curso de la vigilia»;²⁶ «Yo había despertado de un sueño inmóvil y de sus visiones fatídicas, originarias de la luna»;²⁷ «Se abandona sin zozobra al sueño inerme»;²⁸

Olvidó las gracias de la amada y las tentaciones de la juventud, merced a un sueño desvariado, fantasma de una noche cálida. Perseguía un animal soberbio, de giba montuosa, de rugidos coléricos, y sobresaltaba con risas y clamores el reposo de una fuente inmaculada. Una mujer salía del seno de las aguas, distinguiéndose apenas del aire límpido.

El cazador despertó al fijar la atención en la imagen tenue.²⁹

²¹Mutis, Álvaro. «Morada». En *Obra literaria. Poesía*, p. 90.

²⁴Cfr. Ramos Sucre, José Antonio. *Obra completa*. Con prólogo de José Ramón Medina. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989, p. 462. Stefan Baciu lo propone como precursor del surrealismo; cfr. *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. México, Joaquín Mortiz, 1974, pp. 49-52 y 138-140.

²⁵Ramos Sucre, José Antonio. «De profundis», *El cielo de esmalte* (1929). En *Obra completa*, p. 223.

²⁶Ibidem, «La ciudad de los espejismos», *El cielo de esmalte* (1929), p. 258.

²⁷Ibidem, «La presencia», *El cielo de esmalte* (1929), p. 222.

²⁸Ibidem, «El talismán», *Las formas del fuego*, (1929), p. 275.

²⁹Ibidem, «El ensueño del cazador», *La torre de Timón* (1925), p. 91.

El parentesco literario entre Ramos Sucre y Mutis es bastante evidente, aunque hasta ahora no haya sido puesto claramente en evidencia. Sin embargo, dado que Ramos Sucre fue prácticamente olvidado después de su muerte, incluso en Venezuela, y solo se ha vuelto a publicar a partir de la década de los ochenta,³⁰ puede afirmarse, con toda seguridad, que Mutis no lo conoció sino muy recientemente, cuando su propia obra poética estaba ya muy definida. Cabe suponer, entonces, que lo que acerca a los dos escritores es una fuente común: el *Gaspard de la Nuit* de Aloysius Bertrand.

Ellos coinciden no solamente en el difícil género del poema en prosa, sino también en el clima de ensoñación, cuando no de pesadilla, en la irreverencia religiosa que encubre el respeto a una ley intangible y superior, así como en la reflexión sobre la literatura como producto divino y diabólico a la vez. En Aloysius Bertrand, el sueño se opone a la vigilia («Entonces, ¿qué pasó?», pregunta el narrador, y su interlocutor contesta: «Había estado soñando». «¿Y el diablo?», insiste el narrador. «El diablo no existe»); en Ramos Sucre, en cambio, sueño y vigilia se mezclan en una atmósfera alucinante y visionaria, que ya había sido anunciada por la literatura *fin de siècle*, decadentista y simbolista. Dice, por ejemplo, Hugo von Hofmannsthal en un célebre poema, y haciéndole eco a Shakespeare: «Estamos hechos de la misma materia de los sueños».

Con Álvaro Mutis vamos todavía un poco más allá. En su obra, el sueño tiene autonomía, desarrollando, así, completamente su raíz surrealista. Salvador Dalí, pintor de sueños, llega a considerar el sueño como *otra* realidad paralela, esta concepción se difunde cada vez más a medida que nos acercamos a nuestros días. Estos autores vienen a coincidir con la concepción junguiana y neojunguiana del sueño. Romano Mådera distingue entre «racconto figurale» (el sueño) y «calcolo argomentativo» (el pensamiento), pues considera el sueño como *otra* forma de pensamiento.³¹ Queda atrás la concepción freudiana, que concebía el sueño como un enmascaramiento del deseo, para encontrarnos con Jung, para quien el sueño es una realidad tan distinta, tan *otra* que él invita a «hacer amistad con el sueño», a

³⁰La primera edición moderna de su obra, correspondiente a una seria revisión crítica y a la consiguiente revalorización del autor, es *Obra poética* (Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1979). Otras importantes ediciones son: *Obra completa* (Caracas, Biblioteca Ayacucho de Clásicos Hispanoamericanos, 1980); *Antología poética* (Caracas, Monte Ávila, 1985); *Las formas del fuego* (Madrid, Siruela, 1988), vasta antología de toda la obra, con prólogo de Salvador Garmendia.

³¹Mådera, Romano. «Pensando col sognon». *Klarus. Quaderni di Psicologia Analitica*, año X, n° 1-2, diciembre de 1997, pp. 41-46.

tratarlo como un amigo, a adquirir familiaridad con los propios sueños y a establecer un diálogo con el propio mundo interior: ¿quién vive dentro de mí?, ¿cuáles son mis paisajes interiores?³²

En los mismos términos se define la posición de Mutis frente al sueño. Él nos asegura que cuando sueña con agua quiere decir que todo está bien y refiere que cada tanto sueña con su padre y dialoga con él en sueños. Sin embargo, esos sueños no significan nada distinto de lo que son: una realidad paralela, no especular o simbólica. Conocer mejor esa otra realidad, nos *ayuda*; pero ¿a *qué* nos ayuda exactamente? La respuesta de Hillman, para quien no esté familiarizado con su obra puede resultar desconcertante. La obra de Mutis y sus personales confesiones y declaraciones la confirman.

En uno de los poemas recogidos en *La balanza*,³³ «El miedo», cuya importancia como pieza clave en el conjunto de la obra ha sido bien señalada por el propio autor, la temática del sueño aparece más sugerida que declarada, en asociación con la memoria vertiginosa que la noche y la deposición de las defensas de la vigilia desencadenan. «Todo», dice el poeta, «queda bajo [el] astuto dominio» de la noche; los recuerdos «invaden» de manera inconexa, obsesiva y angustiada: «[...] playas de tibia ceniza, vastos aeródromos a la madrugada, despedidas interminables». El sentido de esos recuerdos es inaferrable, pero las voces que dejan oír resultan nítidas: «Solo entiendo algunas voces. La del ahorcado de Cocora, la del anciano minero que murió de hambre en la playa [...]; la de los huesos de mujer hallados en la cañada de “La Osa”; la del fantasma que vive en el horno del trapiche». Y esas voces transmiten al atento escucha, que es el poeta, la palabra sobre la que se construirá el poema. Que se hará seguramente de modo fragmentario e inconexo, pero no importa, pues esa será precisamente la poética más afín a la visión que se desea transmitir.

Es también muy importante observar que fue en este mismo poema donde Mutis quiso introducir su verso primigenio: «Un dios olvidado mira crecer la yerba».³⁴ Si el «dios olvidado» es el poeta mismo (dios menor, dios exiliado que

³² «Acquistando dimestichezza con i miei sogni, mi familiarizzo con il mio mondo interiore». Hillman, James, *Funchi blu*. Antología de Thomas Moore. Milán, Adelphi, 1996, p. 352.

³³ Se trata de una *plaque* de 32 páginas en la que se alternan seis poemas de Álvaro Mutis y seis de Carlos Patiño; al final, la «biografía» está concebida también con intervenciones alternas, no firmadas, de espíritu surrealista y humorístico. El pie de imprenta reza: «Acabado de imprimir en los talleres Prág de Bogotá el 16 de febrero de 1948».

³⁴ En las versiones sucesivas, «yerba» será sustituido por «hierba».

observa las ruinas de su propio mundo y medita)⁵⁵ imaginando ya la salvación de ese mundo por medio de la palabra, la procesión alucinante de imágenes es la materia poética, la misma que está vinculada a una forma particular de la memoria, que se confunde con el sueño. Decía Mutis en un verso límpido, injustamente eliminado en las ediciones posteriores del poema: «Este cortejo me acompaña toda la noche. Me confundo con él, participo de su materia agobiadora de oscuros horizontes». Y más adelante, en versos inmodificados, dice: «Mías son todas estas regiones, mías son las agotadas familias del sueño».

Imágenes vertiginosas que una conciencia embotada por el sueño (el acto o el deseo de dormir) va liberando sin orden ni control, como sucede con las imágenes oníricas. Este es nuestro mundo interior, los paisajes sumergidos que no representan nada distinto de lo que son.

Pero ¿qué son exactamente? El poema de Mutis se intitula «El miedo», coherentemente con el sentimiento que despiertan las imágenes evocadas, un sentimiento de miedo y de angustia: «Mis sueños, en general, son terribles, espantosos», había dicho el autor.

Sabemos que la angustia, como había explicado Freud, es provocada por el retorno de lo reprimido, y que lo reprimido, hoy día, no es la sexualidad, ni la violencia, ni el crimen, sino que *lo reprimido es la muerte*.⁵⁶ Si volvemos a mirar las imágenes que pueblan el poema de Mutis, vemos que, efectivamente, todas ellas están vinculadas a la muerte: ahorcado, minero muerto, huesos de mujer, fantasma...

El sueño nos conduce al mundo inferior y ese «descensus ad inferum», a lo que está debajo, a lo «más inferior» es, asimismo, el descenso al infierno, al mundo de los muertos. Tal vez, dice Hillman, «el objetivo de los sueños, noche tras noche, año tras año, es preparar al Yo imaginal para la vejez, la muerte, el destino, sumergiéndolo cada vez más profundamente en la memoria».⁵⁷ Y más claramente aún: «Cada sueño es un ejercicio para entrar en el mundo inferior, una preparación de la psiquis a la muerte».⁵⁸ Pero esa misma preparación se reprime con las luces del alba, se aleja rápidamente de la conciencia, que la arroja en la profundidad «inferior» como causa de angustia. Porque «si cada sueño es un paso hacia el mundo infernal,

⁵⁵Cfr. Canfield, Martha. «Studio introduttivo». En Mutis, Álvaro. *Gli elementi del disastro*, p. 11.

⁵⁶Hillman, James, ob. cit., p. 381.

⁵⁷Hillman, James. *Mito dell'analisi*. Milán, Adelphi, 1991, pp. 195-196.

⁵⁸Hillman, James. *Fuochi blu*, p. 356.

entonces recordar un sueño es convocar la memoria de la muerte, y abre a nuestros pies un abismo aterrador».³⁹

Al mismo tiempo, ese mundo oscuro y esa «iniciación» a lo que será nuestro destino ineludible son fascinantes y fatalmente atractivos. Como ha explicado con lógica desarmante Hillman, el sueño es la ocasión para volvernos totalmente hacia atrás, para dejarnos seducir como Eurídice por el mundo inferior o infernal y, así, confrontarnos con el reino misterioso de la profundidad psíquica, ámbito fantasmal, elusivo e irredimible.⁴⁰

En la novela *Ilona llega con la lluvia*,⁴¹ Mutis crea un personaje misterioso y bastante siniestro, Larissa, quien vive obsesionada por una serie de encuentros amorosos nocturnos que se desenvuelven en una atmósfera indefinible entre el delirio o la alucinación y el sueño. Larissa ama a estos seres que parecen surgir de su profundidad psíquica a medida que la nave en la que viajan se aleja de la costa y los vínculos con la vida consciente (la tierra) se debilitan, siendo favorecidos y adquiriendo vigor en el vacío ambiguo de la vastedad marina. Larissa ama y es amada por esos fantasmas nocturnos que, poco a poco, la arrastrarán a su propia destrucción; y ella, a su vez, arrastrará a la muerte a Ilona, ser extraordinariamente vital y luminoso.

Esta relación desconcertante y abismal entre el sueño y la muerte es, muy probablemente, lo que ha llevado a Mutis a distinguir, cada vez más, el mundo del sueño y el mundo de la vigilia, y a desarrollar una forma de respeto temeroso que le impide manipular el sueño en la obra literaria, aunque lo haya hecho en el pasado y, diríamos, de manera muy provechosa. En su novela *La mansión de Araucaíma*,⁴² por ejemplo, se cuentan tres sueños, de tres personajes distintos, y ninguno de esos sueños tiene una relación directa con la acción. La relación es indirecta, en el sentido de que ellos nos iluminan el mundo más secreto de cada uno: por ejemplo, de la Machiche, de quien se dice que «tenía un talento espontáneo para el mal»,⁴³ se descubre en el sueño una tristeza insospechable, y ella llora en el sueño su tristeza.

³⁹Ibidem, p. 355.

⁴⁰Moore, Thomas. *I sogni e l'anima del sangue*. En Hillman, James. *Fuochi blu*, p. 351.

⁴¹Mutis, Álvaro. *Ilona llega con la lluvia*. Madrid, Mondadori, 1988. La novela fue llevada al cine por el productor italiano Sandro Silvestri, bajo la dirección del colombiano Sergio Cabrera, y fue presentada en el Festival de Venecia en septiembre de 1996.

⁴²Mutis, Álvaro. *La mansión de Araucaíma*. Buenos Aires, Sudamericana, 1973.

⁴³Ibidem, p. 29.

La novela, que nace de una conocida anécdota,⁴⁵ se propone como una novela de tesis: el Mal y el Bien existen como fuerzas opuestas, y el poder del primero puede entronizarse y hacer del sitio que ocupa un sitio maligno o demoníaco. En la novela, ese «sitio» es, precisamente, la mansión, cuyos sus recintos secretos representan, asimismo, lo recóndito de las almas donde ha arraigado el mal. Por eso, en los sueños que allí se producen se puede sentir la ausencia de la Providencia, y el poder del Maligno. Dice el fraile en su oración cotidiana: «Dame ¡oh Bondadoso de toda bondad! la clave para encontrar el sentido de mis días, que he perdido en el mundo de los sueños en donde no reinas ni cabe tu presencia».⁴⁶

En el pasado, el *contar sueños* le sirvió a Mutis para poner en evidencia ciertas situaciones psicológicas, como el insospechado itinerario de Maqroll hacia la muerte, en el citado poema «Morada». Resulta muy significativo que el poema indique desde el título la «morada» como sede final del sujeto soñante. Citemos una vez más a Hillman: «La obra de deformación y de transformación de los sueños construye la Morada de Hades, la propia muerte individual. Cada sueño aporta materiales para la construcción de esa morada. Cada sueño es [...] una preparación de la psiquis para la muerte».⁴⁷ De hecho, a la pregunta si cree que a través del sueño se pueda intuir la muerte, Mutis responde con una enfática afirmación; pero agrega, «[...] no soy partidario, ni considero que sea *fair-play*, inventar sueños de los personajes».⁴⁸ Es como si para él, que da a los sueños una gran importancia, no fuera justo mimar conscientemente la lógica onírica: hacerlo sería una forma sacrilega de manipulación de una materia «ajena» que debe ser conocida, tomada en cuenta, porque ella nos habla de lo más profundo de nosotros mismos. Es importante dialogar con los sueños, «hacerse amigo de ellos», como aconsejaba Jung; pero no degradarlos con la forma mimética de la ficción literaria.

Como buen hijo del surrealismo, Mutis cree que la invención literaria y el sueño están estrechamente vinculados. Dos son las claves de la creación literaria,

⁴⁵Estando Mutis en México, a principios del sesenta, conoció a Luis Buñuel, quien deseando hacer una película basada en *The Monk* de Lewis afirmaba que la novela gótica necesitaba para existir del contexto europeo en el que se había desarrollado, pues debía poder contar con castillos medievales y monjes perversos. Mutis quiso demostrarle que se podía escribir una «novela gótica en tierra caliente», es decir, en el trópico. Así, nació *La mansión de Araucaíma*, que sería publicada mucho más tarde. La atribución de esta historia a García Márquez en lugar de Buñuel, tal como aparece en la solapa de la edición italiana (*La casa di Araucaíma*, Milán, Adelphi, 1997) es un error que el autor ha denunciado a través de la prensa (véase, por ejemplo, *La Nazione*, 16 de julio de 1997, p. 20).

⁴⁶Mutis, Álvaro. *La mansión del Araucaíma*, p. 42.

⁴⁷Hillman, James. *Il sogno e il mondo infero*. Milán, Il Saggiatore, 1988, pp. 98-99.

⁴⁸Entrevista inédita, cfr. nota 21.

afirma, la niñez del escritor y el mundo de sus sueños. «El sueño hay que vigilarlo, es la tercera parte de tu vida, eres tú mismo. No son gratuitos ni nacen de casualidades».*

La afinidad entre el sueño y la poesía es, por otra parte, inmediata y mayor que con la narrativa: en la lectura narrativa, el sentido surge solamente al final, mientras que en la lectura de las imágenes el sentido surge a cada instante, ya sea que se trate de imágenes oníricas o de imágenes poéticas. Si el Sueño y la Muerte eran hermanos en la antigua tradición helénica, hoy podríamos decir que, en el imaginario desarrollado a través de la línea romántico-simbolista-surrealista, el sueño y la poesía son hermanos no solo porque están animados por una lógica semejante y porque se nutren uno del otro, sino porque ambos constituyen una preparación para el destino último del hombre, para la muerte. Alto destino de la poesía que nos explica por qué poetas de todos los tiempos han insistido en que la poesía nos mejora, en que no es un simple divertimento o una evasión, sino que cumple una función educativa superior.

En síntesis, podemos decir que el sueño y la vigilia se presentan en la literatura contemporánea y en la obra de Mutis como mundos separados y que el acto poético nace de una transformación alquímica de los materiales existenciales residuales, operación posible en el ámbito del sueño. En segundo lugar, el sueño remite a lo infernal, en términos míticos, al mundo de Hades y Perséfone, o sea, a la muerte. En tercer lugar, precisamente porque el Hades no es solamente el mundo que aniquila, sino también la sede de una inteligencia incomparable, es fundamental llegar hasta esa inteligencia escondida y dialogar con ella, «hacerse amigo del sueño», como decía Jung, o comunicarse con el dios que vive en el sueño, como sugiere Hillman. No obstante, cuarta conclusión, la sumisión inerme a ese mundo contiene un peligro en acecho, que es el del abandono suicida, el de la fascinación destructiva de la muerte.■

*Ibidem.



The Fighting «Temeraire» tugged to her last berth to be broken up
William Turner



La escritura como viaje: epifanía y desesperanza en la obra de Álvaro Mutis

Blanca Gómez

*Si el agua de un estanque permanece inmóvil,
se vuelve estancada, cenagosa y fétida;
solo resulta clara si se agita y fluye.
Lo mismo pasa con el hombre que viaja.*

Proverbio árabe

*Y un olor y rumor de buque viejo,
y podridas maderas y hierros averiados,
y fatigadas máquinas que aúllan y lloran,
empujando la proa, pateando los costados,
mascando lamentos, tragando y tragando distancias,
haciendo un ruido de agrias aguas sobre las agrias aguas,
moviendo el viejo buque sobre las viejas aguas.*

Pablo Neruda, «El fantasma del buque de carga»

El viajero agota su vida. La errancia de Maqroll, su aventura, no lo conduce al seguro puerto de Ítaca y debe encontrar, en la escritura, el sentido de la vida en el eterno retorno al puerto que lo vio partir. Un muelle al fondo, unos muros, una puerta, como en el cuadro de Giorgio de Chirico, dibujan una escena de desolación y misterio. Es *El enigma de la llegada* donde el viajero, perdido en el

laberinto de su existencia, se topa con una puerta, que abre para comprobar que otra vez regresa al puerto de origen y emprender, como Ulises, el camino de la escritura. La aventura y el viaje solo serán posibles en la escritura que los nombra.

El imaginario de Maqroll se cifra en el viaje, y el viaje coincide con la vida misma. En la saga del Gaviero, la aventura siempre se sabe fallida. Es un viaje espiritual que lo lleva en pos de la purificación. Más que a la aventura, es un viaje al interior del personaje donde los hechos se desdibujan. El determinismo se impone en un viaje que de antemano se sabe inútil. Ni los aserraderos de *La nieve del almirante* ni las minas de oro de *Amirbar* ni la prosperidad del comercio de alfombras en *Abdul Bashur, soñador de navíos* podrán realizarse porque «la derrota se repite a través de los tiempos». El sino del Gaviero es el de Sísifo en la dimensión existencial de Camus, su esencia no está al final del camino, su humanidad se renueva cada vez que echa sobre sus hombros la pesada piedra que ha de subir a la cima. Aun sin alcanzar la cima, le basta emprender una y otra vez con renovado esfuerzo el camino.

Maqroll es el Gaviero; desde el palo mayor, puede avizorar el camino, y las novelas de Mutis son relatos de viaje que proponen una nueva cartografía, ya no inspirada en el exotismo de los románticos ni en las fantasías del surrealismo, sino en la memoria como recuperación del tiempo de lo vivido y en el espacio como dimensión del viaje. Las memorias, la crónica, el diario y la ficción van registrando la itinerancia de Maqroll, que se cifra en la errancia.

LA ERRANCIA

Desde tiempo inmemorial, la literatura ha tenido que ver con la errancia que se enmarca en la búsqueda metafísica. A Ulises, el Judío Errante y el Quijote los arrastra una especie de locura. Son unos locos lúcidos arrebatados por la fuerza de una búsqueda incesante; embarcados en la nave de los locos, no saben a qué puerto arribarán. Ya en la tabla pintada por el Bosco, podemos reconocer las voces del poema de Sebastián Brandt:

Erramos en busca de puertos y de orillas
Y jamás podemos tocar la tierra;
Nuestros viajes no tienen fin,
pues nadie sabe donde abordar

y así el descanso huye de nosotros día
y noche.

A su estirpe, pertenece Maqroll, en quien ya no habita el ideal, sino la desesperanza. Es un héroe que viene de regreso de las grandes ilusiones para emprender, una y otra vez, el camino de la búsqueda y la indagación metafísica. Caminar, vagabundear y errar (*flânerie, promenade, errance*),¹ palabras muy cercanas entre sí; si bien las dos primeras son de orden visual y anecdótico, la tercera se relaciona con el miedo, pues procede del mundo de la enajenación.

Surgida del romanticismo alemán se adentra en los personajes solitarios para sembrar la incertidumbre, el misterio y el miedo. Es, pues, sentimental y metafísica y hace de sus personajes seres errantes y proscritos, cercanos a Zaratustra y a Nietzsche; es, de alguna manera, un nuevo descenso al Hades. Por eso, jamás será placentera y se vive como una obligación sin saber por qué, «lanzados de nosotros mismos».

UN RELATO COLONIAL

El viaje de Maqroll se inserta en una tradición que bien ha delineado ya Todorov en *Las morales de la historia*. Es el viaje del yo al encuentro con el otro, es decir, al descubrimiento de los *otros* o de los salvajes en las regiones lejanas; este género es propiamente el relato de viajes que bebe en la más clara tradición colonial. Para Gasquet,

La Europa industrial de finales del siglo XVIII produjo otra revolución en materia de viajes. El viaje modificó la historia de Occidente, al dar testimonio de su propio ascenso económico como contrapeso a la exploración del mundo y el sometimiento de otras razas y culturas. El nacimiento del viaje moderno, que deposita en el viajero la misión “civilizadora”, se define a escala planetaria: la civilización abriga así el proyecto colonial.²

¹ Puede consultarse Delvaillé, Bernard. «Une quête métaphysique». *Magazine Littéraire*, n.º 353, abril de 1997, pp. 16-21.

² Gasquet, Axel. «De la mirada imperial a la errancia moderna». *Quimera*, n.º 23, dossier escritores y viajeros, p. 22.

Como es bien sabido, los viajes por rutas desconocidas y la aventura como hilo conductor de la existencia pertenecen al imaginario colonial. La dominación de las tierras de ultramar caracterizó la colonización de países como Francia e Inglaterra, mientras que la expansión territorial fue característica de la política colonial rusa. Por eso, los procesos de colonización de los grandes imperios decimonónicos están unidos necesariamente al imaginario del viaje.

Descubrir —dice Gasquet— era un acto de nombrar y ver —por un hombre blanco— lo que los otros ya conocían; esto es en la práctica, desplazarse hasta el lugar en cuestión, averiguar por los nativos dónde había un gran lago o un gran río, luego contratarlo para que el explorador fuera conducido hasta el sitio, y por último bautizar el lugar con un nombre propio europeo, para reivindicar a continuación los derechos nacionales sobre esa geografía.³

A finales del siglo XIX y principios del XX se da un cambio de mirada en la literatura de viajes. El saqueo está institucionalizado y los escritores dan paso a la tristeza y a la pesadumbre, «El temor y el miedo constituyen el corazón mismo de las tinieblas. El hombre blanco ya no tiene la seguridad y el aplomo que habían caracterizado al héroe victoriano. El empleado de la compañía inglesa que parte a la búsqueda de Kurtz en el Congo está minado de incertidumbres».⁴

El siglo XIX fue particularmente un siglo de expansión colonial y la novela del realismo decimonónico consagró el imaginario de la dominación. La aventura y el viaje son los motivos recurrentes del universo de Maqroll; la narrativa de Mutis deviene del realismo europeo, particularmente de la novela de aventuras, pues sus temas se construyen desde un imaginario de la colonización: la búsqueda y el viaje a lo desconocido son los dos motivos que mueven el mundo itinerante del Gaviero. Los viajes y la navegación, así como la necesidad de dar rienda suelta a la aventura al novelarla en el mundo de ficción, acercan los mundos imaginarios de Maqroll el Gaviero, el personaje de Mutis, y de Marlow, el narrador de Conrad.

La escritura como viaje es el tema de *La nieve del almirante* y de *El corazón de las tinieblas*. Tanto para Conrad como para Mutis, los viajes fueron parte fundamental de su vida. Mutis emprendía año tras año la travesía en barco desde el Atlántico

³Ibidem, p. 25.

⁴Ibidem, p. 26.

para internarse en el valle de Cocora, de Bélgica a la tierra de sus mayores, en el corazón de los Andes. Como él lo afirma, sus dos paraísos fueron Bruselas y la finca cafetalera de Cocora. Conrad, de origen polaco y nacionalizado inglés, tiene como primera vocación el ser marino y capitán de barco.

Para uno y otro, la escritura surge como necesidad inapelable de dar vida a innumerables aventuras. Conrad lo consignó en su *Libro de memorias*: «Me atrevería a decir que en la actualidad me siento inconscientemente forzado, a escribir un volumen tras otro de igual forma que en el pasado me sentí forzado a hacerme a la mar, a emprender un viaje tras otro». De igual manera, Mutis empieza, tardíamente, a escribir la saga del Gaviero y dice sentirse urgido por la necesidad de dar vida a las aventuras de su personaje.

La ruta de ultramar fue el oriente, la exótica África o la infranqueable América. *El corazón de las tinieblas*, la obra de Conrad más presente en Mutis, surge de un viaje del autor inglés al Congo en 1890. El Congo era para entonces una colonia belga en el corazón de África ecuatorial y representaba para el imaginario del autor un espacio de aventura recreado a partir de las lecturas infantiles; otro tanto debió de representar para Mutis, en esos años definitivos, su residencia en Bruselas, pues ese país africano era un destino evocador de aventuras.

Como sostiene Eduard Said, la novela del realismo europeo está escrita desde la mentalidad colonial. En *El corazón de las tinieblas*, el título alude a la frase del rey de Bélgica que describió una de las ciudades del Congo como «el corazón mismo de las tinieblas». Colonizadores y colonizados se enfrascaron en procesos de dominación que buscaban llevar la civilización a los pueblos primitivos y desencadenaron reacciones de identidad cultural, así como acuñaron estereotipos occidentales sobre las mentalidades de los pueblos dominados.

La novela de Conrad subraya los abusos increíbles de la colonización europea y muestra la degradación a la que puede llegar el hombre al enfrentarse a las fuerzas de la naturaleza. La travesía por el río Xurandó de la novela de Mutis es también un viaje mítico al corazón de las tinieblas que lleva a Maqroll en busca de los aserraderos, una aventura tan fallida como la de Kurtz al querer apoderarse de las riquezas de marfil. Lo que en Mutis deviene de la lectura de Conrad, es en Conrad una realidad vivida.

El narrador cuenta a los tripulantes de la embarcación, que surca a la caída de la tarde el Támesis, la historia del viaje que fue, desde sus inicios, una pesadilla.

Este viaje debe leerse como una alegoría de los múltiples viajes que la corona inglesa emprendió a lo largo del río en sus políticas de colonización. El nombre del barco que llevó a Conrad al Congo belga, *Le roi des belges*, es significativo en cuanto a la actitud de colonización y de poder. El Támesis ha sido testigo mudo de la colonia:

La marea sube y baja en su incesante servicio, poblada del recuerdo de hombres y barcos que condujo al reposo del hogar o a las batallas del mar. Había conocido y servido a todos los hombres de los que la nación se enorgullece, desde sir Francis Drake hasta sir Jhon Franklin, caballeros todos ellos con o sin títulos de nobleza: grandes caballeros errantes del mar. Había transportado a todos los barcos cuyos nombres son como piedras preciosas brillando en la noche de los tiempos, desde el "Golden Hind", que regresaba con sus curvados flancos llenos de tesoros para ser visitado por Su Majestad la Reina y así desaparecer de la gigantesca aventura, hasta el "Erebus" y el "Terror", ocupados en otras conquistas, y que nunca regresaron. Había conocido los barcos y los hombres. Había partido de Deptford, de Greenwich, de Erit. Aventureros y colonos; naves reales y naves de la casa de Contratación, capitanes, admirantes; oscuros "traficantes" del comercio con Oriente; gemelos comisionados de las flotas de las Indias Orientales. Buscadores de oro o perseguidores de gloria, todos habían zarpado en esa corriente, empuñando la espada y a menudo la antorcha, mensajeros del poder de la nación. Portadores de una chispa de fuego sagrado. ¡Qué grandeza no habrá brotado de ese río en el flujo de una tierra desconocida!... Los sueños de los hombres, la semilla de las colonias, el germen de los imperios.⁵

La tripulación del barco parece inspirar a los personajes de Mutis. Está conformada por esclavos y representa, desde las primeras páginas de la novela, los conflictos que establecen las relaciones de poder al interior del Congo. El práctico, el maquinista y el Capi juegan roles análogos a los de los personajes de Conrad. El relato en primera persona de quien ha sido testigo de los acontecimientos es un artificio de narración creado por Conrad para distanciar la voz del narrador de su propia voz. Si Maqroll es un alter ego de Mutis, Marlow lo es de Conrad. El diario del Gaviero que Mutis encuentra por casualidad en el libro de aquella vieja librería de Barcelona deja oír la misma voz monologante de Marlow en la *Nellie*, esa pequeña yola de crucero que se desliza, aguas abajo, por el Támesis al caer de la tarde hasta sumergirse en el corazón de las tinieblas con la llegada de la noche.

⁵Conrad, Joseph. *El corazón de las tinieblas*. Madrid, Alianza, 1997, p. 22.

En *Viaje al corazón de las tinieblas*, Kurtz es símbolo del deseo insaciable de riqueza y poder, que lo llevan a pactar con la violencia y la barbarie. La forma estructural de la novela recuerda el descenso al hades. La dimensión trágica está marcada, como para Mutis, por el sin sentido de la búsqueda. La aventura de Marlow, traficante de marfil, al igual que Kurtz, está guiada por el encuentro con la selva. Un halo de muerte atraviesa el camino del corazón de las tinieblas, en cuyo centro está la tumba que guarda innumerables secretos inconfesables.

La selva es vista como «un cuerpo colosal de la vida fecunda y misteriosa»⁶ que atrae a la aventura por la aventura misma: «Si alguna vez el espíritu de aventura absolutamente puro, no calculador e idealista, ha dominado a un hombre, ese hombre era este joven remendado», afirma Marlow.

Pero la selva ha transformado a Kurtz (periodista encargado de elaborar el informe sobre la «Supresión de las costumbres salvajes», «un genio universal», quizás también pintor y músico), que se aventura en la selva movido, en última instancia, por el deseo de atesorar. Kurtz parte, como Maqroll en la *Nieve del almirante*, guiado por la imagen tutelar de una mujer que, como Flor Estévez, espera en vano su regreso. La mujer rubia, prometida de Kurtz, nunca sabrá de su verdadera condena: movido por el afán de riqueza, para conseguir su mano, su enamorado se interna en la selva, de donde nunca habrá de regresar: «Mi prometida, mi marfil, mi estación, mi río, mi..., todo le pertenecía, pero eso era una insignificancia. La cuestión era saber a qué pertenecía él, cuántos poderes de las tinieblas le reclamaban como suyo».⁷

Las relaciones entre colonizadores y colonizados fueron mediadas por un discurso que deja ver los estereotipos de la dominación. Los «espacios blancos», como los llama Conrad, deben ser llenados por la colonización europea:

Cuando era pequeño tenía pasión por los mapas. Me pasaba horas y horas mirando Sudamérica o África, y me perdía en todo el esplendor de la exploración. En aquellos tiempos había muchos espacios en blanco en la tierra, y cuando veía uno que parecía particularmente tentador en el mapa (y cuál no lo parece), ponía mi dedo sobre él y decía: “Cuando sea mayor iré allí”.⁸

⁶Ibíd., p. 135.

⁷Ibíd., p. 28.

⁸Ibíd., p. 26.

Pero ¿qué legitima esta conquista? Posiblemente, solo la opresión, a pesar de la idea de un altruismo desinteresado que en apariencia la motiva:

Se apoderaban de todo lo que podían por simple ansia de posesión, era un pillaje con violencia, un alevoso asesinato a gran escala y cometido a ciegas, como corresponde a hombres que se enfrentan a las tinieblas. La conquista de la tierra, que más que todo significaba arrebatarla a aquellos que tenían un color de piel diferente o la nariz ligeramente más aplastada que nosotros, no posee tanto atractivo cuando se mira desde cerca. Lo único que la redime es la idea. Una idea al fondo de todo; no una pretensión sentimental, sino una idea; y una fe desinteresada en la idea, algo que puede ser erigida y ante lo que uno puede inclinarse y ofrecer un sacrificio [...].⁹

Las obras de Mutis inscritas en la aventura están conectadas con el proceso imperial, del que forman parte manifiesta e inocultable. La saga de Maqroll es, ante todo, un discurso ilustrado de viaje y descubrimiento donde emergen las relaciones de Europa con Oriente a través de los viajes y el comercio.

Conrad, Kipling y el Dickens de *Grandes esperanzas* entretienen este mismo imaginario. Conrad y Mutis no comparten solo una pasión por el mar y el itinerario de Bruselas que los conduce al Congo Belga. En su tercer viaje en el Saint Antoine, que zarpó de Marsella en 1876, Conrad tocó tierra colombiana y venezolana, escenario posterior de *Nostramo* (1904), novela que transcurre en una república de América Central dominada por los intereses del imperio a causa de una enorme mina de plata.

Las novelas de Mutis pertenecen al archivo cultural de occidente porque la forma estética, en ellas, deviene de la experiencia histórica. Si bien la «era del imperio» de la que habla Eric Hobsbawm concluyó tras la Segunda Guerra Mundial, continúa ofreciendo una notable influencia cultural. El poder incomparable del imperio europeo del siglo XIX, de Inglaterra y Francia, y que hoy se prolonga en los Estados Unidos, permitió que los centros imperiales metropolitanos adquirieran y acumularan territorios de una manera asombrosa hasta llegar a ocupar el 85% de la tierra en forma de colonias.

⁹Ibidem, p. 26.

EL VIAJE COMO TEMA

Lugares de tránsito, encuentros fugaces, estaciones de trenes, barcos, cargueros, ríos, mares anchurosos, hoteles de paso e imposibles empresas marcan el derrotero de la errática e indiferente vida.

Lo que importa no es lo que uno tiene o el lugar que ocupa, sino de dónde viene y adónde va. Cliffort busca apresar esa errática vida como tránsito, y la encuentra en el hotel, en la estación, en el hospital, en el aeropuerto: «[...] un sitio en el que se pasa, donde se presentan encuentros fugaces y arbitrarios».¹⁰

Las culturas del viaje tienen necesaria relación con los hoteles, «Pero también podríamos empezar hablando de hoteles», dice Cliffort. En una de las primeras páginas de *Victoria*, Joseph Conrad escribe: «La época en que acampábamos en un hotel vulgar y poco confortable». Las novelas de la saga del Gaviero se inician con el rito de la llegada, que habla de encuentros por azar en estaciones de trenes, en aeropuertos o en pequeñas fondas del camino. En Urandá, un puerto entre pantanos y manglares, Maqroll conoce a Abdul Bashur, específicamente, en «el único hotel habitable del puerto que lleva el original nombre de Hotel de Pasajeros [...]. Destartalada construcción de cemento maculado por el moho y el óxido, cuyos tres pisos destilan constantemente, por dentro y por fuera, un maloliente verdín aceitoso».¹¹

En *Ilona llega con la lluvia*, Maqroll llega a Panamá:

[...] debía buscar un hotel modesto para alojarme por una de las callejuelas que llevan en la avenida Balboa hacia la Avenida Central encontré algo que se parecía mucho a lo que buscaba. Tenía el improbable nombre de Pensión de lujo Astor [...] un camastro de resortes vencidos, cubierto con una concha de un lila desteñido y salpicado de manchas que más valía no examinar con detenimiento [...] creaban ese ambiente impersonal e insípido característico de todos los hoteles que me han tocado en la vida.¹²

El rito de la llegada se repite en todas las novelas. En *Amirbar*, Maqroll el Gaviero se hospeda en un hotel que presenta las características ya descritas:

¹⁰ Clifford, James. «Las culturas del viaje». *Revista de Occidente*, julio-agosto de 1995, p. 45.

¹¹ Mutis, Álvaro. *Abdul Bashur, soñador de navíos*. Bogotá, Norma, 1991, p. 27.

¹² Mutis, Álvaro. *Ilona llega con la lluvia*. Bogotá, Norma, 1992, pp. 45-46.

«Cómo había ido a parar el Gaviero al cuarto de un infecto hotel perdido en el trayecto más impersonal y sobrio de La brea Boulevard, fue lo primero que me pregunté en el camino [...]. El número mencionado era el de un sórdido motelucho con una angosta entrada para autos que se prolongaba en una hilera de habitaciones con números pintados en tinta de rabioso color limón».¹³ Y en San Miguel, donde encuentra la primera mina, dice: «Me instalé en una habitación que quedaba en la plaza del pueblo. Pronto tuve que acostumbrarme al estruendo de las voces, vajilla lavada y vasos golpeando en las mesas de latón esmaltado que subía del café hasta muy entrada la noche».¹⁴ Finalmente, en *La nieve del almirante*, la fonda del camino (ubicada en la parte alta de la cordillera, donde los conductores se detienen para tomar una taza de café o un trago de aguardiente para contrarrestar el frío del páramo, y decorada con propagandas de cerveza o analgésicos con mujeres en trajes de baño) da nombre a la primera novela de la saga.

El hotel como cronotopo de viaje o lugar de donde parte la historia es el punto de enlace con el baquiano o guía que lo llevará, como sombra tutelar, tras la aventura y es, a su vez, el espacio de la mujer que espera, Flor Estévez, Dora Estela o Ilona.

LA SAGA DEL GAVIERO

La literatura de viajes se interioriza al llegar el siglo XX; el exotismo funciona como espejo de la realidad del viajero. La geografía se torna subjetiva y hay un nuevo regreso a la aventura. Se podría decir que a esta tradición pertenece la literatura de Mutis, conocida como la literatura del «escritor viajero» (*travel writer* o *écrivain voyageur*); ya no hay geografía que explorar: el viaje es una excusa del viaje interior de exploración humana. Lo que caracteriza a este tipo de escritor es la errancia como experiencia fundacional. Es un viaje siempre solitario cifrado en el desplazamiento y en los fortuitos encuentros que determinan el zigzagueante avance de la escritura.

En Mutis, el viaje coincide con la vida misma en su más profundo sentido existencial, la vida como camino que conduce inexorablemente a la muerte. En

¹³Mutis, Álvaro. *Amirbar*. Bogotá, Norma, 1990, p. 11

¹⁴Ibidem, p. 28.

cada una de las novelas, partimos a una ciega aventura porque estamos en el mundo del deterioro, donde el tiempo parece girar en redondo. Las anécdotas son sencillas y llevan siempre a Maqroll y a sus personajes a la derrota. En *La nieve del almirante*, Maqroll deja a Flor Estévez para emprender la búsqueda de los aserraderos y al no encontrarlos, regresa a la tienda donde la ha dejado, aunque tampoco la encuentra. En *Ilona llega con la lluvia*, el Gaviero se queda varado en Panamá y se dedica a dudosos negocios con la aduana y a administrar un prostíbulo, donde Ilona es asesinada por una de sus compañeras de oficio. En *Un bel morir*, Maqroll se involucra en el transporte de contrabando de armas y abandona el pueblo al ser descubierto por los militares. En *Amirbar*, el narrador cuenta lo que Maqroll le contó cuando estuvo enfermo en Los Ángeles: el viaje que planea a la costa peruana para traer piedras, y el viaje a las minas de Cocora, la Zumbadora y Amirbar en busca de oro. Allí, casi encuentra la muerte cuando Antonia, la mujer con quien convive, intenta quemarlo. En *La última escala del Tramp Steamer*, el *Alción*, una embarcación de cabotaje, es visto por el narrador en distintos lugares y épocas de su vida (Helsinki, Costa Rica, Kingston y el delta del Orinoco). Hay aquí una coincidencia entre el destino del barco y el del protagonista, quien conoce un día, por azar, a Jhon Iturri, antiguo capitán del barco, este le cuenta su relación con el Tramp Steamer y su amor por Warda, dueña del barco y hermana de Bashur. El barco se encalla en el Orinoco y Warda abandona para siempre a Iturri.

Como Maqroll, los personajes de la saga son seres inactivos a quienes mueve la intuición. El Gaviero es protagonista, como vimos, de cuatro novelas, y personaje de las otras. Su ser de ficción radica en la introspección de su propia vida, característica del desesperanzado. La itinerancia de Maqroll es el tema de todas ellas, con excepción de *La última escala del Tramp Steamer*, donde la trashumancia viene dada por el pequeño carguero, el *Alción*, emblema griego del ave errante.

El trabajo de escritura de Álvaro Mutis fragmenta el interior del texto y propone un entrecruzamiento de redes simbólicas que, a manera de ritornelo, hace posible una lectura de la estructura profunda mediante la reiteración de motivos, temas e imágenes. Solo es posible acceder al mundo de Mutis a partir del conocimiento plural de su obra, ya que las novelas y poemas establecen un diálogo entre ellas. Los personajes saltan de una novela a otra y, con frecuencia, los textos provienen de motivos que han quedado esbozados en los poemas. En *Amirbar*, leemos: «Nada en la vida sucede en forma gratuita y todo está encadenado. Es

bueno saberlo». Esas cadenas, en el universo de Mutis, las establecen el azar y el destino. El hombre es un ser escindido entre la realidad y el sueño, y su camino está marcado por la errancia: «No tiene remedio mi errancia atolondrada, siempre a contrapelo, siempre dañina, siempre ajena a mi verdadera vocación».¹⁵

Así vista la existencia, la vida misma no es otra cosa que una repetición cansada que se hace propicia por el eterno retorno. Como en la teoría de los ciclos borgianos, ingresamos siempre a un tiempo repetitivo cuya variación viene dada tan solo por el orden en que se presenta. De allí la insistencia en el verso de Mallarmé, «Un golpe de dados jamás abolirá el azar», que se transforma vallejianamente en *La nieve del almirante*, «Me dice que hace mucho que los dados están rodando». Es aquí donde reside la fuerza expresiva de la imagen de la caravana que descubre el sentido de la vida como puro devenir: «Una caravana no simboliza ni representa cosa alguna. Nuestro error consiste en pensar que va hacia alguna parte o viene de otra. Lo saben las bestias que la componen, lo ignoran los caravaneros. Siempre será así».¹⁶

Diario de Lecumberri, quizás la obra más autobiográfica de Mutis, es la historia fragmentada de la miseria humana, movida por los hilos invisibles del destino que coarta la libertad. La miseria envuelve a los personajes hacinados en Lecumberri, quienes, entre ellos, cuentan la historia del desamparo y la soledad. Como el mismo narrador dice, «son personajes creados por acumulación y se presentan al lector con denominador propósito ejemplarizante». Los personajes del *Diario de Lecumberri* son fichas móviles del destino y de la incertidumbre que ruedan por la miseria al vaivén del azar, y legitiman, dice el narrador, el verso del poema de Mallarmé.

En la saga del Gaviero, el destino, más que un tema, es un elemento fundacional que se expresa simbólicamente en la metáfora del río, del agua y del mar, también como metáfora de la incertidumbre. Como afirma Moreno, «Dejarse llevar por el río es tanto como estar dispuesto a hacer del azar la razón de los propios desplazamientos».¹⁷ La experiencia de la desolación en la que nos sumerge la obra de Mutis replantea la vida del hombre y su destino.

¹⁵Mutis, Álvaro. *Amirbar*, p. 25.

¹⁶Mutis, Álvaro. *La nieve del almirante*. Bogotá, Norma, 1991, p. 28.

¹⁷Moreno, Belén del Rocío. *Las cifras del azar. Una lectura psicoanalítica de la obra de Álvaro Mutis*. Bogotá, Planeta, 1998, p. 74.

LA DESESPERANZA

En 1965, Álvaro Mutis dictó una conferencia en la Casa del Lago de la Universidad Nacional Autónoma de México bajo el título de «La desesperanza», fundamental para la comprensión cabal de su obra. Allí, ubicó a Maqroll en la galería de los desesperanzados: Joseph Conrad, Drieu La Rochelle, André Malraux, Malcom Lowry y Fernando Pessoa, y señaló las cuatro condiciones básicas de la desesperanza: lucidez, incomunicabilidad, soledad y el ser para la muerte.

Maqroll significa el exilio de la Arcadia. Dos paraísos, el de su niñez en Cocora y el de Bruselas, son entrevistados desde la lejanía, y su presencia se prolonga en la memoria del autor. La poesía es, pues, la Arcadia, el país de la ensoñación y del recuerdo. El lirismo narrativo lo lleva a hallar nuevas musicalidades y ritmos. En Maqroll, encontramos ese reino de la desesperanza anclado en el tiempo, que se percibe como deterioro,¹⁸ producto del desgaste que ocasiona la vida misma, como el mismo Mutis lo señala: «Desde niño, ya fuera en las sombrías ciudades belgas o en esplendor en plena descomposición de los cafetales y los plantíos de caña de azúcar, lo que más me impresionaba era ese destino de ruina y olvido que toca a todas las cosas de la tierra».¹⁹

La obra de Mutis está habitada por los signos del deterioro: espacios inhóspitos, errancia, ciudades envueltas en brumas, ríos de aguas dormidas y sociedades enmarcadas en la desolación. Mutis ha hecho de este universo del deterioro una obra estética. Al interiorizar el desgarramiento del mundo que lo rodea, Maqroll, y con él el autor, construye un nuevo orden, el de la conciencia y el del conocimiento.

La obra de Mutis se bifurca en dos espacios: Europa y Colombia. Cocora, la hacienda cafetera de sus mayores, de la evocación de los cafetales, de los aguaceros torrenciales, de las acequias henchidas, de los ríos torrentosos, los aguaceros y los vendavales, es el punto de partida de su imaginario de la tierra caliente, ámbito de su niñez y primera juventud, con sus respectivos tipos humanos de prostitutas y camioneros, pero también de unas formas de vida particulares:

¹⁸Sobre este tema puede consultarse Hernández, Consuelo. *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*. Caracas, Monte Ávila, 1996. La autora estudia esta categoría como la determinante en la obra de Mutis: «De una realidad frágil y decadente Mutis crea una obra artística de extraordinarias perfecciones y de un mundo de negación y de desesperanza nace la singularidad de su obra», p. 16.

¹⁹Ibidem.

Lo primero que sorprende en el trópico es precisamente la falta de lo que comúnmente suele creerse que lo caracteriza: riqueza de colorido, feracidad voraz de la tierra, alegría y entusiasmo de sus gentes. Nada más ajeno al trópico que estos elementos que más pertenecen a lo que suele llamarse en Sudamérica la tierra caliente formada en los tibios valles y laderas de los Andes y que nada tiene que ver con el verdadero trópico. Tampoco la selva tiene relación alguna como no sea puramente geográfica y convencional, con lo que en verdad es el trópico. Una vegetación enana, esqueléticos arbustos y desnudas zarzas, lentos ríos lodosos, vastos esteros grises donde danzan las nubes de mosquitos en soñoliento zigzag, pueblos devorados por el polvo y la carcoma, gentes famélicas con los grandes ojos abiertos en una interior vigilancia de la manera de la fiebre palúdica que lima y desmorona todo vigor, toda energía posible; vastas noches húmedas señoreadas por todos los insectos que la más loca fantasía no hubiera imaginado, lechosas madrugadas cuando todo acto en el día que nos espera se antoja mezquino, gratuito, imposible, ajeno por entero al torpe veneno que embota la mente y confunde los sentidos en una insípida melaza.²⁰

En Mutis es necesario señalar la influencia de Baudelaire, Proust, Dostoievski, Tolstoi, Dickens y Conrad. En este último, afirma haber encontrado los elementos de la destrucción y del trópico; y en Heyst, el personaje de *Victoria* (1915), la dimensión de la desesperanza.

Axel Heyst es para Mutis un personaje que se inserta en la tragedia griega de Sófocles. Este sueco «se ha hecho cargo de la administración de un yacimiento carbonífero en la isla de Samburán, perdida entre las mil que forman el archipiélago Malayo». Él encarna al desesperanzado:

Primera condición de la desesperanza es la lucidez. Una y otra se completan, se recrean y afirman entre sí. A mayor lucidez, mayor desesperanza y a mayor desesperanza mayor posibilidad de ser lúcido.

Segunda condición de la desesperanza es la incomunicabilidad. Heys será siempre para los demás, el Hechizado, el Loco, el Solitario de Samburán.

Tercera característica del desesperanzado es su soledad. Soledad nacida por una parte de la incomunicación y, por otra, de la imposibilidad por parte de los demás de seguir a quien vive, ama, cree, y goza, sin esperanza. Sólo algunas mujeres, por un cierto secreto y agudísimo instinto de la especie, aprenden a proteger y a amar al desesperanzado.

²⁰Mutis, Álvaro. *Prosas*. Bogotá, Procultura, 1985, p. 201.

Cuarta condición de la desesperanza es su estrecha y peculiar relación con la muerte. Si bien lo examinamos, el desesperanzado es, a fin de cuentas, alguien que ha logrado digerir serenamente su propia muerte, cumplir con la rilkeana proposición de escoger y moldear su fin.²¹

DEL ARTIFICIO NOVELESCO

Maqroll el Gaviero pertenece a esa casta de los desesperanzados lúcidos que viven para contar sus aventuras, como Lord Jim (1900), el personaje de Marlow en *La condición humana*. *La nieve del almirante*, *Abdul Bashur*, *soñador de navíos* y *Un bel morir* hacen uso de la estrategia de Marlow, quien revela la última parte de la historia a través de una carta explicativa, recogida dentro de otra ya amarilla por el tiempo.

En *La nieve del almirante*, si bien el diario es el centro del relato, este aparece enmarcado dentro de otros textos. La obra se inicia con una voz narrativa que anuncia el encuentro del diario y establece la valoración crítica de su contenido. Dicha voz vuelve aparecer al final para introducir el fragmento de la carta de Flor Estévez, encontrada como hoja suelta dentro del mismo diario.

En *Abdul Bashur, soñador de navíos*, Maqroll emprende el trabajo del cronista para contar la vida del protagonista, y en *Un bel morir*, el apéndice final busca dar la razón última de la vida del Gaviero en un texto memorable titulado «En los esteros».

Paralela a la literatura, está la pasión de la historia como otra forma de viajar en el tiempo.²² Novelas, relatos y poemas de Mutis la evocan constantemente a través de referencias, directas o indirectas, a las lecturas que Maqroll, «un empedernido lector», emprende en sus viajes y aventuras.

El Imperio Romano, con la muerte de César y el golpe de estado de Augusto; la Edad Media, particularmente, el inicio del cristianismo, cuando el paganismo comienza a extinguirse; la Europa cristiana y, con ella, Constantinopla; Carlos V y Felipe II son algunos de sus temas, como también, Enrique IV, Calvino, Luis XIV y Napoleón Bonaparte.

La historia de Bizancio es el referente de «La muerte del estratega», donde Alar el Ilirio acepta la ausencia de Ana la cretense con aquel «fatalismo lúcido» que

²¹Ibidem, p. 191 y ss.

²²Consuelo Hernández, en el texto ya señalado, desarrolla amplia y detenidamente este tema.

hace de Alar un desesperanzado. Ana la cretense debe partir de nuevo por órdenes de la emperatriz Irene, y Alar debe volver a la capital de su provincia:

Quienes estaban presentes no pudieron menos de sorprenderse ante la serenidad con que se dijeron adiós. Todos conocían la profunda adhesión del Estratega a la muchacha y la forma como hacía depender de ella hasta el más mínimo acto de su vida. Sus íntimos amigos empero no se extrañaron de la tranquilidad del Ilirio, pues conocían muy bien su pensamiento. Sabían que un fatalismo lúcido, de raíces muy hondas le hacía aparecer indiferente en los momentos más críticos.²³

El cuento nos traslada a Bizancio para situarnos en la tensión del gran imperio milenario a través del estratega Alán el Ilirio y la emperatriz Irene, quien emprendió la lucha encarnizada por las imágenes y recrea la persecución de los iconoclastas: la emperatriz mandó sacar los ojos a su hijo y a sus cinco cuñados por sospechar que eran iconoclastas. Este referente histórico ambienta la historia.

Asimismo, «El último rostro», que aborda los acontecimientos acaecidos en Santa Marta en 1830, es decir, la muerte del Libertador, echa mano de los legajos encontrados por azar. En esta ocasión se trata de un manuscrito anónimo de la biblioteca del monasterio del Monte Athos, siglo XI, que encierra un epígrafe cargado de sabiduría: «El último rostro es aquel con que te recibe la muerte», todo para volver a contar la historia de los últimos días del Libertador desde la desesperanza y la desolación. Napirenski, coronel polonés, quien luchó del lado de los ejércitos franceses durante la Segunda Guerra Mundial, viene a América en busca de la libertad y encuentra en el camino de la muerte al Libertador.

Por otro lado, la figura de Felipe II surge por primera vez en *Apuntes para un poema de lástima a la memoria de su Majestad el Rey Felipe II; Crónica regia y alabanza del reino* se desarrolla alrededor del tiempo del monarca; y *Un homenaje y siete nocturnos* se refiere a El Escorial y al enigma que guardan las bóvedas del mausoleo de los monarcas.

La historia de occidente, por lejana que sea, está presente en Mutis y el Gaviero. Asimismo, la influencia del sufismo se deja sentir en *Caravansary*, *Los emisarios* y *Reseña de los hospitales de ultramar*, como también en las novelas. En *Abdul Bashur, soñador de navíos*, el personaje y sus hermanas son musulmanes; y en *La*

²³Ibidem, p. 96.

última escala del Tramp Steamer, Warda, finalmente, desaparece para volver a ser fiel a sus principios musulmanes.

Con Maqroll nos es posible afirmar que el deseo del mundo es irreductible y que siempre tendremos la posibilidad de otro viaje. Lo esencial es moverse para que el agua, como en el proverbio árabe, se agite y fluya, para poder experimentar más de cerca las necesidades e incertidumbres de la vida. La obra de Mutis está a medio camino entre la poesía y el ensayo, entre el viaje y la palabra que lo nombra.■



The Battle of Navarino
Thomas Luny



Maqroll el Gaviero: nobleza y grandeza del vencido

Michèle Lefort

*Quand on voit ce que sont les hommes, comme c'est
bien d'être vaincu.*

Montherlant

Sans ébec, pas de morale.

Simone de Beauvoir

Si toda gran obra literaria se nutre de obsesiones, entonces, podemos decir que Álvaro Mutis se empeña en tejer, con infinita paciencia, aquellas que no le abandonaron nunca: desesperanza y conciencia del fracaso rigen de manera inexorable, según él, el destino humano. «La desesperanza»,¹ conferencia que pronunció en febrero de 1965 en México, constituye, en este sentido, una profesión de fe, un credo estético y filosófico del que Maqroll el Gaviero es, a un mismo tiempo, ejemplo y portavoz. En ella, podemos leer: «Los verdaderos héroes del desespere y la furia se dan una vez cada siglo. Son los que logran alcanzar una suerte de grandeza mítica y ocupan en la historia un lugar excepcional y trágico

¹Mutis, Álvaro. *La muerte del estratega: narraciones, prosas y ensayos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

que les confiere una permanencia de arquetipos del exasperado heroísmo sin salida».

Álvaro Mutis presta a Maqroll el Gaviero estos propósitos que se asemejan a un autorretrato lúcido, sin tapujos, de «vencido del siglo XX». En efecto, si no son muchos los auténticos «héroes de la desesperanza», si tan solo emerge uno cada siglo, entonces no cabe la menor duda de que Maqroll es el parangón del heroísmo exacerbado y desesperadamente abocado a un callejón sin salida.

Este héroe «al revés» encuentra su grandeza en la dimensión humana llevada a sus máximos extremos, grandeza que Jon Iturri, protagonista de *La última escala del Tramp Steamer*, saluda de esta manera: «Me di cuenta de que mis prejuicios provincianos y nacionales no me habían dejado percibir a primera vista la enorme riqueza de experiencia y la humanidad densa y calurosa de este hombre [...]».²

Al erosionarse la condición y el papel del héroe, el heroísmo vuelve a tocar tierra. Lejos de toda desmesura, de toda hazaña sobrehumana, Álvaro Mutis evidencia, a través de los comportamientos y reflexiones de Maqroll el Gaviero, el duro oficio de ser hombre, que no es sino «un tenaz desafío sin recompensa». Maqroll, ese ser marginal que atraviesa ileso todas las adversidades, todos los peligros, representa aquella historia del hombre en la que el individuo se inscribe a sí mismo sin darse cuenta. Nada tiene de héroe histórico, pero su historia sí es bastante representativa de la humanidad, mucho más que esos libros de historia que él suele leer, buscando en vano una explicación o un aleccionamiento en aquellos desvaríos de sus semejantes que tanto se parecen a los suyos: «Maqroll fue un lector devorante, sobre todo de páginas de historia y de memorias ilustres; le gustaba así confirmar su pesimismo sin salida sobre la tan traída y llevada condición humana, de la que tenía un concepto más bien desencantado y triste».³

Las lecturas de Maqroll forman parte integrante de su errar y del relato. Tanto las alusiones a estas como los comentarios que de ellas hace se encuentran esparcidas en todas sus novelas. Incluso, en un apéndice a *Amirbar*, Álvaro Mutis pasa lista a los libros que siempre tuvieron el favor de su personaje, a quien define como «un lector empedernido»: «El Gaviero era, eso sí, un lector empedernido. Un incansable devorador de libros durante toda su vida. Éste era su único

²Mutis, Álvaro. *La última escala del Tramp Steamer*. Madrid, Mondadori, 1990, p. 71.

³Mutis, Álvaro. *Abdul Bashur, soñador de navíos*. Madrid, Siruela, 1991, p. 52.

pasatiempo y no se entregaba a él por razones literarias sino por necesidad de entretener de algún modo el incansable ritmo de sus desplazamientos y la variada suerte de sus navegaciones».⁴

Los libros son, pues, esos compañeros del vagar de Maqroll; pero son también mucho más. En primer lugar, el libro es, como el Gaviero, un vagabundo. El mejor ejemplo lo tenemos en el primero de los relatos escritos por Álvaro Mutis. En efecto, *La nieve del almirante*, diario redactado en Colombia por su personaje, termina con una carta que el Gaviero escribió en Antwerpen, Amberes, y que el narrador encontró en una librería de Barcelona. El vagabundeo del libro se superpone exactamente al triángulo geográfico de Maqroll, asimismo coincidente con el del propio autor (Colombia, Bélgica, Mediterráneo). Esta perfecta *mise en abyme* se vuelve vertiginosa cuando uno se entera de que los pliegos que constituyen el diario del Xurandó fueron introducidos en otro libro, el de P. Raymond sobre el asesinato del duque de Orleans.⁵ Esta obra también erró durante un siglo, pasando, de mano en mano, de Francia a Bélgica, de Maqroll a aquel narrador al que Álvaro Mutis presta su pluma. Al final de la cadena, está cada uno de nosotros como lector. El que Maqroll el Gaviero se refiera constantemente a esta obra en su diario es una manera de afirmar la extrema importancia que cobra la lectura en el simple acto de escribir. Leer y escribir son, de manera muy borgiana, la cara y la cruz de una sola actividad.

En efecto, en cada libro de Álvaro Mutis que leemos se engarza otro que Maqroll lee y comenta, y cuyos comentarios aportan valiosas aclaraciones sobre sus propias aventuras del momento.

Así, en *La nieve del almirante*, al establecer un paralelismo entre los hechos históricos y la época en la que él vive (el mayor acaba de deshacerse de Ivar y de su acólito, dos canallas que hacían tráfico de indios), deduce que siguen siendo los mismos, a lo largo de los siglos, aquellos móviles que llevan a los hombres a asesinar a sus semejantes: felonía, conspiraciones, codicia, aventuras amorosas. Ayer como hoy, la historia sigue siendo tristemente la misma; y, por lo tanto, las lecturas confortan a Maqroll en su certeza de que la naturaleza humana está hecha de tal manera que el hombre nunca jamás aprenderá, y que vivir no sirve para nada:

⁴Mutis, Álvaro. *Amirbar*. Madrid, Siruela, 1990, p. 171.

⁵«Enquête du Prévôt de Paris sur l'assassinat de Louis Duc d'Orléans». Editado por la Bibliothèque de l'École des Chartres en 1865. En Mutis, Álvaro. *La nieve del almirante*. Madrid, Alianza, 1986, p. 14.

«[...] lo asimilo al cotidiano espectáculo que ofrecen los hombres dondequiera que vayamos a buscarlos [...]. Hay una monotonía del crimen que no es aconsejable frecuentar ni en los libros ni en la vida».⁶

Los libros contienen a la vez lo que somos y lo que fuimos, así como la mirada que llevamos, hoy como ayer, sobre el transcurrir del tiempo. Todo su interés cabe en esta doble mirada.

No obstante, los libros tienen muchas más virtudes. En *Un bel morir*, el relato de la vida de San Francisco de Asís acompaña a Maqroll en la cárcel. Es en esta lectura donde encuentra fuerzas y consuelo para afrontar el infortunio: «La evocación del sabio y armonioso paisaje de la Umbría, en donde los milagros de Francisco hallan el marco ideal [...], sirvió al Gaviero para recuperar la serenidad y establecer una saludable distancia entre su actual desventura y la intimidad de su ser más intocado y oculto, del que manaba siempre un caudal de confianza en su auténtico destino».⁷

No podemos sino hacer la comparación con la experiencia del autor en la cárcel de Lecumberri, donde los tesoros de la biblioteca constituyeron una valiosa ayuda que le permitieron evitar hundirse en la locura. La lectura es un medio eficaz para considerar el presente con un cierto distanciamiento, ya que es la permanencia frente a lo accidental. Por eso, Maqroll se refugia en ella en los momentos difíciles. Así, cuando intenta escapar de la trampa que lo está asediando en La Plata, emprende la lectura del Príncipe de Ligne, cuya prosa es para él un bálsamo. En seguida se traslada a principios del siglo XIX, lo que acaba curándolo de la amargura del tiempo presente y le permite dormirse tranquilamente, a pesar del peligro que lo acecha: «Ningún bálsamo más eficaz para sus presentes perplejidades que el ejemplo del gran aristócrata belga que sorteó, con igual fortuna y una amable sonrisa, el patíbulo jacobino, la vigilancia de la policía de Viena y su gabinete negro y las mortales asechanzas de la corte zarista».⁸

La nobleza de la conducta y la elegancia aristocrática del Príncipe de Ligne, pese a la adversidad, son para Maqroll un modelo, en el momento mismo en que se encuentra confrontado a las intrigas, a la traición, y a la represión. La elegancia, la inteligencia, la sobriedad son tres cualidades del todo ausentes del mundo que lo

⁶Ibidem, p. 73.

⁷Mutis, Álvaro. *Un bel morir*. Madrid, Mondadori, 1989, p. 115.

⁸Ibidem.

rodea. En el contraste que le ofrece esta lectura, viaje en el tiempo que borra por un momento el presente, encontrará un remedio que apacigüe el horror, lo absurdo y lo espantoso del entorno. La lectura puede ser, por ende, ejemplar, bienhechora y salvadora. Pero, por encima de todo, en el estilo, en la escritura, es donde hay que buscar el remedio, más que en las lecciones que se puedan sacar de ellas. Estamos, una vez más, en el universo de lo estético.

Maqroll no lee sino obras del pasado que han resistido a la prueba del tiempo y que, por consiguiente, son las únicas que tienen una historia, una densidad, una existencia. Cuando Dora Estela, personaje de *Amirbar*, manifiesta su preocupación, al verle leer tantas cosas sobre los sangrientos episodios que sacudieron los siglos pasados, y le aconseja que se interese más por los vivos que por los muertos, la respuesta del Gaviero dice claramente lo que opina de sus semejantes, al mismo tiempo que pone en evidencia su relación con el libro: «Le indiqué que los vivos suelen estar a menudo más muertos que los personajes de esos libros y que estaba tan convencido de eso que ya ni siquiera podía escuchar con atención a mis semejantes porque me daba miedo despertarlos».⁹

No es nada casual que Maqroll pase el tiempo leyendo las memorias del Cardenal de Retz o de Chateaubriand, la correspondencia del Príncipe de Ligne, la vida de San Francisco de Asís, o bien los episodios turbios y sangrientos de la historia de Europa. Estas lecturas nutren su hondo pesimismo de marinero escéptico y desencantado; lo suelen confortar en su derrotismo, devolviéndole una imagen negativa de sus fracasos y reveses, así como de la humanidad entera, sea por contraste, sea porque exponen siempre las mismas plagas y los mismos incorregibles errores. Son la referencia que justifica y autentifica su vocación de vencido. Sus propias experiencias en caminos empedrados de derrotas, también relatadas en otros libros, son una parte más de esa cadena sin fin de la que otros lectores —nosotros mismos— sacamos las mismas enseñanzas o el mismo placer.

Maqroll el Gaviero encuentra en los libros «las constantes que tejen [su] vida»: «[...] el vivir en un tiempo por completo extraño a mis intereses y a mis gustos, la familiaridad con el irse muriendo como oficio esencial de cada día, la condición que tiene para mí el universo de lo erótico siempre implícito en dicho

⁹Mutis, Álvaro, *Amirbar*, p. 41.

oficio, un continuo desplazarme hacia el pasado, procurando el momento y lugar adecuados en donde hubiera cobrado sentido mi vida [...]».¹⁰

Desesperadamente, va buscando en el curso de la historia ese instante, ese cambio de rumbo, esa inflexión en que se inicia la ineluctable derrota, intentando en vano dar con la clave de la suya.

Muy en la línea de ese pesimismo fundamental propio del siglo XX, que hace imposible la recuperación del modelo heroico sobrehumano, Álvaro Mutis, paciente y porfiadamente, ha hecho de este vagabundo ejemplar el espejo del hombre, ya que, como él, «hemos de errar sin sosiego».¹¹ Así, todo ser humano está condenado al errar y al error: «Ninguno de nuestros sueños, ni la más tenebrosa de nuestras pesadillas, es superior a la suma total de fracasos que componen nuestro destino. Siempre iremos más lejos que nuestra más secreta esperanza, sólo que en sentido inverso, siguiendo la senda de los que cantan sobre las cataratas, de los que miden su propio engaño con la sabia medida del uso y del olvido».¹²

La saga de Maqroll el Gaviero es la de sus errores y sus fracasos, de «esta querencia [suya] hacia una incesante derrota»:¹³ «Me intriga sobremanera la forma como se repiten en mi vida estas caídas, estas decisiones erróneas desde su inicio, estos callejones sin salida cuya suma vendría a ser la historia de mi existencia».¹⁴

La *Summa de Maqroll el Gaviero* no es sino la «summa» de sus extravíos,¹⁵ su declararse en quiebra, pero con esa dolorosa y lúcida conciencia de que uno ha de saber perderse la vida para poner a salvo su sentido. El saber decir una vida de descabros es el sello de su incomparable talento.

Se acabó el tiempo del héroe que lucha por un ideal, en el que están plasmadas las aspiraciones de un grupo. Héroe nuevo, bajado de su pedestal, moldeado sobre una tela de fondo hecha de escarnios y fracasos, Maqroll el Gaviero es el humilde representante de la humanidad, y aparece en su dualidad de héroe mítico y de antihéroe-espejo del hombre, que va cumpliendo, en un genuino pacto de humildad con los demás y consigo mismo, sus *trabajos perdidos* por anticipado.

¹⁰Mutis, Álvaro. *La nieve del almirante*, p. 57.

¹¹Mutis, Álvaro. *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía 1948-1988*. México, Fondo de Cultura Económica, 1990, p. 217.

¹²Mutis, Álvaro. *Caravansary*. En *Summa de Maqroll el Gaviero*, p. 128.

¹³Mutis, Álvaro. *La nieve del almirante*, p. 25.

¹⁴Ibidem.

¹⁵Álvaro Mutis, no por casualidad, cita como epígrafe a *Amirbar* esta frase de Paul Reverdy: «La vie n'est qu'une succession de défaites».

En esto se le puede perfectamente equiparar al Quijote.¹⁶ El Gaviero y el Caballero de la Triste Figura son cual dos hermanos literarios. Con su nombre metafórico y polisémico como bandera, cada uno se esmera por vivir, en la itinerancia, su búsqueda de identidad. Don Quijote nace en un lugar de la Mancha cuyo nombre se ignora; Maqroll, no se sabe dónde. No sabemos nada de sus respectivos antepasados. Ambos son pobres y comparten el mismo desinterés por los bienes materiales; asimismo, tienen la misma pasión por la lectura, aunque no la misma «docura». Uno y otro parecen anacrónicos, extraviados en sus respectivos siglos. Existen en el dialogar o el contarse y tienen clara conciencia de sus existencias literarias. Como el Quijote en el segundo tomo de la obra, Maqroll suele evocar a quien dedica su tiempo reuniendo datos sobre su vida con el propósito de relatarla, este «amigo común que anda por ahí escribiendo [sus] andanzas y dejando testimonio de [sus] infortunios».¹⁷ Maqroll, incluso, va más allá que Don Quijote cuando llama, confiado, al escriba de su vida para que este continúe la epopeya: «Yo sabía que vendría. No se iba a quedar sin otra historia mía, así, sin más».¹⁸

Sin embargo, Don Quijote y Maqroll comparten también, y principalmente, el ser héroes del fracaso, ser conscientes de que «une seule chose importe: apprendre à être perdant».¹⁹

MAQROLL EL GAVIERO: CABALLERO DEL FRACASO

El fracaso como material y brújula de la vida es lo que asegura la perennidad de un modelo positivo más allá de la imagen inicialmente negativa. «Vivre: se spécialiser dans l'erreur».²⁰ Maqroll ha hecho de esta máxima su emblema y ha transformado así su pesimismo en arte de vivir. Vive su vida como una partida de ajedrez en la que la victoria consiste en mostrar la paradoja de que, como en el juego, «el que pierde, gana», alcanzando así la inmortalidad en la derrota, cual Sócrates bebiendo

¹⁶ *El Quijote* es uno de los libros de cabecera de Álvaro Mutis, por eso, no es de extrañar que, conscientemente o no, aparezcan en su propia obra ciertas influencias.

¹⁷ Mutis, Álvaro. *Triptico de mar y tierra*. Santa Fe de Bogotá, Norma, 1993, p. 84.

¹⁸ *Ibidem*, p. 93.

¹⁹ «Una sola cosa importa: aprender a ser perdedor». Cioran, Emilie. *De l'inconvénient d'être né*. Paris, Gallimard, 1973, p. 144.

²⁰ Cioran, Emilie. «Vivre: especializarse en el error». En *Breviaire des vaincus*. Paris, Gallimard y Arcades, 1993, p. 10.

la cicuta. Asumiendo con una dignidad ejemplar «su presente condición de vencido sin remedio, de rehén de la nada», condenado, al nacer, al fracaso y a los desengaños, accede, sublimando la derrota, a la única grandeza que le sea dada al hombre.²¹ Maqroll es uno de estos fracasados de categoría que tienen valor de ejemplo, contrariamente a esos vencedores de «incurable vanidad» y «descomunal narcisismo»²² que hacen de su mediocridad un triunfo, a los que embiste con desprecio en la primera ocasión. Este pesimismo creador lo lleva derecho a pisar las huellas de un mito invertido, el de la nobleza y la grandeza de los vencidos, esos caballeros del fracaso, «mes semblables, mes frères». Ambas, nobleza y grandeza, incontestables, pues no fueron adquiridas por impostura.

Álvaro Mutis nos entrega así el retrato de un hombre libre que, de cierta manera, y aquí reside la paradoja, niega esta libertad. Maqroll no es víctima de las circunstancias, tampoco lo es de la determinación social o genética. Al contrario de aquellos personajes procedentes del naturalismo, o de aquellos protagonistas tradicionales de las novelas sociales o neorealistas, él es libre, pero es el héroe de la denegación. No admite que se haya fraguado él mismo un destino. No será el enfrentamiento con la realidad lo que le dé conciencia de existir y de modificar el curso de su existencia o de la historia, sino todo lo contrario, el sepultarse en la nada, en la disolución. Maqroll está fuera de toda corriente histórica.

El Gaviero se desenvuelve entre truhanes, tunantes, prostitutas, tahúres, timadores, estafadores, pánfilos, tontos, cascarrabias, borrachines, sabios, asesinos, comadronas, dueñas de burdeles, pícaros; sacerdotes autodidactas o extraviados en causas perdidas, devotos del Corán; militantes o seguidores de todos los «ismos» (fascismo, comunismo, separatismo, integrista...) que atravesaron el siglo XX. Policía, ejército, iglesias son instrumentos de opresión que lo ponen sobre aviso; pero el hombre, una vez despojado del uniforme o de la sotana, suscita su interés con tal que dé pruebas de generosidad y de inteligencia. Es el caso del mayor en *La nieve del almirante*, del capitán Ariza en *Un bel morir* o de Mosén Ferrán en *Jamil*. En medio de esta inolvidable trama humana, él sigue su camino repitiendo a diario «No era

²¹Lo que dice Álvaro Mutis sobre el héroe conradiano también se aplica a un Maqroll, que tanto debe al primero: «Es el hombre que asume la responsabilidad de una tarea conociendo su inutilidad final, su pequeña vanidad, su ninguna importancia en el panorama del destino de los hombres, pero la cumple bien y a cabalidad como hombre y se manifiesta y se hace asimismo como hombre [...]. Esto es una cosa que admiro profundamente: este asumir su tarea con auténtica humildad y con plenitud». *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*. Cali, Procultura, 1988, p. 340.

²²Mutis, Álvaro. *La nieve del almirante*, p. 72.

aquí»²³ y hace del viaje su ética. No podemos sino constatar su empeño en erigirse en vagabundo ejemplar. Esta terca aplicación es la parte más visible de una filosofía de la existencia a la que se someten muchas de sus reacciones: no busca en su itinerancia ninguna hazaña, ninguna gloria ni superación de sí mismo. Sus pasos le devuelven inexorablemente a sí mismo, como si el errar no fuese sino una experiencia del yo íntimo. No hay en él ninguna celebración maniática de su diferencia, de su singularidad; aparece, por el contrario, como un ser común cuyo único heroísmo reside en su terco y aplicado ir viviendo, aceptando la experiencia del camino a seguir inútilmente, lo que hace de la vida «un viaje experimental, cumplido involuntariamente». ²⁴ Desesperado en la civilización, no tiene ninguna ilusión sobre el género humano; pero ya que está condenado al exilio, sabe transformarlo en epopeya íntima. Auténtico héroe solitario, no tiene nada de un líder ni de un deshacedor de entuertos. No lo veremos defender a la viuda ni al huérfano, por cierto, pero tampoco lo veremos enarbolar la más mínima amenaza de venganza. Pesimista, pero en absoluto amargado, tiene la serenidad de los vencidos conscientes de que la derrota es el agujón de toda creación y de toda búsqueda metafísica, y seduce por la amenidad de ese desapego tan suyo. Héroe de la desesperanza y la indulgencia, es el portaestandarte de los valores humanistas, con discreción, sin énfasis, pues, como el Capi de *La nieve del almirante*, tiene «el pudor de los vencidos». ²⁵

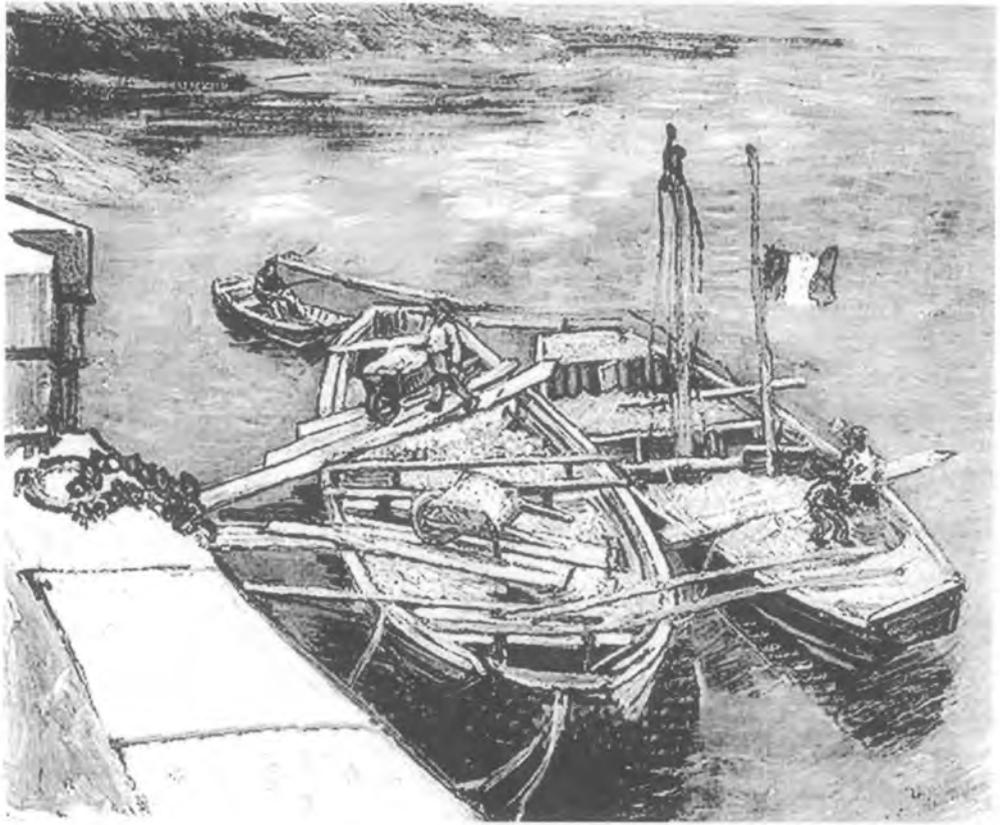
Vencido sin ser nunca víctima, obsesionado por lo inacabado, fascinado por las causas perdidas y la marginación, imbuido de una terrible humanidad, cumple sin ruido su paso por la tierra, con la grandeza y la dignidad de los sabios, y sigue cumpliendo su fábula en total conformidad con esta profunda convicción suya: su única misión en la tierra es perder: «Maqroll partía de la convicción de que todo estaba perdido de antemano y sin remedio. Nacemos ya, decía, con vocación de vencidos». ²⁶ ■

²³ «En el Crac de los Caballeros de Rodas, cuyas ruinas se levantan en un acantilado cerca de Trípoli, hay una tumba anónima que tiene la siguiente inscripción: "No era aquí". No hay día en que no medite estas palabras. Son tan claras y al mismo tiempo encierran todo el misterio que nos es dado soportar». Mutis, Álvaro. *La nieve del almirante*, p. 30.

²⁴ Pessoa, Fernando. *Le Livre de l'intranquillité*. Paris, Bourgeois, 1992.

²⁵ *Ibidem*, p. 93.

²⁶ Mutis, Álvaro. *Abdul Bashur, soñador de navios*, p. 51.



Quay with Men Unloading Sand Barges
Vincent Van Gogh



Maqroll el caballero flotante

Blas Matamoro

No es frecuente —diría que no es normal— que un narrador se forme en la poesía. Con todo, los ejemplos a favor de este pasaje son apreciables cuando no ilustres. En rápido escrutinio, extraigo tres nombres que no desentonan al hablar de Álvaro Mutis: Rainer Maria Rilke, Paul Morand y Valery Larbaud. El trasfondo de este fenómeno es fuerte. Nada menos que toda la narrativa antigua está hecha en forma de poemas. La prosa, la tardía prosa, llega a la rastra del verso, como si fuera verdad la ocurrencia de Goethe: hubo una lengua universal que se ha perdido para siempre, pero que aparece, a rachas, en la poesía de las diversas lenguas babélicas.

En especial, me resulta interesante el caso de Larbaud, ya que al inventar a ese poeta apócrifo que se convierte en un heterónimo suyo, Barnabooth, crea un personaje que se incorpora a su población de seres novelescos. Tal es el caso de Mutis cuando hace surgir a Maqroll el Gaviero de un libro de versos para echarlo a andar, o mejor dicho a flotar, muchos años más tarde, en una serie de novelas que promete no tener conclusión o, por mejor decir, que no debe tener conclusión, que no la admite. Por la cercanía de las lenguas, habría que recordar también a Antonio Machado, cuya lírica antecede a esa suerte de narración fragmentaria de sus heterónimos, con Juan de Mairena y Abel Martín a la cabeza. Desde luego,

también está al alcance de la mano la ciudad que pueblan las máscaras, las *peessoas* de Fernando Pessoa, que no flota pero sí anda por media docena de calles de la Baixa lisboeta, enmarañándolas hasta convertirlas en una suerte de laberinto de la identidad.

Maqroll flota subido a su gavia, que es el lugar más alto del navío, la cofa desde donde se ve más lejos y, a la vez, punto privilegiado para disparar contra los enemigos, en cuanto se pongan a tiro. Maqroll es vagabundo, pero providencialista: confía en que hay un orden oculto en las cosas que hará de su deriva un itinerario. No un viaje prefijado, con puntos de partida y de llegada, sino la revelación, paciente y crédula, de un camino que se borra al trazarse, como siempre ocurre en el agua, pero que permite articular una historia, más de una historia, una guirnalda de historias. Maqroll, aparente anarquista del mar, ve en él, como Conrad, un espejo de la vida humana, un espejo que se mueve y cancela todo rastro del paso de los hombres, lo torna espuma quebradiza y bella, hasta que el cronista, en su cuaderno de bitácora, convierte tanto revuelo efímero en saga perdurable.

Hay una palabra que, por su ambigüedad semántica (eso que ciertos especialistas designan con un feo vocablo: polisemia), sintetiza admirablemente las empresas de Maqroll: derrota. En efecto, derrota es singladura, pero también, resultado negativo de una tarea, especialmente de una lucha. Todo viaje es una derrota y Maqroll la asume en su doble vertiente: sin proclamarlo, quiere trazar un camino exento de trazos y fracasar. No por el gusto dolorido de la malandanza, sino por la sabiduría que la derrota propicia, una sabiduría estética, ya que no filosófica ni científica. Todo viaje es instructivo, normalmente por lo que el viajero adquiere en su decurso. Maqroll, al revés del paradigma, aprende por lo que va perdiendo y no por lo que va acumulando. El suyo es un camino de perfección que se cumple en contra del tópico, un aprendizaje atribulado de la vida como despojamiento, una suerte de sendero ascético que remata en finales para llegar al gran final del tiempo personal, un *ars moriendi*. Por eso, la derrota es bella, pues se constituye en un arte, el arte de morir, ese *bel morir* que denomina una de sus, hasta ahora, siete historias o historietas maqrollianas que apuntan, sin dar del todo, hacia el blanco inmóvil de la consumación.

Vivir es perder el tiempo, perderlo como presente, fuga del instante en esa inmovilidad infinita y definitiva que a nadie pertenece y que llamamos eternidad. Ya lo dijeron algunos escritores edificantes de la Edad Media y lo recoge, como

desafío, uno de los grandes productos de las letras del siglo XX: la novela, o lo que fuera, de Marcel Proust. Vivir es perder el tiempo, escribir es ir en busca del tiempo perdido y hacer con sus ruinas y residuos un objeto hermoso e inmarcesible. Maqroll, proustiano a su manera, cumple el viejo encargo.

La gavia está en el extremo superior de un mástil que, por servir de apostadero al observador eminente que es también un guerrero, semeja una lanza. Esta arma me permite evocar al modelo fuerte de Maqroll: el caballero andante de las novelas de caballerías. Maqroll se produce como un caballero flotante que ha trocado su cabalgadura por su navío. En efecto, el caballero novelesco y novelero también vive confiando sus andares a la providencia, se pierde en una floresta sin senderos o en la maraña de senderos sin huella que despliegan los desiertos, al acecho de las maravillas y los horrores que pondrán a prueba sus facultades. Monstruos, doncellas prisioneras, princesas cariñosas, ogros, enanos, tempestades y vendavales, hechiceras y hechiceros, duelos singulares, justas, fiestas y patíbulos le entorpecen la aventura a la vez que la van poblando de episodios propicios. La vida se tensa entre tales torpezas y felicidades, entre espantos y júbilos. Al final, la recompensa premiará al desafiante y andariego personaje con la mano de la mujer más conveniente, quizás con un señorío, con el renombre político o legendario, con la gloria. A Maqroll no le corresponden estos magníficos talismanes. Ha nacido en un siglo equivocado y su andadura se dispersará en empresas inútiles, a veces sórdidas. Su escenografía no es de paisajes heroicos y amenos, sino de tabernas pringosas, burdeles portuarios, mesas con tahúres y contrabandistas, ambulatorios improvisados para enfermos de fiebres tropicales. Llegará a astilleros abandonados, a obradores desiertos, a minas extenuadas donde ya no brilla el metal precioso, sino que se opaca en oquedades polvorientas. Es entonces cuando Maqroll se alegra por la derrota, cuando percibe el noble sabor de las causas perdidas. El triunfo es vil, parece ser su moraleja, en tanto el fracaso es bello; vamos a contarlo, a fijarlo en una prosa alentada por las cadencias del verso oculto y punzante.

Invoco a la novela de caballerías porque me parece ser el género que inaugura la narrativa moderna. Cuando los escritores de Europa, de esa literatura que fue la única propiamente europea, abandonan el latín y el verso, y se entregan a la prosa de las lenguas romances o nacionales, o como se las quiera llamar, nace la novela contemporánea, sin olvidar, porque es imposible hacerlo, que toda novela

repite y repetirá a la novela fundadora de nuestro imaginario, la homérica *Odisea*. Todo personaje novelesco es Ulises, el astuto desafiante de dioses y fuerzas de la naturaleza que volverá a su isla natal tras salir del laberinto de su vida, siempre joven y dispuesto a recuperar a Penélope y el trono de Ítaca.

Otro dato que aproxima a Maqroll y al caballero andante es la posición de la mujer en la historia. Siempre la amada está lejos, ha sido perdida como todo en la vida del Gaviero, ha muerto o se la busca donde no se la puede hallar. Ilona, las hermanas Vacaresco, Flor Estévez, mujeres, mujercitas, mujerzuelas son la Oriana paródica, la Dulcinea de reemplazo de nuestro Amadís o nuestro Quijote flotante. La estructura de la novela caballerescas tiene una serie de episodios que puede ensancharse o contraerse, con orden arbitrario y sustituible, entre un inicio y un final que permanecen fijos. Maqroll subvierte este esquema debido a que ignoramos su origen, y la derrota lo exime de la apoteosis que cierra el destino del caballero. Es un personaje del siglo XX cuya biografía está hecha de fragmentos, de jirones de vida, de esbozos que no cuajan en un diseño definitivo.

Esta subversión maqrolliana de la novela clásica propende a la parodia, y lo paródico es un rasgo esencial en la más significativa novelística del siglo anterior. Ya recordamos a Proust, que intenta recuperar el pasado hasta entender que no existe, mientras anhela ser invitado a la fiesta del gran mundo, que tampoco existe, hasta aceptar, como Maqroll, la romántica y sabia enseñanza de la desilusión. Musil arma una novela educativa en la que los maestros nada tienen que enseñar al discípulo; Thomas Mann arrincona a su educando en un sanatorio de tuberculosos; Kafka somete a sus atormentados personajes al imperio de una ley hermética e inaccesible. Maqroll parodia la novela de aprendizaje y el viaje entretenido e iniciático.

Desde luego, el gran antecedente de la parodia contemporánea se remonta a Cervantes. Como Maqroll, Alonso Quijano tiene un origen enigmático. Asimismo, proyecta unas hazañas caballerescas en un siglo equivocado, donde ya no hay caballeros, suma episodios no concluyentes y solo la muerte es capaz de rematar la serie. Además, al igual que en Cervantes, el personaje ficticio acaba adueñándose del autor, supuestamente «real», y convirtiéndolo en personaje de la ficción.

Cervantes es el autor de la primera parte de *El Quijote*, ese libro que Don Quijote ha leído y que se incorpora en la segunda parte de la novela. Mutis acaba convertido en un personaje de Maqroll, envuelto en sus andanzas y sometido a su

lenguaje, de modo que no sepamos de quién es dicho lenguaje, si de un personaje ficticio que ha condicionado la vida de Mutis, o de un momento de la vida de Mutis transfigurado en personaje novelesco. Quizás la conciliación de ambos términos pueda ser la siguiente fórmula: si tenemos una vida, en el sentido de vida personal, la tenemos, más que por haberla vivido, porque la podemos narrar como una novela, porque nos admitimos como personajes de una fábula. Dicho más a viva voz: porque hemos adquirido una historia, porque vivir nos ha concedido el derecho a tener una historia. Ejemplo al caso: cuando Mutis intenta novelar a Simón Bolívar, un señor cuya existencia histórica no admite dudas, le sale un capítulo de Maqroll el Gaviero. Tanto es así que Bolívar concluye haber arado en el mar, labrado el agua donde las huellas se borran, seguramente porque ha leído alguna novela de Mutis donde Maqroll dice que es una invención de Mutis, y Mutis actúa como personaje de una novela maqrolliana. Más cervantina deriva, imposible.

Me detengo un momento en el hecho del origen enigmático que, según dije, acerca a Maqroll y a Don Quijote. Diversas lecturas se han practicado en torno al olvido cervantino sobre la génesis de su personaje. ¿Por qué a lo largo de cientos de páginas Cervantes elude contarnos de dónde proviene su invento, cuál es el nombre del lugar manchego de donde parte en sus salidas? ¿Qué oculta este minuciosa «desmemoria» del escritor? No es el tema de estas páginas. Sin embargo, sí me inquieta que la obra cervantina sea contemporánea a la conquista de América, esas Indias a las que quiso emigrar Cervantes y a las que nunca llegó. El personaje cuyo origen es enigmático tiene que ver con la empresa americana, y este es un rasgo, no evidente, pero sí esencial, del carácter americano de Maqroll.

Las novelas de Mutis no resultan obviamente americanas, si por americanos entendemos los tópicos de los trópicos del realismo mágico y lo real maravilloso, del indigenismo y el regionalismo. Escasean o faltan en ellas las palmeras y los guerrilleros, las noticias castizas, los localismos; no hay niños con rabo de cerdo ni muchachas que salen volando entre murallas de sábanas. Por decirlo rápidamente, son narraciones más bien cosmopolitas y urbanas, tanto por lo que tienen de ciudad como por la urbanidad, por las buenas maneras del escritor.

Lo americano de Maqroll es, justamente, lo que señala su falta de origen. La obsesión del imaginario americano es el origen, a partir del primer novelista de las Indias, Cristóbal Colón, corregido por el padre Las Casas, ya que tampoco sabemos, ni sabremos nunca a ciencia cierta, quién era históricamente el señor

Colón fuera de la crónica de sus viajes. Si el descubridor, como Don Quijote y Maqroll, surge de un enigma, el destino del continente como la búsqueda de la clave está servido. Hasta podría pensarse que Maqroll, americano en esto, y de modo fuerte, vaga en busca de algo que no podrá hallar jamás: su origen tachado. Esa búsqueda, que lo determina como personaje, ya que todo personaje es un buscador, un *quêteur*, se convierte en su destino, un destino sin meta consolidada y marcado por la hermosura de la derrota.

Como Maqroll, Colón buscaba las costas de Cipango y Catay allí donde no podía encontrarlas, y se dice que murió sin haberse dado cuenta de que había chocado con las Indias, luego americanizadas por Américo, es decir, por Vespuccio. Vista a la distancia, su historia, o si se quiere, las dos historias americanas, la del navegante real del siglo XV y la del navegante ficticio del siglo XX, se tienden entre dos enigmas y, por eso, dan lugar a esas construcciones novelescas: los viajes de Colón y Las Casas, la saga de Mutis.

Nuestro escritor es americano, se sabe tal y, por eso, no necesita declararlo constantemente. Su interés por ciertos momentos de la historia europea es americano, pues revela una visión de Europa como conjunto, lo que no es corriente en los escritores, atados a unas fuertes tradiciones nacionales, de los diversos países europeos. Los rasgos locales, su obviedad, no interesan al lugareño, sino al viajero, que los halla exóticos. Por eso, al escritor Mutis lo atraen más los detalles del monasterio de El Escorial, las memorias de Chateaubriand o la vida de Federico de Hohenstaufen que los matorrales de la sabana o los saltos del Orinoco. Ya Borges señaló que, por ejemplo, el Corán es un libro que solamente pudo ser escrito por un árabe, por eso mismo, no hay en él dromedarios ni desiertos de arena, que a los árabes no les llaman la atención, al igual que en el *Martín Fierro* no menudean las descripciones de las pampas porque a los gauchos les resultan algo obvio. Ni siquiera se alude a la llanura como pampa, que es una palabra técnica propia de *puebleros*, de hombres de ciudad.

Este rodeo me apartó del cervantismo de Mutis, antes apuntado. Me quedó por señalar que la similitud entre Maqroll y Don Quijote se redondea por la aparición del personaje opuesto y complementario, Sancho Panza, en un caso, y Abdul Bashur, en el otro. En efecto, a un ser fascinado por las empresas inútiles le corresponde la atracción hacia el hombre práctico y listo, conqcedor de esos ambientes cutres y hampones que Maqroll, insensiblemente, busca para su

extrañamiento en el mundo innoble que le ha tocado como suerte habitar, un gaviero altivo, solitario y señorial. La atracción es mutua, y cuando se encuentran por casualidad en un cafetucho indiferente, basta una mirada para reconocerse y aceptar el flechazo.

Así es como Bashur se ve maqrollizado por su amigo y compinche, al igual que Sancho se va quijotizando a medida que deja de ver a Don Quijote como un pirado y empieza a tomar sus fantasías como parte de su vida. Los dos protagonistas tienen un especial talento seductor; seducen a sus dobles, a sus autores, a sus lectores. Aunque no compartamos el esquema de vida de Maqroll, nos sentimos arrastrados por sus derivas, simpatizamos con su noble distancia ante las contingencias de un mundo que no le pertenece, a pesar de que el tiempo de la historia lo obligue a compartirlas, acabamos aceptando su ética de la impertinencia, que ha convencido también al propio Álvaro Mutis.

Alguna vez se me ocurrió forjar la fórmula de *Don Álvaro o la fuerza del Mutis*, parodiando el título del duque de Rivas, ya que «mutis», en el lenguaje teatral, señala el momento en que el actor desaparece de la escena. En efecto, el escritor desaparece cuando da lugar a la escritura, hace mutis por el foro de la identidad personal y hasta es posible que la escritura lo reaparezca convertido en un ente de ficción. Mutis como personaje de las novelas de Maqroll es un ejemplo expresivo, así como Cervantes lo es de *El Quijote*, según queda dicho.

No es extraño, pues, que la historia de estos días alcance, por momentos, ribetes mutisianos. Hemos visto que los demoledores del muro de Berlín reconstruyeron la Catedral del Salvador en Moscú e inhumaron con monárquica solemnidad los imperiales huesos del último zar y su familia, que habían fusilado sus antecesores, los revolucionarios del Octubre Proletario de 1917. Mutis deplora la caída de Constantinopla ante las huestes del sultán turco en 1453, pero mucho me temo que habrá de presenciar la caída de Estambul ante las huestes del Banco Central Europeo de Frankfurt. Y si bien es impensable el restablecimiento del Sacro Imperio Romano Germánico, es verosímil la aglomeración de una Europa administrada por la Comisión de Bruselas.

Maqroll el Gaviero bajará de su cofa en Amberes, Barcelona o Génova para comprar cigarrillos y los pagará en euros; y, como buen caballero flotante, emprenderá nuevas derrotas en busca de bellas inconclusiones que lo mantendrán vivo sobre un fondo extraño y atrayente, terrible y despiadado: la historia humana. ■



Shipping on the Scheldt
Paul Jean Clays



La muerte como condición de la desesperanza mutisiana: un viaje al paisaje de las muertes de Maqroll

Miguel Moreno

Para Isabel y Noé

La muerte ha sido un tema fecundo en la literatura de todos los tiempos, aparte de ser uno de los grandes enigmas del hombre. Mutis, naturalmente, tuvo sus propias experiencias; la Segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil española lo afectaron profundamente, pero, en su vida personal, fue la muerte de su padre la que dejó una huella indeleble: «Se fue cuando yo más lo necesitaba. Su muerte fue como una amputación brutal. Recuerdo muy bien lo que sentí. Yo pensé: “Alguien me ha jodido”. Y durante un buen tiempo le guardé rencor por haberse marchado. Por primera vez pensé en la muerte y comprendí que algún día me llegaría la hora. Tal vez ahí comencé a morirme yo también».¹

También en su trabajo en Lansa estuvo de frente con la muerte, y esta experiencia particular hace mella en el poeta, llevándolo a una pregunta metafísica:

En dos oportunidades tuve que estar al frente del rescate de los cadáveres dejados por accidentes aéreos, en regiones perdidas de la geografía colombiana donde uno pensaría que nadie vive [...]. Cuando terminaba la faena, a pesar del

¹ Quiroz, Fernando. *El reino que estaba para mí*. Bogotá, Norma, 1993, p. 19.

cansancio y del hastío, la muerte seguía rondando en mi interior durante varios días. Cada vez que se proyectaba de nuevo la imagen de esos cuerpos carbonizados y hechos pedazos pensaba que no tenía ninguna lógica que las cosas acabaran ahí. No es que tenga la certeza de que existe otra vida. Pero me resulta terrible y extrañamente inútil que al final todo se convierta en ese montón de agua, de huesos y de órganos en descomposición que ya nada significa. Pero no sé qué hay después [...] creo que nadie lo sabe.²

Luego, el fallecimiento de su hermano Leopoldo hace al poeta proferir esta bella reflexión:

Lo que más me impresionó al verlo tendido en la cama, desencajado, el día de su muerte, fue pensar que seguramente en unos años yo pudiera olvidar muchas cosas de nuestra vida en común, muchas de nuestras andanzas en Coello. Pensar que algún día posiblemente llegará a dudar hasta del color de sus ojos. Pensé, entonces, que esa era la verdadera muerte. Pero hay otra, que llega el día en que muere la última persona que tiene un recuerdo nuestro. Cuando el último de quienes nos conocieron en vida también se va. Cuando ya no queda rastro alguno de nuestras sonrisas o de nuestros gestos... ese día morimos para siempre.³

Estos apuntes nos dan pie para empezar a analizar la cuarta condición de la desesperanza: la estrecha y peculiar relación con la muerte; he aquí las palabras del poeta:

Si bien lo examinamos, el desesperanzado es, a fin de cuentas, alguien que ha logrado digerir serenamente su propia muerte, cumplir con la rilkeana proposición de escoger y moldear su fin. El desesperanzado no rechaza la muerte; antes bien, detecta sus primeros signos y los va ordenando dentro de una cierta 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.⁴

En la anterior cita, es importante reconocer la influencia de las experiencias personales de Mutis, particularmente la experiencia en Lansa; no obstante, vale la pena traer a colación la confesión del egregio poeta sobre la mención a Rainer

²Ibidem, pp. 73-74.

³Ibidem, p. 36.

⁴Mutis, Álvaro. *Poesía y prosa*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1981, p. 289.

Maria Rilke: «Ha sido una gran lectura mía. Yo, desde mucho antes, he tenido una conciencia de la muerte. Precisamente por vivir en ese ambiente del trópico donde la muerte es continua, un proceso que estamos viendo suceder en los vegetales, los animales y en la misma gente». ⁵ Por lo tanto, es preciso hacer una breve alusión, sin entrar en profundos pormenores, sobre la concepción de la muerte en el poeta de lengua Checa. El maestro Carlos Ramírez ⁶ nos dice al respecto: «En síntesis se trata de una tentativa de alcanzar lo absoluto a partir de los límites de la existencia, por las vías de la reflexión, la experiencia de la soledad y el ascetismo», esto es, en otras palabras, llegar a la muerte preparado, pero no se trata de una preparación de tipo cristiano, donde se vive para el momento de la muerte y el juicio eterno, por el contrario, es moldearse una muerte acorde con la vida que se ha elegido llevar, es morir como se quiere y no como se impone. Por eso, la muerte, lejos de dar sentido a la existencia y dignificar una vida, como en el caso de Cristo, es una manera de terminar coherentemente con un proceso vital, biológico, que, aunque irremisible, nunca será rehuido, siempre y cuando esté acorde con lo que se ha vivido. Esta es la razón por la que Abdul se niega a morir a manos del Rompe Espejos; he aquí la reflexión de Maqroll:

Bien, respecto a su muerte a manos de ese sujeto, es claro que hubiera sido gravísimo recibirla en esa forma. Se trata siempre de saber qué muerte nos espera. No me refiero al aspecto puramente físico o doloroso del asunto. La muerte, venida de tales manos, no es la muerte que le tocaba desde siempre, la muerte que ha venido preparando durante toda una vida; desde el instante mismo de nacer. Cada uno de nosotros va cultivando, escogiendo, regando, podando, modelando su propia muerte. Cuando ésta llega, puede tomar muchas formas; pero es su origen, ciertas condiciones morales y hasta estéticas que deben configurarla, lo que en verdad interesa, lo que la hace, si no tolerable, lo cual es muy raro, sí por lo menos, acorde con ciertas secretas y hondas circunstancias, ciertos requisitos largamente forjados por nuestro ser durante su existencia, trazada por poderes que nos trascienden, por poderes ineluctables. La muerte que llega de manos de alguien como El rompe espejos, es una muerte que afronta un cierto orden, una velada armonía que hemos intentado imprimir al curso de nuestros días. Una muerte así nos niega alevosamente a nosotros mismos y por eso nos es intolerable. Más que miedo, lo que sintió entonces fue un profundo desconsuelo, una náusea esencial a terminar de esa manera. ⁷

⁵ Sefami, Jacobo. *De la imaginación poética. Conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Kozler*. Caracas, Monte Ávila, 1993, p. 179.

⁶ Ramírez Aissa, Carlos. *Literatura Contemporánea*. Bogotá, Códice, 1998, p. 229.

⁷ Mutis, Álvaro. *Abdul Bashur, soñador de navíos*. Bogotá, Norma, 1998, pp. 186-187.

Entonces, la clave en Rilke —y, por extensión, en Mutis— consiste básicamente en la conciencia de la finitud del hombre, dejando claro que la hora de nuestra muerte «es tan sólo una de nuestras horas y no una de carácter excepcional»;⁸ dicho de otro modo, es una despedida amplia que jamás debe apropiarse de lo imperecedero del hombre mediante el olvido; pues, si se lo propone categóricamente, el hombre puede dominar la muerte, entendiéndose ese dominar no como aplazar el fenómeno natural de descomposición de la carne ni como resurrección o reencarnación, sino en el cómo morir y, naturalmente, cómo seguir viviendo después de esa muerte física, «temer que nuestras fuerzas no basten para soportar la experiencia de la muerte por muy horrible que sea y por mucho que nos afecte; la muerte no está más allá de nuestras fuerzas».⁹ Como podemos ver, la muerte tomó una inusitada importancia en la obra de Rilke, quien estaba convencido de que «se acarrea con la muerte en lo más íntimo de la propia existencia [...] y fue la que dio la orden para las innumerables despedidas»,¹⁰ de allí que el desprendimiento propio del poeta se reflejó, de manera dramática, en el brete que le puso la vida al tener que elegir entre su matrimonio o la poesía, decidiéndose por esta última.

Esta idea de preparar y escoger el propio fin de la existencia terrena desemboca necesariamente en un desafío a los límites de la existencia y un apartamiento que implica una despedida amplia, teniendo plena conciencia de la presencia de la muerte como un momento cualquiera que propicia un nuevo apartamiento y una nueva despedida. Como podemos observar, es un círculo perfecto sobre el que es posible desarrollar la existencia con un sentido claro: el aquí y el ahora en el desarraigo. Esta concordancia, la idea de preparar la muerte, se hace evidente a todas luces, por ejemplo, en Abdul Bashur, que «toda su vida la pasó soñando en barcos y ninguno de los que tuvo se ajustaba a sus sueños»,¹¹ y cuando Maqroll fue a recuperar los restos calcinados de su amigo, sentencioso afirma: «Ésta sí era tu propia muerte Jabdul, alimentada durante todos y cada uno de los días de tu vida».¹² También es posible hallar ejemplos de la idea rilkeana sobre el deber de escoger el propio fin en el episodio del Gaviero con el enano de Mindanao:

⁸Falk, Walter. *Impresionismo y expresionismo, dolor y transformación en Rilke, Kafka y Trakl*. Madrid, Guadarrama, 1965, p. 60.

⁹Ibidem, p. 74.

¹⁰Ibidem.

¹¹Mutis, Álvaro. *Amirbar*. Bogotá, Siruela, 1990, p. 119.

¹²Mutis, Álvaro. *Abdul Bashur...*, p. 197.

La muerte, mi muerte, no podía llegar por ese conducto innoble. En el rostro del tipo vi que esa forma de suprimir a los intonsos parroquianos que caían en el tugurio, llevados por un chofer de taxi cómplice, era para él una rutina normal. Una ira incontenible, desbordada, ciega, de pensar en morir en esas manos, me hizo lanzarme sobre el enano, envolverle la cabeza con la sábana y apretar desesperadamente.¹³

Del mismo modo, la idea de llevar hasta el límite la existencia la encontramos en Winfried Gelter, quien, al perder a su esposa y al sentirse abandonado por su única hija, precipitó su caída hacia la nada. Recordemos lo que se dice de él en *Ilona llega con la lluvia*: «Lo que le cagó el destino al pobre Wito fue la huida de su hija única con un pastor protestante de Barbados, casado y con seis hijos [...]. Wito comenzó, entonces, sus negocios descabellados. Se fue enredando en hipotecas que le tienen tomado el barco y creo que una casa en Willemstad. Ya sabe cómo es eso. Abrir un hueco para tapar otro».¹⁴ Y, efectivamente, escogió su propia manera de morir cuando se cerró el cerco que él forjó para precipitar su fin, esto resulta claro cuando conocemos la despedida de Wito con Maqroll: «No se preocupe por mí, Maqroll. Es usted muy amable. Ya tengo todo dispuesto para... —y aquí titubeó con un cierto pudor fugaz pero notorio— para seguir adelante».¹⁵ De igual manera, esa necesidad de un apartamento lo ejemplificamos en el episodio donde Alar se separa de Ana Alesi, la Cretense: «Quienes estaban presentes no pudieron menos de sorprenderse ante la serenidad con que se dijeron adiós [...]. Sus íntimos amigos, empero, no se extrañaron de la tranquilidad del Ilirio, pues conocían muy bien su pensamiento. Sabían que un fatalismo lúcido, de raíces muy hondas, le hacía aparecer indiferente en los momentos más críticos».¹⁶ Asimismo, hallamos otra concordancia entre la obra de Mutis y la idea rilkeana en la despedida de Maqroll y Flor Estévez cuando este partía hacia el Xurandó: «Fue al escondite en donde guarda sus ahorros y me entregó todo lo que tenía, sin añadir una palabra, sin mirarme siquiera [...]. No tiene remedio mi errancia atolondrada».¹⁷ También conocemos la situación de Flor ante la despedida de Maqroll por boca de doña Empera: «Ño se imagina cuántas veces me repetía que lo único que le atormentaba en la vida era que usted pensara

¹³Ibidem, p. 186.

¹⁴Mutis, Álvaro. *Ilona llega con la lluvia*. 2.ª ed. Bogotá, Norma, 2000, p. 17.

¹⁵Ibidem, p. 19.

¹⁶Mutis, Álvaro. *La muerte del estratega. Narraciones, prosas y ensayos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 85.

¹⁷Mutis, Álvaro. *La nieve del almirante*. En *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviro*. 6.ª reimpresión. Bogotá, Alfaguara, 2000, p. 46.

que lo había abandonado y ya no lo quería. Me moriré con esa cruz encima —decía— ¡Si pudiera verlo algún día; así fuera un momento!».¹⁹ La última concordancia entre Mutis y Rilke, la conciencia de la presencia de la muerte, la hallamos en el cambio de conducta de Sverre, que Maqroll advierte; a su vez, anuncia el próximo fin de su viejo amigo y socio de correrías de pesca en Alaska: «Pude constatar que esa indiferencia (al vestir) iba pareja con ciertas reflexiones que dejaba caer cuando menos se esperaban, cargadas de una vaga lejanía, un irse marginando de las cosas del mundo que acabaron por preocuparme»,²⁰ y una de esas sentencias es la que anuncia el próximo suicidio de Beau de la Régence, como lo llamaba afectuosamente Maqroll: «Morir es un pacto que hacemos con nosotros mismos. Lo importante es saber cuándo y cómo se cumple y seguro de que se trata de un viaje sin regreso; hablaba con serenidad, casi diría con indiferencia».²¹

Como pudimos apreciar en el último ejemplo, aparte de que existe la presencia de la muerte, también está presente la capacidad avizora del desesperanzado, pues él ve rasgos definitivos que anuncian la presencia de la negra parca:

A tiempo que continuábamos con los preparativos para salir de Panamá y dejar a Longinos instalado en Villa Rosa, iba en aumento mi preocupación por la forma como la presencia y, luego, la historia de Larissa habían influido en Ilona. Los síntomas no eran muy evidentes, pero para quien, como yo, la conocía bien y había convivido con ella largas temporadas, el cambio no podía pasar desapercibido. Hablar con ella al respecto hubiera sido, además de inútil, bastante inoportuno.²²

Este ejemplo es muestra de una constante en la obra mutisiana: Abdul sabe que el Rompe Espejos lo va a matar; Maqroll sabe que si no hubiera sido por la carta del Capitán Segura y el interés del gobierno del Líbano, él habría muerto a manos del capitán Ariza: «¡Hombre!, usted estaba muerto hace rato»;²³ Sverre conoce el final de su paso por la vida; Maqroll, cuando huye de la mina de *Amirbar*, presiente su muerte, sin embargo, no huye de la muerte, sino, como nos lo aclara Miguel Manrique, «El Gaviero no es que salga al paso de la muerte de una forma

¹⁹Mutis, Álvaro. *Un bel morir*. Madrid, Mondadori, 1989, p. 123.

²⁰Mutis, Álvaro. *Tríptico de mar y tierra*. Bogotá, Norma, 1998 p. 4.

²¹Ibidem, p. 29.

²²Ibidem.

²³Mutis, Álvaro. *Ilona llega con la lluvia*, p. 122.

²⁴Mutis, Álvaro. *Un bel morir*, p. 120.

suicida, sino que orgullosamente se pone a disposición para que sea aquella quien decida el paso final».²⁴ Ahora bien, Maqroll tiene muy claro cómo desea morir y, por eso, no es que evada el tema, sino que no le gusta ventilarlo a la luz pública sin necesidad: «No era nuestro amigo muy dado a tornar sobre el asunto y mucho nos ha costado hallar la ocasión para saber, por boca suya o de gentes de sus afectos, en qué consistieron tales esquinas que le obligó a doblar el destino».²⁵ Naturalmente, el mismo Gaviero se preocupa por aclararnos esta situación haciendo una comparación con Leb Masón: «Hay, en esa clase de seres, una especie de voluntad de muerte, de insensato desafío sin salida, que tiene mucho de autoliquidación. Si bien es cierto que en mis andanzas he estado más de una vez en peligro de perecer, jamás he sentido prisa por desembocar en la nada que, de todos modos, en alguna esquina me está esperando».²⁶ Por ello, el Gaviero, como desesperanzado que es, se preocupa por vivir lo más plenamente posible y coincide totalmente con Rilke en que la muerte es un momento más, una despedida más prolongada, dicho a la manera de Maqroll, «Es seguir viviendo lo que me cuesta trabajo, no morir».²⁷

Esta idea expresada en la narrativa de Mutis no es nueva, ya en el poema «Cita en Samburán» está explícita la misma secuencia de ideas: en relación con Leb, aparece la figura de Mister Jones, pues «Él prefirió participar de lleno en los designios de la muerte, ayudarla en su tarea, ser su mensajero, su hábil y sinuoso cómplice»²⁸ y para Maqroll, naturalmente, está la figura de Heyst: «Desde el suicidio de su padre, ocurrido cuando él era aún adolescente, su familiaridad con el tema había crecido con los años. Aprendió a ver la muerte en cada paso de sus semejantes, tras cada palabra, tras cada lugar frecuentado por los seres que cruzaron en su camino».²⁹ También en el poema, el que presiente la muerte y sabe que le ha llegado su turno descubre, sin sorpresa, la misma idea de la muerte que Rilke: «Es ahora, cuando el que va a morir, dice para sí: entonces, ¿esto era? Cómo no lo supe antes, si es lo mismo de siempre. Cómo pude pensar por un momento que fuera a ser distinto. La muerte del hombre es una sola, siempre la misma», esta es la razón por la que el

²⁴ Manrique, Manuel. «Un bel morir», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 481, julio de 1990, p. 139.

²⁵ Mutis, Álvaro. *Tríplice de mar y tierra* (introducción).

²⁶ *Ibidem*, p. 33.

²⁷ Mutis, Álvaro. *Un bel morir*, p. 69.

²⁸ Mutis, Álvaro. «Cita en Samburán». En *Summa de Maqroll el Gaviero: poesía 1948-1997*. Introducción y edición de Carmen Ruiz Barriónuevo. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1997, p. 198.

²⁹ *Ibidem*, p. 198.

suicidio es descartado como salida a la idea lúcida de la actitud desesperanzada: «La aristocracia de Maqroll consiste precisamente en saber y contemplar, vivir sin las esperanzas que son comunes al resto de los hombres, en esperar la muerte sin buscarla, sin siquiera soñar con la posibilidad liberadora del suicidio; por eso subsiste arraigado a la vida».³⁰ El ejemplo más contundente para mostrar que el auténtico desesperanzado no acude al suicidio es el episodio de la muerte de Ilona, que causa terribles consecuencias en Abdul, pero nunca se expresará como suicidio: «Bashur no es de los que busca escaparse por la puerta que usted está pensando. Le hará bien estar solo unas horas para acostumbrarse a vivir con el vacío que le espera. Las consecuencias vendrán después. Pienso que serán fatales, pero en otro sentido»,³¹ explicó el Gaviero. Por su parte, Maqroll, para asumir este mismo dolor y no caer en la trampa del suicidio, acude a los recuerdos como tabla de salvación: «Su ausencia definitiva era algo que me costaba tanto trabajo, tanto dolor, tratar de imaginar, que prefería volver de nuevo a los recuerdos. Allí encontraba, aún, un refugio, efímero y endeble, pero, en ese momento, el único al que podía acudir para no caer en la nada».³² Estos argumentos nos dan pie para afirmar que es posible llegar a la desesperanza de dos maneras: la primera, cuando se han perdido todos los puntales significativos que daban sentido a la vida, es decir, cuando han fallado las esperanzas en las que descansaban todas las razones para vivir, este es el caso de Wito o Sverre; la segunda, cuando a partir de una reflexión solitaria se llega a la idea lúcida de asumir la actitud desesperanzada como razón para seguir viviendo. En el primer caso, viene el suicidio; en el segundo, se busca vivir la vida lo más plenamente posible asumiendo una actitud desesperanzada, la que, como ya hemos dicho, no exime las esperanzas que dan razón para vivir el día a día.

Con esta diferencia clara, es posible comprender por qué Wito o Sverre, al advertir la vacuidad de sus vidas, presienten la muerte y le facilitan el trabajo; pero, asimismo, entendemos por qué es en el momento de la muerte que un desesperanzado modelo como Alar descubre la máxima sentencia de la actitud desesperanzada: la confirmación de nuestro ningún sentido ni misión sobre la tierra, a excepción de la

³⁰ Pérez, Clímaco. *La valoración nihilista del mundo en Álvaro Mutis*. La Guajira, Universidad de la Guajira, 2002, p. 90.

³¹ Mutis, Álvaro. *Abdul Bashur...*, p. 127.

³² Mutis, Álvaro. *Ilona llega con la lluvia*, p. 133.

confirmación (a través de los sentidos, en el efímero, pero cierto, combate del placer) de un cierto existir inapelable.³³ A continuación, Alar en su trance de muerte:

Comenzó a llegarle la muerte al Estratega. Una gozosa confirmación de sus razones le vino de repente. En verdad, con el nacimiento caemos en una trampa sin salida. Todo esfuerzo de la razón, la especiosa red de las religiones, la débil y perecedera fe del hombre en potencias que le son ajenas o que él inventa el torpe avance de la historia, las convicciones políticas, los sistemas de griegos y romanos para conducir el Estado, todo le pareció un necio juego de niños y ante el vacío que avanzaba hacia él a medida que su sangre se escapaba, buscó una razón para haber vivido, algo que le hiciera valedera la serena aceptación de su nada y de pronto, como un golpe de sangre más que le subiera, el recuerdo de Ana la Cretense le fue llenando de sentido toda la historia de su vida sobre la tierra (el recuerdo de Ana y lo vivido con ella se alzó) para decirle al Estratega que su vida no había sido en vano que nada podemos pedir, a no ser la secreta armonía que nos une pasajera y misteriosamente con ese gran misterio de los otros seres y nos permite andar acompañados una parte del camino [...]. Para entonces ya era presa de esa desordenada alegría, tan esquiva, de quien se sabe dueño del ilusorio vacío de la muerte.³⁴

Como podemos apreciar, es en la muerte que se confirma la validez de haber vivido de una manera lúcida, coherente con el pensar y el actuar; por eso, «La muerte es un instante de lucidez, demasiado corto como para constituir una vivencia o para hacer memoria de él; por ello la muerte es fundamentalmente olvido». En esta instancia se hace inevitable recordar la idea de la segunda muerte, que nos revela Mutis más arriba, ya que, como dice Maqroll en *Ilona llega con la lluvia*, «La muerte, lo que suprime no es a los seres cercanos y que son nuestra vida misma. Lo que la muerte se lleva para siempre es su recuerdo, la imagen que se va borrando, diluyendo, hasta perderse y es entonces cuando empezamos nosotros a morir también». Aquí, aparece el profesor Clímaco Pérez en nuestro apoyo cuando afirma lo siguiente sobre los personajes de Mutis:

³³Mutis, Álvaro, «La desesperanza» (conferencia dictada en la Casa del Lago de la Universidad Nacional Autónoma de México en febrero de 1965). En *Poesía y prosa*, p. 296.

³⁴Mutis, Álvaro, *La muerte del estratega...*, p. 88.

³⁵Pérez, Clímaco, ob. cit., p. 83.

³⁶Mutis, Álvaro, *Ilona llega con la lluvia*, p. 133.

Tienen una capacidad especial para ver, en el lapso que separa la vida de la muerte, la necesidad de un destino marcado por la certeza del olvido inminente, por la pérdida de sí, que no es ni bueno ni malo, sino doloroso, gozoso algunas veces y sin sentido generalmente. En los momentos más cruciales de la existencia estos personajes tienen la facultad para reconocer la insignificancia de todas sus pretensiones.³⁷

En efecto, es el tránsito a la muerte el que permite constatar la eficacia de las ideas con la que se forjaron nuestras razones de vivir, sin embargo, estas razones no son únicamente nuestras, más bien, se trata de adaptarlas a nuestra manera de entender el mundo, de percibir la realidad y de «convivir» con las distintas normas y leyes que configuran las nociones de bien, Dios, mal, justicia, entre otros. Maqroll mismo, en su oración, exclama: «Recuerda Señor que tu siervo ha observado pacientemente las leyes de la manada. No olvides su rostro».³⁸ Al respecto, Guillermo Sucre señala:

La verdadera ley de la manada, que él observa, no es otra que la ley de la muerte: la muerte que lo degrada todo, pero que le otorga a todo su exacta realidad. Otros viven, o creen vivir, suponiendo la existencia de Dios, de la historia, del poder, de la gloria. Para Maqroll, la muerte vuelve irrisorias tales entidades; pone también al descubierto el doble engaño que encierran: figuran una trascendencia o un sentido superior que no existe; hacen vivir, no la vida misma sino la confianza —la seguridad— de creer que se está viviendo. Doble engaño que es una doble impostura: nadie vive en ni mucho menos para la trascendencia; nadie, por tanto, cree de verdad en ella. Maqroll puede ser despiadado e incrédulo, pero es riguroso: vivir es una enfermedad, el cuerpo mismo encierra sus plagas, pero ello no lo lleva a preservarse para otra vida. La furia de vivir es su única pasión: pasión maldita: la vida es un don y simultáneamente un mal. Maqroll quiere ser fiel a esa contradicción; sabe que sólo por ella no es un fantasma o una entelequia pensante.³⁹

Por eso, ante el descubrimiento de ese doble engaño, Maqroll asume plenamente su condición errante, su desapego a las cosas del mundo y a las falsas dádivas que ofrecen las esperanzas convencionalmente aceptadas. Sin embargo, debemos tener muy presente que la muerte en la obra mutisiana no es un

³⁷Pérez, Clímaco, ob. cit., p. 58.

³⁸Mutis, Álvaro. «Oración de Maqroll». En *Summa de Maqroll el Gaviano...*, p. 84.

³⁹Sucre, Guillermo. «El poema, una fértil miseria». *Revista Plural*, vol. 4, n.º 71, abril de 1975, p. 19.

acontecimiento aislado que se da en cualquier lugar, por el contrario, la muerte es un eslabón que tiene repercusiones claras dentro de la historia y la vida de los personajes y se presenta en lo que Mutis llama el «Meridiano de la desesperanza»,⁴⁰ lugar donde la desesperanza hace su aparición. Para aclarar a qué se refiere nuestro autor con éste término, debemos ir pausadamente, pues suele hablarse erróneamente del trópico, los puertos, la selva, la tierra caliente como lugares cuya diferencia importante radica en la ubicación dentro de un mapa. Evitaremos este yerro, a primera vista intrascendente, empezando por deslindar, en algunos episodios, las diferencias claras entre cada lugar antes mencionado para que al final podamos comprender por qué Maqroll debe morir necesariamente en la tierra caliente.

Empezaremos por el trópico, pues es «el trópico en donde la desesperanza logra la más pura, la más rica, la más absoluta expresión de su desolada materia».⁴¹ En efecto, para ilustrar cómo el trópico condensa la desesperanza, vale la pena recordar a Maqroll en su viaje de Cristóbal a Panamá:

El paisaje tropical de la zona, con su vegetación de hojas relucientes de un oscuro verde metálico, el calor que entraba por las ventanillas abiertas para buscar un improbable aire refrescante y el vocerío del pasaje, me trasladaron a alguna colonia europea del Asia. Hubo un momento en que hubiera jurado que viajaba a través de la península de Malaca, entre Singapur y Kuala-Lumpur [...]. “Ya va llegando la hora —pensaba— en que suelo preguntarme: ¿Qué hago aquí? ¿Quién diablos me ha traído aquí? Son las preguntas a donde va a parar esta mezcla de hastío sin fondo y de vago miedo cuando sé que me espera una larga permanencia en tierra”.⁴²

Como podemos apreciar, las similitudes entre el trópico de América y Asia son casi idénticas y es ese ambiente donde la desesperanza se hace más presente, pero en el trópico, aparece la figura del puerto que dispara la desesperanza:

A la mañana siguiente abrí la ventana de mi cuarto y me asomé a ver los muelles. La escena me quitó cualquier deseo de salir a recorrer el puerto. Hay una especie de común denominador de esos puertos del Pacífico, [...] flota, en la gran mayoría de ellos, una especie de manto gris que todo lo envuelve, de muros de

⁴⁰Mutis, Álvaro. *Poesía y prosa*, p. 299.

⁴¹Ibidem, p. 301.

⁴²Mutis, Álvaro. *Uona llega con la lluvia*, p. 36.

ladrillo maculados con restos de carteles donde se ha detenido la mugre hasta hacer invisibles las letras y de tristes grupos de habitaciones lacustres que se tienen en pie con una precariedad alarmante, meciéndose en un charco de agua sucia en la que flotan cadáveres de gallinas, latas de cerveza y botellas en lento naufragio y que despide un olor a excrementos, a orines trasnochados, a miseria, a sorda muerte anónima. Éste era de los más característicos [...]. Tendido en el lecho del que se iba levantando, cada vez con mayor fuerza, un aliento de sudor agrio de quién sabe cuántos huéspedes anteriores, empezó a abrirse paso, allá adentro de mí, una lenta pero inexorable sensación de derrota; vieja compañera del final de mis empresas que suelen desembocar todas en el mismo charco de hastío y mala sombra. Sabía que para librarme de ella sólo la inmensidad salina del océano sería eficaz. Esperaba el Luther con auténtica ansiedad, viendo cómo me iba ganando esa atroz desesperanza que tan bien conozco.⁴⁴

Asimismo, debemos tener presente el meridiano de la selva, donde la desesperanza se presenta en toda su eficacia, y aquí vale la pena recordar el viaje de Maqroll en *La nieve del almirante*: «Él entra por Manaos, se mete al Amazonas y para que pueda haber aserraderos de madera, tiene que estar ya cerca de la cordillera [...]. Entonces, él va subiendo, toma un afluente del Amazonas y ese afluente va corriente arriba hacia la cordillera.» Recordemos la reflexión de Maqroll en su paso por la selva Amazónica, que activa su desesperanza:

El sol cae a plomo sobre la tediosa extensión en donde el agua rebrilla entre juncos y lianas. De vez en cuando, como para recordarnos que ha de volver en breve, surge una pequeña muestra de la selva [...]. La soledad del lugar nos deja como desamparados, sin que sepamos muy bien a qué se debe esta sensación que no tenemos en medio de la jungla, pese a su vaho letal, siempre presente para recordarnos su devastadora cercanía. Tendido en la hamaca veo desfilar, con abúlica indiferencia, este paisaje en donde el único cambio perceptible es la paulatina mutación de la luz a medida que avanza la tarde [...] he caído en un estado de marginal indiferencia, al borde de un sordo pánico. Lo percibo como un inevitable atentado contra mi ser, contra las fuerzas que lo sostienen, contra la precaria y vana esperanza, pero esperanza al fin, de que algún día las cosas serán mejores y todo comenzará a resultar bien.⁴⁵

⁴⁴Mutis, Álvaro. *Amirbar*, pp. 146-147.

⁴⁵Sefami, Jacobo, ob. cit., p. 184.

⁴⁶Mutis, Álvaro. *La nieve del almirante*, pp. 46-47.

Finalmente, aparece la tierra caliente, que es comprendida por nuestro autor de la siguiente manera:

Nada más ajeno al trópico que estos elementos que más pertenecen a lo que suele llamarse en Suramérica la tierra caliente formada en los tibios valles y laderas de los Andes y que nada tienen que ver con el verdadero trópico [...]. Una vegetación enana, esqueléticos arbustos y desnudas zarzas, lentos ríos lodosos, vastos esteros grises donde danzan las nubes de mosquitos en soñoliento zigzag, pueblos devorados por el polvo y la carcoma, gentes famélicas con los grandes ojos abiertos en una interior vigilancia de la marca de la fiebre palúdica que lima y desmorona todo vigor, toda energía posible; vastas noches húmedas señoreadas por todos los insectos que la más loca fantasía no hubiera imaginado, lechosas madrugadas cuando todo acto en el día que nos espera se antoja mezquino, gratuito, imposible, ajeno por entero al torpe veneno que embota la mente y confunde los sentidos en una insípida melaza.⁴⁶

Sin embargo, Mutis explicita aun más el término diferenciándolo del trópico garciomarquesiano, pues se trata de evitar similitudes entre su obra y la del Nóbel colombiano:

El trópico es el de García Márquez: es la hojarasca, el polvo, la destrucción, la aridez, el sol infernal [...]. El trópico está en la costa. Después, viene una contrapartida interior (en América y en África) que es la selva. Curiosamente, por su abundancia infinita de vegetación, vuelve a ser desoladora, despersonalizadora y agobiante. La tierra caliente es una fiesta, porque es una tierra húmeda, al borde de la cordillera, con ríos que la riegan de una ferocidad enorme, pero no agresiva. Son flores maravillosas; es el café, la caña de azúcar, el cacao que tiene la flor más hermosa que puede haber y el olor de la fruta que es formidable, la guanábana espléndida, la chirimoya, en fin. Esa es la tierra media. Son tres partes evidentemente: el trópico brutal de la costa, la selva y, en medio, la cordillera.⁴⁷

El profesor Pérez nos señala la relación que existe entre la tierra caliente, la desesperanza y la muerte con estas palabras:

⁴⁶Mutis, Álvaro. *Poesía y prosa*, p. 300.

⁴⁷Semafi, Jacobo, ob. cit., p. 184.

La tierra caliente no es ajena a la muerte, pero es más propicia a la vida. No hay en ella un encantamiento con la mueca horrible de la parca; el cuerpo aún alienta calor y la sangre circula con fuerza; todo en ella, aun la destrucción, la corrupción de lo viviente, apunta a la vida, a la celebración perenne de la existencia y a la sensación plácida de sentirse vivo, sin esperanza, sin virtudes que celebrar, sin hazañas qué contar, sin poder inventarlas siquiera para consolarse; vivo con la sensación de vivir tan sólo y con el deseo de permanecer tanto como lo permita el hastío, vivo para inventar todos los días una excusa. La tierra caliente es un lugar propicio a la invención, al recurso, a la astucia para vivir.⁴⁸

Esta visión de la tierra caliente es la versión en la naturaleza de la fértil miseria de la que hablábamos con antelación; es allí en la naturaleza, que lo consume todo, donde la muerte tiene su máxima expresión, y esta expresión es lograda por alguien lúcido que, en la intimidad de su ser, en soledad, descubre en la actitud desesperanzada un camino para seguir afirmando la vida. En ese asumir la muerte, es donde se reconoce «el carácter implacable de lo único cierto que nos depara el destino».⁴⁹ En efecto, este es el horizonte vital del Gaviero, la enfermedad, la soledad, la degradación, la descomposición de la vida, la dureza de los dogmas, la mentira de las ideologías y el horror de los regímenes; es un ser lúcido que puede teorizar «sobre sus propios males y angustias y para recorrer el pasado, viendo cómo el hombre se desgasta usándose para la muerte, gastando sus fuerzas y bienes para llegar a la tumba y terminar encogido en la ojera de su propio desperdicio».⁵⁰ Quizás, por ello, es que Maqroll necesita «tocar tierra», para alimentarse de la savia de su miseria,⁵¹ que es fértil y que lo ha convertido en desesperanzado; pues si bien sabemos que Maqroll es un marinero, todas sus grandes aventuras ocurren en tierra, y es en la tierra caliente donde él puede experimentar con rigor la actitud desesperanzada: fue en el Hospital del río donde aprendió a degustar de la soledad;⁵² en la cascada⁵³ y en los cafetales, conoció el Gaviero la bastedad de su miserable condición; en La Plata, gracias a van Branden, constató su «ímbatible escepticismo ante la terca vanidad de toda empresa de los hombres, esos desventurados ciegos que entran en la muerte sin haber sospechado

⁴⁸ Pérez, Clímaco, ob. cit., p. 91.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 40.

⁵⁰ *Ibidem*, pp. 61-62.

⁵¹ Muñis, Álvaro. «Grieta matinal». En *Summa de Maqroll el Gaviero...*, p. 119.

⁵² Mutis, Álvaro. «En el río». En *Summa de Maqroll el Gaviero...*, p. 149.

⁵³ Mutis, Álvaro. «La cascada». En *Summa de Maqroll el Gaviero...*, p. 152.

siquiera la maravilla del mundo»;⁵⁴ en la caverna de *Amirbar* siente la necesidad del mar: «Algo, allá muy adentro, me decía que mi larga ausencia del mar no era bien vista por los abismales poderes del océano».⁵⁵ De igual manera, es en la tierra caliente que Maqroll revive el amor, «El cuerpo tibio y recio de la muchacha, ceñido al suyo con una intensidad nueva y reveladora, le transmitió una serenidad y un bienestar que prolongaba la acción bienhechora de la tierra del café y de la caña donde recuperaba, intactas, las ganas de vivir y el amor por los dones del mundo»;⁵⁶ asimismo, es la tierra caliente la que le permite al Gaviero caer en la cuenta de que ella es el «ámbito protector, como fuente inagotable de pruebas tonificantes, de retos que aguzan los sentidos y vigorizan mi necesidad de provocar el azar, en el intento de establecer sus límites».⁵⁷ Por lo tanto, es lícito afirmar que la tierra caliente condensa la desesperanza, no exime el amor, permite esperar, facilita la lucidez, desafía el azar y propicia el conocimiento de sí mismo: «Para él —el desesperanzado— vivir corresponderá siempre a conocerse o reconocerse y, por lo mismo, su interés en momentos como el de su muerte porque será cuando de verdad sepa quién es. Será entonces el instante de la plenitud como el bel morir que le da razón a su existencia».⁵⁸ Por eso, en la tierra caliente, la desesperanza tiene su encuentro más duro y natural con la muerte, tal como nos lo recuerda Mutis: «Se deja una herramienta algunos días recostada en alguna parte, después se oxida y ya se funde con la tierra [...]. Entonces, esta destrucción de todo era sorprendente, como una muestra de vida y, al mismo tiempo, de muerte, ¿no? Pero muerte sin terror, sin una sensación de desaparición, sino de fundirse con ese mismo paisaje».⁵⁹ Por lo tanto, el extrañamiento ante la muerte es propio de quienes no comprenden la actitud desesperanzada, o bien, es propio de aquellos, como Nacho, que por su inocencia no pueden comprender el ritmo que la vida impone: la muerte como consumación de la totalidad del ser.

En efecto, esta conciencia del ritmo que impone la vida cumple con la característica de ordenar los signos en cierta particular secuencia que el desesperanzado conoce desde siempre y que solo a él le es dado percibir y recrear continuamente. Esto ya lo analizamos en Abdul; sin embargo, en Maqroll el asunto se torna un

⁵⁴Mutis, Álvaro. *Un bel morir*, p. 38.

⁵⁵Mutis, Álvaro. *Amirbar*, pp. 116-117.

⁵⁶Mutis, Álvaro. *Un bel morir*, p. 49.

⁵⁷Mutis, Álvaro. *La nieve del almirante*, p. 65.

⁵⁸Aristizabal, Alonso. *Mito y trascendencia en Maqroll el Gaviero*. Bogotá, Ministerios de Cultura y Universidad Nacional, 2002, p. 35.

⁵⁹Sefamí, Jacobo, ob. cit., p. 174.

tanto indeterminado, pues las versiones de su muerte son varias, como lo dice el mismo Mutis en el apéndice de *Un bel morir*, es más, algunas de ellas son a todas luces apócrifas, pues están demasiado teñidas de literatura como para que puedan ser creíbles.⁶⁰ Además de esto, el tiempo en Mutis no es sincrónico, sino que pertenece más a la evocación y al recuerdo; las siguientes palabras que figuran en *Abdul Bashur, soñador de navíos* nos dan la clave a este respecto y nos permiten, por extensión, adjudicarlas a las demás obras del cervantino poeta:

Dar unidad cronológica a mi relato es de todo punto imposible. Las fechas de los papeles en mi poder no son de fiar, cuando aparecen. En la mayoría de los casos, la ausencia de toda indicación impide ubicar la época del relato. Además de los documentos escritos, parciales y no siempre ricos en detalles, he tenido que acudir a los testimonios escritos del mismo Maqroll y al recuerdo de lo que, por voz propia, me narró en múltiples ocasiones. Pero no creo que esta irregularidad cronológica tenga mayor importancia. El rigor que exige la biografía de un personaje de la historia, viene a sobrar cuando se trata de "los comunes casos de toda suerte humana."⁶¹

Otro aspecto que dificulta desentrañar la muerte del Gaviero es el aspecto del narrador, pues es Mutis quien narra las historias que oímos en boca del Gaviero, sea por medio de un manuscrito hallado por casualidad, como en *La nieve del almirante*: «Cuando Creía que ya habían pasado por mis manos la totalidad de escritos, cartas, documentos, relatos y memorias de Maqroll [...] encontré un cúmulo de hojas, en su mayoría de color rosa, Escrito por Maqroll el Gaviero durante su viaje de subida por el Río Xurandó. Para entregar a Flor Estévez en donde se encuentren»⁶² o a través de narraciones que el Gaviero ha hecho y que Mutis ha tratado de transcribir lo más fielmente posible, como es el caso de Ilona: «[...] vienen aquí relatadas usando la voz misma del protagonista [...] y tuve buen cuidado de volver con él, a menudo, sobre ellas hasta fijarlas en mi memoria con la inflexión misma de la voz y las divagaciones a que era tan adicto el Gaviero»,⁶³ o como resultado, en ocasiones, de un encuentro similar al ocurrido con Fátima Bashur en la estación de Rennes, que termina con llegada a manos de Mutis de «La

⁶⁰Cfr. Mutis, Álvaro. *Un bel morir*, p. 125.

⁶¹Mutis, Álvaro. *Abdul Bashur...*, p. 26.

⁶²Mutis, Álvaro. *La nieve del almirante*, p. 16.

⁶³Mutis, Álvaro. *Ilona llega con la lluvia*, p. 14.

documentación necesaria para cumplir con mi viejo propósito de recrear, para mis improbables lectores, algunos episodios de la vida impar y accidentada del más fiel y viejo amigo del Gaviero.»⁶⁴ Por lo tanto, haciendo estas salvedades y reafirmando nuestra adhesión con Barón-Fritts, trataremos de deslindar la, o mejor dicho, las muertes del Gaviero.

Lo primero que sabemos es que «Una patrulla militar lo rescató de la muerte, cuando se había encogido entre las rocas en busca del calor de su propia sangre que apenas circulaba ya por su cuerpo escuálido y tostado por el sol de la cordillera.»⁶⁵ El profesor Pérez halla en «Moirologhia»⁶⁶ una señal ineluctable de la muerte del Gaviero: «La Reseña (de los Hospitales de ultramar) culmina con un lamento o treno [...]. El treno es el canto a la muerte del Gaviero, su retorno a la verdadera morada, a la grandeza de un ser que no tiene por qué padecer la existencia»;⁶⁷ sin embargo, y siguiendo a Mutis en *Un bel morir*,⁶⁸ sabemos que la versión más antigua de la muerte del Gaviero es la que fue incluida en la *Summa de Maqroll el Gaviero*, publicada en España en 1973: «Se hace un recuento de ciertas visiones memorables de Maqroll el Gaviero, de algunas de sus experiencias en varios de sus viajes y se catalogan algunos de sus objetos más familiares y antiguos».⁶⁹ Más adelante, Mutis nos lleva a considerar que el hombre fallecido encontrado por el practicante en «Morada» es Maqroll: «A la mañana siguiente el practicante de turno lo encontró aferrado a los barrotes de la cama, las ropas en desorden y manando aún por la boca atónita la fatigada y oscura sangre de los muertos».⁷⁰ Esta versión cobra particular validez si tenemos en cuenta que esta composición pertenece a la *Reseña de los hospitales de ultramar* tejida por Maqroll el Gaviero: «En la vejez de sus años, cuando el tema de la enfermedad y de la muerte rondaba sus días y ocupaba buena parte de sus noches, largas de insomnio y visitadas de recuerdos».⁷¹

Otra de las versiones de la muerte del Gaviero es la que aparece en «Razón verídica de los encuentros y complicidades de Maqroll el Gaviero con el pintor Alejandro Obregón», adjudicada a Gabriel García Márquez, y consiste «en decir que fue

⁶⁴Mutis, Álvaro. *Abdul Bashur...*, p. 24.

⁶⁵Mutis, Álvaro. «En el río». En *Summa de Maqroll el Gaviero...*, p. 149.

⁶⁶Mutis, Álvaro. «Moirologhia». En *Summa de Maqroll el Gaviero...*, p. 165.

⁶⁷Pérez, Clímaco, ob. cit., pp. 83-84.

⁶⁸Mutis, Álvaro. *Un bel morir*, p. 125 y ss.

⁶⁹Mutis, Álvaro. «Se hace un recuento». En *Summa de Maqroll el Gaviero...*, p. 169.

⁷⁰Mutis, Álvaro. «Morada». En *Summa de Maqroll el Gaviero...*, p. 159.

⁷¹Mutis, Álvaro. «Reseña de los hospitales de ultramar». En *Summa de Maqroll el Gaviero...*, p. 144.

Obregón quien encontró en la ciénaga el cadáver del Gaviero cuando este se perdió allí con Flor Estévez y, al parecer, murieron de sed y hambre buscando la salida de los esteros». ⁷¹ No obstante, Mutis intenta aclarar el asunto y, al respecto, señala lo siguiente sobre la versión de García Márquez: «Algo se insinuaba, trataba de salir a flote por entre los datos que para nada coincidían con la pretendida desaparición del Gaviero en los esteros de la Ciénaga Grande»; ⁷² asimismo, «Todos estos datos venían a perturbar, a desvirtuar, más bien, la conclusión a la que no era tan descabellado llegar, de que el ahogado era Maqroll». ⁷³ Con todo, Mutis se inclina a pensar que García Márquez verificó la información sobre la muerte del Gaviero y, por ello, esta versión cobra una inusitada validez, gracias a la fuente de la que proviene; pero Mutis, inconforme con la versión de su amigo, decide preguntarle a Obregón, el cual «Se limitó a sonreír entre divertido y ausente y empezó a hablar de otra cosa». ⁷⁴

En conclusión, este juego de versiones, y sus respectivas contradicciones, parece más una travesura de Mutis que un interés verdadero por aclarar la muerte del Gaviero, lo que se confirma cuando nos dice que «Así las cosas y, como es costumbre cuando se trata del Gaviero, la verdad se nos escapa de entre las manos como un pez que se evade». ⁷⁵ No obstante, lo verdaderamente inquietante de esta posible muerte de Maqroll es que se ajusta al principio rilkeano y desesperanzado de modelar la propia muerte, que ya estudiamos más arriba, y esto nos lo informa Mutis con las siguientes palabras: «[...] este final se ajusta tan bellamente a su carácter y al encontrado diseño de sus días sobre la tierra, que no puedo menos de mencionado aquí, desde luego sin avalado como cierto, pero tampoco negándolo enfáticamente. Los artistas y los aventureros suelen hilvanar de antemano su fin de manera tal que jamás pueda ser claramente descifrado por sus semejantes». ⁷⁶

A pesar de todo lo anterior, Mutis nos informa que la versión de «En los esteros», ⁷⁷ «Que apareció hace algunos años en un libro titulado *Caravansary*», ⁷⁸ es

⁷¹Mutis, Álvaro. *Triptico de mar y tierra*, p. 85.

⁷²Ibidem, p. 85. Es inconcebible en Gabriel García Márquez la pesca de sábalo, el hecho de que el muerto no fuese también el dueño de la barca, y la mención de un bote, palabra que bien pudiera aplicarse a la barca de quilla plana en donde se perdió Maqroll, pero que no era la indicada.

⁷³Ibidem, p. 85.

⁷⁴Ibidem, p. 86.

⁷⁵Ibidem, p. 87.

⁷⁶Ibidem.

⁷⁷Mutis, Álvaro. «En los esteros». En *Summa de Maqroll el Gaviero...*, p. 199.

⁷⁸Mutis, Álvaro. *Un bel morir*, p. 126.

la más aceptada; aquí, resulta interesante seguir a Mutis cuando nos narra su intención de incluir este antiguo poema al final del libro: «Yo quería mucho que la trilogía terminase con esta figura del hombre cansado, recostado en el timón, como un viejo Caronte, digo yo y que desaparece».⁸⁰

Como pudimos apreciar a través de este recorrido, Maqroll debe morir en la tierra caliente porque debe fundirse, hacerse uno con ese espacio que lo consume todo, con el paisaje que devora lo que ha dejado de existir y se ha corrompido para hacerlo fértil y reiniciar, o mantener, el ciclo de la vida; Maqroll debe descomponerse con la naturaleza y alimentar la vida que se rebela a extinguirse; se trata de que él viva de otra manera, pero que siga viviendo.

Ahora bien, la muerte de Maqroll en *Un bel morir* es avistada por doña Empera, pues ella, cual si fuera un Tiresias femenino, sabe que el Gaviero parte de su lado para no volver jamás: «Ella, que todo lo sabía, sintió que de sus brazos se alejaba un hombre que le estaba diciendo adiós, a la vida».⁸¹ Ratificando el axioma de que en la muerte se confirma el sentido de las razones que dieron significado a la existencia, el Gaviero, en el último momento, repasa su vida: «Fue, entonces, cuando consiguió aislar, en el delirio lúcido de un hambre implacable, los más familiares y recurrentes signos que alimentaron la sustancia de ciertas horas de su vida. He aquí alguno de esos momentos, evocados por Maqroll El Gaviero mientras se internaba, sin rumbo, en los esteros de la desembocadura»;⁸² la primera visión en la mente Maqroll es Amparo María «en su porte de maja andaluza»,⁸³ como si fuera la Cretense de los Alesi. Finalmente, Maqroll se deja ir a la muerte, sin embargo, ese final indeterminado lo deducimos gracias al poema «En los esteros», en cuya indeterminación cabría la posibilidad de que Maqroll muere junto a Flor Estévez, tal como pareciera anunciarlo Mutis en un próximo intento por clarificar la muerte del Gaviero: «Y hay una cosa allí: te acuerdas de esa mujer de “los esteros”, que sube con el pelo enorme, herida y tal, ésa puede ser Flor Estévez, puede ser. Te acuerdas que lo último que le dice la ciega a Maqroll es “A lo mejor se la encuentra; ella tiene el dolor de que usted haya creído que lo abandonó”. Entonces, a lo mejor todavía está viva por allí».⁸⁴

⁸⁰Semafi, Jacobo, ob. cit., p. 204.

⁸¹Mutis, Álvaro. *Un bel morir*, p. 123.

⁸²Mutis, Álvaro. «En los esteros». En *Summa de Maqroll el Gaviero...*, p. 199.

⁸³Mutis, Álvaro. *Un bel morir*, p. 124.

⁸⁴Semafi, Jacobo, ob. cit., p. 204.

Es importante revisar esta muerte del Gaviero dentro de toda una estructura clara en la obra. Como dijimos, Mutis crea a Maqroll para escribir una poesía desesperanzada, que no iba con su edad,⁶⁵ y ya hemos visto que a lo largo de toda la vida del poeta hubo acontecimientos que le marcaron y le permitieron construir una visión del mundo tal y como la conocemos. Entonces, ya ha resultado claro a nuestros ojos la coherencia y la continuidad de un pensamiento que a lo largo de los años se ha solidificado.

En el caso mío, mi permanencia en Coello, mi experiencia de la tierra caliente, no sólo en Coello, sino de toda la tierra caliente que visité en Colombia, pues, marca definitivamente, genera, produce una serie de imágenes y de recuerdos sensoriales en los que insiste mi poesía, trata de que perduren y se repitan y vuelvan, hasta que queden como en bloque, con una permanencia de piedra. Esa es la intención, no estoy diciendo que eso se logre por su edad.⁶⁶

De acuerdo con lo anterior, debemos llamar la atención sobre tres aspectos coherentes entre Maqroll en *La nieve del almirante*, la muerte del Gaviero en *Un bel morir* y las palabras de Mutis en una entrevista para comprender por qué Maqroll no puede fenecer, ni aun en el episodio de «En los esteros»: «No te detengas. Evita, hasta el más humilde fondeadero. Remonta los ríos. Desciende por los ríos. Confúndete en las lluvias que inundan las sabanas. Niega toda orilla. Nota cuánto descuido reina en estos lugares. Así los días de mi vida. No fue más. Ya no podrá serlo». ⁶⁷ Teniendo presente esta declaración de Maqroll, tomo como segundo aspecto la imagen de Caronte que aparece en *Un bel morir*, pues este personaje era el encargado de cruzar a las almas de los muertos al otro lado del río Aqueronte: «Recostado contra la barra del timón, tenía el aspecto de un cansado Caronte vencido por el peso de sus recuerdos, partiendo en busca del reposo que durante tanto tiempo había procurado y a cambio del cual nada tuviera que pagar»; ⁶⁸ por último, para cerrar el círculo, las siguientes palabras de Mutis: «Pero no es una condenación a viajar sino que Maqroll ha escogido esa posibilidad [...]. Pero él no

⁶⁵Cfr. Shimose, Pedro (ed.), *Álvaro Mutis. Semana de autor*, Madrid, Cultura Hispánica e Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1993, p. 50.

⁶⁶Ibidem, p. 195.

⁶⁷Mutis, Álvaro. *La nieve del almirante*, p. 93.

⁶⁸Mutis, Álvaro. *Un bel morir*, p. 124.

busca nada; sencillamente se va desplazando».⁸⁶ ¿Y todo esto para qué? Solo para decir que Maqroll, al internarse por el río de La Plata, se va «desplazando» hacia la muerte, pero sin llegar a concluir la. Maqroll se funde con el paisaje, pero no puede llegar a la muerte porque sería tanto como afirmar que él hallaría en la muerte la consecución, en la praxis, de una esperanza, es decir, la realización plena, tangible, pragmática de una utopía de cualquier tipo, cosa que por definición iría en contravía de la desesperanza mutisiana.⁸⁷ Maqroll, al igual que Caronte, se interna en el río de la muerte, pero el Gaviero no lo cruza; lo remonta y ve cuánto descuido hay en ese lugar. Él se desplaza sin buscar nada; al no cruzar el río, abre la posibilidad de una metafísica nueva, no más allá de la muerte, sino, *paralela* a la muerte, es otros términos, rompe con el paradigma de la muerte como un lugar al que se arriba para ser un modo de existir, en suma, Maqroll se rebela ante el oficio de existir, no importa qué clase de existencia sea. Esta es la razón por la que el lector, en ocasiones, experimenta a Maqroll más como una presencia que como un ser de carne y hueso. El Gaviero, por su manera de estar en el mundo, se hace inmanente en la conciencia de quien accede al orbe mutisiano y allí está el atractivo irresistible del universo de Mutis. Una vez adentrados en él, es inevitable hacernos parte de su *materia*; entramos en la posibilidad de percibir la realidad de una manera distinta y esto se logra con la potencia verbal del poeta, ya que las palabras, en la mayoría de los casos, como en toda poesía, pretenden sugerir más que decir;⁸⁸ por eso, las palabras de García Márquez corroboran nuestra apreciación: «Maqroll somos todos y por eso no puede morir».⁸⁹ Si Maqroll encarna la desesperanza es porque ante todo es vida, la vida verdaderamente vivida. ■

⁸⁶ Mutis, Álvaro. «Rechaza toda orilla, no te detengas, no hay puertos». *Estrategia Económica y Financiera*, n.º 242, 31 de agosto de 1996, p. 45.

⁸⁷ «[...] [un desesperanzado] no está reñido con la esperanza, lo que ésta tiene de breve entusiasmo por el goce inmediato de ciertas probables y efímeras dichas, por el contrario, es así como sostiene —repito— las breves razones para seguir viviendo. Pero lo que define su condición sobre la tierra, es el rechazo de toda esperanza más allá de los más breves límites de los sentidos, de las más leves conquistas del espíritu. El desesperanzado no “espera” nada, no consiente en participar en nada que no esté circunscrito a la zona de sus asuntos más entrañables». Mutis, Álvaro. «La desesperanza». En *Poesía y prosa*, p. 289.

⁸⁸ «Lo importante no es tanto el sentido de las palabras, cuanto lo que fluye bajo ellas, o lo que de ellas se niegan a ofrecer como transparencia». Moreno, Belén del Rocío. *Las cifras del azar: una lectura psicoanalítica de la obra de Álvaro Mutis*. Bogotá, Planeta, 1998, p. 52.

⁸⁹ García Márquez, Gabriel. «Palabras de Gabriel García Márquez, en homenaje a Álvaro Mutis». *Revista Consigna*, vol. 18, n.º 437, abril-junio de 1993, p. 102.



Gray Weather, Grande Jatte
Georges Seurat



Primer ciclo narrativo de Álvaro Mutis: del *Diario de Lecumberri* a *La verdadera historia del flautista de Hammelin*

Mario Barrero

En un momento como este, en el que la obra literaria de Álvaro Mutis vuelve a acaparar la atención con motivo de la obtención del Premio Cervantes de Literatura por parte de su autor, resulta oportuno detenerse durante algunas páginas en aquellas obras que constituyen el primer ciclo narrativo del escritor colombiano, conjunto que, aunque distante de la paradigmática figura de Maqroll el Gaviero, presenta múltiples puntos de contacto con el resto del universo mutisiano, sobre todo en lo concerniente a la permanente indagación sobre las razones de ser del proceso escritural.

El primer ciclo narrativo de la obra de Álvaro Mutis se inicia con la publicación del *Diario de Lecumberri*¹ y de los relatos «La muerte del estratega», «Sharaya» y «Antes de que cante el gallo»; se complementa, luego, con *La mansión de Araucaíma*² y «El último rostro»; y finaliza con el «cuento infantil» titulado *La verdadera historia del flautista de Hammelin*.³ En él, pueden apreciarse tres formas

¹*Diario de Lecumberri* (México, Universidad Veracruzana, 1960). En esta edición fueron incluidos «La muerte del estratega», «Sharaya» y «Antes de que cante el gallo». Cabe señalar que en *La mansión de Araucaíma* y *Cuadernos del Palacio Negro* (Madrid, Siruela, 1992) se modificó el título original del diario por el de *Cuadernos del Palacio Negro*, nombre con el que también era conocida la cárcel mexicana de Lecumberri.

²*La mansión de Araucaíma. Relato gótico de tierra caliente* (Buenos Aires, Sudamericana, 1973). En su segunda edición (Barcelona, Seix Barral, 1978) se agregó el diario, los tres relatos antes señalados y «El último rostro», hasta entonces inédito.

³*La verdadera historia del flautista de Hammelin* (México, Penélope, 1982).

diferentes de asumir el proceso escritural, comenzando por el intento de dejar testimonio de una traumática experiencia del propio autor hasta llegar a la reescritura en forma novelada de determinados periodos de la historia universal, sin dejar de lado la posibilidad de experimentar con ciertos modelos literarios.

EL TESTIMONIO

El intento de convertir en testimonio escrito una vivencia traumática se pone de manifiesto en el *Diario de Lecumberri*, texto en el que Mutis recogió cinco cuadros significativos de su estancia durante quince meses en la cárcel mexicana de dicho nombre.⁴ Cinco visiones que se alejan de la estructura tradicional de un diario (no se sigue, ni se precisa un orden cronológico), así como de la supuesta relación de este con la realidad: desde la introducción, el propio autor-narrador indica que en el texto que sigue a continuación van entrelazados el testimonio objetivo con la ficción. Por lo tanto, se trata de una escritura que no se constringe a seguir determinada pauta, sino que por el contrario está dispuesta a romper cualquier barrera que se le oponga en su camino hacia la meta deseada. Esta actitud fue detectada y valorada de manera favorable por la crítica de la época, como lo demuestra el siguiente comentario de Hernando Valencia Goelkel:

Aquí, los relatos de Mutis se enderezan hacia el realismo; más que de su propia imaginación, quiere dar testimonio de realidades y de imaginaciones ajenas. Y sorprendentemente, esta constancia modesta de las sordideces y de los delirios de unos pobres seres resulta al mismo tiempo mucho más alucinante y mucho más concreta que las ambiciosas incursiones del autor por el campo de la eternidad y de las mitologías. La verdad de lo visto y de lo vivido en Lecumberri se transforma literalmente en una realidad simultáneamente horrenda y seductora; lo que quiso ser una descripción escueta se convierte en poesía.⁵

⁴En 1956, Álvaro Mutis abandonó Bogotá y partió hacia Ciudad de México a raíz de una acción judicial que la multinacional petrolera Esso entabló en su contra. En la capital mexicana, la Interpol lo detuvo y permaneció recluido en la cárcel durante el tiempo señalado. Al cabo de este, el proceso en su contra fue anulado y se declaró su inocencia. Véase Poniatowska, Elena. *Cartas de Álvaro Mutis a Elena Poniatowska*. México, Alfaguara, 1998.

⁵Valencia Goelkel, Hernando. *Diario de Lecumberri*. En Mutis, Álvaro. *Poesía y prosa*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1982, p. 689. El siguiente planteamiento de Mario Vargas Llosa sobre la inevitable relación entre la biografía del escritor y la ficción inventada por él ilustra de manera clara el proceso creativo que se vislumbra en el caso del *Diario de Lecumberri*: «La raíz de todas las historias es la experiencia de quien las inventa, lo vivido es la fuente que irriga las ficciones.

En el caso del *Diario de Lecumberrí*, dos serán los motivos que provoquen la necesidad de escribir: sobrevivir al encierro y rendir un homenaje a aquellos con quienes se compartió dicho trance: «La ficción hizo posible que la experiencia no destruyera toda razón de vida. El testimonio ve la luz por quienes quedaron allá, por quienes vivieron conmigo la más asoladora miseria, por quienes me revelaron aspectos, ocultos para mí hasta entonces, de esa tan mancillada condición humana de la que cada día nos alejamos más torpemente».⁶

Así como la voz narrativa se muestra en un comienzo muy segura de la razón de ser de su discurso, la duda sobre esta última le asaltarán rápidamente, hecho que en gran medida la emparentará con las voces poéticas que por aquel periodo se manifestaban en los poemarios de Mutis. Claro que existirá una diferencia radical: mientras estas dudaban sobre la validez de su canto, dada la incapacidad de la palabra para asir lo poético, la voz narrativa no pone en tela de juicio la capacidad expresiva de la palabra, pero no tiene claro cuál será la verdadera utilidad de sus relatos: «No sé muy bien por qué he narrado todo esto. Por qué lo escribo. Dudo que tenga algún valor más tarde, cuando salga. Allá afuera, el mundo no entenderá nunca estas cosas [...]. Tal vez sea inútil narrarlo, pero no sabría decir en qué sentido, ni para quién».⁷

Esta duda le imprime a la escritura en cuestión un carácter crítico que la libera de tener que ajustarse a determinados cánones, permitiéndole, de esa forma, adentrarse por diferentes senderos expresivos que la enriquecen y configuran como un universo heterogéneo y dispuesto al cambio.⁸ Prueba de ello son los siguientes relatos a los que se aludirá y que constituyen las otras dos variantes escriturales ya esbozadas como características de este primer ciclo narrativo mutisiano.

Esto no significa, desde luego, que una novela sea siempre una biografía disimulada de su autor; más bien que en toda ficción, aun en la de imaginación más libérrima, es posible rastrear un punto de partida, una semilla íntima, visceralmente ligado a una suma de vivencias de quien la fraguó. Me atrevo a sostener que no hay excepción a esta regla y que, por lo tanto, la invención químicamente pura no existe en el dominio literario. Que todas las ficciones son arquitecturas levantadas por la fantasía y la artesanía sobre ciertos hechos, personas, circunstancias, que marcaron la memoria del escritor y pusieron en movimiento su fantasía creadora, la que, a partir de aquella simiente, fue erigiendo todo un mundo, tan rico y múltiple que a veces resulta casi imposible (y a veces sin casi) reconocer en él aquel material autobiográfico que fue su rudimento, y que es, en cierta forma, el secreto nexo de toda ficción con su anverso y antípoda: la realidad real». *Cartas a un joven novelista*. Barcelona, Planeta, 1997, pp. 21-22.

⁶ Mutis, Álvaro. *Obra Literaria. Prosas*. Tomo II. Bogotá, Procultura, 1985, p. 11.

⁷ *Ibidem*, p. 19.

⁸ «Fuera de la novela (de la ficción), nos encontramos en el terreno de las afirmaciones: todos están seguros de lo que dicen: el político, el filósofo, el portero. En el terreno de la novela, no se afirma: es el terreno del juego y de las hipótesis. La meditación novelesca es pues, esencialmente, interrogativa, hipotética». Kundera, Milan. *El arte de la novela*. Barcelona, Tusquets, 1994, p. 90.

LA EXPERIMENTACIÓN

La mansión de Araucaíma y *La verdadera historia del flautista de Hammelin* representan la posibilidad de crear nuevos universos narrativos a partir de la experimentación con modelos literarios ya conocidos.

En el primer caso, el subtítulo del texto precisa claramente el modelo sobre el que se está trabajando: «Relato gótico de tierra caliente». En efecto, el objetivo del relato es recrear la temática misteriosa y violenta de la novela gótica inglesa, que floreciera entre la segunda mitad del siglo XVIII y los albores del siglo XIX, pero introduciendo cambios significativos en cuanto a la ubicación espacio-temporal de los hechos y a la forma de narrar.

El vetusto castillo europeo es reemplazado por una hacienda típica de la llamada «tierra caliente» americana; el señor y su corte dan paso a un viejo pederasta retirado (don Graci) y a un séquito de sirvientes que, aunque rememoran en parte el antiguo orden, está instalado en la modernidad del siglo XX (el fraile, el sirviente, el piloto, el guardián y la Machiche, prototipo de la matrona por excelencia); la doncella inocente y virgen, protagonista *per se* de la novela gótica, que irrumpía en el universo cerrado del «castillo», es ahora una joven modelo publicitaria y aspirante a actriz (la muchacha) que, aunque iniciada en las artes sexuales, desconoce el amplio y variado repertorio del sadomasoquismo. Su despertar a ese mundo desconocido y el desequilibrio que ello generará en las relaciones existentes entre los antiguos habitantes de la Mansión constituirán el eje dramático de la obra.

En relación con la forma en que la trama es presentada al lector, esta abandona también las directrices del relato gótico tradicional, optando por una estructura más cercana a la de un guión cinematográfico; en la que tan solo se presenta una descripción de los personajes, las locaciones y una breve síntesis de los hechos para darle coherencia al relato.⁹ Este trastrocamiento formal en relación con el modelo original permite entrever que en este caso la intención del autor no se limita a ubicar su proyecto literario en el marco de determinada tradición, sino

⁹ La siguiente anécdota antecede la escritura de *La mansión de Araucaíma* y en ella puede apreciarse las razones que justifican su temática y su estructura: «[...] escribí todo un texto que se llama *La mansión de Araucaíma*, que fue un desafío que tuve con Luis Buñuel, un grande y entrañable amigo mío, con quien discutía una vez sobre la novela gótica y le explicaba que un desarrollo muy rico de la novela gótica inglesa es aquél en donde el tema esencial es el mal absoluto y que el ámbito ideal

que, además, busca innovar dentro de ella, dándole vida a una obra original, moderna y abierta a la sugerencia.¹⁰

Una situación diferente ocurre en *La verdadera historia del flautista de Hammelin*. En ella se mantiene en gran medida la estructura narrativa del cuento tradicional, en este caso de origen germánico, pero ello no constituye un impedimento para que se presente una variación significativa en cuanto al contenido del cuento. Como bien lo apunta Michèle Lefort,¹¹ el flautista pasa a un segundo plano y cede al «simpático zapatero» Hans la «verdadera» responsabilidad de la desaparición de los niños del pueblo. De forma paralela a ese cambio se presenta otro en cuanto al mensaje moralizador del relato. Contrario a la tradición, en esta ocasión el «malo» no pagará por sus fechorías: Hans morirá sin levantar ningún tipo de sospecha y la responsabilidad de la masacre recaerá sobre el flautista, que no será sino un «ciego» ejecutor de los diabólicos planes del zapatero. Generándose de esta manera un gesto irónico con respecto a los principios éticos que rigen a toda sociedad y al supuesto valor de la palabra como transmisora de la «verdad».

REESCRIBIR LA «HISTORIA»

En cuanto a la variante narrativa resultante de la incursión en el ámbito de la historia, dos son los relatos de Mutis que la encarnan: «La muerte del estratega» y

donde sólo el mal sucede podía ser el ambiente del trópico. A Luis Buñuel, aragonés, europeo y surrealista, esto le pareció una herejía, y me dijo: "Eso es una barbaridad, lo que tú estás diciendo es una tontería gigantesca. La novela gótica necesita de un castillo, del mar rompiendo con las escolleras. Necesita el ambiente inglés, necesita una doncella indefensa totalmente en manos de un dueño, de un ser que ha escogido el mal como el ambiente absoluto y total de su vida, y es víctima de ese hombre, de ese individuo". Después de muchos martinis le dije: "Bueno, hagamos una cosa, yo voy a escribir una novela gótica de tierra caliente, y tú me vas a decir si funciona o no funciona". Y escribí *La mansión de Araucaima*, como la presentación previa de un guión de cine, que me pareció la forma más clara de explicarle el asunto a Buñuel. Cuando la leyó me dijo: "Tienes toda la razón, así juego. Así me parece que los personajes que están allí presentes, son personajes de una novela gótica: gentes que han salido del ámbito de la moral convencional occidental y han escogido fría y tranquilamente el mal. Yo quiero hacer esta película". Balza, José y José Ramón Medina. «Magroll y las batallas perdidas». En Mutis Durán, Santiago (ed.). *Tras las rutas de Magroll el Gaviero 1988-1993*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1993, p. 69.

¹⁰«El novelista no elige sus temas; es elegido por ellos. Escribe sobre ciertos asuntos porque le ocurrieron ciertas cosas. En la elección del tema, la libertad de un escritor es relativa, acaso inexistente. Y, en todo caso, incomparablemente menor que en lo que concierne a la forma literaria, donde me parece, la libertad —la responsabilidad— del escritor es total». Vargas Llosa, Mario, ob. cit., p. 23. A propósito de *La mansión de Araucaima*, véase Moreno Durán, Rafael Humberto. «El falansterio violado». En Mutis Durán, Santiago (ed.). *Tras las rutas de Magroll el Gaviero 1981-1988*. Cali, Prorratores y Gobernación del Valle, 1988, pp. 77-85; y Olaciregui, Julio. «El sueño gótico de Álvaro Mutis». *Revista Literaria Gradiva*, 1988, pp. 87-95.

¹¹Lefort, Michèle. *La verdadera historia del flautista de Hammelin, récréation, de Robert Browning et Samiel à Alvaro Mutis*. París, Cricral, 1997. En este ensayo, la investigadora francesa rastrea los orígenes de las primeras versiones escritas de este cuento popular germánico a mediados del siglo XV para hacer luego un recorrido por sus diferentes recreaciones hasta llegar a la de Mutis, analizando de manera detallada qué mantiene y qué cambia esta última versión en relación con las anteriores.

«El último rostro».¹³ En ambos casos se emplea el mecanismo de presentar el texto como una transcripción y edición de otros textos. En el primer caso se trata de los supuestos documentos que fueron consultados durante el Segundo Concilio de Nicea con miras a la fallida canonización de Alar el Ilirio, estratega bizantino que murió a manos de los turcos en las arenas de Siria mientras dirigía los ejércitos de la emperatriz Irene.¹⁴ En el segundo caso se trata del diario del coronel polaco Miecislaw Napierski, antiguo miembro de los ejércitos napoleónicos, que llegó a la América hispana cuando la gesta de independencia había terminado y su presencia era del todo inútil. El resultado: dos excelentes frescos de sendos periodos cumbres de la historia: por una parte, la consolidación y, a la vez, el inicio del resquebrajamiento del Imperio Bizantino, y la decisiva influencia de este en el posterior devenir tanto de Oriente como de Occidente;¹⁵ y por otra, el siniestro tránsito de las recién nacidas repúblicas latinoamericanas hacia unas guerras civiles que se han perpetuado casi a lo largo de dos siglos.

En este caso, el mérito de Mutis no reside en reescribir esos momentos históricos, sino en haberlo hecho de tal forma que los dos relatos no se convirtieran en discursos acartonados o maniqueos, cercanos a las siempre tentadoras aguas del panfleto político-histórico. Ello se logró gracias a que no se pretendió escribir la historia con mayúsculas, sino presentar dichos momentos a través del prisma de dos historias particulares: la de Alar, que antes que un símbolo del guerrero recibe

¹³ «El último rostro» es un fragmento de un texto más amplio, como lo señala el propio Mutis: «Yo había escrito una novela de cerca de 300 páginas, sobre los últimos días de Simón Bolívar. Cuando la terminé, me di cuenta que faltaba todavía un trabajo de documentación muy riguroso y que me iba a exigir realmente [...] varios años de verificar una serie de datos y, como no es esa precisamente una de mis virtudes (la capacidad de concentrarme e investigar) [...] resolví quemar la novela y dejar únicamente un fragmento en donde sentía que está "mi" Simón Bolívar». En Shimose, Pedro (ed.). *Álvaro Mutis. Semana de autor*. Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica e Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1993, p. 117. A partir de este relato, Gabriel García Márquez retomó la idea de escribir una novela sobre los últimos días de El Libertador; concretó el proyecto en 1989 con *El general en su laberinto*. El Nóbel colombiano no solo dio testimonio de ello en la dedicatoria de su libro («Para Álvaro Mutis, que me regaló la idea de escribir este libro») y en el epílogo («Gratitudes»), sino que, además, en el capítulo 6 de su ficción bolivariana, incluyó como personaje al coronel polaco Miecislaw Napierski, el «autor» del diario que es reproducido en «El último rostro», y mencionó el posterior «ejercicio literario» realizado por Mutis con dicho diario: «Después de la muerte de Sucre quedaba menos que nada. Así, se lo dio a entender [Bolívar] a Napierski, y así lo dio a entender éste en su diario de viaje, que un gran poeta granadino había de rescatar para la historia ciento ochenta años después». García Márquez, Gabriel. *El general en su laberinto*. Madrid, Mondadori, 1989, p. 196.

¹⁴ La emperatriz Irene, esposa del emperador León IV (775-780), fue regente durante la minoría de edad de su hijo Constantino VI (780-790), a quien finalmente destronó (797). En ese momento, tomó el título masculino de «Basileus» y lo conservó hasta el momento de su caída del trono (802). Junto con el patriarca Tarasio, convocó en el 787 el II Concilio de Nicea, séptimo concilio ecuménico reconocido por las Iglesias de Oriente y Occidente. Su principal tema de debate fue la restauración de la «veneración» de las imágenes santas, capítulo fundamental de «la querrela de las imágenes» que sacudió a la Iglesia de Oriente durante los siglos VIII y IX.

¹⁵ Véase Ferdinandy, Miguel de. «El estratega. Un cuento de Álvaro Mutis». En Mutis Durán, Santiago (ed.). *Tras las rutas de Magrull el Gauiero 1981-1988*, pp. 43-47.

bizantino, encarna a un personaje atormentado que duda entre la fidelidad a su emperatriz y su pasión por Ana la Cretense; y la del coronel polaco que no encuentra en Santa Marta al Libertador, sino a un Simón Bolívar de más huesos que carne, traicionado por todos y que percibe en el vil asesinato del mariscal de Ayacucho, Antonio José de Sucre, en las montañas de Berruecos, antes que el final de su proyecto político, la muerte de un amigo fiel de muchas horas de campaña.

Tanto «La muerte del estratega» como «El último rostro» encuadran en la amplia definición de relatos históricos recogida por Seymour Menton en su estudio *La nueva novela histórica en la América Latina, 1979-1992*, en la medida que ambos son textos «cuya acción se ubica total o por lo menos predominantemente en el pasado, es decir en un pasado no experimentado directamente por el autor».⁴ Lo que ya no es tan claro es su plena inclusión dentro de la categoría de «nueva novela histórica», en la que tienen cabida tanto novelas como relatos, propuesta por Menton.

Para este investigador, aparecen en América Latina a partir de 1979 varias novelas históricas que se diferencian claramente de las escritas durante el romanticismo decimonónico y el criollismo (1915-1945), estas, a pesar de sus diferencias estilísticas, perseguían como fin último la consolidación de una identidad nacional; e igualmente se distancian de las publicadas durante el Modernismo (1882-1915), que miraban hacia el pasado con la intención de escapar al auge del naturalismo positivista y del materialismo burgués. La nueva novela histórica, cuyos principales antecedentes serán gran parte de la obra de Alejo Carpentier y las novelas *Yo el supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos y *Terra nostra* (1975) de Carlos Fuentes, se distinguirá por seis características, de las que los relatos en cuestión de Mutis solo cumplen cabalmente con dos, y a medias con otra.

La primera característica que cumplen es presentarse como el resultado de la reescritura de determinados «documentos» históricos: en un caso, los supuestamente consultados durante el Segundo Concilio de Nicea; y en el otro, el diario escrito por el coronel polaco Miecislaw Napierski durante su viaje a América. La segunda característica que satisfacen es la de presentar como personajes de ficción a unas figuras históricas claramente identificables: la emperatriz bizantina Irene y el libertador Simón Bolívar, aunque no debe pasarse por alto que tanto Alar el Ilirio, personaje central de «La muerte del estratega», como el coronel Napierski, autor

⁴Menton, Seymour. *La nueva novela histórica en la América Latina, 1979-1992*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 32.

de las páginas transcritas en «El último rostro», provienen de la imaginación de Mutis. Por otro lado, la característica que solo satisfacen a medias es destacar por su carácter metaliterario. En ninguno de los dos relatos se registran comentarios directos por parte de los narradores sobre el proceso de creación. Sin embargo, el hecho de presentarse como la transcripción y edición de algunos fragmentos, subjetivamente seleccionados, de determinados documentos preexistentes ya constituye en sí una postura metaliteraria: concebir el ejercicio narrativo como un proceso de reescritura y manipulación de unas «supuestas fuentes originales».

Más allá de las semejanzas y diferencias con respecto al modelo propuesto por Menton,¹⁶ «La muerte del estratega» y «El último rostro» constituyen dos relatos válidos, tanto desde su propuesta literaria como histórica, que gracias al celo de su autor, no cayeron en las tenebrosas aguas de los textos «didácticos» o panfletarios, que siempre tientan a todo escritor cuando intenta fusionar en el papel historia y literatura.¹⁷

ARS COMBINATORIA

Finalmente, existe otro relato de Mutis donde confluyen la variante de experimentar con un modelo escritural reconocido y la de incursionar en los terrenos de la recreación histórica: «Antes de que cante el gallo». En él se asiste a la recreación de la pasión y muerte de Jesucristo y, por ende, a la reescritura de importantes pasajes del Nuevo Testamento.

¹⁶ Además de *El general en su laberinto*, de García Márquez, y «El último rostro», de Mutis, Seymour Menton analiza las novelas *La ceniza del Libertador* (1987), de Fernando Cruz Kronfly, y *Sinfonía del Nuevo Mundo* (1990), de Germán Espinosa, en las que Bolívar aparece también como personaje de ficción. Con respecto al relato de Mutis, al que considera un cuento autónomo y no el fragmento de un texto más amplio, apunta lo siguiente: «A pesar de su introducción borgeana [el encuentro casual del diario de Napierksky] y la presentación relativamente arquetípica de Bolívar, "El último rostro" no tiene suficientes rasgos de la Nueva Novela Histórica para merecer esa etiqueta», p. 186. Este juicio es ajustado, pero debe matizarse tal y como se ha expuesto arriba.

¹⁷ Llega hasta tal punto el celo de Mutis por no convertir sus escritos en un simple medio de difusión de determinadas posturas ideológicas que hace cinco años declaró lo siguiente a propósito de la destrucción de su novela sobre Bolívar y de otra escrita a comienzos de los años sesenta, inspirada en la figura del cura guerrillero Camilo Torres: «Quemé una novela sobre Bolívar porque, aunque era válida, estaba mal planteada. Se notaba mucho mi deseo de demostrar algo, y en una novela no puedes tratar de demostrar nada. Después, como yo fui amigo de Camilo Torres cuando era sacerdote y el caso suyo me interesó mucho, resolví escribir una novela sobre la violencia en Colombia, que era la historia de un sacerdote que va al Tolima, de cura pároco, y se encuentra con la guerrilla, llega el ejército, que pesca a la guerrilla y empieza a torturar a los guerrilleros. El sacerdote no resiste y le quita en un momento una pistola a un oficial que está al lado y mata a la persona que está torturando. Esto en un sacerdote es inconcebible. De pronto me di cuenta de que ese inconcebible tienes de veras que creerlo a fondo, o si no no sirve. La quemé en 1962. Se llamaba *Cuando Dios bajó a Anagaima*. Las dos novelas fueron quemadas

Durante la casi totalidad de la narración se mantiene una gran fidelidad a las versiones presentadas por los cuatro evangelistas, salvo que la acción se desarrolla ahora en pleno siglo XX. Jesús y los apóstoles dan vida a un comando sindicalista que insta a la huelga a los trabajadores de determinado puerto, y los soldados romanos han cedido su papel a los siempre inquietantes miembros de cualquier cuerpo policial latinoamericano. No obstante, será tan solo en sus dos últimos párrafos cuando el relato adquiera su verdadera carga transgresora. Una vez que Pedro recobra su libertad se dirige al mar, y al entrar en contacto con su vieja lancha de pescador, abandona todo proyecto de divulgar la doctrina de su fallecido «maestro», doctrina que ahora percibe como totalmente ajena a sus intereses, razón por la que opta por renovar su permiso de pesca. Esta cuarta negación se concreta en su totalidad cuando lava su pañuelo de seda, que había cumplido la función de sudario, para que no quede ningún rastro de la sangre de su antiguo maestro.

Una vez más, Mutis evita caer en un discurso maniqueo. Tan solo abre las puertas a la especulación, correspondiéndole el desarrollo de esta a cada lector que se sienta incitado con el texto a divagar sobre cuál habría sido la historia de la humanidad durante estos últimos veinte siglos si la doctrina cristiana no hubiera contado con unos defensores y divulgadores de sus principios.¹⁸

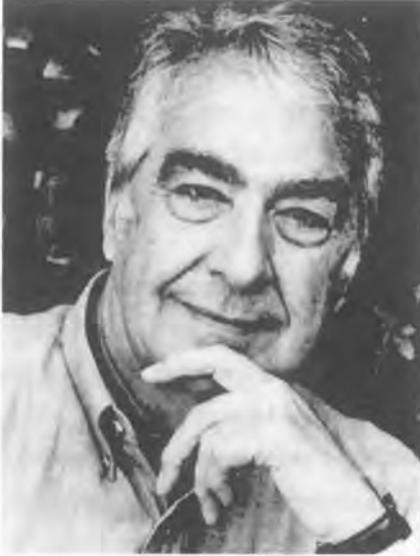
Acorde con esos intentos de plasmar un testimonio, de experimentar con modelos clásicos o de reescribir ciertos pasajes históricos, este primer ciclo narrativo de Mutis puede caracterizarse como una búsqueda permanente de formas narrativas que le permitan al autor rescatar del olvido ciertos momentos de epifanía, situación que de una u otra manera deja entrever un profundo cuestionamiento a las reales posibilidades de permanencia de lo narrado. Por lo observado en los textos antes mencionados, la palabra, así como puede recuperar de manera más o menos fiel ciertas esencias del pasado, también puede transformarlas dándole un sentido acorde con el tiempo presente, o desaparecer en el reino de la nada, al igual que la sangre borrada por completo del pañuelo de ese «fiel» pescador llamado Pedro.*

sin dolor ninguno, al contrario, con un sentimiento de liberación. *Las maté, me libre de ellas*. Abad Faciolince, Héctor: «Álvaro Mutis. Las infantas no dan premios». *Cronos*, n.º 4144, Bogotá, 30 de junio de 1997, p. 44.

¹⁸Si bien «Antes de que cante el gallo» presenta un gran parentesco con «La muerte del estratega» y «El último rostro», no puede ser considerado como un relato propiamente histórico porque rompe con la regla de oro de este: los hechos narrados no se ubican en «un pasado no experimentado directamente por el autor», sino que la acción se desarrolla en pleno siglo XX, centuria de la que Mutis fue hijo y testigo de sus avatares.



Greenwich
James Francis Danby



Mito e historia en *Ilona llega con la lluvia*

Fernando Rodríguez

Me di cuenta que era un consuelo bastante precario el que trataba de darle y que en su infalible lucidez, ella estaba pensando ya en que esas esquinas del tiempo también suelen depararnos el horror inconcebible de sus maquinaciones y sorpresas.

Álvaro Mutis, *Ilona llega con la lluvia*

El presente artículo se propone una aproximación a *Ilona llega con la lluvia* (1988) de Álvaro Mutis a la luz de la oposición del mito frente a la historia, fenómeno que, a nuestro entender, se produce de manera especialmente significativa en la novela. De acuerdo con las investigaciones de Mircea Eliade en *El mito del eterno retorno*, el mito niega la historia a través de la repetición y el arquetipo. Dentro del pensamiento mítico, la repetición asegura el carácter cíclico del tiempo; y el arquetipo, la condición mimética de las acciones humanas, pues «un objeto o un acto no es real más que en la medida en que *imita* o *repite* un arquetipo. Así, la realidad se adquiere exclusivamente por repetición o participación; todo lo que no tiene un modelo ejemplar está desprovisto de sentido, es decir, carece de realidad».¹ En cambio, el decurso de la historia vuelve a los hechos y a los hombres únicos e

¹Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Madrid, Alianza, 1972, pp. 39-40.

irrepetibles, profanos, y en ese sentido, irreales. Repetir actos pasados o imitar arquetipos es asociarse con lo sagrado, con el mundo de los dioses, donde todas las acciones remiten a un pasado que, al reproducirse una y otra vez, se actualiza y se constituye en un presente prolongado. Así, el tiempo *no pasa* y la historia, «considerada como una sucesión de acontecimientos irreversibles, imprevisibles y de valor autónomo»² es negada permanentemente.

En *Ilona llega con la lluvia*, rigen los arquetipos y la repetición. Bien vista, esta novela no es más que otra repetición, otra aventura más en la vida de Maqroll. ¿Cuál es el atractivo del gaviero? Quizás no sea otro que el ya apuntado por Martha Canfield, ilustre estudiosa de la obra de Álvaro Mutis: «Maqroll se nos revela el símbolo de la condición humana: la del infatigable y doloroso peregrinar».³ El carácter simbólico de las empresas de Maqroll, asimismo, evoca al aventurero Ulises, con quien comparte una cicatriz en la pierna, huella del tiempo que ha pasado por ellos, aquella nostalgia que se prolonga a la par de sus viajes. Como Ulises, Maqroll no sería un humano, sino un héroe mítico, un arquetipo. De allí que Canfield afirme que «la inquietante inmortalidad de Maqroll es la inmortalidad del arquetipo».⁴ Pero es un arquetipo en un mundo profano, el de una caótica y peligrosa Panamá. Lejos de su medio natural, el mar, Maqroll padece los reveses de la ciudad. Existe en Maqroll, según él mismo confiesa, «una ligera ansiedad, un vago pánico a lo desconocido que pudiera depararme el bajar a tierra».⁵ Cual el *marinero en tierra* de Rafael Alberti, otro arquetipo, nuestro protagonista sufre el desajuste de hallarse en territorio ajeno. Maqroll no pertenece a la urbe: en ella tiene que trabajar, ahorrar, planificar, aspirar a ser «alguien», como lo impone la usanza burguesa. Las ciudades no son como el mar. Escuchemos la opinión del gaviero sobre otra ciudad, Nueva Orleans:

Sentía hacia la ciudad, tal como ahora era, una profunda antipatía. El puerto “créole” y bullanguero, con música excelente y mujeres de los cuatro puntos cardinales, dispuestas a todo, se había convertido en una pretenciosa capital maquillada con su color local tan cursi como falso, lista para acoger un turismo tejano y del *middle west*, muestra repugnante de la peor clase media americana.

²Ibidem, p. 89.

³Canfield, Martha. «Álvaro Mutis, soñador de navíos». *Revista Hispanoamericana de Literatura*, n.º 2, 2002, p. 162.

⁴Ibidem, p. 163.

⁵Mutis, Álvaro. *Ilona llega con la lluvia*. Madrid, Punto de lectura, 2002, p. 46.

Solo quedaba el río, majestuoso y siempre en actividad, que parecía dar dignamente la espalda al lamentable espectáculo de una ciudad que antes fue su favorita.⁶

La ciudad ha cambiado. Maqroll siente nostalgia por el pasado de una ciudad que ya no reconoce como suya. Ese es el riesgo de estar en tierra: *el tiempo pasa*. Así, lo seco se vincula con la historia, mientras el mar o el río resaltan por su inmanencia. ¿Cabría recordar que para los antiguos, e inclusive para los hombres del Renacimiento, los ríos eran deidades? La navegación, por su parte, está incluida dentro de las, así llamadas por E. R. Curtius, «metáforas náuticas».⁷ Pero no solo la composición poética se equipara a un viaje por mar, sino también la vida misma. De allí, tal vez, la polisemia del vocablo «fortuna» en castellano, que vale «tormenta marina» y vale «suerte». Lázaro de Tormes se representa a sí mismo como uno de «los que, siéndoles contraria [la fortuna], con fuerza y maña remando salieron a buen puerto».⁸ El mar, entonces, se configura como la imagen de un mundo donde los hombres se encuentran a merced de «desplazamientos», como los llama Maqroll cuando lo angustia la estadía en tierra panameña:

¿Qué hago aquí? ¿Quién diablos me ha traído aquí? Son las preguntas adonde va a parar esta mezcla de hastío sin fondo y de vago miedo cuando sé que me espera una larga permanencia en tierra. Malo está esto y no veo que tenga avisos de arreglarse. Panamá. No he permanecido más de una semana aquí, pero he estado en tan repetidas ocasiones, que ha terminado por convertirse en un sitio familiar en medio de los incontables desplazamientos de mi vida sin asidero ni destino.⁹

Esta vida, «sin asidero ni destino», está regida, de acuerdo con el credo del Gaviero, por instancias superiores, los «dioses tutelares», que lo arrastran, como las corrientes y los vientos a un navío, hacia situaciones que él no puede prevenir. Maqroll tiene a bien asumir «la indescifrable voluntad de los dioses tutelares que me conducen, con hilos invisibles pero evidentes, por entre la oscuridad de sus designios».¹⁰ Siguiendo la teoría de Eliade, cabe pensar que esta convicción ontológica

⁶Ibidem, p. 31.

⁷Cfr. Curtius, Ernst. *Literatura europea y Edad Media latina*. 2 vols. México, Fondo de Cultura Económica, 1955, pp. 189-193.

⁸*Lazarillo de Tormes*. Edición de Francisco Rico. 15.ª ed. Madrid, Cátedra, 2000, p. 11.

⁹Mutis, Álvaro, ob. cit., p. 49.

¹⁰Ibidem, p. 69.

del gaviero lo consuela, pues en el fondo sabe que las soluciones a los problemas, prácticamente, caerán del cielo, como la feérica Ilona. Esta es quien rescatará a Maqroll de la historia, del tiempo incesante de Panamá, y lo retornará al mito a través de la invención de Villa Rosa.

Pero, antes de ello, reparemos en la llegada de Maqroll a Panamá, que se produce por la muerte de Wito, Winfried Geltern, capitán del *Hansa Stern*, sumido en deudas y arruinado. En un mundo como el de Maqroll, de arquetipos y repetición, los nombres de los barcos no son gratuitos, más bien, quedan vinculados a los designios del arquetipo invocado. El barco debe dar fe de su nombre, sin embargo, Maqroll realiza la siguiente observación: «El nombre del buque no guardaba proporción con su modesto tonelaje y su aún más modesta apariencia. Se llamaba el *Hansa Stern*. Así lo había bautizado Susana, la esposa de mi amigo. Ella había vivido, durante su juventud, algún tiempo en Hamburgo y guardaba por las grandes ciudades del Báltico una admiración que las magnificaba notablemente».¹¹

La Hansa fue la confederación de ciudades alemanas creada bajo Federico II que a la muerte de este se emancipó del imperio en el siglo XIII. Se trata de un momento memorable para Alemania, que alcanzó la unidad definitiva recién a fines del XIX. Sin embargo, como nos recuerda Mircea Eliade, la memoria colectiva es ahistórica. Así, «el recuerdo de los acontecimientos históricos y de los personajes auténticos es modificado al cabo de dos o tres siglos, a fin de que pueda entrar en el molde de la mentalidad arcaica, que no puede aceptar lo individual y solo conserva lo ejemplar».¹² Diríamos, entonces, que la *Hansa* para la esposa de Wito es más que una anécdota o hecho histórico, se trata del símbolo de la magnificencia de su patria. Y el barco también debía portar esa magnificencia que connotaba su nombre. La inadecuación del barco (pequeño, con la pintura gastada y amarilla como el pico de un Tucán) respecto de su arquetipo (la legendaria Hansa) podría explicar, desde el pensamiento mítico, el fracaso de Wito.

De modo similar ocurre con el *Lepanto*, embarcación donde navega Larissa. Maqroll el Gaviero nuevamente hace una observación sobre su nombre: «En un letrero de bronce ennegrecido que se mantenía atornillado a una baranda de estribor, se podía leer aún la palabra *Lepanto*. Me intrigó la discrepancia entre un

¹¹Ibidem, p. 25.

¹²Eliade, Mircea, ob. cit., p. 49.

nombre tan sonoro y cargado de leyenda y los despojos de un humilde navío de cabotaje que yacía oxidado y casi informe, en esa estrecha playa convertida en basurero desde tiempos inmemoriales».¹³

Lepanto es, en palabras de Cervantes, que reflejan, acaso, la memoria colectiva española, «la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros».¹⁴ Maqroll comparte esta percepción al hablarnos de «un nombre tan sonoro y cargado de leyenda». Pero el *Lepanto* está habitado por fantasmas, personajes que vienen del pasado (y en ese sentido, *ejemplares*, no *individuales*, recordemos), como Giovan Battista Zagni, funcionario veneciano, y el coronel Laurent Drouet-D'Erlon, de la guardia napoleónica. Ellos son, en principio, arquetipos, pero según se vayan comprometiendo eróticamente con Larissa se volverán simples individuos, cuyo contacto con Larissa los volverá cada vez más *históricos*, más *individuales*, exactamente. La convivencia con ella y el largo viaje los debilitarán hasta el punto de desaparecer cuando el *Lepanto* casi naufraga frente a las costas panameñas: en tierra, acaban por desvanecerse. El motivo del barco encallado en la playa refiere la corrupción a merced del tiempo, y el transcurso de este, recordemos, implica la historia. Así, víctima de la historia, Larissa no tiene más que repetir sus hazañas amorias con émulos de los arquetipos Zagni y Drouet-D'Erlon. De allí que, a su llegada a Villa Rosa, proponga un perfil de sus clientes que parece evocar el de sus dos amantes: «Prefiero estar con hombres maduros que hayan recibido, al menos, una formación en otras tierras y no tengan esas maneras exuberantes y atropelladas de la gente de estos países. Tampoco, por ningún motivo, quisiera ver norteamericanos ni a orientales... Hay cierto tipo de hombres con los que me entiendo muy bien y estos siempre vuelven».¹⁵

Por esta razón, y otras más que iremos apuntando, Villa Rosa se constituye en un espacio mítico donde los hombres, tras salir del *jet lag*, hacen realidad su fantasía de unirse físicamente a arquetipos de belleza a los que, en realidad, no tienen acceso: «Nuestra clientela no estaba tan ávida de verificar la autenticidad de la oferta que se le hacía, siempre y cuando la mujer tuviera ciertos aires de cosmopolitismo, así fueran superficiales y contara con los atractivos de la

¹³Mutis, Álvaro, ob. cit., p. 148.

¹⁴Cervantes, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. 2 vols. Edición de Martín de Riquer. Barcelona, Planeta, 1985, p. 573 (Prólogo al lector).

¹⁵Mutis, Álvaro, ob. cit., p. 145.

imaginación del cliente anticipaba con base en la venta hecha por el barman o el capitán de botones del hotel».¹⁶

«Cosmopolitismo» es la palabra clave para comprender las motivaciones de los personajes de Mutis: hablan varios idiomas, han viajado mucho y están repletos de anécdotas de tierras lejanas, fascinantes. Para los lectores de Borges, algunos comentarios de Maqroll, Ilona o Larissa sobre el carácter de las personas y las naciones —su evidente cosmopolitismo— provocarán el inevitable recuerdo de Joseph Carthaphilus, protagonista del cuento «El inmortal». Este último reflexiona acerca de la eternidad, que incluye la repetición, y de la precariedad reservada a los mortales:

Todo, entre los mortales, tiene el valor de lo irrecuperable y de lo azaroso. Entre los Inmortales, en cambio, cada acto (y cada pensamiento) es el eco de otros que en el pasado lo antecedieron, sin principio visible, o el fiel presagio de otros que en el futuro lo repetirán hasta el vértigo. No hay cosa que no esté como perdida entre infatigables espejos. Nada puede ocurrir una sola vez, nada es preciosamente precario.¹⁷

Sin embargo, en el mundo de Maqroll se diría que lo que ocurre una sola vez no cuenta. Los personajes necesitan repetir sus hechos para sentirse reales y existentes. Necesitan introducirse en el mito para evadir el peso de la historia, que, no obstante, los atrae como fuente de arquetipos, de hechos ejemplares. El nombre de los barcos es muestra de ello. También lo es el nombre del prostíbulo, «Villa Rosa», cuyo rótulo obedece, según Ilona, a la intención de «rendirle homenaje a la dueña de la casa [Doña Rosa] y sus muchas horas de vuelo»,¹⁸ esto es, a su pasado de meretriz excelente: otro arquetipo.

De hecho, Villa Rosa se constituye como la negación del paso del tiempo desde el momento de su creación, a manos de Ilona. Esta aparece como caída del cielo en Panamá, en una suerte de ritual: la lluvia marca sus apariciones y desapariciones. Recordemos que «el diluvio o la inundación ponen fin a una humanidad agotada y pecadora, y una nueva humanidad regenerada nace, habitualmente de un “antepasado” mítico, salvado de la catástrofe, o de animal

¹⁶ *Ibidem*, p. 118.

¹⁷ Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. Bogotá, Oveja Negra, 1986, p. 159.

¹⁸ Mutis, Álvaro, *ob. cit.*, p. 107.

lunar».» Maqroll encuentra a su amiga triestina al refugiarse de «un aguacero que bien pronto se convirtió en verdadera tromba que amenazaba arrastrar con todo».»²⁰ Asimismo, la desaparición de Ilona al final de la novela coincidirá con la primera tormenta de la temporada.²¹ Si la lluvia indica en el pensamiento mítico una regeneración del mundo, esta es ejecutada por Ilona, quien cumple la función transformadora del hada. No es causalidad, por ello, que el nuevo barco de Abdul Bashur, el que permitirá a Maqroll escapar de Panamá, se llame *Fairy of Trieste*, que es lo mismo que bautizarlo con el nombre de Ilona, vuelta ya otro arquetipo, «El hada de Trieste», bajo cuyo amparo Bashur y Maqroll proseguirán en su búsqueda incansable de aventuras.

Es Ilona quien crea Villa Rosa en una sola tarde con la finalidad de escapar de aquel tiempo *que pasa*, de la historia. Ya Maqroll nos ha dicho que la vida con Ilona se desenvuelve a contracorriente: «Se trataba de una subversión permanente, orgánica y rigurosa, que nunca permitía transitar caminos trillados, sendas gratas a la mayoría de las gentes, moldes tradicionales en los que se refugian los que Ilona llamaba, sin énfasis ni soberbia, pero también sin concesiones, “los otros”».²²

Lo que conviene resaltar del relato sumamente detallado de Ilona hacia Maqroll sobre aquella nueva empresa que desea emprender con él es la advertencia que le hace antes de empezar: «Ponme atención y no me interrumpas».»²³ ¿Cuál es riesgo de interrumpir una narración en primera persona como la que lleva a cabo el hada? En opinión de Cesáreo Bandera, «La interrupción [del relato] disuelve, por así decir, la objetividad de los acontecimientos narrados, desposeyendo así de toda apoyatura externa al sujeto que se define a través de ellos, colocándolo en una situación de absoluta vulnerabilidad, de indefensión total».²⁴

Interrumpir, entonces, es objetar, cuestionar lo que se cuenta. Hasta ese momento, Villa Rosa solo existe en la mente de Ilona, y para realizar el proyecto, es necesario partir de un acto de fe respecto de que resultará. La única forma de asegurar ello es que no existan cabos sueltos y esto se refleja en su narración a través de la fluidez y su carácter ininterrumpido. Villa Rosa existe, así, en perfecto

²⁰Eliade, Mircea, ob. cit., p. 84.

²¹Mutis, Álvaro, ob. cit., p. 73.

²²Cfr. ibídem, p. 194.

²³Ibídem, p. 89.

²⁴Ibídem, p. 99.

²⁵Bandera, Cesáreo. *Mimesis conflictiva. Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*. Madrid, Gredos, 1975, p. 86

funcionamiento, mucho antes de empezar a operar. A esto se aúna la capacidad de Ilona de bautizar lugares y personas, como cuando llama «Longinos» a Luis Antero, el mozo. Poner un nombre es siempre poner al bautizado bajo el amparo del arquetipo. En este caso, «Longinos» es el nombre de varios santos y mártires cristianos, uno de ellos, el centurión romano que clavó la lanza en el costado a Jesucristo. Maqroll deja constancia de la inadecuación con su arquetipo beatífico: «Era pequeño, regordete, moreno, de rasgos muy regulares y un poco afeminados. A primera vista, el apodo de Longinos no le iba para nada, pero, con el tiempo, nos acostumbramos. Esto sucedía siempre con los “bautismos” de Ilona; tomaba cierto plazo descubrir su acierto indiscutible y revelador».²⁵

Quizás el acierto consiste en que, al final de la novela, Longinos será testigo de la desaparición de Ilona, que, como veremos, entraña un sacrificio, y se quedará regentando Villa Rosa: proseguirá con la «obra» de Ilona en Panamá como un discípulo aprovechado de las enseñanzas de su maestra y que *repite* lo aprehendido.

Visto el funcionamiento de los nombres y los arquetipos, observemos el binomio Ilona-Larissa que se constituye en mitad de la novela y es el desencadenante de su final trágico. Desde el primer instante se resalta el parecido físico —y aún más que ello— entre ambas: «Era como si vinieran de la misma región pero nada tuvieran en común fuera de su efímera semejanza».²⁶ Los cabellos rubios de Ilona se oponen a los azabaches de Larissa, como la luz a la oscuridad y, siempre en el plano mítico, el bien al mal. Bajo el amparo de Ilona se generan los sueños de grandeza de Abdul, quien pretendía llevarla a bordo, pero Larissa los pondrá en riesgo. No es extraño, por tanto, que el deterioro de esta última coincida con la fatiga que sienten Maqroll e Ilona sobre el negocio, que empieza a tomar vuelo gracias al discípulo Longinos.

Otra diferencia, aparentemente tangencial, es la que ofrecen los dos relatos generados por ambas. El de Ilona es el de Villa Rosa, una auténtica alquimia del verbo, porque Villa Rosa “empieza a existir, con todos sus detalles, inclusive antes de su realización; un recurso clave para lograr este efecto era su ininterrupción. El de Larissa, en cambio, está dividido en dos partes: cómo sube al *Lepanto* y queda este

²⁵Mutis, Álvaro, ob. cit., p. 107

²⁶Ibidem, p. 140

²⁷Cfr. ibidem, pp. 99-102.

varado en Panamá²⁸ y, luego, lo que ocurrió durante el accidentado viaje.²⁹ La suspensión existente entre uno y otro guarda un toque retórico de *admiratio*: «Las cosas que me han sucedido en ese lugar son de tal condición y vienen de tan recónditos y oscuros rincones de lo innombrable que ya las iré contando poco a poco. Es muy tarde y hay para varias sesiones».³⁰ No obstante, la segunda parte del relato, la que está cargada de fantasía, goza de la complicidad de Ilona, quien «en ningún momento intentó interrumpirla»,³¹ pese a lo inverosímil del mismo, y dictamina: «Es como si viviera en otra orilla, adonde no le llegan nuestras palabras... Mala sombra le cayó a la chaqueña».³² Tal «mala sombra» sería la de la historia que la tiene varada en la costa, en un barco que se pudre por los rigores del tiempo. Mientras que Maqroll e Ilona gozan de la salvaguarda de los arquetipos, Larissa ha caído en un abismo: no puede bajarse del *Lepanto* porque este se encuentra imposibilitado de volver a salir al mar. El capitán gaditano que la recibió en tiempos menos aciagos se lo dijo: «Usted forma parte del Lepanto. No podemos imaginarlo sin usted».³³ Wito tampoco puede bajar del *Hansa*; se suicida dentro de él. ¿Por qué? José Homero ensaya una respuesta:

¿Muertes trágicas [las de Larissa y Wito]? Muertes de seres acosados por su destino e incapaces o cobardes de enfrentarlo. Las líneas de sus vidas están trazadas de antemano; ellos eligieron o no supieron apartarse de ese destino: Larissa ni quiere ni puede vencer sus pasiones fantasmales; Wito se endeuda casi voluntaria, suicidamente, tras de que su hija lo abandona.³⁴

Nosotros podemos añadir que Maqroll está tan desvalido como ellos, solo que cuenta con el hada, con Ilona. Ella va y viene de su vida «con la lluvia», periódicamente. En el mundo de dioses tutelares de Mutis, así como en la antigüedad grecolatina, el hombre padece los caprichos divinos. La solución no está en darles la espalda o dejarse llevar por ellos, como Wito o Larissa, sino imitarlos, jugar su juego. Lo contrario supone ser devorado por la historia. El

²⁸Cfr. *ibidem*, pp. 150-154.

²⁹Cfr. *ibidem*, pp. 158-179.

³⁰*Ibidem*, p. 153.

³¹*Ibidem*, p. 179.

³²*Ibidem*, p. 180.

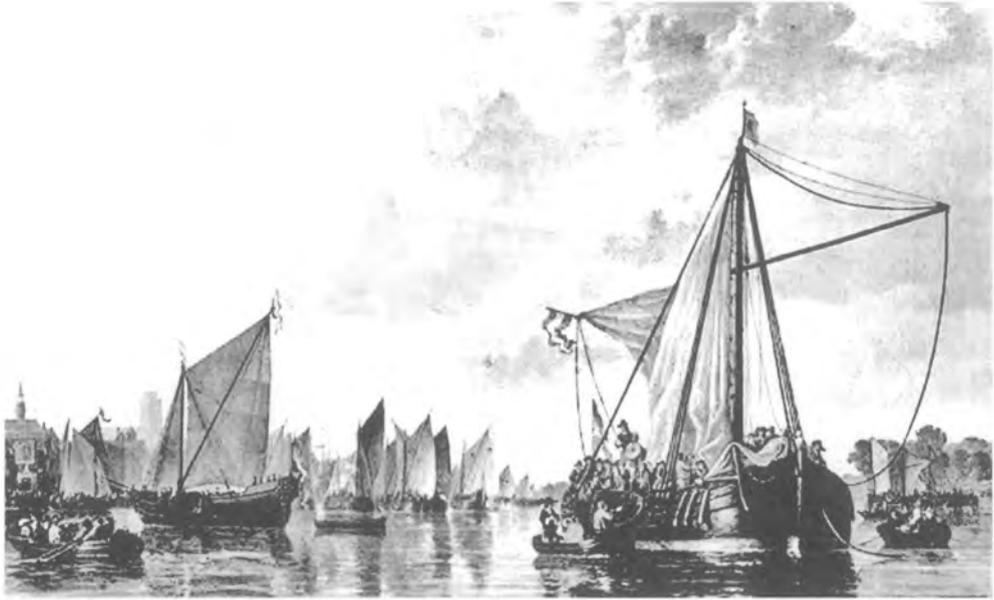
³³*Ibidem*, p. 175.

³⁴Homero, José. «Tres novelas de Álvaro Mutis». *Vuelta*, vol. 13, n.º 152, 1989, p. 44.

sacrificio de Ilona es también arquetípico: recuérdese que, por ejemplo, en el cristianismo, Jesús muere para reconciliarnos con su Padre, para salvarnos del pecado y ofrecernos un modelo a seguir: su propia vida. Así, René Girard afirma que la existencia del cristiano es la imitación de Jesucristo.³⁵ Por último, según Martha Canfield, ya hacia 1973, cuando se compila la *Summa de Maqroll el Gaviero*, «entre los amigos se había difundido la costumbre de dar al propio Mutis el apelativo de Gaviero».³⁶ De tal modo, el propio Álvaro Mutis se identifica absolutamente con Maqroll, es decir, yace bajo su arquetipo. Ello lo redime del caos de la historia e, indirectamente, también redime a sus lectores. ■

³⁵Girard, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Barcelona, Anagrama, 1985, p. 10.

³⁶Canfield, Martha, ob. cit., p. 160.



Maas at Dordrecht
Albert Cuyp



Las raíces de Maqroll

Giulio Guarducci

Maqroll el Gaviero es Álvaro Mutis que se mira al espejo, el espejo de una vida que es literatura. Evitando adentrarse en las problemáticas congresuales del doctor Lacan para desvelar este enésimo milagro de la creación artística, el caso mutisiano necesita otro análisis hermenéutico.

Vivo ciudades solitarias en donde los sapos mueren de sed. Me inicio en misterios sencillos elaborados con palabras transparentes.

Y giro eternamente alrededor del difunto capitán de cabellos de acero. Mías son todas estas regiones, mías son las agotadas familias del sueño. De la casa de los hombres no sale una voz de ayuda que alivie el dolor de todos mis partidarios.¹

Esta voz lírica de Álvaro Mutis toma forma desde sus primeros tentativos poéticos, que maduran paralelamente a la experiencia de *Mito*, la revista del amigo y coetáneo Jorge Gaitán Durán, que «limpió el clima provincial de la cultura colombiana»² tras *Piedra y Cielo*. Poemas como «El miedo», «Una palabra» o «La

¹Mutis, Álvaro. «El miedo». En *Los elementos del desastre*. Buenos Aires, Losada, 1953, p. 42.

²Álvaro Mutis en una entrevista de José Miguel Oviedo y Alfredo Barrenechea (1974). Mutis, Álvaro. *Poesía y prosa*. Edición de Santiago Mutis. Bogotá, Colcultura, 1981.

creciente» revelan un yo poético que aún está íntimamente ligado a su autor: lleva consigo los rasgos distintivos de un pasado y un presente comunes, de una vida compartida:

Tras el agua de repente enriquecida con dones fecundísimos se va mi memoria.
 Transito los lugares frecuentados por los adoradores del cedro balsámico,
 recorro perfumes, casas abandonadas, hoteles visitados en la infancia, sucias
 estaciones de ferrocarril, salas de espera.³

Álvaro Mutis transcurre su infancia en Europa, entre Bruselas y París, rodeado de lujos y de todos los privilegios ofrecidos por la carrera diplomática de su padre, en una verdadera y propia «vida a la Barnabooth», como él mismo la ha definido. El francés se convierte en su segunda lengua y Francia en su patria de elección. Asimismo, mantiene un estrecho vínculo con sus raíces colombianas cruzando todos los veranos el gran océano Atlántico hacia la hacienda de sus abuelos maternos, en la región del Tolima, entre los ríos Coello y Cocora, lugares míticos que enmarcarán sus versos y que cuyo eco resonará más tarde en sus novelas.

Estas vitales premisas se funden, *mutatis mutandis*, con los siguientes y atormentados acontecimientos que modifican el curso de aquel río en crecida que es el destino del poeta: la muerte repentina del padre, el retorno forzoso a Colombia, la pérdida de la hacienda de Coello, el desarrollo tortuoso de las primeras experiencias laborales y, finalmente, el exilio colombiano. El poeta se confiesa una vez más en «La creciente»:

El rumor del agua se apodera del corazón y lo tumba contra el viento. Torna la
 niñez...
 ¡Oh juventud pesada como un manto!
 La espesa humareda de los años perdidos esconde un puñado de cenizas
 miserables.

Llegados a este punto se puede intuir cómo la voz poética de Álvaro Mutis fluye directamente de su memoria, de su conciencia despertada por el dolor y la

³Mutis, Álvaro. «La creciente». En *Gli elementi del disastro*. Edición de Martha Canfield. Florencia, Le Lettere, 1997, p. 30. El poema en mención fue publicado originariamente en *Vida* (1947).

laceración, del mismo proceso de remoción psicoanalítica realizado por la escritura, que en otro lugar ha creado un Zeno (*La conciencia de Zeno*, de Italo Svevo) o un Stephen Dedalus (*Retrato del artista adolescente*, de James Joyce).

«Maqroll es sin lugar a dudas una parte de mí; pero sobre todo es aquello que pude ser y no he sido, es aquello que tuve miedo de ser».⁴ Mutis se da cuenta de la importancia existencial de su alter ego mucho antes de su importancia literaria: Maqroll es un amigo, un compañero, una cura durante las noches de insomnio y durante los ataques de vacío de una «vida inauténtica», a los que una sensibilidad madura está más sujeta. Estas noches mutisianas de insomnio son puertas de percepción esenciales donde la voz no brota solamente del puro flujo de conciencia, por otra parte no siempre identificable, sino, sobretodo, de un lenguaje onírico, sonámbulo, exquisitamente nocturno que incluye a Mutis entre los representantes del Surrealismo. Además, la noche es un momento propicio para la metamorfosis, para la transformación mágica, cuando una voz cede el puesto a la otra, cuando uno se convierte en el otro, según la más antigua tradición esotérica. De hecho, Maqroll, y con él su mundo narrativo, se revela en estado de semivigilia preferiblemente cuando la luz del día amortece. Así termina «La creciente»:

Llega la noche y el río sigue gimiendo al paso arrollador de su innúmero carga [...].

Hace calor y las sábanas se pegan al cuerpo. Con el sueño a cuestas, tomo de nuevo el camino hacia lo inesperado en compañía de la creciente que remueve para mí los más escondidos frutos de la tierra.

Aún más, atravesando los diferentes Nocturnos, en el poema «La visita del Gaviero» de la antología *Los emisarios* (1984), encontramos un Maqroll paciente que espera el momento ideal para su enésima confesión: «Llevó una mecedora al corredor que miraba a los cafetales de la orilla del río y se sentó en ella con una actitud de espera, como si la brisa nocturna, que no tardaría en venir, pudiera traer un alivio a su profunda pero indeterminada desventura.»

Esta composición, junto con «El Cañón de Aracuriare»,⁵ en la edición original del Fondo de Cultura Económica, era distinta tipográficamente a los otros por estar escrita en cursiva, como si el autor hubiera querido subrayar su especificidad

⁴Ibidem, p. 275. La traducción es mía.

⁵Ibidem, pp. 156 y 168.

de fragmento narrativo vinculado íntimamente a la figura del Gaviero, y no solo lo poético en el sentido de mera proyección lírica de su ego. Confirma esta suposición el hecho de que los dos fragmentos fueron publicados como apéndice en la primera novela de Mutis, *La nieve del almirante* (1986), que inició la afortunada saga de Maqroll.

Porque, al fin de cuentas todos estos oficios, encuentros y regiones han dejado de ser la verdadera substancia de mi vida. A tal punto que no sé cuáles nacieron de mi imaginación y cuáles pertenecen a una experiencia verdadera. Merced a ellos, por su intermedio, trato, en vano, de escapar de algunas obsesiones, éstas sí reales, permanentes y ciertas, que tejen la trama última, el destino evidente de mi andar por el mundo.

Este es un punto crucial en «La visita del Gaviero»: incluso el lector más experto se siente desorientado en el atribuir este enunciado a Mutis o a Maqroll. Antes de excavar la sutil membrana que envuelve de fascinación la unión alquímica de ambos es mejor disipar la duda y adentrarnos en aquella noche epifánica que develará el misterio de la creación artística y nos ofrecerá a Maqroll en su esencia.

El Gaviero guardó silencio por un buen rato, hasta cuando cayó la noche con esa vertiginosa tiniebla con la que irrumpe en los trópicos. Unas luciérnagas impávidas danzaban en el tibio silencio de los cafetales. Comenzó a hablar de nuevo y se perdió en otra divagación cuyo sentido se me iba escapando a medida que se internaba en las más oscuras zonas de su intimidad. De pronto comenzó de nuevo a traer asuntos de su pasado y volvió a tomar el hilo de su monólogo.

Maqroll el Gaviero nace ya viejo de la pluma de Álvaro Mutis, cuando éste tenía poco más de veinticinco años: nuestra premisa lo había anticipado. Es salvado por el anonimato muy tempranamente, como si el nombre consagrara su identidad de la misma manera que las más antiguas figuraciones míticas,⁶ y es así bautizado en el poema «Oración de Maqroll», de la antología *Los elementos del desastre* (1953). Más allá del texto, el epígrafe resulta particularmente significativo al objetivo de nuestras investigaciones: «Tu as marché par les rues de chair», extraído

⁶Cassirer, Ernst. *Linguaggio e mito*. Milán, Il Saggiatore, 1961, p. 11.

de *Babylone* de René Crevel, uno de los primeros escritores surrealistas. Dicho epígrafe arroja luz sobre más de un indicio con respecto al origen de Maqroll, ante todo, sobre su carácter distintivo de búsqueda, de viaje, de camino, que pasa a menudo a través del cuerpo, los instintos, el acto sexual: la mujer es conocimiento.

Supo, por ejemplo, que la carne borra las heridas, lava toda huella del pasado, pero nada puede contra la remembranza del placer y la memoria de los cuerpos a los que se uniera antaño.

Aprendió que hay una nostalgia intacta de todo cuerpo gozado, de todas las horas de gran desorden de la carne en donde nace una verdad de substancia especial y sobre la que el tiempo no tiene ascendiente alguno.⁷

Las mujeres cómplices de Maqroll, como, por citar algunas, Flor Estévez, Amparo María o Dora Estela, en las novelas *La nieve del almirante* (1986), *Un bel morir* (1989) y *Amirbar* (1990), respectivamente, se configuran como «variaciones de su destino»,⁸ ampliaciones de su mundo, vehículos de conocimiento interior.

El nombre de René Crevel nos introduce, por el contrario, en el escenario del Surrealismo, tablas que seguramente ha pisado el primer Mutis, pero, más en general, nos introduce en el panorama de la cultura en lengua francesa, linfa vital de los estudios y de las lecturas del autor. Se dice, preferentemente, que Maqroll es un nombre inventado que no se identifica, aparentemente, con ninguna lengua ni con ninguna nación. Es un exiliado, un desarraigado de cualquier forma terrestre; su único hilo conductor parece ser el agua, génesis benigna de su existencial errar. Él es un Gaviero, es decir, el marinero de la cofa, aquel que está por encima y ve antes que los demás hombres; los ritmos biológicos y episódicos de su vida están escandidos por el mar, por sus tempestades, por el ascenso y descenso de la marea. Bajo la égida de la *Wirkungsgeschichte*⁹ gadameriana, entra en causa el antecedente literario *par excellence*: Charles Baudelaire. En la edición de 1861 de *Les fleurs du mal*, el poema «L'homme et la mer» recita estos primeros versos, que parecen invocar a Maqroll:

⁷Mutis, Álvaro. «En el río». En *Gli elementi del disastro*, p. 64.

⁸Morales Saravia, José. «Poesía y prosa en Álvaro Mutis». En Kohut, Karl (ed.). *Literatura colombiana hoy. Imaginación y barbarie*. Frankfurt y Madrid, Zentralinstitut für Lateinamerika-Studien der katholischen Universität Eichstätt, 1994, p. 270.

⁹En castellano, «historia de los efectos».

Homme libre, toujours tu chériras la mer!
 La mer est ton miroir; tu contemples ton âme
 Dans le déroulement infini de sa lame,
 Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.¹⁰

Pero es, seguramente, la obra maestra «Le voyage», que cierra la última sección de la obra, la que influencia genéticamente el nacimiento del marinero mutisiano. Es el canto de las almas libres, de los puros de corazón que desahogan en el viaje por mar la inefable necesidad de desafío y la sed terrestre nunca apagada, las mismas que un tiempo fueron atributos de Odiseo:

Un matin nous partons, le cerveau plein de flamme,
 Le coeur gros de rancune et de désirs amers,
 Et nous allons, suivant le rythme de la lame,
 Berçant notre infini sur le fini des mers:
 Les uns, joyeux de fuir une patrie infâme;
 D'autres, l'horreur de leurs berceaux, et quelques-uns,
 Astrologues noyés dans les yeux d'une femme,
 La Circé tyrannique aux dangereux parfums.¹¹

En la segunda parte del poema se canta sobre una voz «loca» que proviene de la cofa: es el grito maqrolliano del Profeta-Gaviero que anuncia un nuevo advenimiento, la esperanza de una dicha que muda inmediatamente en la amarga constatación de la desilusión: «Une voix de la hune, ardente et folle, crie:/ "Amour... gloire... bonheur!" Enfer! c'est un écueil!».¹²

Desilusión y desencanto son palabras recurrentes en el diccionario de las aventuras de Maqroll, tanto es así que él mismo parece estar acostumbrado a los resultados desalentadores de sus empresas, como el negocio de la madera que se fue todo en humo durante la búsqueda de las quiméricas serrerías en *La nieve del almirante*, o bien el intento fallido de enriquecerse con oro en las minas de *Amirbar*. A

¹⁰ «Sempre il mare, uomo libero, amerai / / perché il mare è il tuo specchio; tu contempi / nell'infinito svolgersi dell'onda / l'anima tua, e un abisso è il tuo spirito / non meno amaro». Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. Traducción de Luigi de Nardis. Milán, Feltrinelli, 1997, p. 33.

¹¹ «Noi partiamo all'alba, colmo / il cervello di fiamma, il cuore gonfio / di rancore e di amari desideri, / e andiamo sul finito degli oceani / cullando l'infinito nostro, l'onda / seguendo nel suo ritmo: lieti, gli uni, / di fuggire una patria infame, gli altri, / l'orrore della loro terra, ed altri, / astrologhi annegati dentro gli occhi / d'una donna, i profumi perigliosi / di una Circe tirannica». *Ibidem*, p. 253.

¹² «Grita, ardente, / dalla coffa una voce folle: "Amore... / gloria... felicità...!" Maledizione!, / è uno scoglio». *Ibidem*, p. 255.

pesar del desastre aparente, conseguimos entender de inmediato el significado de la misión: testimoniar a través de sí mismo la vanidad de las acciones humanas y consecuentemente contar sus desventuras para impedir a los demás seguir su nefasto ejemplo, tal y como cantaba *The Rime of the Ancient Mariner* (1798) de Samuel T. Coleridge. Entonces, el viajero de Baudelaire y el de Mutis son investidos con la misma carga de custodios de los destinos humanos, insondables como los mares que atraviesan:

Étonnants voyageurs! Quelles nobles histoires
 Nous lisons dans vos yeux profonds comme les mers!
 Montrez-nous les écrins de vos riches mémoires,
 ces bijoux merveilleux, faits d'astres et d'éthers.¹³

Según la feliz fórmula de Marcel Raymond, *Les fleurs du mal* es la fuente viva de la corriente poética contemporánea, ya sea que esta corra por la vertiente de los poetas-artistas, Baudelaire, Mallarmé, Valéry, o que fecunde el terreno fértil de los poetas-videntes, Rimbaud, los surrealistas y hasta los más recientes buscadores de aventuras.¹⁴ Siguiendo este segundo haz, pienso proseguir mi estudio.

A menudo, me he preguntado si existe un antecedente biográfico de Maqroll además del literario. Naturalmente, excluyo la vida de Álvaro Mutis porque son poquísimas las concordancias efectivas; por otra parte, él mismo ha afirmado a este propósito: «Atravieso experiencias que yo cuento, salen a la luz rasgos de carácter que lo completan y que derivan de un vivido que es suyo, no mío».¹⁵ La reflexión ha recaído sobre Arthur Rimbaud, confirmada, incluso, por la predilección de Mutis hacia este autor, como se aprecia en el poema «Estela para Arthur Rimbaud»,¹⁶ en *Los Emisarios* (1984), y por el epígrafe del «Nocturno VII»: «Voici le temps des assassins»,¹⁷ en la antología *Un homenaje y siete nocturnos* (1987). Maqroll y Rimbaud son dos seres míticos arrojados a una «caza espiritual» insaciable que pisa, sorprendentemente, las mismas etapas de desarrollo. Arthur Rimbaud, «hombre de las suelas de viento», según Verlaine, quema muy joven su

¹³ «O sorprendenti/ viaggiatori! Che nobili racconti/ vi leggiamo negli occhi, come mari/ profondi! Su, mostrateci gli scrigni/ della ricca memoria, quei gioielli/ meravigliosi, fatti d'astri e d'etere». *Ibidem*.

¹⁴ Raymond, Marcel. *De Baudelaire au Surrealisme*. Paris, José Corti, 1947.

¹⁵ Conversación con Álvaro Mutis en *Gli elementi del disastro*, p. 298. La traducción es mía.

¹⁶ *Ibidem*, p. 178.

¹⁷ *Ibidem*, p. 242.

creatividad poética para terminar su vida como hombre de aventura, siempre en lugares diversos y topando con oficios diversos, al igual que Maqroll: preceptor, marinero y descargador de puerto, voluntario en el ejército holandés y, luego, en África, dedicado a tráficos ilícitos. Muere a causa de un tumor en la pierna en un hospital de Marsella. Si bien el propio Mutis ha reivindicado, en sí mismo, como hecho autobiográfico la herida en la pierna de Maqroll,¹⁸ toda la ecuación es reveladora: Rimbaud está en las venas de Maqroll.

Se ha dicho que el demonio de la revuelta y de la destrucción de Rimbaud ha dado inicio al «tiempo de los asesinos»; pero su intérprete más agudo ha sido Lautréamont, numen tutelar del Surrealismo, como escribió André Breton en el Manifiesto de 1929. En sus célebres *Chants de Maldoror* (1868), el lenguaje poético evoca ciertas imágenes de las que, al parecer, Mutis ha tomado inspiración para su Maqroll: «Basta ya con este argumento. No ha pasado mucho tiempo desde que he vuelto a ver el mar y he pisado el puente de los navíos, y mis recuerdos son vivaces como si lo hubiese dejado ayer».¹⁹ El mismo nombre de «Maldoror» es sugestivo en referencia al Gaviero, no solamente por el sonido, sino también por el significado: «mal de aurora», incapacidad de vivir el día. El propio uso de una prosa poética «diabólica» de ambientación nocturna hace vincular a Mutis con *Gaspard de la Nuit* (póstumo, 1842) de Aloysius Bertrand, aunque la descendencia de Lautréamont sea más fértil, como ya había notado antes Octavio Paz.²⁰ Maldoror y Maqroll comparten el dolor, la experiencia de la laceración: «He recibido la vida como una herida, y he prohibido al suicidio sanar la cicatriz».²¹ Sin embargo, en un determinado punto, Ducasse parece sugerir a Mutis la idea de la génesis de su álter ego: «Según lo que acabé sabiendo más tarde, he aquí la simple verdad: el prolongarse la existencia en aquel elemento fluido había producido insensiblemente, en el ser humano que se había exiliado voluntariamente de los continentes pedregosos, mutaciones importantes, pero no esenciales, que había notado en el objeto que una ojeada pasablemente confusa me había hecho tomar [...] por un pez».²² El amigo Dazet, que hacía de interlocutor personal en la primera redacción de los

¹⁸Ibidem, pp. 300-301.

¹⁹Ducasse, Isidore. *Opere complete*. Turin, Einaudi, 1967, p. 33. La traducción es mía.

²⁰Paz, Octavio. «Los hospitales de ultramar» (1959). En *Puertas al campo*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966, pp. 131-136.

²¹Ducasse, I., ob. cit., p. 205. La traducción es mía.

²²Ibidem, p. 293. La traducción es mía.

Chants, es sustituido por las figuras de pulpo, tiburón, oso marino y otros, metonimias del bestiario personal de Lautréamont. Así, podemos preguntarnos si es posible que Maqroll también tenga una derivación semejante o si Mutis era consciente de ello en el momento de su bautismo. Aunque se haya inferido muchas veces que el nombre de Maqroll no tiene raíces, justamente como signo de su misión de «peregrino elegido por los dioses»,²³ mi estudio traiciona esta cuestión. Sabemos que Álvaro Mutis ha surcado los mares innumerables veces a bordo de viejas naves mercantiles y modernos transatlánticos que batían banderas diversas, ya desde pequeño, acompañando a sus padres, como en la madurez, empujado por las necesidades laborales. El nombre de Maqroll nace, precisamente, del lenguaje marinerero: el nombre de un pez, tal vez el apelativo familiar del joven mozo, retoma el sonido del grafema <maqroll>. En inglés, este mismo sonido [ˈmækrɪ], escrito <mackerel>, significa «escombro», el pez azul símbolo del mar y de su proteica energía vital; incluso el francés <maquereau> y el italiano <macarello> se refieren al mismo pez. Todos derivan del holandés (los contactos de Mutis con esta área lingüística tuvieron lugar muy pronto, durante la época de su frecuentación infantil de Bruselas) <makreel>, «escombro», que a su vez procede del holandés medio <makelare> y <makelen>, «traficar», porque se creía que el pez acompañaba a las anguilas en las migraciones y favorecía el acoplamiento. De hecho el italiano <macrò> y el argot francés <macro> derivan del francés <maquereau>, en su acepción de «proveedores de amores ilícitos», otra característica peculiar de Maqroll, recordemos todas las aventuras eróticas de sus novelas, ahora ya comprensiblemente inherente a su esfera semántica además de a lo vivido mutisiano.

En la *Metamorfosis* de Ovidio, en el libro XIV, verso 159, aparece un tal Macareo, mítico compañero de Ulises, que el hado quiso relator de sus memorias y las de la desventurada tripulación de Ítaca. Aqueménides ruega a Macareo: «Mas ahora incluso tú, compañero mio amadísimo, cuenta las vicisitudes/ tuyas, de Ulises e del grupo que contigo se aventuró en el mar».²⁴

Y Macareo, amarrado, habla del miedo en las playas de Circe tras las pesadillas de Antifate y del despiadado Cíclope. Como Maqroll, también es un

²³Canfield, Martha. «Un peregrino elegido por los Dioses». En Giraldo, Luz Mary (ed.). *La novela colombiana ante la crítica. 1975-1990*. Bogotá, Centro Editorial Javeriano y Editorial de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle, 1994.

²⁴Ovidio Nasone, Publio. *Metamorfosis*. Milán, Garzanti, 1995, p. 645, vv. 221-222. La traducción es mía.

marinero con una historia de desventura a las espaldas y una amarga suerte de relato.

En su artículo «Un peregrino elegido por los Dioses»,²⁵ Martha Canfield efectúa una reveladora confrontación entre las novelas *Heart of Darkness* (1902), de Joseph Conrad, y *La nieve del almirante* (1986), de Álvaro Mutis, ya que muestra las mismas modalidades narratológicas en ambos textos (un narrador extradiegético y otro homodiegético) y fabulísticas (el mismo motivo del viaje en tierras salvajes, el remontar el río, el encuentro con los indígenas), y arroja luz sobre la alusiva asonancia de los nombres de los respectivos protagonistas, Marlow-Maqroll, subrayando una cierta filiación.

En búsqueda de otro ilustre antepasado de la literatura de los marineros, he colacionado el legado melvillianiano, *Moby Dick* (1851). La configuración estructural de la obra es análoga a las precedentes: la novela es el relato de Ishmael, único superviviente de la furia de la ballena blanca, voz narrativa que se confunde entre las otras de la Pequod hasta hacer emerger con prepotencia la del capitán Ahab, figura satánica medida por el mismo rasero que Maldoror. Ahab acarrea sobre sí mismo el signo del sufrimiento, la pata de palo, la misma «llaga sintomática»²⁶ de Maqroll; y como el Kurtz de Conrad y el Capi de Mutis, está destinado a perecer.

Al inicio de este estudio hermenéutico, habíamos adelantado que para conocer a Maqroll habría sido necesario viajar dentro su conciencia, que es, al mismo tiempo, la de su autor. Leyendo la prosa poética mutisiana, donde es más fuerte la voz del Gaviero, o mejor aún, las novelas, que han entrelazado alrededor de él una verdadera y propia saga,²⁷ es natural recordar las aventuras, las evocaciones o las pesadillas no en relación a cada una de las obras, como enjauladas en secciones distintas, sino directamente asociadas a la figura de Maqroll, como si nos las hubiese contado él mismo, quizás, una noche en un bar de las Ramblas de Barcelona, en Rue de Capucines en París, o en el Ponte Vecchio en Florencia. Siguiendo las huellas del gestaltismo, podemos comprender cómo la percepción compleja que tenemos de Maqroll el Gaviero no nos ha sido donada por un único momento de su vida o de su memoria, sino por la distanciada y soñada visión global de su

²⁵ Canfield, Martha, ob. cit., p. 161.

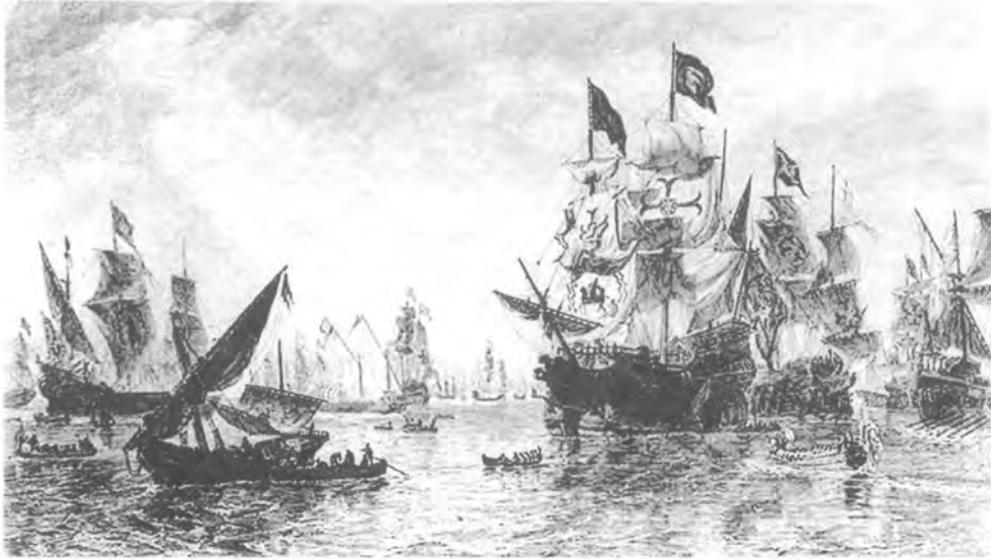
²⁶ *Ibidem*, p. 166.

²⁷ Las novelas de la saga son: *La nieve del almirante*, *Hono llega con la lluvia*, *Un bel morir*, *La última escala del Tramp Steamer*, *Amirbar*, *Abdul Bashir, soñador de navíos* y *Tríptico de mar y tierra*.

odisea; de la misma forma en que el «Nocturno» de Chopin no vive en las singulares notas que lo componen, sino en el sublime abandono total a su melodía. La percepción compleja que tenemos de Maqroll el Gaviero no nos ha sido dada por un único momento de su vida o de su memoria, sino por la distanciada y soñada visión global de su odisea. La intertextualidad²⁰ que se crea en el interior del palimpsesto maqrolliano, como he intentado demostrar, es el reflejo literario de nuestra percepción adquirida.

El viaje se detiene en el Modernismo. Fue a través de este movimiento que América Latina se preocupó, por primera vez, por recuperar sus raíces mediante un «renacimiento» que ya no habría seguido nunca más la dirección de las carabelas, sino que más bien habría producido una inversión de tendencia en la propagación cultural. La vida y obra de Álvaro Mutis, cuyo dinamismo se mueve de Europa a Colombia y, luego, desde allí, al resto del mundo, confirman este proceso: Maqroll el Gaviero es su símbolo. ■

²⁰ Aquí se entiende por intertextualidad el conjunto de relaciones que «acercan un texto tanto a otros textos del mismo autor como a los modelos literarios explícitos o implícitos a los que se puede hacer referencia». Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel, 1994, p. 217. Para mí, el término «intertextualidad» puede traducir muy bien mi estudio hermenéutico de este viaje imaginario por las raíces de Maqroll.



Armada Leaving Ferrol
Sir Oswald W. Brierley



Maqroll el Gaviero, conciliador de mundos

Samuel Serrano

«Si nuestra vida es vagabunda, nuestra memoria es sedentaria».¹ Esta afirmación que Marcel Proust formuló para referirse a su *Recherche du temps perdu* podría ajustarse, sin duda, a la obra de algunos poetas hispanoamericanos como Pablo Neruda o Jorge Luis Borges, pero de forma quizás menos evidente a la obra de Álvaro Mutis y a su criatura Maqroll el Gaviero, ya que los sitios a los que torna la memoria del poeta colombiano y su enigmático Gaviero no se encuentran circunscritos a un lugar en concreto, a un barrio de grandes casas con puerta cancel en las que siempre hay un patio con un aljibe y una parra, como el Palermo ancestral del argentino, o una tierra de naturaleza exuberante y feraz, como el lluvioso Temuco natal del chileno, sino que abarcan una comarca más amplia, un vasto horizonte separado por el mar que incluye las orillas de paisajes y mundos lejanos y disímiles entre los que Álvaro Mutis empezó a desplazarse sobre la gavia de los sueños desde sus primeros años.

Todo viene de la infancia, esa riqueza preciosa, grandiosa, fuente inagotable de recuerdos a la que Rilke² aconseja regresar la mirada para encontrar nuestra esencia y nuestro ser. La tarea de Mutis, como la de todo gran poeta, ha sido un

¹Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Tomo III. París, Gallimard, 1966, p. 989.

²Rilke, Rainer María. *Cartas a un joven poeta*. Carta n° 1. Barcelona, Obelisco, 1996.

esfuerzo titánico de la imaginación y la memoria para conciliar, en una unidad inseparable, los fragmentos de su infancia desperdigada y rota entre las orillas de dos mundos.

Sin embargo, la infancia de Mutis no fue, en verdad, nada común. Como hijo de un diplomático colombiano destacado en Bélgica, país al que se trasladó con toda su familia, sus primeros años transcurrieron entre los liceos de Bruselas, donde recibió la educación primaria, y la finca de caña y café de Coello, fundada por su abuelo en el departamento del Tolima, en la zona cafetera de Colombia, hacia donde la familia viajaba cada año en barco desde el puerto flamenco de Amberes para tomar sus vacaciones de verano. Esta temprana errancia originó que los recuerdos de la infancia del poeta colombiano tuvieran el aspecto de un tapiz abigarrado en el que se entreveran, de manera indisoluble, los lánguidos paisajes de la campiña europea con la pujante naturaleza de la Tierra Caliente colombiana, que propicia la vida y la destrucción de una manera acelerada; las brumosas y frías llanuras de Flandes, cruzadas por lentas barcazas, con el bochorno estridente de los puertos tropicales, donde arribaban los barcos luego de una larga travesía por los mares; la severa majestad de las catedrales y palacios de piedra, que atestiguan el paso de los siglos, y los ríos torrentosos de los Andes, que arrasan las montañas en tiempos de creciente; los hechos de guerreros y de reinos, que tienen la dorada pátina de los años, y el mundo sofocante de los trópicos que todo lo deslíe y lo desgasta con su hálito letal y destructor. Amalgama nutrida y poderosa que, no obstante, sería difícil de plasmar en una creación literaria si, desde muy temprano, el poeta colombiano no hubiera enfrentado en su vida una experiencia capital y dolorosa: la pérdida de ese mundo de orillas dilatadas al que se había acostumbrado desde niño y que marcaría su vida para siempre con el estigma del hombre desterrado, del hombre que, arrancado de su querencia y de su afecto, se ve obligado a abrirse al mundo, a mirarlo y tratarlo en toda su complejidad y anchura.

Cierto es que Mutis no ha tenido nunca que afrontar la condición específica de exilado, es decir, la del hombre que, arrancado de su hogar y su querencia por razones políticas o ideológicas, se ve obligado a emprender una nueva existencia en un país y una cultura diferentes; pero sí han existido en su vida grandes pérdidas o rupturas que lo han alejado de su objeto ideal y le han causado esa impronta de angustia y de dolor que marca al hombre en el exilio al sentirse desamparado y entregado a sus propias fuerzas.

La primera de estas grandes pérdidas fue Bruselas, ciudad que la familia abandonó a causa de la repentina muerte de su padre; la segunda, Coello, su finca y paraíso natural entre cafetos, trapiches y guaduales, de donde la familia hubo de partir a causa de la violencia secular colombiana para establecerse definitivamente en Bogotá; y la tercera, Colombia, su país, orilla insoslayable de sus afectos y añoranzas, de donde el poeta tuvo que alejarse definitivamente en 1956 para eludir la responsabilidad del juicio, debido al descalabro económico provocado por su excesivo idealismo, que enfrentaba con la compañía petrolera para la que trabajaba.

No obstante, estas experiencias, por dolorosas o estimulantes que resulten, no serían suficientes para producir el milagro de una escritura poética si las mismas no se vieran potenciadas en la vida del poeta por el hábito de la lectura, esa «existencia paralela que corre al lado de la cotidiana, sólo en apariencia más real que aquella»,¹ a través de la que Mutis entró en contacto con los capitanes introspectivos de Conrad, los viajeros impenitentes de Salgarí, los locuaces marineros de Melville, los paisajes antillanos de Saint-John Perse, el absurdo de la vida de Kafka y la desesperanza de Malraux, nutrido y encontrado linaje que, junto a las experiencias de su existencia azarosa e intensa, permitiría que, poco a poco y a lo largo de años de lenta gestación, fuera emergiendo de su zona más profunda, como un *efrit* de una lámpara antigua, la figura de Maqroll el Gaviero, ese marinero enigmático, de origen indeterminado que vive siempre errante entre los trópicos y los puertos de Marsella, Cádiz y Amberes y que, pese a evocar con frecuencia su pasado, parece haber perdido para siempre el camino de regreso.

Los hombres no escriben sobre lo que ven, sino sobre lo que han leído de lo mismo que ven; por ello, en las lecturas de Melville, de Conrad, de Perse, de Malraux y en sus devastadoras visiones de los trópicos malayos o en las idílicas estampas de la Martinica del poeta antillano, Mutis encontró un reflejo de sus vivencias en la Tierra Caliente colombiana y en los puertos tropicales del Atlántico y Pacífico donde recalaban los barcos en su larga travesía desde Amberes, y donde la naturaleza, desmesurada, seductora y avasallante a un mismo tiempo, se encuentra exaltada en su ciclo de generación y muerte. Imágenes que, unidas al contrapunto entre la pesadumbre y el desafío que caracterizan al sentimiento del hombre en el exilio, irán apareciendo como telón de fondo de los lugares donde medita o delira Maqroll en busca del sentido de su vida.

¹Mutis, Álvaro. *De lecturas y algo del mundo*. Barcelona, Scix Barral, 2000, p. 78.

Maqroll, que antiguamente ha desempeñado el oficio de gaviero, es decir, el del marinero que trepado en la gavía o atalaya del palo mayor del barco otea el horizonte lejano de los mares, es la figura poética y clarividente que Mutis ha encontrado para salvar del desastre final del tiempo los fragmentos de su infancia desperdigada y rota entre las orillas de dos mundos distintos y lejanos, unidos y zanjados por el mar, y expresar, al mismo tiempo, la pesadumbre existencial y el conocimiento que la experiencia del exilio ha dejado en su vida.

Maqroll, por tanto, nace viejo, trashumante, desencantado, lleno de achaques y dolencias, rememorando siempre experiencias lancinantes de su pasado o brevísimos instantes en los que la felicidad fue posible. Sabemos de su escepticismo, su ironía, sus trabajos anómalos y su intuitivo carácter que lo lleva a romper repentinamente con sus empresas para embarcarse en nuevas aventuras que no conducen a ninguna parte. Sin embargo, no conocemos su rostro, su pasado o su lugar de origen, pues el autor nos va entregando su silueta con moderada y sabia contención, como los trazos de un sueño recurrente que torna cada tanto a nuestra vida sin que sus sombras lleguen nunca a revelarnos su secreto.

Entre las diferentes teselas del mosaico de Maqroll que Mutis ha forjado a lo largo de sus años de creación literaria, desde su temprano debut en *Los elementos del desastre* (1953), donde aparece elevando una oración oscura y descarnada a un dios desconocido, hasta su emancipación total del verso en su saga postrera e inconclusa de siete novelas aparecidas entre 1986 y 1993, no cabe duda de que la que mejor lo define es «La nieve del almirante», poema incluido en *Caravansary* (1981), pues no solo lo describe en la extensión que su figura permite:

Al tendero se le conocía como El Gaviero y se ignoraban por completo su origen y su pasado. La barba hirsuta y entrecana le cubría buena parte del rostro. Caminaba apoyado en una muleta improvisada con tallos de recio bambú. En la pierna derecha le supuraba continuamente una haga fétida e irisada, de la que nunca hacía caso. Iba y venía atendiendo a los clientes al ritmo regular y recio de la muleta que golpeaba en los tablones del piso con un sordo retumbar que se perdía en la desolación de las parameras. Era de pocas palabras, el hombre.⁴

⁴Mutis, Álvaro. *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía 1948-1988*. Madrid, Visor, 1997, p. 150.

También nos revela los rasgos principales de su carácter y los resortes de su alma a través de las sentencias escritas por su mano en los cochambrosos muros de uno de sus improvisados refugios:

Guarda ese pulido guijarro. A la hora de tu muerte podrás acariciarlo en la palma de tu mano y ahuyentar así la presencia de tus más lamentables errores, cuya suma borra de todo posible sentido tu vana existencia [...].

Hay regiones en donde el hombre cava en su felicidad las breves bóvedas de un descontento sin razón y sin sosiego.

Sigue a los navíos. Sigue las rutas que surcan las gastadas y tristes embarcaciones. No te detengas. Evita hasta el más humilde fondeadero. Remonta los ríos. Desciende por los ríos. Confúndete en las lluvias que inundan las sabanas. Niega toda orilla.³

Si algo tiene claro Maqroll en medio de las dudas que lo asaltan es que resulta imposible ordenar los símbolos que la naturaleza envía al hombre y llegar a saber. Por eso, realiza un viaje incesante y desesperanzado que, más que tránsito, es mero devenir, aceptación lúcida de lo fortuito sin preocuparse por intervenir en los hechos y pasiones de los hombres, dejando que «el destino, o como quiera llamársele juegue a su antojo bajo el sol implacable o las estrelladas noches sin término de los trópicos».⁴

La errancia de Maqroll es, en verdad, muy dilatada: el mar y los desiertos, las minas y la selva, las tierras altas y las tierras bajas, el páramo y los puertos, el río torrencioso que enlaza estos lugares; pero, aunque su aventura se relacione con atravesar la selva en busca de unos enigmáticos aserraderos que se desvanecen en el aire o con escarbar la yeta de una mina que no logra desentrañar jamás, su desafío es siempre el mismo: enfrentarse a la inminencia de la muerte, previendo sus signos e intentando adivinar su forma, pues el Gaviero sabe que hay una esencia de destrucción oculta en toda empresa humana, pero es imposible de adivinar, y su lucidez consiste, precisamente, en descifrar esa esencia y aceptarla con serenidad sin retroceder ante su devastación. La facultad vidente de Maqroll es, en realidad, una condena; ya que, al poder remontarse por encima de la mirada de los hombres, sabe que todo está perdido de antemano y que todo esfuerzo es

³Ibidem, p. 151.

⁴Muñis, Álvaro. *Poesía y prosa*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1981, p. 287.

inútil, sin embargo, no rehuye del combate por la vida porque, como todo héroe desesperanzado, no está en el fondo reñido con la esperanza, pues sabe que solo en las efímeras dichas que ofrece la vida se encuentran «las breves razones para seguir viviendo».⁷

En su largo tránsito por los mares y los sitios más escabrosos de la tierra, Maqroll ha sufrido la enfermedad, las plagas, la fiebre, la malaria, la locura, la muerte y, también, la «desaparición de los pies como última consecuencia de su vegetal mutación en desobediente materia tranquila»,⁸ situación que no le ha impedido; sin embargo, aparecer vivo nuevamente en posteriores episodios de su saga y proseguir su errancia, su subversión de las costumbres y las leyes, su defensa de la libertad a ultranza lo convierten en un autoexiliado del paraíso de seguridad y confort anhelado por los hombres. Lo que realiza el Gaviero con la expiación de sus males, con el padecimiento de sus plagas y el desarrollo de sus desatinadas empresas no es otra cosa que un sorprendente proceso alquímico que, como señala Martha Canfield, termina por extraer el oro de la escoria al trocar los sórdidos materiales de su miseria en el oro luminoso de la sabiduría que nos ofrece en cada uno de sus poemas y relatos.⁹

En contrapunto siempre con una naturaleza tropical de exuberancia mórbida que mina y desvanece las razones esenciales para vivir, los libros que Maqroll lleva como avío en sus empresas (*Enquête du Prévôt de Paris sur l'assassinat de Louis Duc d'Orléans*, *Memorias de ultratumba* de Chateaubriand, las *Cartas* del príncipe de Ligne, etc.) parecen por completo alejados de los parajes que recorre y del asunto de sus días, pues hablan de dinastías y viejos reinos forjados a lo largo de los años; pero, en realidad, son la otra cara de la moneda: el desplome de Dios y de la historia, que encuentran en el trópico y en su ciclo de vida y muerte acelerado un elemento en común: la ineluctable decadencia de toda empresa humana, que sigue y acompaña a su esplendor. No hay que olvidar que las empresas y tribulaciones del Gaviero no son otra cosa que un aprendizaje hacia la muerte, ese extenso y penoso peregrinar del hombre a lo largo de su vida, designado por Maqroll como «hospitales de ultramar»:

⁷Ibidem, p. 289.

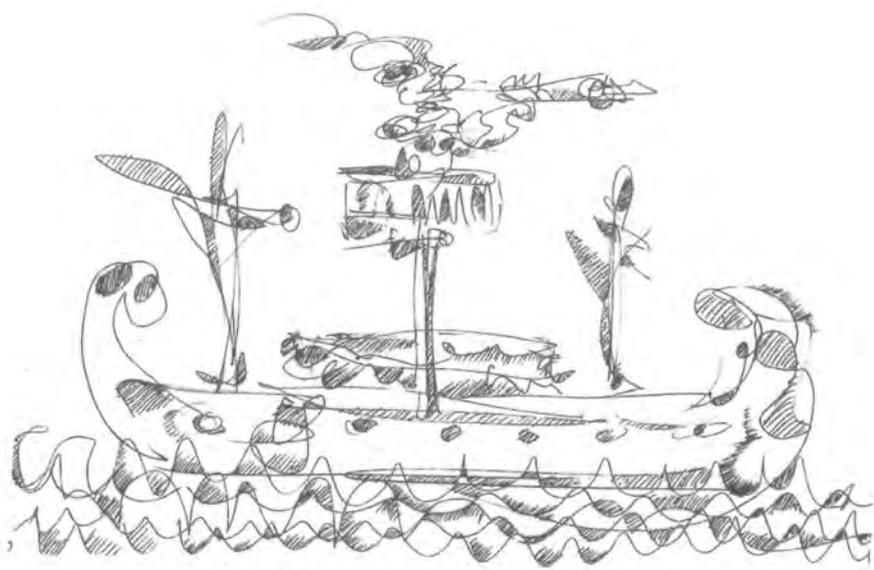
⁸Mutis, Álvaro. *Summa de Maqroll el Gaviero...*, p. 121.

⁹Mutis, Álvaro. *Semana de autor*. Madrid, Agencia Española de Cooperación Internacional, 1993, p. 28.

Con el nombre de hospitales de ultramar cubría el Gaviero una amplia teoría de males, angustias, días en blanco en espera de nada, vergüenzas de la carne, faltas de amistad, deudas nunca pagadas, semanas de hospital en tierras desconocidas curando los efectos de largas navegaciones por aguas emponzoñadas y climas malignos, fiebres de la infancia, en fin, todos esos pasos que da el hombre usándose para la muerte, gastando sus fuerzas y bienes para llegar a la tumba y terminar encogido en la ojera de su propio desperdicio.¹⁰

Errante, vagabundo y desesperanzado por los mares del mundo, Maqroll, con sus disparatadas empresas, de las que no depende el destino de un pueblo ni tampoco el suyo propio, escrito desde siempre, es uno de los pocos héroes posibles en un mundo a la deriva que ha perdido sus orillas y su centro.■

¹⁰Múñiz, Álvaro. *Summa de Maqroll el Gaviero...*, p. 104.



aproximaciones **APROXIMACIONES**





Más allá de Macondo, más acá de Magroll

Luz Mary Giraldo

La reconocida aceleración del tiempo histórico no da tregua con los cambios sucedidos y registrados en la literatura latinoamericana. Más que los temas o las formas, la sensibilidad y el espíritu de época se imponen sobre escrituras que incitaron a la reflexión y el análisis.

El contraste entre las propuestas de los autores de mitad del siglo XX, los que les siguieron y los más recientes, está en la relación directa con las utopías, cuyo compromiso muestra convicciones o actitudes mesiánicas y búsquedas que se registran en la actitud crítica y la experimentación, a diferencia de quienes proyectan desencanto, individualismo y desinterés por la tradición o el futuro. Si en unos la construcción o revisión del mundo fue un imperativo, en los últimos se imponen lo inmediato y lo inestable. Para muchos, esta nueva actitud se fundamenta en la cultura colectiva, que desde hace unos años se caracteriza por la velocidad, el culto de la imagen y el sonido, la diversidad y la multiplicidad, lo que redundará en lo urbano global y manifiesta la ruptura de los límites.

A finales de los años setenta se inició el deslinde de las figuras patriarcales y de los arquetipos que marcaban pautas de escritura o de pensamiento, reconociéndose que los llamados «hijos de Cortázar» y que «dos hijos díscolos» de Gabriel García Márquez, Juan Carlos Onetti, José Lezama Lima o Alejo Carpentier daban su adiós

al *boom* y a Macondo. Desde los noventa se evidencia que los más jóvenes no se relacionan con ningún pasado ejemplar y que leyeron la narrativa de los años sesenta sin conflicto alguno, como a los clásicos. La gran mayoría pertenece a esa cultura polivalente en la que los avances científicos y técnicos, la cibernética, la informática y las telecomunicaciones determinan su visión de la realidad, evidente en lo truculento y vertiginoso.

La que en Colombia pudiera denominarse *generación de la ruptura*, del *deslinde* o de la transición (R. H. Moreno-Durán, Rodrigo Parra Sandoval o Fernando Vallejo) se encuentra con aquella que, tras una nueva conciencia de escritura (Germán Espinosa, Óscar Collazos, Luis Fayad, Fernando Cruz Kronfly, Marvel Moreno o Roberto Burgos Cantor, entre otros), explora en la historia, la ciudad y los conflictos sociales y culturales. Caracterizados por desestabilizar el discurso oficial a través de la risa, la ironía, el erotismo o lo metaficcional se ofrece, en varios casos, una crítica rabiosa (Vallejo, por ejemplo, asumiendo la diatriba de malpensante que se enfrenta a la comunidad de los «bienpensantes») o una actitud contestataria (R. H. Moreno-Durán ironiza sobre la cultura nacional y sus iconos). Las nuevas promociones han tenido varias denominaciones que no han logrado fijarse aún, como es propio de su tiempo: hijos de los *hippies* o de los *boomers*, *McOndo*, generación mutante, del crack, del transmilenio, X, de los góticos, en fin. La mayoría acepta influencias de la cultura anglosajona y de autores como King, Bukowski, Sturgeron, Bohl, Burroughs, Hammett, Carver, Asimov, Stevenson y von Harlow, o relaciones con personajes como Frankenstein, Drácula, Jack el Destripador. Su música es, entre otros, Pink Floyd, The Cure, Nirvana, Sisters of Mercy, Ministry, Placebo. Del cine y la televisión, reconocen obras que son un duro fresco de la sensibilidad contemporánea: *The Wall*, *Blade Runner*, *Amores Perros*, *Belleza Americana*, *Réquiem por un Sueño*, *Pulp Fiction*, *Asesinos por Naturaleza* o *Perfecto Asesino*, *Matrix* o *Escrito en el Cuerpo*. Sus héroes son los de *La Guerra de las Galaxias*, *El Hombre Araña*, *La Mujer Maravilla*, *Superman* o *Los Expedientes Secretos X*; y los modelos de aprendizaje, *Plaza Sésamo*, *Los Años Maravillosos* y *Clase de Beverly Hills*; y seriados que acompañaron su infancia, como *El Chavo del Ocho* o *Chespirito*, que, unidos a sus juegos de Atari y Nintendo, la multimedia, los hipertextos y la navegación por Internet, muestran niveles y relaciones que con notable rapidez alimentan su imaginación y fantasía.

Reflexionando sobre estos cambios vertiginosos, el joven narrador argentino Gonzalo Garcés, quien acuña el código de los hijos de los *hippies*, se refiriere a las

características de su generación afirmando que no solo llegaron tarde a los sueños y fiestas de sus progenitores y son producto de las «grandes rabias y los hermosos errores», sino que forman parte de una época poco espectacular que, sin transiciones, pasó de una situación a otra: «Allá por los 80 [dice], bailamos nuestros primeros lentos humanistas con *We are the world*; hoy, con Manu Chao, compadecemos a los inmigrantes palestinos».

Indudablemente, los autores que en su juventud fueron contemporáneos a la narrativa del *boom* son, por razones de formación y de época, próximos al compromiso y la pregunta por el sentido de la existencia o por los momentos críticos de la historia. Los más jóvenes viven con escepticismo la realidad múltiple, que como un *performance* puesto en escena por los medios sugiere desastre. Si en unos hay sensación de gravedad, en otros es escepticismo; unos testimonian el fin de las utopías y las certezas; otros, más individualistas, viven el fin de todo sin gritar consignas ni defender ideologías. Si unos creyeron en el sueño de transformar el mundo y en la noción de literatura con palabras capitales, otros se acercan a expresiones depresivas que parecen sugerir que nada importa y que no hay futuro. Los primeros pertenecen a la época de Mayo del 68, a la de «hagamos el amor y no la guerra», a la liberación social, moral, sexual y femenina, a la píldora anticonceptiva, a la minifalda, a la marihuana, a la crisis de la unidad familiar, a Bob Dylan, a Violeta Parra, a la lectura de Hermann Hesse y su *Lobo estepario*, a la imagen del Che Guevara y de Fidel Castro, a un sugestivo perfil de rebeldía. Los últimos responden al «síndrome de Peter Pan», a los «after parties», a los «montajes efímeros» y viven ante la expectativa de una tercera guerra mundial y el fuego cruzado de muchas otras guerras.

Hoy confirmamos que las cualidades, los valores y las especificidades de la literatura analizados por Italo Calvino a partir de los conceptos de levedad, rapidez, exactitud, visibilidad y multiplicidad se cumplen en las expresiones artísticas de narradores y creaciones recientes, y que se invita a una nueva visión de arte o expresión más colectiva. Debemos reconocer que la idea tradicional de arte como valor moral o de belleza ha cambiado, fortaleciéndose lo que se desea expresar y confirmando que cada día estamos más cerca al orden de las referencias.

Rodrigo Parra Sandoval considera que en Colombia hay dos tendencias polares: «la que plantea que ante la desintegración de los valores que llega con la modernidad, ante la invasión del lenguaje standar de los medios, ante la avalancha

de lo visual» busca en el «tesoro literario del pasado» la forma de narrar el presente; y la que quiere narrar de forma mucho más abierta «bebiendo en las múltiples maneras de hablar del hombre contemporáneo». El desafío está entre los que trabajan aprehendiendo nuevos lenguajes, que con «una conciencia ilustrada» revisan el pasado y sus repercusiones en el presente, y los que se ilustran con la moda, agobiando al lector con el ritmo veloz de la truculencia contemporánea.

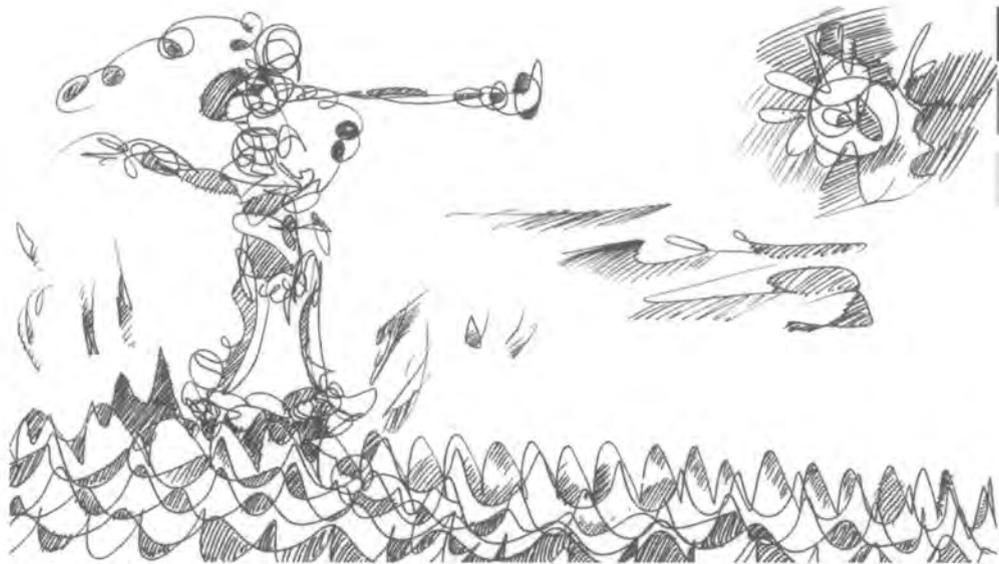
El acelerado universo de hoy (las sensaciones que involucran los cinco sentidos y llaman a la explosión emocional, a la rapidez del lenguaje, que se une a la aceleración de sucesos y apresura las truculencias, a la inminencia de la muerte y a las pocas expectativas frente al futuro) se une a las resemantizaciones de la violencia expresada en una narrativa de estirpe testimonial que aprovecha la violencia actual, la nueva moral y lo grotesco, en fin, mostrando de manera efectiva, y efectista en algunos casos, la continuidad de nuestras crisis en la llamada novela de la «sicaresca», el relato negro y policial, el realismo crudo, las nuevas visiones de desplazamiento y determinado neoromanticismo. *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo; *Sangre ajena*, de Arturo Alape; *Morir con papá*, de Óscar Collazos; *Rosario tijeras*, de Jorge Franco; y *La lectora*, de Sergio Álvarez, representan lecturas de la crisis; así como en relato negro se han destacado *Perder es cuestión de método*, de Santiago Gamboa; *Satanás*, de Mario Mendoza; y *Cuentos sin antifaz*, de Lina María Pérez. La narrativa de Efraim Medina ha explorado hasta la saciedad el realismo sucio y el vértigo, y tanto Laura Restrepo, en *La multitud errante* y *Delirio*, como Jorge Franco, en *Paraíso travel*, han penetrado en los avatares de la violencia, el desplazamiento y el exilio, así como Ricardo Silva en la manipulación de los medios (propriadamente en la televisión, ese «cosmopolita doméstico») y Antonio Ungar en la presencia de las guerras que cubren o amenazan distintas culturas y nacionalidades. Pareciera que con esta literatura no queda tiempo para la meditación, sino para la consignación de lo truculento.

Escrituras eruditas como las de Espinosa, Moreno-Durán y Parra Sandoval entran en nuevas relaciones con la de Enrique Serrano o Juan Gabriel Vásquez, recreando, a manera de sentencia, el pensamiento de la más rancia tradición o situaciones de intensa penetración psicológica. Estamos ante literaturas que no siempre hablan desde la tribuna de los acusadores ni de los acusados, así como ante utopistas nostálgicos y rabiosos que reclaman a la historia y a la cultura el desastre actual. Los «excluidos», aquellos que llegaron tarde a los debates y las

cenos de sus mayores, o los que presenciaron la desbandada de los sueños, expresan sus pesadillas reales con una gramática y un vocabulario de los campos de la muerte, la violencia, la agresión, la incertidumbre, el canibalismo y el dolor.

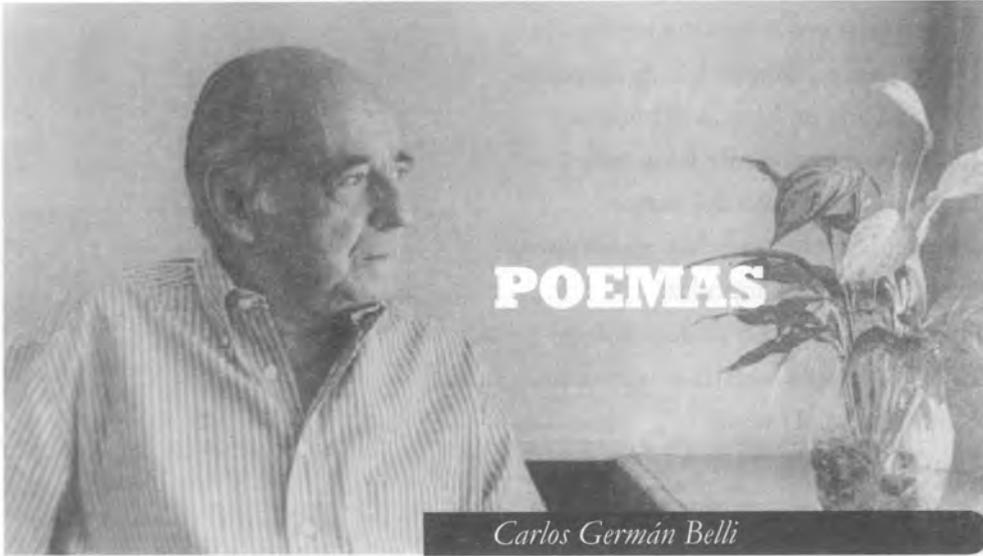
Cada vez más lejos de Macondo y de Maqroll, de las experimentaciones y las utopías, la narrativa latinoamericana refleja la dinámica mundial de lo escéptico, lo inestable y lo huidizo. El reino de la desmesura, y todo lo posible que caracterizara el universo macondino, revela en *Doce cuentos peregrinos* y en *Memoria de mis putas tristes* de Gabriel García Márquez, que, como en el poema de Rubén Darío, «Ya no hay princesa que canta». Asimismo, se deduce que no existen príncipes con capacidades heroicas que logren despertar a las princesas con un beso de amor. Las aventuras y las convicciones de Maqroll el Gaviero se interrumpen en la narrativa de los jóvenes, aunque su desesperanza, ese «no esperar nada», siga vigente.

Refiriéndose a la narrativa de los años ochenta, Jorge Ruffinelli reconocía los rasgos específicos de la época en la frase de Marx: «todo lo sólido se desvanece en el aire». Coincidimos en sus afirmaciones de entonces cuando percibimos que cada vez parecen existir menos razones para el compromiso, la acción, la renovación y el análisis crítico. Si la narrativa latinoamericana del *boom* alcanzó la revisión de los estatutos de la crítica y la historia literaria situándose triunfalmente frente a la cultura mundial, la de los años ochenta constata la crisis, permite reconocer diferencias en las búsquedas y empieza a mostrar el acabamiento de la realidad ante sus propias narices, obligando, como dijo Antonio Skármeta, a acercarse «a la cotidianidad con la obsesión de un miope». Sin lugar a dudas, ellos originaron el escepticismo y el desencanto, llevado hoy a sus máximas expresiones. «¿Cómo competir con la historia?», se pregunta Carlos Fuentes en su *Geografía de la novela*. Hacer memoria reclama compromiso, reflexión, análisis y toma de conciencia. Escribir el desastre, o sobre él, muestra los desórdenes y da forma literaria a una vida desganada, vacilante y vacía.*



mundo raro **MUNDO RARO**





**A PETRARCA,
EN EL SÉPTIMO
CENTENARIO
DE SU NACIMIENTO**

Por fin os agradezco el hospedaje,
Que desde años atrás a manos llenas
Me brindáis puntualmente día a día,
Y en el seno de vuestros versos vivos,
Discurriendo de arriba abajo voy,
Justamente tal Pedro por su casa,
Y aun de izquierda a derecha
O viceversa con maquinal paso,
Que heme allí como un huésped permanente
Entre la forma y fondo,
Aunque mejor digamos cielo y suelo,
De esta y aquella estrofa tan incólume
No obstante de los siglos la inclemencia.

Y merced a vos cómo me he librado
De estar enteramente a la intemperie
En la página en blanco neblinosa,
Pues felizmente desde lejos miro
Ese reino libérrimo del verso
En donde a cada rato hay terremotos,
Y en vez en las antípodas
Cómo preservo mis endecasílabos
En cada estrofa vuestra hospitalaria,
Y adonde osadamente
Acarreo no sólo el buen amor,
Sino también la oscuridad del miedo
Por vivir acá e ir al más allá.

Claro está es éste el hilo conductor
Por la atónita mente vislumbrado,
Que es curioso hecho que a los pies del Ande
Hace siglos fue puesto en español
De vuestro corazón el latir óptimo,
Y justamente ahora voy y vengo
Por entre el *Canzoniere*
Para expresar mejor mis sentimientos,
(mas sé bien que son vanos los propósitos);
¡y entonces qué certeza
cuando se dice que las cosas andan
sobre la terrenal corteza acá
tal la sierpe mordiéndose la cola!

Sí, en efecto, pues todo es uno siempre,
Que en el lejano ayer motor fuisteis
Para que las doradas letras béticas
El cenit coronaran por entonces
Y sean como sol inapagable,
Y volvéis a cumplir función análoga,

Si bien algo más ardua
Cuando hoy en la centuria aún ignota
Un perito absolutamente en nada
Al fin y al cabo logra
Bajo la intercesión del arte vuestro
No ser nunca más como mudo estaño
En esta esquivia Thule postrimera.

Por los benignos hados aquí ahora
En el seno de la mejor morada
Propicia para que la mente vague,
Y entonces imagino sólo un punto,
El más próximo al Alpe legendario,
Donde me empeño en divisar por fin
A dama en alma y cuerpo
Bajando desde el cielo de improviso,
Mas ello para tantos es quimera,
Y en cambio verdad pura
Resulta el yacer bajo el firmamento
De cada verso por vos allá escrito,
Y de tal modo ver lo eterno aquí.

Canción, una vez más
Demostráis que los hijos les prolongan
A los padres la vida al infinito,
Que sois por tal razón
Juntamente con vuestro gran artífice,
En los siglos de ayer y de mañana,
Más que vegetal, piedra y animal.

**JAVIER SOLOGUREN,
ENTRE SUS CENIZAS
Y SUS OBRAS COMPLETAS**

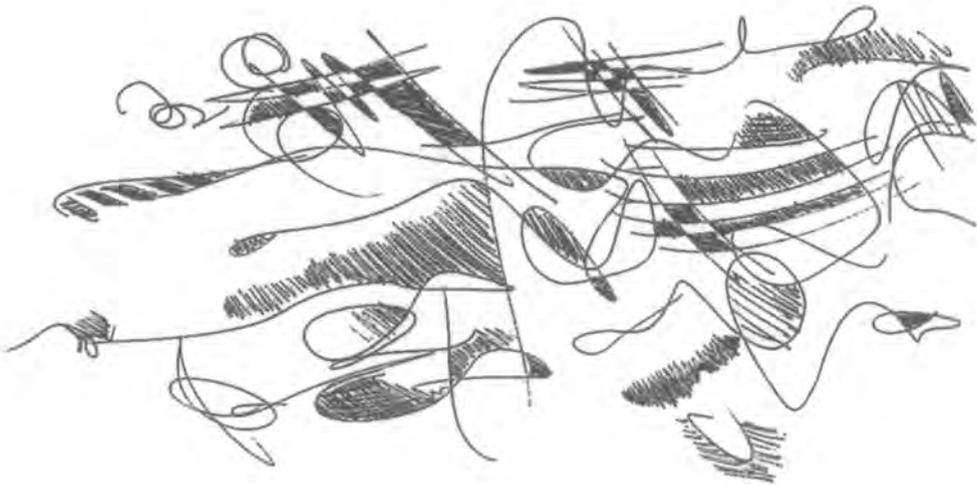
Entre unas ligerísimas cenizas
Casi por extinguirse allá en los aires
Y tus páginas hasta en nueve tomos
Incólumes en tanto dure el mundo,
Que en ello ras con ras y de improviso
Te has convertido hoy día
Por propia voluntad,
Al querer consumirte en puro fuego
Para que de tu vida señal no haya,
Salvo cada palabra por ti escrita.

En conclusión ni un mínimo vestigio
De tu esqueleto y carne terrenales
Habrá en las cercanías de esas flores
Que ejemplarmente tú tanto admirabas
Bien de viva voz, bien de puño y letra,
Y del humus recóndito
Sí te alejas ahora,
Optando por entrar a toda prisa
En el ignoto seno de la nada,
En vez de estar mañana en un jardín.

Mas desde cuando joven celebraste
La boda de la letra con la pluma,
Aunque tu mente nunca codició
Triunfar en una justa literaria,
O la gloria después de la existencia,
Y pese a ser esquivo
De estas humanas cosas,
Allí está finalmente tu legado

De cara al verdadero tiempo eterno,
Al trocar en crisol la blanca página.

Una vez más ejemplo eres muy claro
De que el supremo fuego constituye
La inspiración que alumbra una y otra arte,
Según lo prueba cada verso tuyo,
Donde en vez de cenizas hay palabras,
Que escribir solamente
Con el fervor justísimo,
No obstante es una brasa inapagable,
Conforme inmarcibles son tus flores,
¡Tal rosa, tal cucarda así por siempre!





otra voz **OTRA VOZ**





Anne Sexton: hachazos a un mar helado

Juan Ariel Gómez

El afán de la crítica por clasificar o agrupar poéticas genera, no pocas veces, resistencias del propio autor en cuestión, que resultan tanto más fructíferas porque permiten o requieren una re-lectura de la misma obra que se leía y lee de un modo y que el autor, en más de un modo, repelía. Ese sería, entre muchos otros casos, el de Anne Sexton (1928-1974), poeta norteamericana que por estos días, hace treinta años, con más de cuarenta años de edad, se suicidaba en su casa de Boston. Fue a comienzos de octubre de 1974; los textos biográficos dicen: «envenenamiento con monóxido de carbono». Tenía dos hijos, Linda Gray y Joyce Ladd, quienes tenían, por aquel año, 21 y 19 años, respectivamente, y hacía casi un año que estaba legalmente divorciada de su esposo. Por entonces, había publicado ya siete libros de poesía y una obra de teatro, *Mercy Street* (Calle Piedad), asimismo, había ganado el Pulitzer por *Live or Die* (Vive o Muere) en 1967.

Un primer punto crítico a tener en cuenta para una lectura de su poesía nos lleva a recordar que es explícito en Sexton resistir, desconfiar de que su poesía fuese considerada una «confesión». Y es sin dudas «crítico» porque es un punto de inflexión, un *turning point* para leer esta acotada selección de poemas que aquí tomamos prestada de los *Selected Poems of Anne Sexton* editados por Diane Wood Middlebrook y Diana Hume George. Cuando hablamos de un punto crucial,

estamos afirmando que lo confesional, en estos poemas traducidos, forma parte de la propia lectura que evocan sus líneas.

Se ha afirmado tradicionalmente que la poesía, como registro de lo subjetivo, define el género lírico. De ese modo, hablar de poesía *confesional* resultaría tautológico si no se limitase esa etiqueta a un grupo de poetas de Estados Unidos en la década de 1950 y la siguiente, para quienes hacer poesía inequívocamente suponía un yo lírico autobiográfico: vida y arte nuevamente ligados uno al otro. Robert Lowell (quien tendrá entre sus alumnas a Anne Sexton y Sylvia Plath en sus seminarios de escritura en la Universidad de Boston), W. D. Snodgrass y Theodore Roethke podrían ser incluidos en este grupo.

Sexton y Plath, acaso muchísimo más leídas y discutidas que los poetas antes mencionados, son los otros nombres que conforman este canon confesional en la poesía estadounidense del siglo XX. Wood Middlebrook y Hume George se encargan de subrayar esa inquietud que el reduccionismo de considerar a la poesía como confesión provocaba a Sexton, quien decía que, por sobre todas las cosas, había una historia que narrar. De hecho, uno de los últimos libros que vio publicado antes de su suicidio, *Transformations* (1971), es una serie «poética» de reescrituras de cuentos de hadas en los que poesía y narración se emparentan notablemente.

La poesía de Anne Sexton no puede pensarse sin lo subjetivo: como ella misma afirmaba, son las huellas o impresiones o pensamientos de *ser* los que arman estos poemas. Decía Sexton: «[...] muchos poetas tienen un pensamiento que visten con imágenes... Pero yo prefiero ver gente en una situación, un hecho, una escena, algo que se pierde o que se gana, entonces, al final, encuentro el pensamiento (el pensamiento que no sabía que tenía hasta que escribí la historia)». Una vez más, la preferencia por lo narrativo como medio de llegar a ese «pensamiento», que otros poetas considerarían el punto de partida para una imagen.

Decimos que Sexton narra en sus poemas, pero ¿qué narra? Esta pregunta nos lleva a una cuestión aun más crucial: se piensa que Sexton publica su primer libro, *To Bedlam and Part Way Back*, en 1960, a los 32 dos años, y que nunca antes había tenido mayor interés en la escritura. Incluso el título de ese volumen, algo así como «A Bedlam y en parte de regreso», marca la ida a un lugar, Bedlam, el neuropsiquiátrico donde estaría internada varias veces para recuperarse de sus crisis mentales. Entonces, ¿por qué escribe Sexton? Porque se lo recomienda su psiquiatra. ¿Sobre qué escribe Sexton? Sobre los días en que todo está al revés, de

sus crisis, de sus doctores, de su tratamiento, pero también de «ser otra cosa», porque hay en Sexton una insistencia con volverse otro, pasar a ser, transformarse en otra cosa. Como muy bien acotan las editoras de su poesía, en su vida se puede rastrear muy fácilmente la historia de un ama de casa de Nueva Inglaterra, de clase media, madre, a fines de la década de los cincuenta, que repele ese mismo «orden».

«Ir en contra de», subvertir, invertir son operativas recurrentes en la poesía de Sexton y cobran, progresivamente, distintas formas en su obra. Detenerse en lo que no comúnmente se escribe o considera tema «poético», escribirlo con un lenguaje que también está muy lejos de considerarse como tal, habla de esa intención innovadora. Adrienne Rich no duda en afirmar que los poemas de Sexton fueron escritos mucho antes de que esos temas fueran legitimados por una conciencia colectiva femenina, que escribía y publicaba bajo el escrutinio del *stablishment* literario masculino. Otro modo de subversión en la obra de Anne Sexton ha consistido en la conformación de una escritura en torno a la *mitopoiesis* de lo psicoanalítico como cura o alivio en que el lenguaje juega un papel fundamental.

Entrevistada por *The Paris Review* en el año 1968, Sexton recurre a una imagen de Kafka para responder a la pregunta acerca de cuál era el propósito de la poesía en general: un poema, decía, como la escritura para Kafka, según sus *Diarios*, debe ser «como un hacha para el mar helado dentro nuestro». Ojalá estas traducciones permitan al menos vislumbrar algunos de sus hachazos más impetuosos. ■

**TO BEDLAM AND PART WAY
BACK (1960)**

THE MOSS OF HIS SKIN

Young girls in old Arabia were often buried alive next to their fathers, apparently as sacrifice to the goddesses of the tribes...

Harold Feldman, «Children of the Desert»,
Psychoanalysis and Psychoanalytic Review,
fall 1958

It was only important
to smile and hold still,
to lie down beside him
and to rest awhile,
to be folded up together
as if we were silk,
to sink from the eyes of mother
and not to talk.
The black room took us
like a cave or a mouth
or an indoor belly.
I held my breath
and daddy was there,
his thumbs, his fat skull,
his teeth, his hair growing
like a field or a shawl.
I lay by the moss
of his skin until
it grew strange. My sisters
will never know that I fall
out of myself and pretend
that Allah will not see
how I hold my daddy
like an old stone tree.

**A BEDLAM Y EN PARTE
DE REGRESO (1960)**

EL MUSGO DE SU PIEL

Las jóvenes de la antigua Arabia eran sepultadas vivas junto con sus padres muertos, aparentemente como sacrificio a las diosas de las tribus...

Harold Feldman, «Niños del Desierto»,
Psicoanálisis y Revista Psicoanalítica,
otoño de 1958

Sólo era importante
sonreír y quedarse quieta,
acostarme junto a él
y descansar por un rato,
plegarnos juntos
como si fuésemos seda,
caer en los ojos de mamá
y no hablar.

La negra recámara nos tomó
como una caverna o una boca
o un estómago interior.

Retuve mi respiración
y papito estaba ahí,
sus pulgares, su cráneo gordo,
sus dientes, su pelo creciendo
como un campo o un chal.

Tirada en el musgo
de su piel hasta
que se puso rara. Mis hermanas
nunca sabrán que me salgo
de mí y me engaño creyendo
que Alá no verá
como me afirmo a papí
como a un viejo árbol pétreo.

RINGING THE BELLS

And this is the way they ring
 the bells in Bedlam
 and this is the bell-lady
 who comes each Tuesday morning
 to give us a music lesson
 and because the attendants make you go
 and because we mind by instinct,
 like bees caught in the wrong hive,
 we are the circle of crazy ladies
 who sit in the lounge of the mental house
 and smile at the smiling woman
 who passes us each a bell,
 who points at my hand
 that holds my bell, E flat,
 and this is the gray dress next to me
 who grumbles as if it were special
 to be old, to be old,
 and this is the small hunched squirrel girl
 on the other side of me
 who picks at the hairs over her lip,
 who picks at the hairs over her lip all day,
 and this is how the bells really sound,
 as untroubled and clean
 as a workable kitchen,
 and this is always my bell responding
 to my hand that responds to the lady
 who points at me, E flat;
 and although we are not better for it,
 they tell you to go. And you do.

LIVE OR DIE (1966)**MENSTRUATION AT FORTY**

I was thinking of a son.
 The womb is not a clock
 nor a bell tolling,
 but in the eleventh month of its life

TOCAR LAS CAMPANAS

Y ese es el modo en que ellos tocan
 las campanas acá en Bedlam
 y esa es la señora de la campana
 que viene todos los martes a la mañana
 a darnos una clase de música
 y porque los asistentes te hacen ir
 y porque obedecemos por instinto,
 como abejas atrapadas en la colmena equivocada,
 somos el círculo de las señoras locas
 que se sientan en el living del internado
 y le sonríen a la sonriente mujer
 que nos pasa una campana a cada una,
 que señala mi mano
 que sostiene la campana, Mi bemol,
 y este es el vestido gris a mi lado
 que gruñe como si fuese algo de otro mundo
 ser vieja, ser vieja,
 y esta es la encorvada chiquita-ardilla
 a mi otro lado
 que se tironca sus pelitos del labio
 que se tironca sus pelitos del labio todo el día,
 y así es como realmente suenan las campanas,
 tan despreocupadas y limpias
 como una cocina ordenada,
 y esta es siempre mi campana respondiendo
 a mi mano que responde a la señora
 que me señala, Mi bemol;
 y aunque no estamos mejor con esto,
 te dicen que te vayas. Y eso haces.

VIVE O MUERE (1966)**MENSTRUACIÓN A LOS CUARENTA**

Estaba pensando en un hijo.
 El vientre no es como un reloj
 ni una campana tañendo,
 pero en el onceavo mes de su vida

I feel the November
of the body as well as of the calendar.
In two days it will be my birthday
and as always the earth is done with its
harvest.

This time I hunt for death,
the night I lean toward,
the night I want.

Well then
speak of it!
I was in the womb all along.

I was thinking of a son...
You! The never acquired,
the never seeded or unfastened,
you of the genitals I feared,
the stalk and the puppy's breath.
Will I give you my eyes or his?
Will you be the David or the Susan?
(Those two names I picked and listened for.)
Can you be the man your fathers are —
the leg muscles from Michaelangelo,
hands from Yugoslavia,
somewhere the peasant, Slavic and determined,
somewhere the survivor, bulging with life —
and could it still be possible,
all this with Susan's eyes?

All this without you —
two days gone in blood.
I myself will die without baptism,
a third daughter they didn't bother.
My death will come on my name day.
What's wrong with the name day?
It's only an angel of the sun.
Woman,
weaving a web over your own,
a thin and tangled poison.
Scorpio,
bad spider —
die!

siento yo el noviembre
de su cuerpo tanto como el del calendario.
En dos días será mi cumpleaños
y como siempre la tierra se hace con
la cosecha.

Esta vez intento cazar la muerte,
la noche que me incline,
la noche que quiera.

Bien entonces —
¡habla de eso!
Estuvo en el vientre todo el tiempo.

Estaba pensando en un hijo...
¡Tú! El nunca adquirido,
el nunca sembrado o soltado,
tú el de los genitales que temía,
el tallo y el aliento del cachorro.
¿Te daré mi s ojos o los de él?
¿Serás el David o la Susan?
(Esos dos nombres elegí y escuché.)
¿Podrás ser el hombre que son tus padres —
los músculos de las piernas de Miguel Angel,
manos de Yugoslavia,
algo de un campesino, eslavo y decidido,
algo de un sobreviviente, rebozando de vida —
y podría ser aún posible,
todo esto con los ojos de Susan?

Todo esto sin ti —
dos días desangrándome.
Me moriré sin bautismo,
una tercera hija a la que no molestaron.
Mi muerte llegará el día de mi onomástico.
¿Qué hay de malo con el día de mi onomástico?
Es solamente un ángel del sol.
Mujer,
tejiendo una red sobre la tuya,
un delgado y enmarañado veneno.
Escorpión,
araña mala —
¡muere!

My death from the wrists,
two name tags,
blood worn like a corsage
to bloom
one on the left and one on the right
It's a warm room,
the place of blood.
Leave the door open on its hinges!

Two days for your death
and two days until mine.

Love! That red disease —
year after year, David, you would make me wild!
David! Susan! David! David!
full and disheveled, hissing into the night
never growing old,
waiting always on the back porch...
year after year,
my carrot, my cabbage,
I would have possessed you before all women,
calling your name,
calling you mine.

SELF IN 1958

What is reality?
I am a plaster doll; I pose
with eyes that cut open without landfall
or nightfall]
upon some shellacked and grinning
person,]
eyes that open, blue, steel, and close.
Am I approximately an I.
Magnin transplant?]
I have hair, black angel,
black angel-stuffing to comb,
nylon legs, luminous arms
and some advertised clothes.

Mi muerte desde los puños,
dos brazaletes,
sangre que se luce como un corsage
por florecer
uno a la izquierda y otro a la derecha —
Es un cuarto cálido,
el lugar de la sangre.
¡Dejen la puerta toda abierta!

Dos días para tu muerte
y dos días hasta la mía.

¡Amor! Ese mal rojo —
año tras año, David, me volvías local
¡David! ¡Susan! ¡David! ¡David!
Desaliñado y pleno, silbando en la noche,
Nunca volviéndome vicja,
esperándote siempre bajo el porch...
año tras año,
mi zanahoria, mi repollo,
te hubiese tenido antes que a todas las mujeres,
diciendo tu nombre,
llamándote mío.

YO EN 1958

¿Qué es la realidad?
Soy una muñeca de yeso, hago poses
y mis ojos se abren rápido sin ver tierra
[o el anochecer
deteniéndose en alguna derrotada y sonriente
[persona,
ojos que se abren, azules, roban, y se cierran.
Soy yo aproximadamente un yo.
[¿Transplante Magnin?
Tengo pelo, ángel negro,
Ángel-negro-relleno para ser peinado,
piernas de nylon, brazos luminosos
y algo de ropa de marca.

I live in a doll's house
 with four chairs,
 a counterfeit table, a flat roof
 and a big front door.
 Many have come to such a small crossroad.
 There is an iron bed,
 (Life enlarges, life takes aim)
 a cardboard floor,
 windows that flash open on
 someone's city,
 and little more.

Someone plays with me, —
 plants me in the all-electric kitchen,
 Is this what Mrs. Rombauer said?
 Someone pretends with me
 I am walled in solid by their noise —
 or puts me upon their straight bed.
 They think I am me!
 Their warmth? Their warmth is not a friend!
 They pry my mouth for their cups of gin
 and their stale bread.

What is reality
 to this synthetic doll
 who should smile, who should shift
 gears,
 should spring the doors open in a wholesome
 disorder,
 and have no evidence of ruin or fears?
 But I would cry,
 rooted into the wall that
 was once my mother,
 if I could remember how
 and if I had the tears.

WANTING TO DIE

Since you ask, most days
 I cannot remember.]

Vivo en una casa de muñecas
 con cuatro sillas,
 una mesa de contrabando, un techo llano
 y una gran puerta de acceso.
 Muchos han llegado a semejante cruce pequeño.
 Hay una cama de hierro,
 (La vida se amplía, la vida apunta para disparar)
 un piso de cartón,
 ventanas que se abren de par en par en la
 [ciudad de alguien,
 y apenas un poco más.

Alguien juega conmigo, —
 me coloca en la cocina toda eléctrica,
 ¿Es esto lo que dijo la señora Rombauer?
 Alguien presume conmigo
 estoy amurada en sólido por el ruido de ellos —
 o me pone sobre la cama recta de ellos,
 ¡Ellos creen que yo soy yo!
 ¿Su calidez? ¡Su calidez no es un amigo!
 Abren mi boca por la fuerza para sus copas de gin
 y su pan rancio.

¿Qué es la realidad
 para esta muñeca sintética
 que debería sonreír, que debería cambiarse sus
 [conjuntos,
 debería abrir solícitamente las puertas con un
 [desorden total,
 y no tener rastros de ruina o miedos?
 Pero yo lloraría,
 inmóvil contra la pared que
 alguna vez fue mi madre,
 si pudiese recordar cómo
 y si tuviese las lágrimas.

QUERER MORIR

Ya que lo preguntas, muchos son los días que
 [no puedo recordar.

I walk in my clothing, unmarked by that voyage.
Then the most unnameable lust returns.

Even then I have nothing against life.
I know well the grass blades you
mention]
the furniture you have placed under the sun.

But suicides have a special language.
Like carpenters they want to know which
tools.]
They never ask why build.

Twice I have so simply declared
myself]
have possessed the enemy, eaten the enemy,
have taken on his craft, his magic.

In this way, heavy and thoughtful,
warmer than oil or water,
I have rested, drooling at the mouth-hole.

I did not think of my body at needle point.
Even the cornea and the leftover urine
were gone.]
Suicides have already betrayed the body.

Still-born, they don't always die,
but dazzled, they can't forget
a drug so sweet]
that even children would look on and smile.

To thrust all that life under your tongue! —
that, all by itself, becomes a passion.
Death's a sad bone; bruised, you'd say,

and yet she waits for me, year and year,
to so delicately undo an old wound,
to empty my breath from its bad prison.

Camino en mis propias ropas, intacta de ese viaje.
Después el deseo casi innombrable regresa.

Incluso cuando no tengo nada en contra de la vida.
Conozco bien las cuchillas para césped
[que mencionas,
el amoblamiento que has dispuesto bajo el sol.

Pero los suicidas tienen un lenguaje especial.
Como carpinteros ellos quieren saber *qué*
[herramientas.
Nunca preguntan por *qué* construir.

Dos veces tan sencillamente me declaré a mi
[misma,
He poseído al enemigo, comido al enemigo,
he aceptado su arte, su magia.

De este modo, pesada y absorta,
más tibia que el aceite o el agua,
he descansado, babeando por la boca-hoyo.

No pensé en mi cuerpo tejido con agujas.
Incluso la córnea y los restos de orina se habían
[ido.
Los suicidas ya han traicionado el cuerpo.

Aun-por-nacer, no siempre mueren,
pero impactados, no pueden olvidar
[una droga tan dulce
que aun los niños mirarían y le sonreirían.

¡Meter tanta vida bajo tu boca! —
eso, por sí solo, se vuelve una pasión.
La muerte es un triste hueso; magullado, dirías,

de todos modos ella espera por mí, año tras año,
para tan delicadamente deshacer una vieja herida,
para vaciar mi respiro de su mala prisión.

Balanced there, suicides sometimes
meet,]
raging at the fruit, a pumped-up moon,
leaving the bread they mistook for a kiss,

leaving the page of a book carelessly open,
something unsaid, the phone off the hook
and the love, whatever it was, an infection.

LOVE POEMS (1969)

IN CELEBRATION OF MY UTERUS

Everyone in me is a bird.
I am beating all my wings.
They wanted to cut you out
but they will not.
They said you are immeasurably empty
but you are not.
They said you were sick unto dying
but they were wrong.
You are singing like a school girl.
You are not torn.

Sweet weight,
in celebration of the woman I am
and of the soul of the woman I am
and of the central creature and its delight
I sing for you. I dare to live.
Hello spirit. Hello, cup.
Fasten, cover. Cover that does contain.
Hello to the soil of the fields.
Welcome, roots.

Each cell has a life.
There is enough here to please
a nation.]
It is enough that the populace owns these
goods.]

Tranquilos ahí, los suicidas alguna vez
[encuentran,
furiosos con la fruta, una luna inflada,
y dejan el pan que habían creído un beso,

y dejan la página del libro descuidadamente abierta,
algo que no se dijo, el teléfono descolgado
y el amor, o lo que haya sido, una infección.

POEMAS DE AMOR (1969)

EN HOMENAJE A MI ÚTERO

Cada una en mí es un pájaro.
Agito todas mis alas.
Ellos querían extirparte
pero no.
Dijeron que estabas inmensamente vacío
pero no.
Dijeron que estabas enfermo de muerte
pero se equivocaron.
Cantas ahora como una colegiala.
No te arrancaron.

Dulce pesadez,
en homenaje a la mujer que soy
y al alma de la mujer que soy
y a la criatura central y su delcete
canto para ti. Me atrevo a vivir.
Hola, espíritu. Hola, taza.
Atar, cubrir. Cubierta que sí contiene.
Hola al suelo de los campos.
Bienvenidas, raíces.

Cada célula tiene una vida.
Aquí hay suficiente como para satisfacer a una
[nación.
Es suficiente que el pueblo apropie esos
[bienes.

Any person, any commonwealth would say of it,
«It is good this year that we may plant
again]

and think forward to the harvest.
A blight had been forecast and has been cast
out».]

Many women are singing together of this:
one is in a shoe factory cursing
the machine,]

one is at the aquarium tending a seal,
one is dull at the wheel of her Ford,
one is at the toll gate collecting,
one is tying the cord of a calf in Arizona,
one is straddling a cello in Russia,
one is shifting pots on a stove in Egypt,
one is painting her bedroom walls
moon color,]

one is dying but remembering a breakfast,
one is stretching on her mat in Thailand,
one is wiping the ass of her child,
one is staring out the window of a train
in the middle of Wyoming and one is
anywhere and some are everywhere
and all]

seem to be singing, although some can not
sing a note.

Sweet weight,
in celebration of the woman I am
let me carry a ten-foot scarf,
let me drum for the nineteen-year-olds,
let me carry bowls for the offering
(if that is my part).

Let me study the cardiovascular tissue,
let me examine the angular distance of
meteors,]

let me suck on the stems of flowers
(if that is my part).

Let me make certain tribal figures

Cualquiera, cualquier sociedad diría,
«Es bueno que este año podamos plantar
[nuevamente
y esperar una cosecha.

Habían pronosticado un temporal y no pasó
[nada».

Muchas mujeres juntas están cantando esto:
una está en una fábrica de zapatos insultando a
[la máquina,

una está en el acuario cuidando a una foca,
una está tiesa frente a la rueda de su Ford,
una está frente al peaje pidiendo contribuciones
una está ajustando un lazo a un novillo en Arizona,
una está montando un violoncello en Rusia,
una está moviendo ánforas en un horno en Egipto,
una está pintando las paredes de su cuarto de
[color luna,

una está muriéndose pero se acuerda del desayuno,
una está estirándose en su colchoneta en Tailandia,
una está limpiándole el culo a su hijo,
una está mirando fijo desde la ventanilla de un tren
en pleno Wyoming y una está
en todas partes y algunas están en todos lados y

[todas
parecen estar cantando, aunque algunas puedan no
cantar una nota.

Dulce pesadez,
en homenaje a la mujer que soy
déjame cargar una bufanda de tres metros,
déjame tocar tambores por los diecinueve años,
déjame cargar canastos para la ofrenda
(si esa es mi parte).

Déjame estudiar el tejido cardiovascular,
déjame examinar la distancia angular de los
[meteoros,

déjame sorber de los tallos de las flores
(si esa es mi parte).

Déjame hacer ciertas figuras tribales

(if that is my part).
For this thing the body needs
let me sing
for the supper,
for the kissing,
for the correct
yes.

**THE AWFUL ROWING TOWARD
GOD (1975)**

**RIDING THE ELEVATOR INTO THE
SKY**

As the fireman said:
Don't book a room over
[the fifth floor
in any hotel in New York.
They have ladders that will reach further
but no one will climb them.
As the New York Times said:
The elevator always seeks out
the floor of the fire
and automatically opens
and won't shut.
These are the warnings
that you must forget
if you're climbing out of yourself.
If you're going to smash into the sky.

Many times I've gone past
the fifth floor,
cranking toward,
but only once
have I gone all the way up.
Sixtieth floor:
small plants and swans bending
into their grave.
Floor two hundred:

(si esa es mi parte).
Porque esto es lo que el cuerpo necesita
déjame cantar
por la cena,
por el beso,
por lo correcto
sí.

**EL ESPANTOSO REMAR
HACIA DIOS (1975)**

**TOMANDO EL ASCENSOR AL
CIELO**

Como dijo el bombero:
No reserve una habitación más allá
del quinto piso]
en ningún hotel de Nueva York.
Todos tienen escaleras que llegarán más arriba
pero ninguno las va a subir.
Como dijo el New York Times:
El ascensor siempre busca
el piso del incendio
y se abre automáticamente
y no se va a cerrar.
Esas son las advertencias
que tienes que olvidar
si estás subiendo más allá de vos mismo.
Si te vas a estrellar contra el cielo.

Muchas veces he pasado
el quinto piso,
al subir,
pero una sola vez
he llegado hasta arriba.
Piso sesenta:
plantas pequeñas y cisnes inclinándose
dentro de sus tumbas.
Piso doscientos:

mountains with the patience of a cat,
silence wearing its sneakers.
Floor five hundred:
messages and letters centuries old,
birds to drink,
a kitchen of clouds.
Floor six thousand:
the stars,
skeletons on fire,
their arms singing.
And a key,
a very large key,
that opens something —
some useful door —
somewhere —
up there.

montañas con la paciencia de un gato,
el silencio que vestía sus pantuflas.
Piso quinientos:
mensajes y cartas de hace unos siglos,
pájaros para beber,
una cocina de nubes.
Piso seiscientos:
las estrellas,
esqueletos ardiendo,
sus brazos cantando.
Y una llave,
una llave muy grande,
que abre algo —
una puerta útil —
en algún lado —
allá arriba.





decodificando **DECODIFICANDO**





Martha Canfield

Mutis y Maqroll entre la historia y el universo de la creación

ENTREVISTA CON ÁLVARO MUTIS

En una de sus muchas estancias en Florencia, Álvaro Mutis tuvo la generosidad de prestarse a dialogar conmigo sobre muchos aspectos de su actividad literaria, de sus concepciones poéticas e históricas, así como, a veces, incluso, a analizar minuciosamente poema por poema de sus varios libros. Esas conversaciones fueron grabadas y, más tarde, transcritas en parte y solo muy parcialmente publicadas. Lo que presentamos ahora corresponde a la cinta VI y a la primera parte de la VII, de un total de

doce, correspondientes a 22 horas de grabación, distribuidas en seis jornadas de trabajo. Eso explica también las alusiones a temas «ya tratados», por lo que el lector sabrá comprender y excusar las posibles lagunas.

DEFINIENDO A MAQROLL: DE DIOSSES, DE RITOS Y DE MUJERES

En tu libro *Caravansary* (1981), y más precisamente en la composición homónima, hay una serie de fragmentos que se constituyen en otras tantas novelas en ciernes, que podrían ser desarrolladas, pero que tú dices ya se quedaron así, pues no volverías sobre ello. En uno de estos fragmentos se describe un personaje anónimo que, por lo menos para mí, lectora incansable de Maqroll el Gaviero, es Maqroll. No me cabe duda. Dice en el

fragmento octavo de «Caravansary»: «En Akaba dejó la huella de su mano en la pared de los abrevaderos. En Gdynia se lamentó por haber perdido sus papeles en una riña de taverna, pero no quiso dar su verdadero nombre. En Recife ofreció sus servicios al obispo y terminó robándose una custodia de hojalata». Y luego, esta hazaña digna solo del Gaviero: «En Abidján curó la lepra tocando a los enfermos con un cetro de utilería y recitando en tagalo una página del memorial de aduanas».

Bueno, sí, ese es Maqroll y esas son experiencias esencialmente maqrollianas.

Según como se describe aquí a Maqroll se diría que surge una especie de personaje sagrado, dentro del que vive secretamente un dios, insospechado, pero existente, un dios imperfecto, un dios menor.

Es un dios destronado; en el fondo, acuérdate bien, los hombres todos somos dioses destronados. También Lucifer es un dios destronado, de cierta forma. Me parece un hallazgo ver así a Maqroll; nunca lo había yo pensado, pero es evidente que hay en él algo de divino degradado, inclusive en el hecho de no saber cómo es físicamente, cómo fue su niñez, de no tener lugares de referencia, dónde nació, ni sabemos qué espacio cronológico ocupa. Lo que a él le pasa puede suceder en diversas épocas del mundo. Por otro lado, hay algo de taumaturgo en él. Y creo que, en cada libro, hay momentos en donde eso se vuelve evidente.



¿Has leído la novela de Anatole France, *La rebelión de los ángeles*?

Sí, claro, cómo no, *La révolte des anges*.

¿Cuándo la leíste, de muchacho? ¿Y qué te pareció?

Era un libro que tenía mi madre y que a mí me gustó muchísimo.

Después de leerlo, uno no puede desprenderse nunca más de esa idea de los dioses destronados, ¿cierto?

Es que los dioses que el hombre ha creado a través de su paso por la tierra no están olvidados totalmente, no pueden estarlo; y forman parte de nuestro presente. Y si nuestro presente quiere, como es evidente, reemplazarlos por la razón, por el respeto a la ciencia, por la devoción absoluta al materialismo, entonces, estamos matándonos a nosotros mismos. Los

dioses no se inventaron en forma gratuita, o para solucionar una situación pasajera; son una invocación de fuerzas que nos trascienden y que en cada momento han tenido un nombre y una evidencia. Y habrá que volver a ellos, no hay otro camino.

No queda otro camino que recuperar lo sagrado del mundo.

Por cierto. Ahora, vale la pena recordar, respecto a esa condición de Maqroll, que el primer verso que yo escribí es precisamente «Un dios olvidado mira crecer la hierba».

«Mayor locura no se le había ocurrido nunca al hombre: pensar que su razón, que es tal vez el instrumento más endeble que tiene y que más se equivoca y más cae en trampas, sea el dios al que haya que rendirle tributo»

Ese «dios olvidado» siempre me pareció Maqroll. Ahora mismo lo estaba recordando mentalmente y estaba pensando que ese dios era Maqroll que estaba surgiendo dentro de ti.

Ése es el nacimiento de Maqroll.

Es su primer asomo, la primera imagen que viene a ti de él, que luego se irá desarrollando. Es el primer aviso que dio de sí mismo: «Un dios olvidado mira crecer la hierba».

Exacto.

Siempre en esa serie de fragmentos de «Caravansary», hay otro que es fundamental, el noveno; y, como tú me has confirmado en otro momento, define tu manera de ver el mundo. Dice: «Siempre iremos más lejos que nuestra más secreta esperanza, sólo que en sentido inverso [...]».

Esa frase es una de esas que resumen muy concreta y —me atrevo a decir— muy felizmente un carácter de Maqroll y una convicción mía. O sea, toda esperanza —acuérdate que él niega toda orilla— es finalmente un *leurre...*, un señuelo, que nos ponemos a nosotros mismos, para nada, porque no tenemos nada que esperar, lo único que podemos esperar es lo que vivamos y la autenticidad con que lo vivamos. Ahí está la clave de una cierta felicidad. Pero ni vamos a

ser mejores, ni hay progreso, ni hemos progresado en nada. Ni en el conocimiento de nosotros mismos hemos avanzado un paso: todo el psicoanálisis está ya en la mitología griega, en forma simbólica, con una fuerza inmensa.

O sea que no esperar nada es la clave de una cierta serenidad, el destino como fracaso de las ilusiones.

Obviamente, porque una vez obtenida esa convicción se adquiere la serenidad del que sabe que no hay ninguna lucha que enfrentar, nada que ganar, ningún gol que hacer, para decirlo en términos deportivos.

La esperanza, entonces, como causa del ansia y del dolor, «diuturna enfermedad de la esperanza», la llamaba Sor Juana; y estoy segura de que te acuerdas de los versos de Vallejo: «Hasta cuándo estaremos esperando lo que no se nos debe...».

Por cierto, versos inmortales, de *Los heraldos negros*.

Sí, es el comienzo de «La cena miserable». Muchas veces me parece que tú representas el mundo como si fuera una especie de teatro desarmado de cuyo escenario han desaparecido los ritos, o se ha perdido la memoria del rito.

Claro que sí. El instante en que eso sucedió está consagrado por la historia, es el

instante en que la gente que hace la Revolución Francesa reemplaza a Dios por la diosa Razón. Mayor locura no se le había ocurrido nunca al hombre: pensar que su razón, que es tal vez el instrumento más endeble que tiene y que más se equivoca y más cae en trampas, sea el dios al que haya que rendirle tributo y que de allí se derive toda verdad. Eso es falso, y es la razón del horror que estamos viviendo, el haber entrado en ese túnel y confiar ciegamente en la ciencia, en el progreso, pensar que seremos mejores. No somos ni mejores ni peores, somos los mismos; si hemos acabado en Hiroshima y en Buchenwald, no hemos dado un paso adelante.

Se conserva, sin embargo, en el hombre como una nostalgia del recuerdo de estos antiguos ritos.

Desde luego, porque los ritos eran propiciatorios y le daban al hombre una relación mucho más sana, más de acuerdo con su destino, y que le creaba en parte la idea de un paraíso. Era la invocación de ciertos aspectos de ese paraíso. Yo he sido un admirador y un ferviente seguidor de todo rito. Eliminar lo ritual, que ha sido la característica de esta época siniestra, nos va a costar probablemente la existencia del mundo. Estoy seguro. Es decir, si somos capaces de destruir selvas enteras y actuamos contra el árbol —que es una manifestación de la vida de una sabiduría y una belleza infinitas—, si somos capaces de atentar contra lo vegetal..., pues estamos muy mal. Antes lo que se hacía era bendecir los árboles, rendirles tributo y crear un dios que los cuidara. Eran ritos propiciatorios y la palabra misma lo dice: *propiciaban* nuestra relación con el mundo. Hoy día no tenemos nada con qué propiciar esa relación que se ha despedazado.

*«Eliminar lo ritual,
que ha sido la
característica de esta
época siniestra, nos
va a costar
probablemente la
existencia del
mundo»*

Lo que queda es una nostalgia de ritos que ya no recordamos, y una gran tristeza.
¡Una tristeza terrible! Y una culpa.

Por eso, es recurrente en ti esta imagen de ritos olvidados, que puede aludir a cualquier situación pasada, no importa de qué época o civilización; incluso puede aludir a relaciones con dioses de muy distinto tipo, como los dioses del mundo egipcio y del mundo griego, entre los cuales hay una diferencia enorme.

Sin duda, pero todos ellos delegaron con mayor o menor certeza su destino en los dioses. Los egipcios, de forma ciega y entregándose a un mundo que era la muerte, que era la desaparición del individuo. Los griegos, al crear el diálogo y al crear ese mundo dorado de la filosofía y de la tragedia, que es la representación en los estrados del teatro del destino del hombre, crean unos dioses a la imagen del hombre. Eso es de una inteligencia extraordinaria, porque repiten, ya en seres de conducta y forma humanas, todos los pasos del destino del hombre sobre la tierra. Y a esos dioses, que realmente son hombres, les delegan la decisión. Pero lo que los griegos cumplían,

hay que acordarse muy bien, no era una ciega obediencia a esos dioses, sino una ritualidad que creaba y certificaba el vínculo de ellos con dioses que eran su propia creación.

¿Quieres decirme que no anulaban la voluntad sino que la trascendían?

No anulaban la voluntad, la delegaban en seres que tenían conducta humana y tenían caídas, pero, de todos modos, la delegaban en ellos como imágenes arquetípicas trascendentes.

En esa nostalgia de ritos pasados a veces mencionas a las mujeres como las mejor destinadas a oficiarse estos ritos. Es como si existiera en ti la idea de un antiguo matriarcado, que debió regir el mundo, o que algo se mantiene de esa antigua relación entre el hombre y la naturaleza a través de la mujer.

A mí, entre otras cosas, me ha parecido siempre, desde muy niño, —que la relación de la mujer que es quien transmite la especie— con la naturaleza y con las fuerzas ocultas o evidentes y conocidas de la naturaleza es muchísimo más profunda que la del hombre. La relación de la mujer es más directa, más eficaz y más certera. A mí me parece muy lógico que hayan existido sacerdotisas, pitonisas y, en general, imágenes femeninas vinculadas al



mundo religioso. Lo vemos en los romanos —las vestales, por ejemplo— o en los celtas; y siempre he comprobado que la mujer sabe más que el hombre, está más cerca de la tierra misma. El conocimiento que ella tiene del mundo que la rodea y de la naturaleza es muchísimo más directo y veraz que el que tiene el hombre. Cuando una mujer ve una flor, está viendo muchas más cosas que las que ve un hombre. Cuando una mujer ve

un animal y trata de ayudarlo o de comunicarse con él, cuando está con un niño, o con su propio hijo, es mucho más directa. Respecto del hijo sabe estar más cerca y sabe más que el padre. El primer gesto del niño lo interpreta de subconsciente a subconsciente, en una comunicación profunda; y lo mismo pasa en la relación que tiene con la naturaleza. Por eso, cuando una mujer te dice: «Esto no me gusta; esta situación o esta persona no me gustan», hay que oírla. Aún más, aunque estuviera movida por impulsos egoístas o condicionada por cualquier interés, su primera intuición es absolutamente atendible y hay que tenerla en cuenta.

Dice el Gaviero que las mujeres no mienten jamás, pues en lo que dicen hay siempre una verdad profunda.

No mienten jamás. Claro, una mujer puede decir una mentira, en la vida cotidiana

puede ocurrir; pero cuando está de por medio algo esencial, no miente; y hay que escucharla. Habría que sacar de ahí toda una teoría de las mujeres poetas, desde Elizabeth Barrett Browning y Emily Dickinson, pasando por Virginia Woolf, que yo considero mujer poeta, hasta hoy, ¡y tú misma, claro!

En una carta me decías que hay dos tipos de mujeres que escriben: unas que no son atendibles, y otras de las que hay que cuidarse mucho.

Las novelistas inglesas, George Eliot, Jane Austen, por ejemplo, son prodigiosas.

Me pregunto si esta imagen que tú tienes de las mujeres, como sacerdotisas vinculadas a verdades profundas, puede tener origen en una mujer, la primera de tu vida y, por cierto, fundamental para ti, que es tu madre, doña Carolina.

Desde luego.

Dime algo de doña Carolina.

Mi madre fue un ser excepcional, una mujer muy bella, muy natural, que nació en una hacienda, hija de hacendados y de gente del campo, cultivadores de café, ganaderos, con una relación con la naturaleza muy directa, con una muy buena educación en el Sacre Coeur, con muy buen francés, muy buen inglés. Quedó viuda a los 33 años. Guapísima. Tenía esa belleza que era también de la gracia y de la inteligencia. Pero, sobre todas las cosas,

tenía un sentido feroz de la independencia y de la propia disponibilidad de su destino; en eso fue irreductible. No hubo nada, ni su madre —mi abuela, que era muy convencional, religiosa hasta el fanatismo— logró imponerle un determinado orden. Ahora bien, su desorden a mí me parece otra forma de orden. Ella tenía como regla, ya lo dije alguna vez, que «hay-que» no existe. Cuando yo decía «hay que ir a ver a...», ella contestaba: «hay-que» no; vamos a ir a verlo porque lo queremos, porque

tenemos ganas de hacerlo, pero no hay «hay-que». Ella no se dejó imponer nunca nada.

Nada que fuera obligaciones convencionales para ella, entonces.

Exacto, nada de convencionalismos. Y ella nos traspasó, sobre todo a mí y a mi hermano, a mi hermana menos por determinadas circunstancias, muchos de los rasgos de su carácter que para nosotros fueron

normas, principios esenciales. Por ejemplo —cosa muy curiosa— no tenía ningún prejuicio de clase, y así como tenía con los campesinos un diálogo espontáneo, en un salón era una dama, llena de gracia y de encanto, con certeza de sus gestos y sus magníficas maneras. En los dos casos era absolutamente natural.

¿Qué otras mujeres consideras fundamentales en tu vida?

Esa es una pregunta muy difícil de contestar. Desde luego, Carmen, que es una persona esencial en mi vida, y reúne muchas de esas condiciones de que hemos hablado.

«He tenido relaciones con varias mujeres que han sido algunas conflictivas, otras afortunadas; pero me resulta difícil hacer el catálogo de don Juan»

Para empezar la condición de sacerdotisa... Pero hay otras; recuerdo, por ejemplo, a Lidia Besuchet, la mujer de Milton Freitas, que es una gran lectora y una escritora y sus juicios en literatura eran no solo certeros, sino que tenían algo más, iban siempre un poco más lejos, y siempre gracias a su misma condición de mujer. He tenido relaciones con varias mujeres que han sido algunas conflictivas, otras afortunadas; pero me resulta difícil hacer el catálogo de don Juan, no es mi debilidad.

Quisiera saber si, además de tu madre, otras mujeres han determinado, de alguna manera, tu perspectiva del mundo, tu modo de ver el destino del hombre.

Bueno, sí. Muchas mujeres de la familia fueron determinantes en mi manera de manejar y de ver el mundo. En primer lugar, mi abuela, la mamá de mi padre, que era una mujer de la gran burguesía colonial colombiana, muy segura de su situación social y con un admirable sentido de la realidad. Su padre murió muy joven y ella crió a sus hermanos; heredaron unas haciendas en Bogotá. Es una familia que ha ocupado lugares importantes en la sociedad bogotana desde la Independencia. Ella era Dávila Manrique, de los Manrique de Lara, descenden del mismo tronco de don Jorge Manrique, y ella era muy consciente de eso. Después su marido, Pedro Mutis Durán, murió también muy joven y ella se encargó de sus hijos y los educó a todos, hermanos e hijos, a base de un rigor extremo. Era el polo opuesto de mi madre, pero también con un gran sentido de la realidad y una energía profunda, nunca exhibida en gestos. A mí me dejó una impresión muy honda. Y luego una tía que se llamaba Josefina. Era una mujer guapísima, tenía unas piernas extraordinarias, y compartía algunos rasgos de mi madre;

había vivido en Europa mucho tiempo, era muy curiosa persona, poco común, y muy atractiva. Entonces, a mí todas esas presencias femeninas me han marcado muchísimo. Después, en mi vida de adulto, ya sabes, he sido desafortunado en el primer matrimonio, pero no por culpa de mi esposa, sino de mi juventud. ¡A quién se le ocurre casarse a los dieciocho años para descubrir la vida después! Eduardo Carranza me decía que yo había confundido las ganas de casarme con las ganas de orinar, que parece algo brutal pero no deja de tener cierta dosis de verdad. Pero en fin, dejemos el catálogo.

EL AMOR, LA HISTORIA, EL MISTERIO. ENVEJECER PARA CONTAR

Vamos a empezar a trabajar ahora en *Los emisarios*, un libro publicado en 1984 y que se puede considerar una especie de bisagra entre la poesía y la serie de novelas que vendrá en seguida.

Para mí, ese es *mi libro*. Es decir, es el libro de la madurez, si es que eso existe, donde digo esencialmente lo mío, inclusive tratándose del Gaviero. Ahí hay un texto que considero esencial, *La visita del Gaviero*, que va a aparecer después en la novela *La nieve del almirante*, un poco confundido entre los otros del apéndice, pero para mí es algo muy serio. Ahí el Gaviero está viejo, yo lo veo irse cojeando, lastimado, y me da mucha tristeza, sé que ya no lo voy a volver a ver...

Sí, ahí se ve su decadencia final. Y en ese libro está también *El cañón de Aracuriare*, que da la clave a esa bisagra fundamental que decíamos, entre tu poesía y tus novelas,

¿estás de acuerdo, no?

Totalmente.

Y digo bisagra porque es precisamente a partir de la serie novelística que se empieza a percibir mucho más claramente una doble voz poética. Antes, tal vez, no era tan evidente, pero en la poesía que escribes en la misma época de las novelas, sí. Entre otras cosas, por ejemplo, el Gaviero y tú tienen una concepción del amor, de la vivencia del amor y de la mujer misma muy distintas. ¿Tú cómo definirías el amor?

Mira, el amor no se puede definir, pero creo que la mejor aproximación la encontré en el psicoanalista Fromm, en su libro *El arte de amar*. Hay una serie de condiciones que Fromm impone para el amor que son muy importantes: la primera es el respeto de la otra persona, eso es una prueba de amor muy grande, no tener esta ansia devorante, infantil, de querer que la persona sea tuya y que todo lo que ella es sea para ti. De esa condición esencial se desprende otra, que yo creo indispensable también, y es la complicidad. Y en fin, hay una parte en el amor completamente misteriosa, imposible de definir, que es un encanto mezclado al aspecto físico, erótico, muy importante. Pero yo insisto en que hay un erotismo de la inteligencia, al menos para mí. Hay cierta manera de ser inteligente en una mujer que puede tener un encanto infinito y crear una atracción extraordinaria. De todos modos, la condición esencial es el respeto a la persona, a la integridad, a la individualidad.

El amor, para ti, se construye, no es algo que nace ya hecho, como por obra de magia.

No. A esta altura de mi vida pienso que se construye, a partir de muchas cosas, de condiciones que solo en un trato continuo se van estableciendo: yo soy así, tú eres así, está bien que seas así, está bien que yo sea así. Y esto es lo más fácil de definir. Pero después, hay esa mezcla física y de la personalidad del otro que son como caminos que se van entrecruzando, la parte física, la parte puramente erótica, sensorial y la manera como vive esa persona su ser en el mundo, la inteligencia. Eso es todo.

¿Seguro? ¿No quieres agregar algo más?

Bueno... puede haber una pregunta muy grave: qué pienso yo de una mujer bellísima, pero que sea una persona de inteligencia débil. La verdad, no me interesa. Para decirlo así, en una forma brutal, hay una manera de tener unas piernas y de tener un cuerpo, de tener unos pechos, de tener una cara que yo exijo que sea inteligente.

No basta tener esos dones, además hay que llevarlos por el mundo con inteligencia.

Eso.

Habría mucho que decir sobre la diferencia que existe entre esta manera tuya de definir el amor y el vínculo con la mujer y las relaciones, a menudo animalescas, que Maqroll establece con las que llama «hembras». Pero pasemos a *Los emisarios*,

«Hay cierta manera de ser inteligente en una mujer que puede tener un encanto infinito y crear una atracción extraordinaria»

que tú mismo dices que es el libro de tu madurez. Quisiera saber cuándo fueron escritos los poemas, si corresponden a la fecha de publicación o hubo momentos distintos de escritura.

No, ese libro fue escrito casi en su totalidad entre los años 1978 y 1981. Ya estaba yo trabajando en la Columbia Pictures.

Tiene un epígrafe de un poeta sufí de Córdoba que dice: «Los emisarios que tocan a tu puerta, tú mismo los llamaste y no lo sabes». Me parece que hay en ti un acentuarse de una tendencia mística, que se va a ir haciendo cada vez más clara en tu obra. ¿Se puede decir eso?

Sí. Pero tú sabes que el poeta sufí, en realidad, fue inventado por mí, y el proverbio también. Se lo mostré a un especialista en sufismo y que conoce muy bien las religiones orientales y me dijo que es un precepto sufista perfecto. Es la invocación que haces tú mismo, sin saberlo, de fuerzas que se te vienen encima. El nombre del poeta es inventado y las fechas son inventadas. Pero es verdad que en Córdoba hubo un movimiento sufí muy fuerte.

¿Cuándo descubriste el sufismo y la poesía árabe?

Mucho tiempo antes. Desde las traducciones, que nunca me gustaron mucho, de la antología de poesía árabe-andaluza que salió en Espasa-Calpe, en la colección Austral, hecha por don Emilio García Gómez, pero que me hicieron descubrir la poesía árabe. Después seguí leyendo todo lo que encontraba, también de mística árabe-andaluza, y por fin me encontré con la obra de Omar Khayyam y de otros poetas persas maravillosos. Y en definitiva creo que sí, en ese libro mío se concreta un sentimiento del más allá.



Sentimiento que se va definiendo cada vez más. El primer poema, que se llama «Razón del extraviado», tiene ya un título esotérico. Está dedicado a Alastair Reid, que es un conocido hispanoamericanista y poeta él mismo.

Es poeta y magnífico narrador de sus experiencias en varios países. Es escocés. Él ha traducido a Borges, a Paz y a Neruda. También es traductor mío. Somos muy, muy amigos.

Se ha ocupado bastante de tu obra también como crítico, y recuerdo que estuvo presente en el homenaje que te hicieron en Bogotá cuando cumpliste setenta años.

Cada vez que voy a New York lo veo; y nos hemos encontrado en España y alguna vez en México... Lo he citado mucho en las novelas; en una aparece Whithorn, que es el sitio donde nació; luego Ilona y Maqroll se encuentran en un ferry que va a la isla de Man, en el mar de Irlanda, que es la zona de él. Y hay otras referencias incluso.



En el poema que le dedicas, «Razón del extraviado», una voz empieza diciendo: «Vengo del norte,/ donde forjan el hierro, trabajan las rejas...»; y después anuncia «Voy hacia el este». El este, que aparece otras veces...

Es el punto cardinal y alude a la migración de todas las razas nórdicas que bajaron, los francos, los vikingos; todas esas invasiones que desde el norte llegan hasta Italia.

Es una referencia a ese movimiento de la civilización.

Sí. Es el llegar de la gente del norte que maneja el hierro, que hacen espadas...

Al mismo tiempo me parece que el este está relacionado con una dimensión metafísica, en definitiva inalcanzable, ¿o no?

No. Van hacia el este, van buscando; los longobardos entran por Lombardía y Piemonte, y van bajando, bajan hasta Ravena.

«Voy hacia el este [...] / hacia los esteros voy, hacia el delta / donde la luz descansa absorta...». Como esa dirección está asociada con los esteros y los esteros a su vez están asociados con la muerte, lo había interpretado como una dimensión misteriosa y sobrenatural.

Puede ser... Pero no creo, yo estaba pensando en el delta del Nilo, que lo van a alcanzar después en las Cruzadas, no ahora...

Entonces tú no habías pensado en este caso en los esteros como un simbolismo de muerte, a pesar de que lo dices. Además del relato famoso que ocurre en los esteros.

Si eso está ahí y tú lo sientes, debe ser así; pero no era mi intención.

No era tu intención, por lo menos, racional: «[...] hacia el delta / donde la luz descansa absorta / en las magnolias de la muerte». Ahí está: el país de los muertos, que después aparece más definido por el mensajero del Hades.

Sí, en el poema «Noticia del Hades».

Hay además una asociación fonética entre las dos palabras, «estero» y «este», casi homófonas. Es curioso que las dos palabras aparezcan asociadas aquí y que en uno de los relatos que se refieren a Maqroll, en *Caravansary*, Maqroll muera en los esteros. «Voy hacia el este [...] hacia los esteros voy».

¡Ah, sí! No me había dado cuenta. Eso salió así, sin premeditarlo.

Tal vez hay una asociación fonética inconsciente.

Seguro que la hay, desde luego.

Entonces se me ocurre que ese este pudiera ser también el reino perdido de que hablas otras veces, lo que pudimos ser y no fuimos.

Sí.

Me pareció, al mismo tiempo, sin pensar claro en esta referencia a los movimientos migratorios de las civilizaciones, que allí aparece un individuo como sujeto poético («vengo del norte»), que habla en primera persona. Es, sin duda, el poema de un peregrino, que no es Maqroll, pero habría podido serlo.

Podría ser un peregrino de Santiago, aunque ahí yo estoy pensando en Alastair, que es un escocés, un hombre típico del norte, un celta. Es un homenaje a él. Y ese «yo» es él.

Ah, está pensado para él. Pero eso hay que saberlo, porque no siempre que se dedican los poemas quiere decir que están hechos para el destinatario.

Cierto, pero en este caso sí, incluso lo hemos hablado mucho Alastair y yo.

¿De su condición de hombre del norte?

Claro, y cuando nos vemos sistemáticamente lo nombro Embajador del Reino de Escocia en Estados Unidos, cosa que a él le da mucha risa.

EL GAVIERO ENTRE POESÍA Y NARRATIVA: OBSESIÓN LITERARIA, COMPAÑERO DE VIDA

Pasemos entonces a la composición siguiente: «La visita del Gaviero». Llama la atención que en este libro tú quisiste distinguir los dos relatos que se refieren al Gaviero indicándolos con cursiva. Explicame cómo fue eso.

En el libro *Los emisarios*, sin proponérmelo, ya está planteada esta doble posibilidad, esta doble vocación mía, un deseo paralelo de escribir poesía y escribir narrativa. Entonces, los pongo de esa forma porque evidentemente ya no son poemas, aunque yo lo intente no son poemas, son narraciones. De ahí la importancia que le doy a *Los emisarios*: primero, la materia poética es ya más madura, más meditada, inclusive el estilo con el que están escritos los poemas es más castigado, más claro, más firme, y en la prosa está ya la novela; porque esa visita del Gaviero, ya viejo, que llega y me habla y me cuenta una serie de cosas, tú ves que pertenece naturalmente a *La nieve del almirante*, hubiera podido yo meterlo ahí, no donde lo puse, al final de la novela, sino en la mitad del texto.

Estoy de acuerdo; «La visita del Gaviero» ya es una narración. ¿Quién es Gilberto Aceves Navarro, a quien dedicas esta composición?

«no se trata de encontrarse con algo inesperado, sino al contrario, con algo que se esperó mucho y se pensó que ya nunca se iba a encontrar, hasta que de pronto aparece y uno lo reconoce y se dice: “¡ab, esto era!”»

Es un pintor y escultor mexicano, adorador de Maqroll; para él, Maqroll es *el* personaje de su vida. Nos hemos visto unas tres veces en total; pero cada vez que me ve, se me abalanza y me hace unos saludos muy especiales. No son elogios, me habla como si acabara de estar con Maqroll... Me da incluso recados de su parte, es algo muy chistoso. Entonces, yo sentí que tenía que dedicarle esa página.

Tal vez harás que se encuentren en algún relato.

Sí, puede ser, cómo no. Y con Obregón también, podría ser.

Además de que en este libro, como tú dices, ya distingues conscientemente entre lo que es intención poética y lo que es intención narrativa, comienza también un trabajo consciente que antes habías hecho solo intuitivamente, el trabajo de intertextualidad; o sea, lo que has insinuado en un lugar lo desarrollas en otro y citas en un texto cosas que Maqroll ha hecho en otro.

Si es así, hemos llegado a algo importantísimo que me mencionan reiteradamente críticos y profesores universitarios. Pero yo te pregunto: la intertextualidad, ¿no se refiere a la relación con otros autores?

También. La intertextualidad es la relación puesta en evidencia entre el texto que se

escribe y otros textos, que pueden ser de distintos autores o del propio autor.

Pues yo no hago sino eso.

Claro, ya a esta altura lo que hay en tu obra es un puro trabajo de intertextualidad.

¿Qué importancia le das tú a eso?

En primer lugar, es un mecanismo narrativo muy actual, no sé si la idea de estar a la moda te gusta o no, pero es muy característico de nuestro periodo cultural. En la aldea global en que vivimos, cada obra cuenta porque está conectada con muchas otras, y un autor consciente de esto no solo lo sabe, sino que además lo pone en evidencia, y hasta juega con ello.

Gabo también juega con la intertextualidad, de vez en cuando, por lo menos, ¿o no? Aunque pensándolo bien, me parece que quien se lleva la palma en eso soy yo.

Lo de Gabo no es exactamente «intertextualidad». Él ha creado una especie de saga de la familia Buendía y de Macondo y todo gira alrededor de esa familia y de ese lugar. Tú también has creado una saga de Maqroll, porque primero cuentas sus aventuras y luego las de su amigo Abdul Bashur y luego las de la hermana del amigo. Pero lo que hay en ti, que es muy característico tuyo, y no lo veo en Gabo, es la intertextualidad como

constante referencia dentro de un texto a otros textos tuyos. Y aquí viene otra pregunta: ¿se podría seguir una pista intertextual constante en tu obra, como ya habíamos visto a partir del verso inaugural «Un dios olvidado mira crecer la hierba»?

¡Claro que sí! ¡Hasta lo último que escriba en la vida!

Solo que mientras al principio lo hacías sin darte cuenta, de aquí en adelante ya lo haces conscientemente, voluntariamente.

Ya te citas sabiendo que quieres hacerlo.

El texto mismo me lleva a establecer esas relaciones, a decir esto se parece a cuando el Gaviero hizo esto otro.

En «La visita del Gaviero» lo que dices —y te lo cito para que lo recuerdes—, es: «Fue entonces cuando viví unos meses en

el vagón de tren que abandonaron en la vía que, al fin, no se construyó». Eso es una alusión directa a «El coche de segunda» de *Reseña de los hospitales de ultramar*.

¡Claro! Y después, en otro texto, aparece cuando era enfermero, y eso lo hago porque quiero engarzar una cosa con otra, y además porque pienso que eso le da consistencia a la persona del Gaviero. Tiene una vida, tiene un pasado, tiene referencias, le han pasado cosas, y esas cosas están en su memoria.

El otro elemento que ahora comienza también a ser consciente y voluntario es la referencia a las lecturas del Gaviero.

Ah, sí, desde luego.

De aquí en adelante hay siempre referencias explícitas a los autores y a las obras que lee y que definen los gustos y los intereses literarios del Gaviero; aquí, por ejemplo, se hace referencia a sus conocimientos de historia del Renacimiento, a los Duques de Borgoña, a las luchas entre Navarra y Aragón, en las que se vio implicado César Borgia.

Y antes, en «Cocora», en medio de su delirio, oye a unas mujeres, unas voces, que hablan del príncipe de Viana y les dice: «Silencio, hijas de puta, no hablen así, yo fui amigo de ese señor».



Aquí hay también una imagen en la que él se muestra como una especie de místico transgresivo; él dice que organizó «una

jornada de predicaciones y aleluyas a la salida de las refinerías del Río Mayor», que podría ser otra referencia intertextual a la aventura que se cuenta en *Caravansary*.

Claro, el Río Mayor es el río Magdalena, pero lo que hace es igual a lo que leímos ayer, cuando curaba la lepra con un cetro de utilería.

Aquí es con unas oraciones que se inventa él, que no se sabe de dónde las saca y que además son bastante incongruentes.

Son irregulares.

Entonces, el río Mayor es el río Magdalena. ¿Y el puerto del Escalda, donde lo bajan?

Es Amberes, que está en la desembocadura del Escalda.

O sea que de Bélgica, de Amberes, lo trasladas sin más trámite a Colombia, dado que este Río Mayor es el Magdalena.

A ver, ¿cómo dice?

Dice: «Me había sorprendido contando el fin del último duque en Nancy...

Que es Carlos el Temerario.

... y vaya uno a saber lo que el pobre llegó a imaginarse». Y entonces lo bajan porque está agitando a los fogoneros del buque, para que no siga molestando. Y él dice: «Me dejaron en un puerto del Escalda, sin otros bienes que mis remendados harapos y un inventario de los túmulos anónimos que hay en los cementerios del Alto Roquedal de San Lázaro».

Eso es inventado, totalmente.

«Organicé por entonces una jornada de predicaciones y aleluyas a la salida de las refinerías del Río Mayor».

Bueno, sí, ¿qué problema hay? Viajó a Colombia.

Digamos que dio un gran salto. Sigue diciendo: «Anunciaba el advenimiento de un nuevo reino de Dios en el cual se haría un estricto y minucioso intercambio de pecados y penitencias», y aquí se da otra vez su condición de taumaturgo.

Ese aspecto que ya tocamos en la sesión de ayer.

Luego otra cosa que es constante, o que lo va a ser de ahora en adelante hasta concretizarse en «El Cañón de Aracuriare»,

es la búsqueda de la verdadera substancia de la vida. Hay un sintagma que tú repites, muy característico tuyo: «la materia de la vida», con la variante «la substancia de la vida».

Es el tejido que nos pertenece a cada uno de nosotros, es el Yo.

Pero lo más interesante es que para ti la substancia de la vida, la verdadera materia de la vida, no son los hechos vividos, eso es superficial...

Totalmente.

De hecho, uno se podría desprender de esas vivencias.

Claro. Es ya una visión mucho más profunda de nuestro ser en el mundo sin accidentes inmanentes, sin inmanencia, sin anécdota terrena; es la más profunda veta, la materia que ya es solo nuestra.

Eso llega a entender Maqroll.

En el momento en que Maqroll se despoja de todo en «El Cañón de Aracuriare» es cuando llega a conocerse profundamente y a poder decir «ya sé quién soy».

Y, de hecho, es lo que hace. Entonces, la anécdota de la vida es secundaria; sin embargo, tú aquí pones en primer lugar, las obsesiones, que cuentan más que lo vivido, y él hace una lista de las obsesiones que lo caracterizan. Una de esas obsesiones es la de «la soledad a la búsqueda de lo que somos». Es como un anuncio de «El Cañón de Aracuriare». Aquí ya está anunciado lo que él va a hacer allí.

Totalmente. Esas introspecciones él debió hacerlas muchas otras veces, pero en el Cañón fue donde encontró a ese tercero.

Y por eso fue definitivo; pero esto ya venía anunciado. Luego, él destaca sus obsesiones, que considera más definatorias de su personalidad, incluso más que lo vivido; las obsesiones y las sorpresas.

¡Cuidado, que son sorpresas muy especiales!, porque no se trata de encontrarse con algo inesperado, sino al contrario, con algo que se esperó mucho y se pensó que ya nunca se iba a encontrar, hasta que de pronto aparece y uno lo reconoce y se dice: «¡Ah, esto era!». Eso nos pasa mucho en la vida.

Esas son llamadas, anuncios. Aquí, una de estas sorpresas es el encuentro con esa hermana insospechada, que es la prostituta ¿no?

Te aclaro que eso no tiene que ver con ningún recuerdo personal, es creado todo.

Me lo imagino. Solo quería preguntarte sobre el sentido de este encuentro. Yo te voy a decir mi teoría.

Bueno. Yo sobre esto no tengo ninguna.

Mi teoría es que este encuentro lo golpea tanto, sale tan destrozado de esa casa —de hecho, dice que esa era «la esquina de la vida que no hubiera querido doblar nunca»— porque esa revelación lo descoloca respecto de la imagen que tiene de sí mismo. Lo que él va a buscar es el otro, de alguna manera, y...

¡No hay tal otro! Claro, claro.

Creo que el desconcierto del Gaviero deriva del hecho de que él, en esa prostituta, iba a buscar la otredad en la carne, el *otro* como objeto tangible, y lo que encuentra es su mismidad, una parte de su propia subjetividad intangible, pero perceptible. ¡La mujer es la hija de su mismo padre!

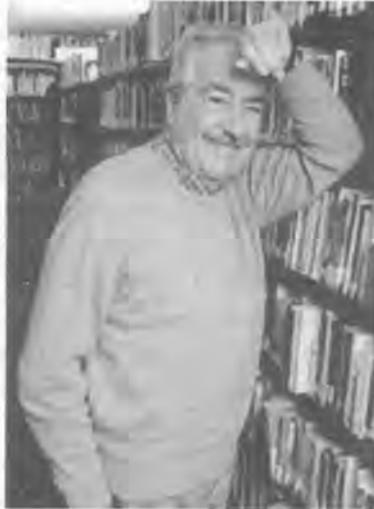
Si tú quieres saber la materia de esa anécdota, te puedo contar que hay un retrato de mi padre, muy joven, debía tener 26 ó 27

años, en Barranquilla. Él era el secretario del presidente y todos lo querían muchísimo. Mi padre era un superdotado, un tipo extraordinario, fue el mejor estudiante que tuvo La Salle. Entonces, en ese retrato, está sentado en el patio de un hotel en Barranquilla, muy elegante, como era él, y me conmueve mucho porque se le ven los tobillos un poco hinchados y a mí se me hinchan también. Como yo con el famoso grupo de Barranquilla, él también iba

a los burdeles y andaba en sitios absurdos...

¿...?

¡No, no! Por Dios, no vayas a pensar que siempre era para ejercer «actividades», sino que yo iba, sobre todo, porque el ambiente era curioso y me atraía mucho. De pronto, en esos lugares se encuentran seres extrañísimos; además a mí me interesa mucho la gente que está *at the end of the road*, al final de la cuerda, o en el fondo del pozo, porque ahí es donde está la verdad y por eso Lecumberri fue para mí una lección ejemplar... Entonces, viendo ese retrato, yo pensaba, «Ah, mi padre debió ir a



esos lugares»; porque era muy parrandero, muy comelón, un gastrónomo, goloso, y le gustaba también la bebida. Entonces, pensaba yo, a lo mejor estuvo en una de esas casas adonde iba yo con Álvaro Cepeda, con Hernando Téllez, con Alfonso Fuenmayor... Y bueno, de ahí sale la historia. Ese es el clic que me hace imaginar esa situación, y yo se la paso al Gaviero. No sé si tiene interés, pero la materia real es esa. Y ese retrato de mi padre lo conservo yo.

En el relato, lo describes «en una mecedora de mimbre, en el vestíbulo de un blanco hotel del Caribe». No hay desacuerdo con lo que te digo, o sea, él se encuentra con que ese personaje que debía ser el *otro*, la alteridad, en este caso «la puta», en realidad es igual a él, tiene su mismo origen y su misma sangre. En realidad, inesperadamente, el Gaviero se está encontrando con una parte de sí mismo, y la clave está en esa revelación: «también mi padre estuvo acá». Luego, más adelante en el mismo relato, la otra sorpresa tremenda que se lleva es la del suicidio de su compañero de hospital.

Eso ya lo hemos hablado.

Sí, y no vamos a volver sobre ello. Únicamente quiero subrayar la imagen de la lluvia como purificadora —que también ya hemos mencionado, pero que quisiera confirmar aquí— cuando lo sacan de esa sala donde ha vivido esa experiencia terrible de ver a

su vecino suicida con la cabeza deshecha por el balazo. Y entonces concluye esa historia diciendo: «Me trasladaron a otra sala y allí estuve entre la vida y la muerte hasta la estación de las lluvias, cuya brisa fresca me trajo de nuevo a la vida».

Es que para mí la lluvia tiene un valor especial. Yo tengo un Nocturno, el que empieza «Esta noche ha vuelto la lluvia sobre los cafetales»...

Sí, claro, de *Los trabajos perdidos*.

...que considero un poema clave. Le gustaba mucho a Eduardo Carranza, creo que era lo único que le gustaba de lo mío. Bueno, la lluvia en tierra caliente trae frescura, y después, como tú sabes, le hace bien al café, hace crecer el río, la caña de azúcar va a recibir esa agua, en fin, es «la lluvia benefactora» que entra a formar parte del orden, porque es cíclica, etc.

Sí, la lluvia tiene un gran valor simbólico para ti. Luego, inmediatamente después de mencionar la lluvia, el Gaviero dice al narrador: «No sé por qué estoy contando estas cosas. En realidad vine para dejar con usted estos papeles». Y te los deja, digo, «te deja», porque el narrador eres tú, ¿no?

Sí, sí, soy yo. Bueno, es ese narrador que ya empieza a fundirse con él.

«Magroll se encuentra con el narrador de vez en cuando, otras veces se le pega unas perdidas brutales y, a veces, no me acuerdo dónde hace alusiones al hecho de que el narrador se apropia de su historia»



**NARRAR O SER NARRADO:
CERCANÍA Y DISTANCIA DE
MAQROLL**

Ahí va precisamente mi nueva pregunta: ese narrador ahora, ¿comienza a separarse de ti o a identificarse?

No, empieza a separarse de mí y a meterse con el Gaviero.

Entonces, te hago otra pregunta muy sencilla: ¿por qué el Gaviero y este narrador, que eres tú, se tratan siempre de usted?

Porque el tú sería inconcebible en esa relación. Y te aclaro que este no es el usted colombiano, el que yo uso con Gabo, por ejemplo, o con mi hijo Santiago, según el uso que tú conoces bien; y que a Carmen, recién casados, le molestaba mucho, no entendía; me preguntaba: «¿Pero por qué me tratas de usted, qué te pasa?». Ese es un «usted» cariñoso; en cambio, este es el «usted» de un señor a otro. Y eso hasta lo puse en una novela, déjame pensar: ¡claro, en *Abdul Bashur!*

Sí, efectivamente, Maqroll y Abdul nunca se tutean.

Allí dice: «Ya hemos pasado por muchas cosas usted y yo, como para tratarnos de tú».

Ahí se toca el tema del «usted» entre ellos dos; pero lo mismo sucede con el narrador, nunca se tutean.

No, porque no hay mucha confianza tampoco. Maqroll se encuentra con el narrador de vez en cuando, otras veces se le pega unas pérdidas brutales y, a veces, no me acuerdo dónde hace alusiones al hecho de que el narrador se apropia de su historia. Dice: «Ese señor que va contando cosas mías por ahí».

Es una relación distante. ¿Será que el usted obedece a una forma de defensa tuya con respecto al pobre Maqroll?

La relación tiene que ser distante; a ese tipo hay que mantenerlo a raya porque si no, me agarra confiancita y eso no debe ser.

Al final se separan; Maqroll se va y entonces empieza tu nostalgia. Dice el narrador: «Sentí su ausencia y empecé a recordar su voz y sus gestos, cuyo cambio tan evidente había percibido y que ahora me volvían como el aviso aciago de que jamás lo vería de nuevo».

Sí, ese puede ser el último cuento.

Pero en tu narrativa no es así, al contrario, va a estar cada vez más presente.

Es que la narrativa no tiene orden cronológico: esto puede ser lo último y todo lo otro es anterior.

Sin duda, yo lo entiendo así, y tus lectores seguramente lo han entendido así. «La

visita del Gaviero» puede ser el último encuentro, así como «En los esteros» puede ser el final de la historia; todo lo demás sucedió antes, aunque esté contado después. Pero en el orden de la escritura, aunque tú ya te hayas separado de él, él va a estar más presente que nunca. Es el momento en que vas a empezar a darle por fin una biografía coherente, ordenada, cosa que antes no habías hecho. Tengo una impresión: que este «sentir su ausencia» es una especie de despegue que se crea de Maqroll dentro de ti. En este momento, Maqroll comienza a separarse de ti, de la matriz que lo ha generado. Ya no va a estar dentro de ti.

¡Y por eso escribo! Precisamente por esa ausencia. Ya con esa distancia, y sabiendo que está ausente, o en fin que se alejó, quiero, puedo contar la historia. Está perfecto, está muy bien visto. Esa separación es fundamental: Ya no es el Maqroll pegado a mí durante toda la poesía. Vino, me contó sus últimas cosas, todas muy claves, por lo que me estoy dando cuenta ahora, y se va.

Ahora sí puedes contarle, porque ya es un personaje autónomo.

Ahí se separó. ¡Qué bien que viste eso! ¡Qué bien!

Es un personaje que empieza a caminar solo y tú lo sigues, no lo conduces. Otra cosa te quisiera decir, un poco en broma pero ni tanto, y es esto: ¡cuánto te costó dejarlo ir, dejar que se independizara!

Me costó por varias razones; entre

otras, porque sabiendo que se va en esa forma voy a tener que contar todo, y no hay nada que me dé más pereza a mí que escribir. Odio escribir, detesto escribir...

Narrativa.

Poesía menos, por una obvia y bien estúpida razón, porque se hace más rápido. Pero a mí las dudas, las perplejidades, las fallas de mi formación, que se me hacen evidentes cuando estoy escribiendo, me desesperan.

De modo que un motivo para no querer desprenderme de Maqroll era ese, que se te venía encima un gran trabajo.

¡Pero claro! ¡Qué trabajo me costó desprenderme!

Lo hiciste envejecer a Maqroll, no lo largaste cuando era joven, te lo llevaste dentro de ti hasta que...

Hasta verlo viejo, jodido, cansado. ¿Sabes que todo esto me parece muy bien visto? Y me pregunto si al desarrollar esto fuiste viendo como un proceso...

Un proceso orgánico, incontenible.

Porque se va viendo como un corpus, ¿no?, una «organización», que viene de «organismo».

Lo más impresionante de todo este trabajo, en efecto, es ver que tu obra es un organismo donde cada elemento tiene un lugar inmodificable.

Y en ese conjunto la despedida del Gaviero ocupa un lugar clave.



**MUTIS Y MAQROLL:
EL ESPAÑOL Y EL APÁTRIDA**

Sigamos adelante con el poemario. En «Una calle de Córdoba»...

Ese es un poema que adoro.

Es un poema que debe ser importante para ti porque aquí también hay un momento especial de revelación.

Ese día veníamos de ver la mezquita y allí hubo algo que me tocó profundamente y que, después, me tocó más aún cuando supe una cosa. El hecho es que la iglesia que los adalones de Carlos V decidieron construir dentro de la mezquita pasa desapercibida. La mezquita se la traga, tú recorres todo y no ves la iglesia. Si no te la enseñan, no la ves, porque la mezquita tiene una presencia y una razón arquitectónica y religiosa tan intensa que anula la iglesia. Lo que supe después fue que cuando se la mostraron a Carlos V se puso furioso. Él era un hombre de muy buen gusto, y de muy buen oído para la música, entre otras cosas. Y cuando le mostraron la iglesia, dijo: «¿Quién construyó esto? Es una monstruosidad». Yo me recorrí toda la mezquita y estuve en el mihrab, que indica el sitio hacia el oriente, hacia la Meca, adonde hay que mirar durante la oración, y es muy bello. Está hecho por artistas, algunos de Constantinopla. En fin, yo venía transido. Además, antes habíamos estado en la sinagoga de Maimónides. Eran emociones muy fuertes; entonces, me senté y así nació el poema. Es uno de los pocos que relatan fielmente un hecho acabado de vivir. Ahí no hay nada inventado ni que responda a especulación o elaboración poética. Por eso, al final digo que esta es mi verdad, incluso acabo diciendo que ese es el orden.

Dices que todo está al fin en orden. Sí, este es un poema de un encuentro total contigo mismo.

Es el primer poema en que aparece Carmen, comprando las chilabas, esas piezas de vestir con capucha que usan los moros; el primero, pero no el único; en el «Tríptico de la Alhambra» también aparece.

Sí, aparece con una imagen bellísima, con una sonrisa que es como una dádiva de la Providencia.

¡Es que eso fue divino! Cuando apareció la sonrisa de Carmen, todo se puso en orden.

Todo el poema «Una calle de Córdoba» constituye ese encuentro contigo mismo y con lo que te corresponde de la manera más profunda.

Fue descubrir que de allí soy yo, o para decirlo mejor, yo llevo adentro cosas de allí.

Y descubrir eso crea en ti un sentimiento de orden absoluto.

Es obvio; cuando uno puede decir «este soy yo», ha encontrado la paz.

De hecho tú dices: «Concedo que los dioses han sido justos y que todo está, al fin, en orden».

No pido más, se me dio lo mío.

Al principio del poema defines lo que te ocurre en ese instante como una «devastadora epifanía».

Claro, porque eso baja y devasta todo lo que no eres. Todo lo que has adquirido prestado, todo chapinero, digamos, lo circunstancial.

Borra y devasta.

Borra lo que no eres; y te dice: «Un momento, mira lo que eres de verdad».

Borra y restituye al mismo tiempo; entonces.

Claro, quita esto que no es tuyo y te da lo tuyo, te lo revela y te lo entrega.

Entonces, ahí aparece el orden; es perfecto.

Orden que después se me va a dar nítidamente en Santiago de Compostela.

Como lo dices en ese Nocturno hermoso de la serie del 86.

Que lo viví también, tal como lo cuento.

Es como una absoluta plenitud.

Que te lleva a decir no pregunto más, no quiero más, no busco más adentro.

Es un momento de culminación. Y ese punto de llegada de tu propio recorrido lo veo asociado, en tu expresión literaria, al pasaje a las novelas.

Puede ser...

Después que uno ha alcanzado este punto, la función de la poesía como indagación interior está cumplida, ¿no crees?

Puede ser. Por eso, en el último poema que escribí, dice: «Pienso a veces que ha llegado la hora de callar».

Claro, ahí está. En cambio, la novela es otra cosa, la novela es contar. ¿Estás de acuerdo con esto?

Sí, sí, totalmente. Muy bien visto, ¡muy bien!

MÁS ALLÁ DE LO ANECDÓTICO: DESPOJAMIENTO Y ESENCIALIDAD

Pasemos a «El Cañón de Aracuriare». Este es otro relato que tú pones en bastardillas, como «La visita del Gaviero». Entre paréntesis, digamos que la diferenciación gráfica de los dos relatos en bastardillas, para distinguirlos del resto de las composiciones poéticas, como aparece en la edición original de *Los emisarios* (Fondo de Cultura Económica, México, 1984), fue respetada en algunas ediciones sucesivas, pero no en todas. Aparece en la recopilación de tu obra poética hecha por Santiago (*Poesía*, Procultura, Bogotá, 1985) y en la edición del Premio Reina Sofía hecha por Carmen Ruiz Barrionuevo (*Summa de Magroll el Gaviero. Poesía 1948-1997*, Universidad de Salamanca, 1997). No fue respetada en otras ediciones, tal vez, porque los editores o curadores no entendieron la importancia de esa distinción y no creo que tú hayas corregido esas galeradas.

No, en efecto.

Esperemos que lo tengan en cuenta cuando se reedite el libro. Y vamos ya al tema. La experiencia que el Gaviero vive en el Cañón de Aracuriare dura pocos días, tú lo dices al principio. Mientras, por ejemplo, la de Cocora duró muchos años, esta dura pocos días. Lo subrayo simplemente para poner en evidencia cómo en estas experiencias de meditación y de aislamiento del Gaviero el tiempo no cuenta nada. Se trata de un tiempo totalmente mental, el cómputo cronológico no interesa.

De acuerdo, así es.

Todo el ambiente en el que se desarrolla esta experiencia del Gaviero está cargado de una fuerte simbología religiosa. Naturalmente, no puedo creer que sea calculado de parte tuya, creo que es inconsciente, pero por lo mismo muy significativo. Tú dices, por ejemplo: «Entra el río en un silencioso correr de las aguas que penetran con solemnidad procesional. Hay un ambiente de catedral abandonada...»

Claro, es la impresión que dan las rocas mismas del cañón, que son altísimas.

«Silencio conventual» dice, y todos los adjetivos, o muchos de ellos, reiteran este campo simbólico.

Ese es un ámbito marcadamente religioso; el agua ya no corre con espuma, ni golpeando, sino serenamente.

O sea que ya el ambiente predispone al Gaviero de manera nueva y, luego, él mismo adopta una actitud ascética, comiendo lo indispensable, la fruta que encuentra, o alguna ave que puede «cazar sin dificultad». Hay un ascetismo buscado, algo así como San Francisco en el monte Amiata.

Sí, sí, sin duda.

Y entonces se produce esta experiencia que se articula en tres momentos, en tres fases distintas: una es simplemente la revisión de sus días, y hasta ahí es algo bastante común; la segunda es cuando quien está haciendo esa revisión se separa de lo que ha revisado: entonces, el que hace el escrutinio se pone como en



primera fila y el otro, que es quien vivió todo eso, el ser biográfico, se aleja. Hasta aquí el proceso ilustra lo que habíamos dicho antes, es decir, que lo vivido es secundario, lo que queda es este otro ser, no anecdótico, más profundo. Y, ahora, empieza lo excepcional: en ese momento, aparece el tercer sujeto.

¡Claro! Aparece un tercero porque ese que estaba mirando todavía es accidental: está mirando, que es una actitud dirigida a lo accidental. En cambio, el tercero no mira nada, el tercero es él, es.

De hecho, es el centro de su ser: «Se iba delineando y cobraba forma en el centro mismo de su ser». Es su centro.

Sí. No hay nada, ni siquiera el mirar el pasado, el observar, el razonar. Nada. Una vibración, nada más.



Un puro existir.

Exactamente.

¿Esto corresponde a una experiencia vivida por ti?

Sí.

¿La puedes ubicar en el tiempo?

No, no... No puedo porque no ha pasado así. Hay veces que me he acercado a ese y hay, dos o tres veces, en distintas épocas de la vida, en que he llegado a ver ese centro, o no digamos a ver, sino a sentir ese centro, a darme cuenta que eso era. «Ah, esto es», dices de pronto.

El «tercero» tú lo has visto. O sea que es una experiencia que has cumplido.

Sí. Es una experiencia fugaz.

¿Fugaz, pero completa?

Sí, sí. Y te queda una impresión muy particular, enriquecedora, desde luego, pero

también de miedo y tristeza.

Pues mi pregunta iba precisamente allí, porque ya te he oído decir que esa es una experiencia más bien miedosa, que no se la deseas a nadie.

No. Es decir, toda experiencia de ese tipo, o sea extrema, es una prueba, es una confirmación de que la cosa no es tan fácil.

Por cierto, se trata de una revelación.

Exactamente, es eso. Y lo que queda siempre es una vaga tristeza, y una conformidad.

Por eso, mi pregunta iba por ahí. Lo que le queda al Gaviero, y tú insistes en eso varias veces, es un sentimiento de aceptación, de serenidad. Un sentimiento, dices incluso, «denificante».

Se acabó la lucha, se acabó la brega, se acabó lo superficial, se acabó lo accidental. Se acabó.

O sea que esa tristeza que dices tú está vinculada simplemente a la eliminación de lo accidental.

Claro, porque esa parte tuya, que quisiste y que es la vida misma, se te va.

Y, de alguna manera, la vida es eso también, ¿no?, lo accidental.

Por cierto; y se te va.

Es una conformidad pero, al mismo tiempo, implica aceptar una pérdida, una separación. Entonces, lo que tú subrayas en este texto es cómo esa experiencia ha sido al fin positiva, ¿o no?

Claro, positiva es, porque es la verdad, llegas a un encuentro con una verdad.

Tanto que él teme dañarla. Dice que tardó en salir del lugar porque temía que el contacto con la gente fuera a perturbar «su recién ganada serenidad».

Para no volver a sumergirse en lo accidental.

Para poder preservar esta revelación; y eso Maqroll se lo lleva hasta el final. Te leo el último párrafo del relato: «Con nadie habló de su permanencia en el Cañón de Aracuriare. Lo que aquí se consigna fue tomado de unas notas halladas en el armario del cuarto de un hotel de miseria, en donde pasó los últimos días —y subrayo esto— antes de viajar a los esteros y perecer allí como ya se dijo en otra ocasión». Te da risa, ¿por qué? ¿Tienes que aceptar que esa muerte de Maqroll es indiscutible?

Pues sí, claro, ¡qué más!

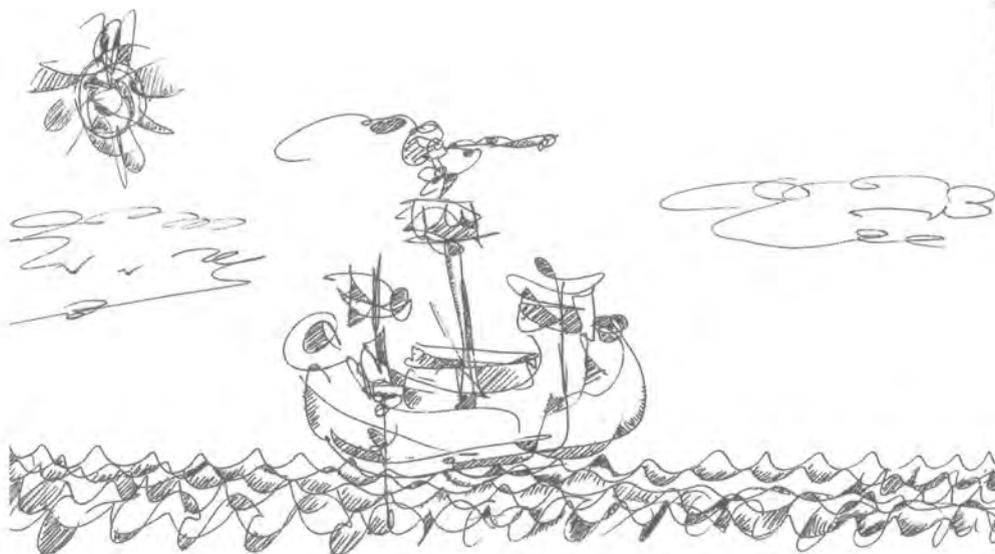
Ahí está dicho. Y esto mismo confirma que en toda tu obra hay una coherencia

impresionante. La experiencia del Cañón ocurrió poco antes de lo que pasó en los esteros, y tú lo confirmas. Luego, por ahí salió otra teoría diciendo que no, que no se había muerto en los esteros, que se muere en un hospital, o que se muere en el río, al final de *Un bel morir*; pero aquí está la confirmación. Y a mi modo de ver, en la biografía del Gaviero, esta experiencia que, en cierto modo, podemos llamar «mística» no se puede dar sino poco antes de la muerte. Es muy emblemático que sea así.

Claro, claro; esa es una experiencia terminal, es un especie de liquidación y de adiós.

Y entonces esto también confirma que respecto al Gaviero, después de esto, tú no puedes hacer otra cosa que contar el pasado, reconstruir lo que vivió, pero escribir poemas ya no tiene sentido, o mejor dicho: ya no hay urgencia de indagar mediante el acto poético, mientras que aumenta el placer de contar y de ordenar la historia del Gaviero.

Es cierto, así es. ¡Así es! Y te repito: ¡muy bien visto!



un inédito **UN INÉDITO**



Acerca de los paisajes de la memoria¹

Álvaro Mutis

En algún poema de su personaje Barnabooth, Valéry Larbaud tiene un verso que a mí me ha marcado muchísimo. Dice: «Tenemos ciudades como tenemos amores». Yo diría tenemos paisajes como tenemos amores. Hay paisajes que nos pertenecen, hay paisajes en los que habitamos para el resto de la vida. Yo he tenido la fortuna extraordinaria de haber conocido un maravilloso paisaje, el paisaje de la tierra caliente, el paisaje del Tolima, de la hacienda de mi madre y de mi abuelo, que es el paisaje de ríos, de cafetales, de sembrados de caña, húmedo, lleno de flores, de perfumes, del ruido del

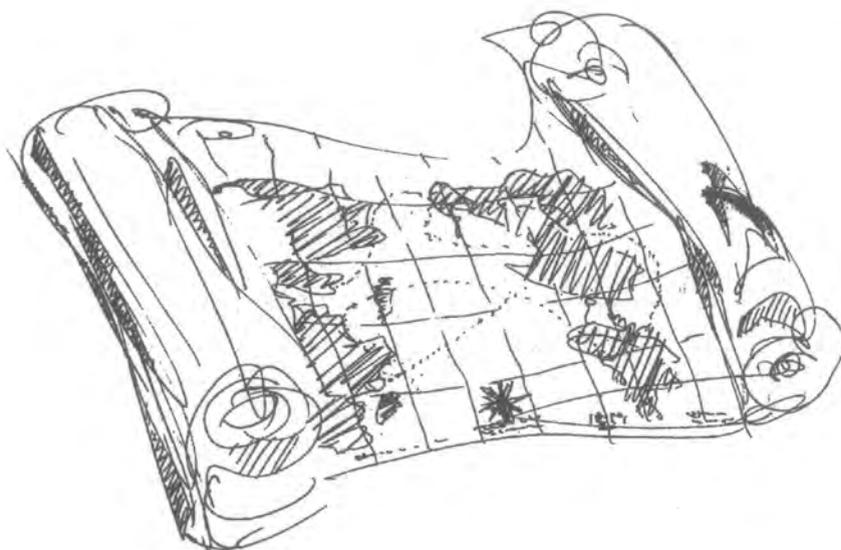
agua rodando entre las piedras, ese paisaje me habita, me enriquece, me alimenta, y da razón a mi vida. Pero hay unos paisajes que vamos conquistando.

Ese paisaje al que me referí es el paisaje de la infancia, que queda para siempre. Pero de repente hay paisajes que descubrimos, ya en mitad de la vida. La generosidad con que se nos entregan esos paisajes, la necesidad que se crea de tenerlos a nuestro lado, es una de las razones esenciales de mi poesía. He recorrido la Toscana de mano de amigos a quienes quiero tanto, he visto esta similitud, esta repetición milagrosa de

¹De la película de Roberto Triana, *Álvaro Mutis: la palabra bifronte*, Colombia, 1993.

pintores florentinos. Y cuando esto, visto ya más allá de la mitad de la vida, nos da tanto y nos recobra y nos rescata del mundo, me lleva a pensar en una cosa. Cuando realmente llevamos adentro paisajes como éstos, y estos paisajes manan una profunda energía y una profunda necesidad de su presencia para continuar viviendo, esos paisajes nos hacen inocentes. Por eso juzgar a un hombre, y creer que la justicia puede disponer del destino de un hombre, es una necesidad gigantesca. Es realmente

una de las más crueles deformaciones de la sociedad creada por los hombres, el derecho de juzgar. Nunca podremos juzgar a un hombre porque nunca sabemos lo que estamos juzgando, lo que ese hombre lleva adentro. Yo siempre que veo una situación de estas, pienso: y ese hombre de niño, ¿qué paisajes conoció? ¿Qué fue lo que vio? ¿Qué es lo que guarda adentro? Eso que guarda adentro lo hará para siempre inocente. ■



signos **SIGNOS**





Álvaro Mutis. *Abdul Bashur, soñador de navíos.* Edición de Claudio Capanaro. Madrid, Cátedra, 2003.

Pocos autores en Latinoamérica han propuesto a sus lectores universos narrativos tan singulares y fascinantes como Álvaro Mutis a través de la saga de Maqroll el Gaviero. Esta se compone de siete novelas, que en orden de publicación son las siguientes: *La nieve del almirante*, *Ilona llega con la lluvia*, *Un bel morir*, *La última escala del Tramp Steamer*, *Amirbar*, *Abdul Bashur, soñador de navíos*, y *Tríptico de mar y tierra*. La que comentamos aquí posee la singularidad de dejar a Maqroll en segundo plano y se ocupa íntegramente del otro

personaje entrañable de la saga, junto con el Gaviero e Ilona Grabowska: Abdul Bashur, el «amigo y cómplice» fiel de empresas y tribulaciones alrededor del mundo, su alter ego, tal como definían al verdadero amigo los antiguos. Como el título lo indica, Abdul pasa buena parte de su vida soñando con poseer el barco ideal, una obra de arte salida de los astilleros. No obstante, como todo ideal, el barco es inalcanzable: cuando lo encuentra no lo puede comprar o cuando lo adquiere tiene que venderlo. Esta obsesión sencilla se convierte en manos de Mutis en algo más que un capricho, se convierte en una pregunta subyugante en torno al destino de los hombres y los reveses de la fortuna. No es gratuito que la muerte de Abdul Bashur se produzca en circunstancias en que va a buscar, otra vez, un barco que acaba de hechizarlo.

A diferencia de novelas como *La nieve del almirante* o *Ilona llega con la lluvia*, quizás la pieza más popular de la saga, *Abdul Bashur, soñador de navíos* presenta una estructura marcadamente episódica, justificada gracias al artificio narrativo del que se sirve nuestro autor a lo largo de su obra: existe un narrador (identificable, a través de guiños al lector, con el propio Mutis), amigo a destiempo de Maqroll, que funge de

cronista o historiador, a la manera del Cide Hamete Benengeli cervantino. Este nos ofrece su propio testimonio, acumula información mediante entrevistas y documentos que consigue, como cartas familiares o, inclusive, un diálogo escrito supuestamente por el Gaviero, «Diálogo en Belem do Pará». Todo ello para acercarnos a la figura del compañero de Maqroll y comprender, un poco más y mejor, su vida, sus hechos e ideales. Esto último, la comprensión del personaje, también es una meta inalcanzable, teniendo en cuenta que Mutis ha escrito la saga con silencios que impiden al lector más atento saberlo todo. Siempre quedan asuntos que nunca conoceremos, verdaderos misterios, como la naturaleza de la relación que sostuvieron Ilona y Larissa, que acercan a Maqroll y compañía a una esfera casi humana. Conocemos al Gaviero, Abdul e Ilona tanto, y a la vez tan poco, como a nuestros mejores amigos; igualmente, vivimos, sufrimos y nos alegramos con ellos.

Esta edición es particularmente recomendable debido a que se trata del volumen 545 de la colección Letras Hispánicas, la que se caracteriza por sacar a la luz textos cuidadosamente editados, con introducciones esmeradas a cargo de especialistas. En este caso, Claudio Capanaro nos ofrece, además

de un texto depurado con notas explicativas, un estudio preliminar que constituye, quizás, la mejor introducción a Mutis y a la saga de Maqroll. En primer lugar, presenta al autor y su particular cosmovisión, que incluye su defensa del *ancien régime* y su crítica a la sociedad contemporánea, así como su labor poética, en el sentido más puro de *poiesis* o creación, es decir, traspasando las diferencias formales del verso y la prosa. Luego, se ocupa de explicar la composición de la saga, que aparece muchos años después de la *Summa de Maqroll el Gaviero*, con lo que Mutis desarrolla algunos motivos ya referidos en los poemas: algunos títulos de las novelas de la saga son tomados de nombres de piezas líricas, como «La nieve del almirante» y «Un bel morir»; personajes esbozados en verso se vuelven protagonistas; situaciones apenas aludidas se convierten en núcleos narrativos; y, lo más importante, la *Summa* entra en relación dialéctica con la saga, cuestiones de esta se aclaran yendo a los poemas, y viceversa. Finalmente, aporta una interpretación de la novela teniendo en cuenta sus diferentes ediciones (que vuelven su lectura especialmente compleja, teniendo en cuenta o no su relación con el resto de la saga), su estructura episódica y las metáforas recurrentes en ella.

Acompaña a todo esto una serie de cuadros y esquemas bastante didácticos, así como una exhaustiva bibliografía, lo que refleja la pasión de un verdadero *mutisiano*. Tanto para el iniciado como para el principiante en el autor, vale la pena leer este volumen. Además de los entrañables Abdul y Maqroll, el lector se encontrará con la siniestra e inolvidable figura de Jaime Tirado, «El rompe espejos», «El que destruye su propia imagen y la de los demás, el que

hace pedazos ese otro mundo del que nada sabemos». ■

Fernando Rodríguez



Javier Sologuren. *Obras completas*. 6 tomos. Edición de Ricardo Silva-Santisteban. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Ediciones del Rectorado, 2004 y 2005.

Javier Sologuren fue uno de los poetas más destacados de la generación del 50. En su y prolífica poesía se percibe un balance perfecto de convención e innovación, y una gran apertura a las tradiciones literarias extranjeras, tal como lo demuestran los seis tomos que conforman solamente parte de sus escritos completos.

El primer tomo, *Vida continua*, quizás el más valioso, recoge toda su poesía hasta el año 1999. Ahí se encuentran libros capitales como *Detenimientos*, *Folios de El enamorado y la muerte* y *La hora*. Sin embargo, lo más importante de este volumen es que nos da una visión de toda su poesía última. Vista dentro del conjunto completo de su obra poética, la poesía

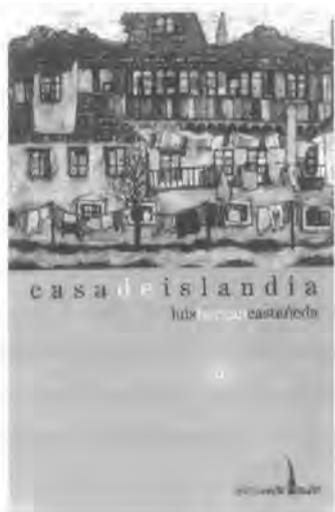
tardía de Sologuren demuestra su llegada a un estado en que la expresión se hace mínima para, así, ser más significativa. La economía de medios de *Un trino en la ventana vacía*, *Lejano y Haiku* revelan a un poeta que ya ha dominado su oficio completamente y que no necesita de malabares formalistas para expresar el mismo sentimiento.

Por otro lado, la traducción fue una de las pasiones de Javier Sologuren: el resto de volúmenes están dedicados a este arte. *Las uvas del racimo* (tomos II y III) es el nombre que engloba las traducciones poéticas de Sologuren que incluyen poemas del francés, sueco, italiano, inglés y de muchas otras lenguas; del mismo modo, figuran una serie de poemas que, aunque no fueron traducidos directamente, mantienen el espíritu de la poesía, que permanece no en el significado literal sino en la música. *El rumor del origen* (tomos IV y V) evidencia la pasión de Sologuren por la cultura japonesa; abarca todas las traducciones que el poeta realizó de la literatura japonesa (haikus, tankas, piezas del teatro Kabuki o del teatro Noh), muchas de ellas realizadas junto a su esposa Ilia o al japonólogo Akira Sugiyama. Finalmente, el tomo sexto reúne sus traducciones en prosa, entre las que se encuentran creaciones escritas en francés de escritores

peruanos como César Vallejo y Ventura García Calderón.

Ninguna persona más indicada que Ricardo Silva-Santisteban, amigo cercano de Sologuren, con quien colaboró en la dirección de la revista *Creación & Crítica*, para editar estas obras completas. Silva-Santisteban se ha preocupado por compilar una obra que ha permanecido dispersa hasta ahora y entregárnosla en unos libros cuidados tanto en su aspecto formal cuanto en su aspecto material: papel marfileño, cosido e impreso con una tipografía grande que testimonia que no han existido límites a la hora de decidir la extensión del libro. Estos volúmenes, que esperan ser completados con la obra ensayística del poeta, son el mejor homenaje que se le ha podido hacer a este escritor recientemente desaparecido. ■

Verónica Caballero



Castañeda, Luis Hernán.
Casa de Islandia. Lima,
 Estruendomudo, 2004.

Menudo problema referirse a un libro como *Casa de Islandia* de Luis Hernán Castañeda. Dentro de un mundo en el que todo parece confundirse en aislamiento individualizado y desinterés por la alteridad en cualquiera de sus aspectos, las dimensiones del egoísmo y sus perspectivas han tomado caminos más radicales. Con un espacio fragmentado en el que solo se puede andar en plan de solitario, los personajes de Castañeda nos entregan la bienvenida a su imperio a través de su mejor arma: la indiferencia. Claro que la premisa «nadie escucha a nadie» es un reflejo

adecuado de nuestra época, pero ese es solo un punto de cruce con lo contemporáneo. Entonces, ¿cuál es el motor del libro?

De la misma forma en que el aislamiento determina las relaciones de sus personajes, Castañeda repite, con singular toque personal, uno de los caminos más usuales de nuestra tradición literaria. Un crítico, Castañeda, recoge los textos de un joven autor, Pierre Menard, para comentarlos y editar un libro de cuentos junto a los diarios del joven aprendiz. Se establece, así, un discurso de ficción debajo de la ficción que lo lleva a producir un relato autorreferencial en cuanto al proceso de composición del texto, pero no desde los textos mismos, que se muestran acabados, sino desde la concepción y elaboración del proyecto del joven escritor que es estudiado por nuestro crítico.

Pero con ello no ha construido nada distinto. Quizás los aspectos que le otorgan sentido a su novela pasen por ubicarse en el terreno de lo ambiguo; y, en efecto, leyendo el epígrafe del libro uno puede empezar a tomar una lectura más apropiada de la historia, pues la cita se refiere, desde un plano connotativo, al problema de los géneros y de la situación de la novela frente a la crítica literaria, con lo que reconoce el

carácter efímero de lo imperativo en la estética de cada época. Con ello, juega a la destrucción del autor por parte de la crítica, ya que siendo la novela el «género» de nuestro tiempo, el libro de cuentos cobra vida por la integración de los diarios y, sobre todo, por la labor del crítico, quien al agruparlos e incluir el diario del autor demuestra que su existencia es trascendental para la recepción de los textos. El nombre de Pierre Menard le otorga mayor sentido al asunto, pues provoca una relación intertextual con el cuento de Borges que inspira al personaje de nuestra novela: la labor transgresora del espacio-tiempo supondrá una valoración distinta de la literatura. Se abre, de este modo, una lectura más amplia que nos llevaría a pensar en la relación Menard-Castañeda como en la de Benengeli con Cervantes en *El Quijote*, donde el segundo encuentra los textos del primero y trabaja sobre ellos para criticar y componer una historia.

Pero si algo nos aleja de nuestros referentes es el hecho de que Menard no parece pretender la narración de ninguna historia, debido a que nos perdemos en las rocambolescas lamentaciones del autor para que aparezcan cartas ficticias de los «lectores» de Casa de Islandia dirigidas al crítico Castañeda que desarrollan el tema de la distancia entre los efectos de la labor

crítica y la percepción de estos lectores. Se esgrime, de esta manera, la defensa del texto desde el lado de la recepción: el efecto del verosímil instalado en la mente de los lectores produce un espejo sobre el que se reproducirían los sórdidos y desafectados desenlaces de las historias, que por más vacíos semióticos que el Menard de Castañeda construya en la escritura, mantendrá imperecedero su efecto en los lectores. Ello se debe a que el crítico valora «científicamente» la literatura, mientras que el público desea historias «que lo representen». Y es que la fragmentariedad y el aislamiento de los personajes son asimilados por el «público» porque también funcionarían como un espejo en el que se ven reproducidos, identificados con una sensibilidad que les parece propia. Esta valoración termina por desenmascarar la situación del discurso académico para con la vida activa de este mundo del aislamiento en masas, ya que las cartas de los lectores demuestran la vigencia perdida del discurso crítico cuando escapa de su espacio natural y, en segundo lugar, la distancia que han tomado algunos aspectos de lo literario como categoría de las expresiones populares.

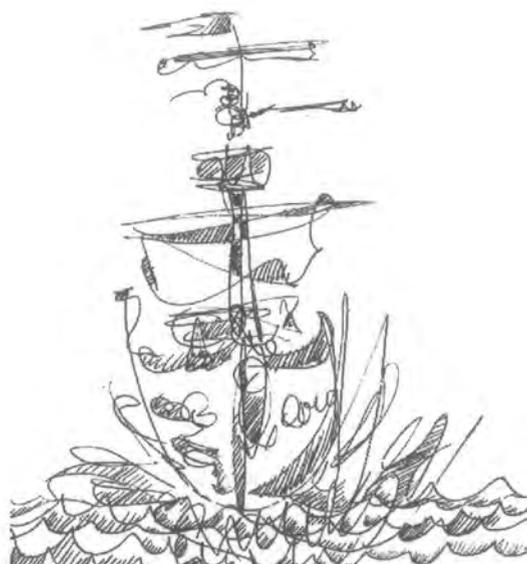
Pero esta oposición no es solo poética de la composición y de la apreciación de la literatura desde su

tiempo, sino también una crítica a la misma época mediante la propuesta del último relato. El libro terminará por poner en cuestión los mecanismos en que lo contemporáneo premia a quienes detentan el prestigio y el poder, mediante el culto a la imagen pública y al exotismo; a lo raro, a lo «original», todo ello cercano a lo sublime, a lo hermoso, mediante un guiño al espacio carnavalizado y la inversión del orden: Shakespeare escribe una carta a un escritor argentino conocido por la imaginería que desarrolla para escribir sus cuentos, volviendo del pasado para imponer a sus lectores la comprensión de una realidad que se presta para ello.

Aquí, la literatura se presenta como un discurso revelador mediante el trato de lo marginal como categoría imperativa. Los personajes de los cuentos compartirán algunas de sus características con su época, tales como su condición efímera, su aislamiento, su estulticia y snobismo, la perversión que corre por adentro de cada uno de ellos, la falsedad de los discursos que definen las cosas y su imposibilidad de explicarlo todo, a no ser que ello suceda a medias, como le pasa al crítico, quien no puede ejercer su función de mediador; pero, sobre todo, representan con absoluta claridad

el desplazamiento, en el plano de las esencias, del discurso por la inmediatez de la imagen, que ya no se determina por su solidez, sino por el efecto apriorístico que es capaz de producir, que confirmarán personajes como el profesor Catón o el Poeta Cedros, quien aparece en los diarios. Por ello, solo podemos percibir el ejercicio de la tarea de Menard, es decir, a él mismo, pero desde afuera, como un espejismo que no tiene espacio y se proyecta sobre su labor, donde no todo se puede explicar o, ni siquiera, concebir bajo el filtro de la realidad, que vendría a ser como Menard, o como vivir en su casa.*

José Miguel Herbozo



identidades **IDENTIDADES**





MARCO MARTOS

Es profesor de literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y uno de los poetas más destacados del Perú. Desde *Casa Nuestra* (1965), no ha interrumpido su labor proficua de crítico y poeta. Entre sus poemarios, recordamos aquí *Cuadernos de quejas y contentamientos* (1969), *Donde no se ama* (1974), *Carpe Diem* (1979), *El silbo de los aires amorosos* (1989), *Cabellera de Berenice* y *Muestra de arte rupestre* (1990), *El mar de las tinieblas* (1999) y el reciente *Dondoneo* (2004).

BIAGIO D'ANGELO

Es Doctor en Literatura Comparada y Teoría Literaria por la Universidad

de Moscú. Entre sus principales publicaciones, figuran: *Espacios y discursos compartidos. Actas del Primer Coloquio del Comité de Estudios Latinoamericanos de la ICLA*, *Verdades y veredas de Rosa. Ensayos sobre la narrativa de João Guimarães Rosa*, *Papeles sueltos. Antología de cuentos de J. M. Machado de Asis*, donde puede ser apreciada tanto su labor como investigador y editor. Entre su prolífica escritura, también consta un texto de creación literaria, *Milongas y otros ritmos*.

MARTHA CANFIELD

Es destacada estudiosa y poeta uruguaya, y docente de Literaturas Hispanoamericanas en la Universidad de Florencia. Ha publicado numerosos libros y artículos críticos sobre la obra de Borges,

García Márquez, Cortázar, Benedetti, Mutis, Eielson, muchos de ellos de fundamental importancia para la interpretación de obras del siglo XX en hispanoamérica.

BLANCA GÓMEZ

Es Doctora en Literatura por la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, y especialista en Lengua y Literatura Española por la Universidad Complutense de Madrid. Actualmente, dirige el Departamento de Literatura de la ya mencionada Pontificia Universidad Javeriana. Ha publicado múltiples ensayos sobre crítica literaria y literatura hispanoamericana y colombiana. Entre sus libros, destaca *Narrativa y crítica en Colombia, en torno a una polémica*.

MICHÈLE LEFORT

Es traductora reconocida y especialista en la obra de Álvaro Mutis. Entre sus estudios más significativos, encontramos: *Álvaro Mutis et Maqroll el Gaviero*; «Maqroll el Gaviero: nom-sésame de l'œuvre d'Álvaro Mutis»; «La verdadera historia del flautista de Hammelin, récréation, de Robert Browning et Samivel à Álvaro Mutis»; «Álvaro Mutis et la tierra caliente: les vertus salvatrices des limites du paysage»; «De Álvaro Mutis a Maqroll el Gaviero: el yo palimpsesto». Actualmente, es profesora de Lengua y Cultura Españolas en el Instituto Nacional Superior de Ciencias Aplicadas de Rennes, Francia.

BLAS MATAMORO

Es crítico literario y musical; dirige la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* desde 1996. *La ciudad del tango, Saber y literatura, Por el camino de Proust, Genio y figura de Victoria Ocampo* y *Puesto fronterizo* figuran entre sus ensayos más conocidos. También cuenta con una serie de obras narrativas: *Viaje prohibido, Nieblas, Las tres carabelas* y *Ambos mundos*.

MIGUEL MORENO

Es Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad Santo Tomás de Bogotá. Participó en la implementación del programa de filosofía para niños en la organización Minuto de Dios. Ha publicado recientemente diversos trabajos sobre Mutis en la Universidad La Gran Colombia. En la actualidad, trabaja como coordinador de convivencia en la fundación Ana Restrepo del Corral, Bogotá.

MARIO BARRERO

Estudió Filosofía y Letras en la Universidad de los Andes, Bogotá. En la actualidad, cursa un doctorado en Literatura Española e Hispanoamericana en la Universidad de Salamanca. Su tesis doctoral, aún en realización, versa sobre el universo poético de la obra de Álvaro Mutis. Desde 1999, colabora con la Facultad de Comunicación Social y Periodismo de la Universidad Central de Bogotá.

FERNANDO RODRÍGUEZ

Es Licenciado en Literatura Hispánica por la Pontificia Universidad Católica del Perú, donde ha sido docente del área de Literatura, al igual que en la Universidad Católica Sedes Sapientiae. Hoy en día es profesor ayudante y doctorando en el Departamento de Literatura Hispánica de la Universidad de Navarra.

GIULIO GUARDUCCI

Es Licenciado en Lenguas por la Universidad de los Estudios de Florencia, además de poeta, ensayista y traductor. Es autor de *Elaborazione del mito e metodo mitico in The Waste Land, Beat: sconfitti, fregati, fottuti*, traducción al inglés de Dario Fo. Actualmente, es profesor de Lengua y Literatura Española en la ciudad de Pistoia.

SAMUEL SERRANO

Es Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad Santo Tomás de Aquino, Bogotá, y doctor en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha publicado una serie de ensayos y artículos en el *Magazín Dominical de El Espectador*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Quimera*, *El País* y *Revista Virtual del Instituto Cervantes*. Es autor de los libros *Canto rodado* (Premio Nacional de «Poesía Ciudad de Bogotá, una ciudad que sueña», 1996) y *Ritual del recluso* (1991).

LUZ MARY GIRALDO

Es Doctora en Literatura por la Universidad Nacional de Colombia, además de reconocida poeta y ensayista. Se desempeña como profesora asociada en la universidad ya mencionada y como docente titular en la Pontificia Universidad Javeriana. Entre sus poemarios, destacan: *El tiempo se volvió poema*, *Camino de los sueños*, *Con la vida*, *Hoja por hoja*, *Carta de viajero*; y entre sus ensayos, *Ciudades escritas*, *Narrativa colombiana: búsqueda de un nuevo canon*. Ha publicado, asimismo, varias antologías, tales como *Nuevo cuento colombiano*, *Ellas cuentan*, *Cuentos de fin de siglo*, *Cuentos caníbales*.

CARLOS GERMÁN BELLI

Es, sin duda alguna, uno de los poetas contemporáneos más importantes de las letras peruanas. Ha publicado una amplia producción poética en la que destacan *Poemas* (1958), *Dentro y Fuera* (1960), *¡Oh hada cibernética!* (1961), *El pie sobre el cuello* (1964), *Por el monte abajo* (1966), *En alabanza del bolo alimenticio* (1979), *Canciones y otros poemas* (1979), *Boda de la pluma y la letra* (1986, antología), *El buen mudar* (1986), *Más que señora humana* (1987), *En el restante tiempo terrenal* (1987) y *Salve Spes* (1999). Su obra ha sido traducida a varias lenguas y ha sido ampliamente estudiada en círculos académicos norteamericanos.

JUAN ARIEL GÓMEZ

Es profesor de Lengua y Literatura Inglesa en el Departamento de Lenguas Modernas de la Universidad de Mar del Plata, Argentina, y miembro del Grupo de Investigación «Problemas de la Literatura Comparada». Además es becario Fulbright para el programa de Maestrías 2005-2007, que cursará en el Departamento de Literatura Comparada y Estudios Culturales en la State University of New York, Stony Brook.

VERÓNICA CABALLERO

Es egresada de la Facultad de Lingüística y Literatura de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

En la actualidad, es auxiliar de edición en el Fondo Editorial de dicha casa universitaria.

JOSÉ MIGUEL HERBOZO

Es estudiante de Literatura Hispánica en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Colabora con el *Periódico de Poesía Odumodneurtsel* y prepara una tesis sobre el discurso heroico en *La Araucana* de Alonso de Ercilla. En el año 2003, publicó *Acto de Rito* en la colección Underwood, dirigida por Ricardo Sumalavia. Publicará, en breve, el poemario titulado *Catedral*. ■



