

Tempus te tacitum subruit...: Reseña de los Hospitales de Ultramar, de Álvaro Mutis.

(Francisca Noguerol. Universidad de Salamanca)

*Artículo aparecido en *Praestans labore Victor. Homenaje al profesor Víctor García de la Concha*. Javier San José ed. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2005, pp. 349-364. ISBN 84-7800-490-4 CL

*El tiempo es un río que me arrebató, pero yo soy el río; es un tigre que me destroza,
pero yo soy el tigre; es un fuego que me consume, pero yo soy el fuego.*
(Borges, 1989: 149).

Ya lo escribió Séneca en *Fedra*: “Tempus te tacitum subruit/ Horaque semper praeterita deterior subit” (Séneca, 1994: 127)¹. Esta concepción del tiempo como materia constitutiva y, simultáneamente, como instrumento de destrucción del ser humano fue expuesta por Jorge Luis Borges en las hermosas imágenes del epígrafe que hemos elegido y constituye la base de *Reseña de los Hospitales de Ultramar*, poemario del colombiano Álvaro Mutis (1923) al que dedico la presente reflexión.

Constituido originariamente por once textos en prosa aparecidos en la prestigiosa revista *Mito* como *Reseña de los Hospitales de Ultramar* (1955) -“Pregón de los hospitales”, “El hospital de la bahía”, “En el río”, “La cascada”, “El coche de segunda”, “Fragmento”, “El hospital de los soberbios”, “Morada”, “Las plagas de Maqroll”, “El mapa”, “Moirologhia”-, el conjunto apareció en forma de libro con el título de *Memoria de los Hospitales de Ultramar*. Sin embargo, en 1973 recuperó su nombre primero y se integró como segunda parte de *Los trabajos perdidos* en *Summa de Maqroll el Gaviero*, volumen en el que Mutis recopiló toda su producción lírica hasta ese momento. Por entonces, se añadieron al ciclo los poemas “Soledad”, “La carreta” y “Letanía”, publicados con el encabezamiento “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”.

Reseña de los Hospitales de Ultramar constituye por tanto el único poemario del autor dedicado íntegramente a la figura de Maqroll, en el que se integran catorce de los diecinueve textos líricos consagrados a este carismático personaje. Los restantes aparecieron dispersos en *La balanza* (1948) – “La oración de Maqroll” ya se incluía en esta primera publicación mutisiana-, *Los elementos del desastre* (1953), *Los trabajos perdidos* (1965), *Caravansary* (1981) y *Los emisarios* (1984). A partir de entonces, el Gaviero desapareció de la poesía para convertirse en protagonista o espectador de los acontecimientos narrados en las novelas *La Nieve del Almirante* (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1988), *La última escala del Tramp Steamer* (1988), *Un bel morir* (1989), *Amirbar* (1990), *Abdul Bashur, soñador de*

¹“El tiempo te corroe calladamente/ y la hora, siempre pasada, se desliza hacia su deterioro”.

navíos (1991) y *Tríptico de mar y tierra* (1993).

Como se colige de lo comentado, Maqroll se ha convertido en un mito perfilado hasta el cansancio por su demiurgo a través de los años. Mutis, que lo imaginó a los 25 años de su edad como un navegante viejo y enfermo, se ha mantenido fiel a esta historia de errancia y fracaso desde 1948 hasta 1993. Ya en un primer momento supimos que la vida del Gaviero nos llegaría a retazos. Así se refleja en la “Oración de Maqroll” -“No está aquí completa la oración de Maqroll el Gaviero. Hemos reunido sólo algunas de sus partes más salientes, cuyo uso cotidiano recomendamos a nuestros amigos como antídoto eficaz contra la incredulidad y la dicha inmotivada” (Mutis, 1997: 84)-, y se repite en el encabezamiento en *Reseña de los Hospitales de Ultramar*: “Los siguientes fragmentos pertenecen a un ciclo de relatos y alusiones, tejidos por Maqroll el Gaviero en la vejez de sus años” (Mutis, 1997: 144). Esta poética de lo incompleto es reivindicada por el escritor como elemento consustancial a sus textos, inclasificables de acuerdo con los parámetros genéricos convencionales. Como él mismo señaló a Carlos Pacheco: “Esos fragmentos no son poesía ni nada; son pedazos de su vida que [el Gaviero] se arranca con dolor y trabajo. Yo lo sé porque lo oigo, lo siento, lo veo como si estuviera aquí, frente a mí”. (Mutis, 1988: 245).

Maqroll, cuyo nombre universal recalca la condición apátrida y cosmopolita de su portador, refleja nuestro mundo desde una lúcida distancia que guarda estrecha relación con el oficio al que debe su apodo. Así lo revela Mutis en una entrevista con Guillermo Sheridan: “El Gaviero es el tipo que está allá arriba, en la gavia, que me parece el trabajo más bello que puede haber en un barco, allá entre las gaviotas, frente a la inmensidad y en la soledad más absoluta... Es la conciencia del barco, los de abajo son un montón de ciegos. El Gaviero es el poeta” (Mutis, 1982: 664).

Este personaje poco convencional, gastado por las fiebres del trópico y manso testigo del paso del tiempo, incomodó desde el momento de su aparición en el contexto lírico colombiano, que en estos momentos perseguía aún la belleza con mayúsculas. Pero Mutis siempre ha defendido otra concepción literaria pues, para él, “La poesía no es ni agradable de hacer ni agradable de ver después de ser hecha. Es un trabajo endemoniado. Mientras se realice en un mundo de complacencias no se está haciendo nada. Esta poesía ya está muerta” (Mutis, 2001: 203).

Afortunadamente, unos pocos lectores percibieron la calidad de estos textos de imaginaria asombrosa, en los que se dan la mano de manera insospechada refinamiento y ferocidad. Es el caso de Octavio Paz, quien en 1959 publicó una entusiasta nota sobre *Reseña de los Hospitales de Ultramar* en la que aparece la más famosa definición de Mutis -“(…) un poeta de la estirpe más rara en

español: rico sin ostentación y sin despilfarro. (...). Gusto del lujo y gusto por lo esencial, pasiones contradictorias pero que no se excluyen y a las que todo poeta debe sus mejores poemas” (Paz, 2001: 130)- y de Maqroll el Gaviero: “Es el personaje de ascendencia romántica, conciencia del poeta (...). Lo que descubren sus ojos (...) no es tanto un mundo como un paisaje moral” (Paz, 2001: 131).

El escritor colombiano se perfila ya por entonces como un vocero de la miserable condición humana, tema que se convertirá en hilo conductor de su poesía hasta la publicación de *Los emisarios*². Prueba de ello fue “La desesperanza” (1965), conferencia en la que reconoce esta actitud en una serie de rasgos esenciales para entender a sus personajes: lucidez, incomunicabilidad, soledad, estrecha relación con la muerte y certeza de que todo está perdido de antemano. Ante esta situación, al desesperanzado sólo le queda refugiarse en sus asuntos más íntimos, sus sueños y recuerdos, y renunciar a cualquier compromiso con la sociedad: “no espera nada, no se permite participar en nada que no esté circunscrito a la región de sus asuntos más entrañables” (Mutis, 1985: 198).

La lucidez explicaría por qué Guillermo Sucre califica la mutisiana como poesía “de la conciencia” (Sucre, 1975: 376). El Gaviero, avizor de horizontes, pretende establecer la exacta dimensión de las cosas buscando inútilmente una revelación, atrincherado en “su incómoda lucidez de perpetuo exiliado” (Mutis, 1997: 150). En entrevista con José Balza y José Ramón Medina, Mutis incide en este hecho en relación al poeta: “Es el espía de Dios, en el sentido de que les muestra a los otros hombres una parte que ellos han querido ocultar, o necesitado ocultar, para seguir viviendo una rutina cotidiana que les permite huir del horror de verse a sí mismos, y de ver la fugacidad de su destino y la inutilidad de su presencia en el mundo” (Mutis, 2001: 38). Y en otra ocasión, refiriéndose a su tarea, subraya: “Cultivo mi miseria tratando de ser lo más lúcido posible... Mi miseria es eso que los filósofos llaman *ser en el mundo*” (Mutis, 1982: 638)³.

La soledad inherente al desesperanzado se encuentra representada por Axel Heyst, el “hombre isla” protagonista de la novela de Joseph Conrad *Victory: an island tale* (1915) y claro precedente del Gaviero. Siguiendo el consejo de su padre -“Look on make no sound” (Conrad, 1966: 150)-, Heyst lucha por vivir como mero observador, sin raíces ni compromisos, para

²En su excelente artículo “De la materia al orden: la poética de Álvaro Mutis”, Martha Canfield resume en pocas páginas la evolución del escritor desde el desorden matérico, característico de la primera etapa de su poesía, a la búsqueda del orden patente en sus poemas posteriores a 1984 (Martha Canfield, 2000).

³Desgraciadamente, todo esfuerzo resulta inútil en este sentido. Ya lo dijo Antonio Machado –uno de los poetas más admirados por el colombiano- en el XV de sus “Proverbios y cantares”: “Cantad conmigo a coro: Saber, nada sabemos, /de arcano mar venimos, a ignota mar iremos.../ Y entre los dos misterios está el enigma grave; / tres arcas cierra una desconocida llave. / La luz nada ilumina y el sabio nada enseña. / ¿Qué dice la palabra? ¿Qué el agua de la peña?” (Antonio Machado, 1977: 220-221).

descubrir al final de su existencia que, fatalmente, “No man is an island entire of itself” (Conrad, 1966: 186)⁴. En el caso del Gaviero, aunque a veces se acerque a los demás por obedecer a las “leyes de la manada” (Mutis, 1997: 85), aprende en el Hospital del Río “a gustar de la soledad y a rescatar en ella la única, la imperecedera sustancia de sus días” (Mutis, 1997: 149). De ahí que, en bastantes ocasiones, se retire del mundo para vivir experiencias de tremenda intensidad en la selva –“Soledad”-, en un vagón de tren abandonado –“El coche de segunda”-, o junto a un arroyo –“La cascada”, “Letanía”, “Morada”⁵.

En estos rituales, el agua ocupa un lugar preeminente. De hecho, en “La cascada” Maqroll se purifica a través de una acción repetida posteriormente en “El cañón de Aracuriare”⁶. El poema comienza ceremonialmente –“Entró para lavar sus heridas y bañarse largamente en las frescas aguas de la cascada” (Mutis, 1997: 152)- para acabar con la revelación de la precariedad esencial del personaje: “El Gaviero conoció allí de su futuro y le fue dado ver, en toda su desnuda evidencia, la vastedad de su miserable condición (...), esa humillada certeza de quien ha conocido la impotencia de sus fuerzas y los rostros de su miseria” (Mutis, 1997: 152-153)⁷.

La conciencia de que todo está perdido se relaciona con el determinismo fatalista del pensamiento neoestoico. Para Séneca, filósofo en la base de la cosmovisión mutisiana, la desgracia no puede afligir al hombre sabio si éste, sereno ante las vueltas de la fortuna, sustenta la idea de que la vida sólo es una preparación para la muerte. Se trata, por tanto, de un pensamiento en la línea de la famosa declaración de César Vallejo: “En suma, no poseo para expresar mi vida sino mi muerte” (Vallejo, 1988: 435).

Esta idea encontrará su mejor reflejo en el personaje de Barnabooth, *alter ego* del poeta Valéry Larbaud al que Mutis, como antes hiciera con Heyst, describiera con implacable precisión: “Poco a poco nos vamos dando cuenta de que Barnabooth ya sabe. Ya sabe que las grandes pasiones desembocan y se esfuman en ese usado y variable instrumento que es el hombre; ya sabe que detrás de toda empresa al parecer perdurable, de toda obra nacida del hombre, está el tiempo que trabaja tenaz para llevarlo todo al único paraíso posible, al olvido” (Mutis, 1985: 207). Así se

⁴Mutis dedica a este personaje “Cita en Samburán”, poema en el que incluye una estremecedora visión final de la muerte: “la vieja perra cumple su oficio hecho de rutina y pesadumbre” (Mutis, 1997: 198).

⁵Frente a estos poemas, en textos posteriores el Gaviero preferirá viajar a lo más hondo de la tierra –una mina en “Cocora”, un cañón en “El cañón de Aracuriare”- para alejarse de los hombres.

⁶En este poema el ritual iniciático queda reflejado de forma semejante: “Pasados los días el Gaviero inició, sin propósito deliberado, un examen de su vida, un catálogo de sus miserias y errores, de sus precarias dichas y de sus ofuscadas pasiones. Se propuso ahondar en esta tarea y lo logró de forma tan completa y desoladora que llegó a despojarse por completo de ese ser que lo había acompañado toda su vida y al que le ocurrieron todas estas lacerias y trabajos” (Mutis, 1997: 233).

⁷Fabio Rodríguez Amaya ha analizado el rol del agua en *El marinero y el río* (Rodríguez, 2000), y ha completado esta vertiente con otras igualmente interesantes en su exhaustivo estudio *De Mutis a Mutis: para una lectura ilícita de Maqroll el Gaviero* (Rodríguez, 2000).

explica que la ausencia de voluntad sea una de las plagas que afectan a Maqroll, descrita en los siguientes términos: “Un ala que sopla el viento negro de la noche en la miseria de las navegaciones y que aleja toda voluntad, todo propósito de sobrevivir al orden cerrado de los días que se acumulan como lastre sin rumbo” (Mutis, 1997: 161).

La vida se revela por tanto como un viaje que cobra su exacta dimensión con la llegada de la muerte⁸. Ya lo recitamos desde pequeños en las coplas manriqueñas –“Nuestras vidas son los ríos/ que van a dar a la mar/ que es el morir...” y lo escribió Francisco de Quevedo en su estremecedor Salmo XVIII: “Antes que sepa andar el pie, se mueve/camino de la muerte, donde envío/ mi vida oscura: pobre y turbio río/que negro mar con altas ondas bebe” (Quevedo, 1985: 136).

En este sentido, resulta especialmente significativo el poema en prosa “Fragmento”, descripción del traslado en tren de hombres cargados de dolencias que comienza y acaba en puntos suspensivos. Si el principio resulta abrupto –“... de donde salían al amanecer las vagonetas cargadas de enfermos con dirección al Hospital de las Salinas”-, el final no lo es menos: “(...) El humo subía hasta oscurecer una parte del cielo y...” (Mutis, 1997: 156). Este recuerdo deslavazado del Gaviero presenta la existencia como un viaje de fin imprevisible. Recogido posteriormente en *Ilona llega con la lluvia*⁹, descubre por primera vez el profundo significado del tren para Mutis. Como él mismo comentó en su entrevista con Sheridan: “Los trenes eran los que nos llevaban de Bogotá (...) hasta casi el nivel del mar. Ese viaje (...) tiene para mí una riqueza de evocación y una fuerte atracción simbólica. Ese tren es mi *madelaine*” (Mutis, 1982: 643)¹⁰.

Analicemos ahora *Reseña de los Hospitales de Ultramar* en cada uno de sus componentes. Como suele ser habitual en Mutis, el paratexto ofrece una valiosa información sobre los poemas a los que sirve de marco. El original título reúne tres términos característicos del universo mutisiano: el sustantivo “reseña”, relacionado con “recuerdo” –reemplazado en 1959 por “memoria” para ser recuperado en 1973-, connota dinamismo y fugacidad, elementos clave del poemario; asimismo, la concepción de “reseña” como apunte o borrador da idea del carácter voluntariamente fragmentario de las palabras del Gaviero.

Los hospitales, lugares en los que se restañan las heridas, son definidos por Mutis ante Elena

⁸Su visión coincide con la de otros autores colombianos como Fernando Cruz Kronfly o Gabriel García Márquez –este último gran amigo de Mutis-, quienes, influidos por el cuento mutisiano “El último rostro”, en el que se reflejan los últimos momentos en la vida de Simón Bolívar, escribieron respectivamente *La ceniza del Libertador* (1987) y *El general en su laberinto* (1989). En ambas novelas se describe el sentimiento de fracaso que agobió al Libertador en los últimos días de su vida, cuando viajaba por el río Magdalena rumbo al exilio y la muerte.

⁹“Ya en otro lugar, hace muchos años, algo de esto narré en forma fragmentaria, es cierto, pero tal vez más cercana al episodio que trataba de evocar” (Mutis, 2002: 43-44).

¹⁰De ahí su fascinación por los vagones de tren abandonados en la maleza –“El coche de segunda”, “La muerte del capitán Cook”- que, como los enfermos en los hospitales o los destartados planchones en la ribera de los ríos, nacieron para moverse pero ahora se encuentran varados e inútiles en mitad de la nada.

Poniatowska como “espacios de encuentro con la verdad”: “Esa calurosa solidaridad humana que se encuentra en las cárceles, en los hospitales y demás sitios de dolor, bien valen tanta hora negra que aquí se vive. Hay una tremenda y definitiva verdad en todo esto y mucho de lo que se oye decir afuera suena a hueco y a tonto en comparación con esto” (Mutis, 1982: 557)¹¹. Su naturaleza simbólica es innegable, pues “en el hospital el pudrirse, el gastarse y el desaparecer se hacen a una velocidad intensísima para poder ser visibles, pero en el fondo es lo mismo que la vida” (Mutis, 1982: 637). Por tanto, se convierten en espacios recurrentes en la obra de Mutis. Un buen ejemplo de ello sería el recuerdo que guarda de Grecia el protagonista de “La muerte del capitán Cook”: “Cuando le preguntaron cómo era Grecia, habló de una larga fila de casas de salud levantadas a orillas de un mar cuyas aguas emponzoñadas llegaban hasta las angostas playas de agudos guijarros, en olas lentas como el aceite” (Mutis, 1997: 126).

Estos establecimientos son, al mismo tiempo, reflejo de una sociedad enferma. Rainer María Rilke, otro de los autores preferidos por Mutis, reflejó este hecho en *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* (1910)¹². Al poeta, que llegó a París con 28 años de edad, le bastaron tres días para escribir: “¿De modo que aquí vienen las gentes para seguir viviendo? Más bien hubiera pensado que aquí se muere (...). La calle empieza a desprender olores por todas partes. En lo que puede distinguirse huele a yodo, a cloroformo, a grasa, a *pommes frites*, a angustia” (Rilke, 1997: 23). Y, un poco más adelante: “París es una ciudad que es para mí muy extranjera. Los hospitales de aquí se ven por todas partes, me angustian. Ahora entiendo por qué aparecen tantos hospitales en Verlaine, Baudelaire y Mallarmé. En todas las calles se ven enfermos que entran a pie o en automóvil. Se les ve en las ventanas del hospital Hôtel-Dieu con sus extraños vestidos, los tristes y pálidos uniformes de la enfermedad. Se adivina de golpe lo que hay en esta inmensa ciudad: regimientos de enfermos, ejércitos de moribundos, pueblos muertos” (Rilke, 1997: 42)¹³.

Esta visión desolada de los centros de civilización como enormes hospitales fue recuperada por Pablo Neruda en *Residencia en la tierra* (1933-1935), referencia fundamental para los textos que comentamos. Así, en “Enfermedades en mi casa” los establecimientos de curación aparecen paradójicamente como lugares sin más significado que el de exhibir el dolor: “Ved cómo están las

¹¹Existen bastantes obras que, localizadas en hospitales, describen estas instituciones como lugares catárticos por su tuteo con la muerte. Es el caso de *Pabellón de reposo* (1943), de Camilo José Cela; *Pabellón de cancerosos* (1969), de Alexander Solyenitzin o, más recientemente, de *Salón de belleza* (1999), de Mario Bellatin.

¹²Los “apuntes” de Rilke guardan relación directa con la “reseña” de Mutis en su idea de anotación dinámica de la realidad. Los autores coinciden asimismo –también incluiríamos aquí al Barnabooth de Larbaud– en su utilización de una “persona literaria” ficticia: Malte Laurids Brigge en el caso de Rilke, Maqroll el Gaviero en Mutis.

¹³Rilke murió el 29 de diciembre de 1926. Días antes se había herido con la espina de una rosa, hecho que lo llevó a la muerte al infectarse la herida y complicarse con la leucemia que padecía el poeta. Rodeado de quienes intentaban paliar sus atroces dolores, éste pronunció entonces la conocida frase: “no, déjenme morir mi propia muerte. No quiero la muerte de los médicos”.

cosas: tantos trenes,/tantos hospitales con rodillas quebradas,/tantas tiendas con gentes moribundas:/entonces, cómo?, cuándo?/a quién pedir unos ojos del color de un mes frío,/y por un corazón del tamaño del trigo que vacila?/No hay sino ruedas y consideraciones,/alimentos progresivamente distribuidos,/líneas de estrellas, copas/en donde nada cae, sino sólo la noche,/nada más que la muerte” (Neruda, 1999: 317).

En cuanto a la localización “ultramarina” de los hospitales, resulta indispensable para un surcador de ríos como Maqroll, que relaciona el mar con una última utopía vinculada al advenimiento de la muerte. Ya lo dijo Manuel Machado en los tercetos de “Ocaso”: “Para mi pobre cuerpo dolorido, / para mi triste alma lacerada, / para mi yerto corazón herido,/ para mi amarga vida fatigada.../¡el mar amado, el mar apetecido,/el mar, el mar, y no pensar nada...!” (Manuel Machado, 1988: 56). Así, Maqroll vive sus enfermedades con especial angustia por encontrarse varado en diferentes orillas; él, que grabó en las paredes del establecimiento de bebidas “La Nieve del Almirante”: “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” (Mutis, 1997: 187).

Pero sigamos avanzando en las referencias paratextuales del poemario. Como su autor reconociera a Leonel Giraldo, “el origen de los Hospitales de Ultramar está en los epígrafes que aparecen al comienzo de la obra y que escribí un día sin propósito aparente alguno. El recuerdo de los hospitales de Venecia que eran, al mismo tiempo, escuelas de música” (Mutis, 1982: 565). Firmados por Van der Hoyster, Juan de Málaga y Pietro Martenoli –autores apócrifos de diversas nacionalidades de acuerdo con el característico cosmopolitismo del autor-, los tres textos nos introducen en un universo en el que la miseria alcanza su más alto grado de esplendor. Localizados en el siglo XVIII, rememoran el clima de los conciertos de Antonio Vivaldi en el Ospedale della Pietà, actos en los que se conjugaban belleza y dolor, plenitud vital y pobreza, música y muerte. Este hecho queda patente en el epígrafe atribuido a Martenoli, que describe estos edificios “hechos al dolor y antesala de la muerte” (Mutis, 1997: 143) como espacios de cuyas rentas vivían “músicos, bailarines, actores y ramera”, que “creaban y recreaban la maravilla de sus fantasías en las capillas y salones de los mismos” (Mutis, 1997: 143).

Por su parte, la nota que encabeza los poemas explica el significado de los hospitales en una enumeración típica del autor en la que se unen lo abstracto y lo concreto, lo real y lo imaginado, el cuerpo y el espíritu:

(...) 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*. Éstos eran para él sus Hospitales de Ultramar (Mutis, 1997: 144)¹⁴.

El fragmento, que sintetiza los argumentos desarrollados posteriormente en las novelas de Maqroll, descubre cómo los hospitales se encuentran vinculados a estados de ánimo más que a concretos establecimientos de salud. Como escribiera Cruz Kronfly en *La ceniza del Libertador*, “es la estética de la muerte que apaga afanosa los últimos fósforos” (Cruz Kronfly, 1987: 392). La expresión “días en blanco en espera de nada” subraya el escepticismo de Maqroll, visionario insomne que “se usa para la muerte” y acaba “encogido en la ojera de su propio desperdicio”.

En esta estética del residuo, la materia adquiere una energía inusitada por reflejar en su putrefacción la lucha entre la vida y la muerte: de ahí la reiteración de términos como “óxido”, “orín”, “desgaste”, “usura”, “corrosión”, “putrefacción”, “fangos”, “lodo” o “cadáveres”. “La creciente”, primer poema de Mutis, ya incluye entre sus primeras imágenes la de los organismos descompuestos que el torrente va dejando a su paso: “Sobre el lomo de las pardas aguas bajan naranjas maduras, terneros con la boca bestialmente abierta, techos pajizos, loros que chillan sacudidos bruscamente por los remolinos” (Mutis, 1997: 63)¹⁵.

La condición matérica del Gaviero se aprecia en textos de claras resonancias nerudianas y aleixandrinas¹⁶. Es el caso de “Las plagas de Maqroll” -“Un gran hambre que aplaca la fiebre y la esconde en la dulce cera de los ganglios. La incontrolable transformación del sueño en un sucederse de brillantes escamas que se ordenan hasta reemplazar la piel por un deseo incontenible de soledad. La desaparición de los pies como última consecuencia de su vegetal mutación en *desobediente materia tranquila*” (Mutis, 1997: 161)¹⁷- y, especialmente, de “En los esteros”, visión del cadáver del Gaviero donde descubrimos su conversión final en materia: “El Gaviero yacía encogido al pie del timón, el cuerpo enjuto, *reseo como un montón de raíces castigadas por el sol*. Sus ojos, muy abiertos, quedaron fijos en esa nada, inmediata y anónima, en donde hallan los muertos el sosiego que les fuera negado durante su errancia cuando vivos” (Mutis, 1997: 202)¹⁸.

Esta insistencia en la descomposición está asimismo relacionada con la localización de los

¹⁴La cursiva es mía.

¹⁵Esta imagen recuerda el primer cuarteto del soneto CLXV de Antonio Machado: “La vida baja como un ancho río, /y cuando lleva al mar alto navío/ va con cieno verdoso y turbias heces” (Antonio Machado, 1977: 148).

¹⁶Recordamos la admiración profunda de Mutis hacia la poesía de Vicente Aleixandre, quien incluyó en “Al hombre” unos versos que sin duda hubiera firmado el colombiano: “Regresa tú, mortal, humilde, pura arcilla apagada, a tu certera patria que tu pie sometía./He aquí la inmensa madre que de ti no es distinta./ Y, barro tú en el barro, totalmente perdura” (Aleixandre, 1976: 171).

¹⁷Destaco en cursiva las frecuentes antítesis en los textos de Mutis, a través de las que el autor refleja en esta primera etapa de su poesía el desorden del universo.

hospitales en las tierras bajas del trópico, a la orilla del mar y en medio de una naturaleza insalubre. No se trata de un paisaje colorista de tarjeta postal sino de otro mucho más real, descrito por Mutis en un hermoso pasaje de “La desesperanza”:

El trópico, más que un paisaje o un clima determinados, es una experiencia, una vivencia de la que darán testimonio para el resto de nuestra vida no solamente nuestros sentidos sino también nuestro sistema de razonamiento y nuestra relación con el mundo y las gentes. 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 -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 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 marea 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. Esto más bien pudiera ser el trópico (Mutis, 2001: 201).

La enfermedad se constituye en experiencia cotidiana para quienes malviven en estos “limbos pululantes de infección” (Sucre, 1975: 375), que deterioran físicamente al hombre pero al mismo tiempo contribuyen a su purificación espiritual¹⁹. Como señala Maqroll, “es la pestilencia que consuela y da olvido, que purifica y concede gracia” (Mutis, 1997: 146), por lo que pide a Dios en su oración primera: “Haz que todos conciban mi cuerpo como una fuente inagotable de tu infamia” (Mutis, 1997: 84).

Los síntomas de diferentes dolencias son reflejados en los poemas con morosa delectación. De este modo, sabemos del “temblor seráfico de la anemia” (Mutis, 1997: 145), “la transparencia cerosa del cáncer” (Mutis, 1997: 145), “los primeros signos de transformación” (Mutis, 1997: 145) -en alusión a la necrosis de los tejidos biológicos-, “las flemas de la hinchada y fofa garganta” (Mutis, 1997: 158), y se repiten palabras como “fiebre”, “heridas”, “malaria” o “dolencias”. Todo ello concuerda con el rechazo a la salud que Mutis confesó a Sheridan: “Me jode mucho la salud. (...) La gente sana y la exaltación ingenua de la salud, del goce del cuerpo y la naturaleza siempre me

¹⁸La cursiva es mía.

¹⁹Roberto Bolaño lo supo reflejar magníficamente en su magna novela *2666*: “La gente sana rehúye el trato con la gente enferma. Esta regla es aplicable a casi todo el mundo. (...) Los enfermos, por lo demás, siempre son más interesantes que los sanos. Las palabras de los enfermos, incluso de aquellos que sólo son capaces de balbucear, siempre son más importantes que las palabras de los sanos. Por lo demás, toda persona sana es una futura persona enferma. La noción del tiempo, ah, la noción del tiempo de los enfermos, qué tesoro escondido en una cueva en el desierto. Los enfermos, por lo demás, muerden de verdad, mientras que las personas sanas hacen como que muerden pero en realidad sólo mastican el aire. Por lo demás, por lo demás, por lo demás (Bolaño, 2004: 825).

han parecido tremendamente sospechosas por fáciles, y además porque nadie tiene salud, o más bien muchos: salud y felicidad tienen los pendejos, los idiotas” (Mutis, 1982: 646). De ahí que la verdadera poesía surja de los hospitales: “Cada poema un tacto yerto/ del que yace en la losa de las clínicas” (Mutis, 1997: 127).

En una situación en la que el cuerpo es especialmente consciente de sus necesidades, los arrebatos de sensualidad de los enfermos son calmados por mujeres generosas, samaritanas que consuelan a los que pretenden apurar los últimos restos de placer. Es el triunfo de Eros sobre Tanatos, que apacigua a los dolientes y confirma al orgasmo como milagrosa “pequeña muerte”²⁰. El sevillano Rafael Montesinos supo reflejar este hecho en los memorables tercetos de “El poeta pide a su mujer que no piense en la muerte”: “De soledad y barro estamos hechos,/ de muerte y soledad vivimos. Vamos, /soñando la vida hacia el no ser derechos./ Deja la Muerte con sus negros ramos./ Ama y no pienses que serán deshechos/los cuerpos donde a muerte nos amamos” (Montesinos, 1995: 126). Mutis reitera esta idea en numerosos episodios de *Reseña de los Hospitales de Ultramar*, de los que ofrezco algunos ejemplos:

“El Hospital de la Bahía”: Al mediodía era frecuente el espectáculo de una mujer de carnes secas, ya sin pechos ni caderas, comida por el clima y el hambre, soportando el desordenado peso de un enfermo que gemía tiernamente como quien duerme una criatura. Entonces, los olores giraban enloquecidos y siempre extraños al aroma almidonado y dulce de la cópula (Mutis, 1997: 147).

“En el río”: [El Gaviero] 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*.

Se confunden los rostros y los nombres, se borran las acciones y los dulces sacrificios hechos por quien se amó una vez, pero el ronco grito del goce se levanta repitiendo su sílaba como las sirenas de las boyas a la entrada del puerto (Mutis, 1997: 150-151)²¹.

“El coche de segunda”: A veces, alguna de ellas [las mujeres que le traen restos de comida] se tendía a su lado y, en un abrazo que duraba hasta entrada la noche, buscaba el deseo en el lastimado cuerpo del Gaviero (Mutis, 1997: 155).

Frente a estas experiencias, el acto sexual se tiñe de hipocresía en “El Hospital de los Soberbios”, ese “puerto de maldición” al que El Gaviero acude como recadero y por el que

²⁰Recordemos en este sentido algunos versos del “Hymne à la beauté” baudelairiano: « L'amoureux pantelant incliné sur sa belle/ a l'air d'un moribond caressant son tombeau » [El amante, jadeando, inclinado sobre su dama/parece que agoniza, acariciando su tumba] (Baudelaire, 1999: 56).

²¹ He subrayado en cursiva una frase especialmente significativa, en la que se define el de la carne como “desorden” y se reivindica el sexo como verdad “substancial” –por tanto, ligada a la materia-, que triunfa sobre el tiempo.

experimenta un profundo desagrado²². En este lugar marcado por el poder y el desamor, los magnates fornican para humillar a los demás -“Los enfermos alargaban interminablemente sus asuntos mientras satisfacían su deseo con desesperante lentitud, en presencia de los fatigados solicitantes que debían permanecer de pie” (Mutis, 1997: 158)- y sus mujeres son retratadas con “repelentes risas contenidas y agudas, simiescas e histéricas” (Mutis, 1997: 158). Así, Mutis condena el orden artificial de la sociedad de forma muy similar a como lo hiciera Alexandre en los poemas de *Pasión de la tierra* (1935) “La muerte o antesala de consulta” y “El mundo está bien hecho”.

Reseña de los Hospitales de Ultramar presenta una estructura ritual que Paz describió con enorme acierto: “Lujo y agonía: ceremonia de la catástrofe, rito del desastre” (Paz, 2001: 133). José Miguel Oviedo supo ver igualmente la “atmósfera incantatoria” de estos poemas: “Son constantes de su poesía: el frecuente uso del versículo, el ritmo letánico y hasta de la prosa narrativa para crear una atmósfera incantatoria, de temperatura lírica muy intensa; la voluntad alegórica que se apoya en figuras y personajes de la historia o la leyenda, bañados en una pátina de prestigio y antigüedad; el tono elegíaco y la tendencia al ‘recuento’, al resumen o inventario (siempre infructuoso) de una pérdida grandeza” (Mutis, 1982: 711).

La disposición de los textos está estrechamente relacionada con la concepción sagrada de la poesía sustentada por Mutis, quien declaró a Rosita Jaramillo: “Creo que la poesía sucede en esferas, en mundos herméticos superiores a nosotros y que nos trascienden. El que no crea en una trascendencia en el trabajo poético está perdido. Creo que la poesía es realmente mágica y esencialmente ceremonial” (Mutis, 2001: 40). El poeta redundó en esta idea en su discurso de recepción del Premio Reina Sofía: “Me ha acompañado siempre la idea e que todo poema es, finalmente, una oración. La poesía nos conduce hacia esa otra orilla en donde la cotidiana realidad nos sorprende al convertirse en un mundo en donde todo cobra un sentido trascendente y se ilumina con un aura que le concede una suerte de eternidad en donde todo está a salvo” (Mutis, 2001: 17).

Asistimos pues a una ceremonia con formatos rituales de apertura y cierre. “El pregón de los hospitales” invita a los lectores a hacer “el noviciado de la muerte” a través de un discurso paradójicamente festivo, irónico y en el que ocupan un lugar relevante los cinco sentidos. Interpelando al receptor a través de diferentes recursos dramáticos y de verbos en imperativo, el innominado maestro de ceremonias proclama que sólo nos espera la muerte:

¡Miren ustedes cómo es de admirar la situación privilegiada de esta gran casa de enfermos!
¡Observen el dombo de los altos árboles (...)!

²²En *Amirbar* leemos por el contrario que Maqroll fue “Vigilante en el Hospital de la Bahía y en el de los Soberbios” (Mutis, 1990: 28).

¡Escuchen el amortiguado paso de los ruidos lejanos (...)!
 ¡Abren bien los ojos (...)!
 ¡Entren todos a vestir el ojoso manto de la fiebre (...)!
 ¡Adelante señores! (...)
 ¡Entren, entren (...)!
 ¡Adelante! (...)
 ¡Prueben la manzana podrida del cloroformo, el blanco paso del éter, la montera niquelada que ciñe la faz de los moribundos (...)!
 ¡Admiren la terraza donde ventilan algunos sus males como banderas en rehén!
 ¡Vengan todos,
 feligreses de las más altas dolencias!
 ¡Vengan a hacer el noviciado de la muerte, tan útil a muchos, tan sabio en dones que infestan la tierra y la preparan! (Mutis, 1997: 145-146).

El ciclo es concluido por “Moirologhia”, inquietante poema definido en nota por el propio autor como “oración fúnebre o treno, tradicionalmente cantada por las mujeres del Peloponeso alrededor de la tumba del difunto”. En este texto ritual, claramente vinculado a otros como “Oración de Maqroll”, “Letanía” o “Amén”²³, se canta al que ha dejado de existir -quizás Maqroll en una de sus muertes-²⁴, quien hace realidad la sentencia petrarquesca de “ch’un bel morir/tutta la vita onora”²⁵. Libre ya de todo deseo, el cadáver adquiere la felicidad de entregarse a la pura sustancia en transformación²⁶. De ahí que en la plegaria se repitan las alusiones a la ausencia de movimiento, destacadas en cursiva:

Un cardo amargo se demora para siempre en tu garganta
 ¡oh *Detenido!*
 Pesado cada uno de tus asuntos
 no perteneces ya a lo que tu interés y vigilia reclamaban.
 (...) Ahora estorbas, ¡oh *Detenido!*...
 (...) Voy a decirte algunas de las cosas que cambiarán para ti,
 ¡oh *yerto* sin mirada!
 Tus ojos te serán dos túneles de viento fétido, quieto, fácil, incoloro.
 Tu boca moverá pausadamente la mueca de su desleimiento.
 Tus brazos no conocerán más la tierra y reposarán en cruz (...)
 ¡Ay, *desterrado!* Aquí terminan todas tus sorpresas,
 tus ruidosos asombros de idiota (...)
 De tus proezas de amante,
 de tus secretos y nunca bien satisfechos deseos,
 del torcido curso de tus apetitos,

²³Este poema, que inaugura *Los trabajos perdidos*, comienza con los magníficos versos “Que te acoja la muerte/ con todos tus sueños intactos” (Mutis, 1997: 115).

²⁴En el Apéndice de *Un bel morir*, leemos: “Varias (...) son las versiones que corren sobre el fin de los días de El Gaviero” (Mutis, 1989: 127). En medio de la incertidumbre que rodea su vida, Maqroll muere en los poemas “Morada”, “En los esteros”, “Moirologhia”, y en las novelas *La Nieve del Almirante* -en dos ocasiones diferentes- y *Un bel morir*, su final definitivo hasta el momento y en el que se incluye el poema “En los esteros”.

²⁵“Un bello morir/honra toda una vida”. La traducción es mía.

²⁶Recordemos la última frase del enfermo suicida en el poema de *Los emisarios* “La visita del Gaviero”: “¡Ay, qué descanso, qué dicha. Se acabó esta mierda!” (Mutis, 1997: 219).

qué decir, ¡oh *sosegado!* (...)
“Un día seré grande...” solías decir en el alba
de tu ascenso por las jerarquías.
Ahora lo eres, ¡oh *Venturoso!* y en qué forma.
Te extiendes cada vez más
y desbordas el sitio que te fuera fijado
en un comienzo para tus transformaciones.
Grande eres en olor y palidez,
en desordenadas materias que se desparraman y te prolongan.
Grande como nunca lo hubieras soñado,
grande hasta sólo quedar en tu lugar, como testimonio de tu descanso (...)
El breve cúmulo terroso de tus cosas más minerales y tercas.
Ahora, ¡oh tranquilo *desberedado* de las más gratas especies!,
eres como una barca varada en la copa de un árbol (...)
como todo eso ¡oh *varado* entre los sabios cirios!
¡Oh *surto* en las losas del ábside! (Mutis, 1997: 165-167).

El momento de la muerte se convierte, por tanto, en una celebración, pues acaba con las ambiciones personales –véase al respecto el irónico comentario ante la frase “Un día seré grande”- y nos devuelve a la materia, nuestra esencia primera.

El rito constituye igualmente la base de “Morada”, poema alegórico en el que Maqroll viaja por diversas terrazas de una isla que le descubren el carácter cíclico del tiempo. De ellas se dice que “debieron servir antaño para reunir la asamblea de oficios o ritos de una fe ya olvidada” (Mutis, 1997: 159), por lo que cumplen un papel semejante a las ruinas circulares borgesianas. Como sucede en cualquier ceremonia de iniciación, la primera experiencia del protagonista será la consecución del ansiado “nepente”: “Olvidó el Gaviero el cansancio de su tarea, olvidó las miserias sufridas y el porvenir que le deparaba el camino” (Mutis, 1997: 172). Así, se produce en él una toma de conciencia progresiva que lo lleva a la muerte, “morada” metafórica o real: “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 lozas con los estertores de la asfixia... 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 atónica la fatigada y oscura sangre de los muertos” (Mutis, 1997: 160).

Un último poema resulta esencial para entender el sentido del rito en Álvaro Mutis. En “El mapa” se descubre la geografía del alma maqrolliana a través de nueve visiones profundamente crípticas que se yuxtaponen sin explicación y que concluyen con los “delirios lellos” del Gaviero. Cercanas a las incluidas en poemas como “La carreta” o “Cinco imágenes”, estas escenas marcadamente surreales –un barco naufragando, un guerrero herido, una reina muerta junto a su último amante disfrazado de niña...- remiten de un modo u otro a la idea del paso del tiempo.

Pero se trate de pregones, trenos, poemas en prosa o imágenes inconexas, estas páginas

nos adentran por encima de todo en el personalísimo mundo del Gaviero, marcado por la “belleza de lo terrible” que tan magistralmente describiera Rilke en la primera de sus *Elegías de Duino*: “(...) Denn das Schöne ist nichts/ als des Schrecklichen Anfang, den wir noch gerade ertragen, /und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh't, /uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich (Rilke, 1980: 24)²⁷.

Llegados a este punto, ¿cómo consigue Mutis la profunda emoción estética que suscitan sus textos? André Breton nos ofrece una pista al respecto en *El amor loco* (1937): “Creo que sólo puede haber belleza -belleza convulsiva- al precio de la afirmación de la relación recíproca que liga al objeto considerado en su movimiento y en su reposo. Lamento no haber podido proporcionar, como complemento de la ilustración de este texto, la fotografía de una gran locomotora que hubiese sido abandonada durante años al delirio de la selva virgen” (Breton, 1972: 13)²⁸.

La imagen solicitada por Breton podría ser la del vagón de ferrocarril abandonado en medio de la maleza donde se refugia el Gaviero en “El coche de segunda” o la de los planchones herrumbrosos en los que queda anclado el personaje en más de una ocasión. La belleza nace por tanto de la oposición entre lo que hubiera podido ser y lo que es realmente, hecho refrendado por un lenguaje que combina exuberancia verbal y laconismo en una búsqueda constante de tensión²⁹. Veamos a continuación algunas de las estrategias expresivas de esta poética de la intensidad, recursos que ya fueron sintetizados por Octavio Paz en su nota sobre *Reseña de los Hospitales de Ultramar*:

El paisaje espiritual y físico del Gaviero es insoportable de varias maneras. Enumeraré algunas: la precisión en el horror chabacano; la alianza del esplendor verbal y la descomposición de la materia (las sábanas de los enfermos “flotando contra la lejanía de las aguas como una dicha que desenrolla sus símbolos”); la descripción de una realidad anodina que desemboca en la revelación, apenas insinuada, de algo repugnante; la familiaridad con las imágenes desordenadas de la fiebre y, también, con las repeticiones del tedio y del aburrimiento; el gusto por las cosas concretas e insignificantes que, a fuerza de realidad, se vuelven misteriosas; la predilección por el encuentro de objetos cotidianos y vulgares en un escenario extraño, presencias que no dejan de producir un escalofrío (secreto de Lautréamont, maestro de Mutis); refutación de la realidad, ya sea por acumulación de realidades que engendran el absurdo o por la desaparición de una parte de la realidad; evocación de la lejanía por medio de objetos

²⁷“Porque lo bello no es nada/Más que el comienzo de lo terrible, que ya apenas soportamos,/y lo admiramos tanto, porque impenetrable desdeña /destrozarnos. Todo ángel es terrible”. La traducción es mía.

²⁸El surrealismo fue admirado por Mutis especialmente en los años en que componía *Reseña de los Hospitales de Ultramar*. Como reconoce ante Augusto Pinilla: “Yo fui en mis veinte años un lector ferviente del surrealismo, encontré ahí lo que encontramos todos en esa edad, en ese momento, una posibilidad de libertad, una agilidad, una libertad y una disponibilidad para la palabra que a mí me deslumbró” (Mutis, 1993: 87).

²⁹La característica intensidad de la poética mutisiana es subrayada en unos pocos versos de “Una palabra” –“Sólo una palabra/ Una palabra y se inicia la danza/ de una fértil miseria” (Mutis, 1997: 91)- y de “Cada poema”, texto que concluye con los significativos versos: “cada poema esparce sobre el mundo/ el agrio cereal de la agonía” (Mutis, 1997: 127).

infinitamente cercanos o, a la inversa, reducción de lo remoto a una proximidad inmediata, de pronto amenazante; creación de lo maravilloso por el brusco descenso de imágenes gratuitas y carentes de significado, aunque dueñas de un inexplicable hechizo en el centro de una realidad conocida (Paz, 2001: 131-132).

“Pregón de los hospitales” presenta los establecimientos “de la muerte” por medio de una adjetivación sorprendente: “¡Miren cómo la *pulida* uña del síntoma marca a cada uno con su signo de especial desesperanza!.../ ¡Entren todos a vestir el *ojoso* manto de la fiebre y conocer el temblor *seráfico* de la anemia!”³⁰. La enumeración de elementos contrapuestos resulta asimismo fundamental en versos como los siguientes, que harían las delicias de cualquier analista lacaniano: “Aquí terminan los deseos imposibles:/el amor por la hermana,/los senos de la monja,/los juegos en los sótanos,/la soledad de las construcciones,/las piernas de las comulgantes,/todo termina aquí, señores” (Mutis, 1997: 145-146).

En ocasiones, la belleza procede del estallido sensorial que provocan imágenes profundamente sinestésicas y evocadoras, reacias desde el primer momento a la descripción. Así, en la siguiente enumeración las artificiales medicinas se convierten en sustancia orgánica: “Prueben/la manzana podrida del cloroformo,/el blanco paso del éter,/la montera niquelada que ciñe la faz de los moribundos,/la ola granulada de los febrífugos,/la engañosa delicia vegetal de los jarabes,/la sólida lanceta que libera el último coágulo, /negro ya y poblado por los primeros signos de la transformación” (Mutis, 1997: 146).

En un autor que considera la música como segunda sangre, los ritmos juegan un papel fundamental. De este modo, se explica que el viaje del Gaviero por diferentes terrazas en “Morada” sea vertebrado por un *crescendo*: “Eran seis terrazas en total. En la primera se detuvo a descansar y olvidó el viaje, sus incidentes y miserias./En la segunda olvidó la razón que lo moviera a venir y sintió en su cuerpo la mina secreta de los años./En la tercera recordó esa mujer alta, de grandes ojos oscuros y piel grave, que se le ofreció a cambio de un delicado teorema de afectos y sacrificios./Sobre la cuarta rodaba el viento sin descanso y barría hasta la última huella del pasado...” (Mutis, 1997: 159).

La animación de lo inanimado resulta fundamental en una escritura marcada por el vitalismo. “El Hospital de la Bahía” da buena cuenta de este hecho por medio de dos símiles:

El techo de cinc *reventaba* al sol sus blancas *costras* de óxido, como el *pulso* de una *fiebre* secreta. Los *olores* se *demoraban* en la vasta y única sala, como si fueran *húmedas bestias* sacudiéndose en la sombra y se mezclaban y cambiaban de identidad con una larga y destartalada pereza de mediodía. Con su *manto* sobre los hombros, la *fiebre* *recorría* los lechos³¹.

³⁰La cursiva es mía.

³¹La cursiva es mía.

El recurso al símil, uno de los más característicos de la poética mutisiana, resulta esencial en la letanía voluntariamente monótona que cierra “Moirologhia”, marcada por la musicalidad, la yuxtaposición de imágenes insólitas y el regodeo verbal:

Eres como una barca varada en la copa de un árbol,
como la piel de una serpiente olvidada por su dueña en apartadas regiones
como joya que guarda la ramera bajo su colchón astroso,
como ventana tapiada por la furia de las aves,
como música que clausura una feria de aldea,
como la incómoda sal en los dedos del oficiante,
como el ciego ojo de mármol que se enmohece y cubre de inmundicia,
como la piedra que da tumbos para siempre en el fondo de las aguas,
como trapos en una ventana a la salida de la ciudad,
como el piso de una triste jaula de aves enfermas,
como el ruido del agua en los lavatorios públicos,
como el golpe de un caballo ciego,
como el éter fétido que se demora en los techos,
como el lejano gemido del zorro
cuyas carnes desgarran una trampa escondida a la orilla del estanque,
como tanto tallo quebrado por los amantes en las tardes de verano,
como centinela sin órdenes ni armas,
como muerta medusa que muda su arco iris por la opaca leche de los muertos,
como abandonado animal de caravana,
como huella de mendigos que se hunden al vadear una charca que protege su refugio,
como todo eso, ¡oh varado entre los cirios!
¡Oh surto en las losas del ábside! (Mutis, 1997: 167).

En definitiva, a través de las páginas precedentes hemos creído demostrar que el paso del tiempo y sus consecuencias constituye el tema fundamental de *Reseña de los Hospitales de Ultramar*, poemario inserto en la mejor tradición lírica universal que hoy deslumbra como el día en que lo leímos por primera vez. No existe por tanto mejor conclusión para este trabajo que unos versos de “Sonata” en los que Mutis glosa magistralmente la sentencia senequiana con la que iniciamos nuestra exposición:

El tiempo, muchacha, que trabaja
como loba que entierra a sus cachorros,
como óxido en las armas de caza,
como alga en la quilla del navío,
como lengua que lame la sal de los dormidos,
como el aire que sube de las minas
como el tren en la noche de los páramos (Mutis, 1997: 132).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALEIXANDRE, Vicente [1976] *Sombra del paraíso*. Leopoldo de Luis ed. Madrid, Castalia, 1976.
BAUDELAIRE, Charles [1999] *Les fleurs du mal* [1857], Paris, Hazan.

- BOLAÑO, Roberto [2004] *2666*, Barcelona, Anagrama.
- BORGES, Jorge Luis [1989] “Nueva refutación del tiempo” en *Otras Inquisiciones* [1952]. *Obras completas. T. II*, Barcelona, Emecé.
- BRETON, André [1972] *El amor loco*, México, Joaquín Mortiz.
- CANFIELD, Martha [2000] “De la materia al orden: la poética de Álvaro Mutis”, *Inti*, 51: 69-88.
- CONRAD, Joseph [1966] *Victory: an island tale* [1915] Middlesex, Penguin Books .
- CRUZ KRONFLY, Fernando [1987] *La ceniza del Libertador*, Bogotá, Planeta.
- GIRALDO, Leonel [1982] “En mitad del sueño, en mitad del mar, en mitad de la vida” [1966], recogido en Álvaro Mutis: *Poesía y prosa*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura: 563-567.
- HERNÁNDEZ, Consuelo [1996] *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*, Caracas, Monte Avila.
- MACHADO, Antonio [1977] *Poesías completas*. Manuel Alvar ed. Madrid, Espasa Calpe.
- MACHADO, Manuel [1988] *Ars moriendi* [1922]. Pablo del Barco ed. Madrid, Cátedra.
- MONTESINOS, Rafael [1995] *Antología poética 1944-1995*. Rafael de Cózar ed. Sevilla, Diputación.
- MUTIS, Álvaro [1985] “La desesperanza” [1965] en *Obra literaria II. Prosas*. Bogotá, Procultura: 189-203
- [1982] *Poesía y prosa*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.
 - [1985] “¿Quién es Barnabooth? [1965] en *Obra literaria II. Prosas*. Bogotá, Procultura: 204-209.
 - [1989] *Un bel morir*, Madrid, Mondadori
 - [1990] *Amirbar*, Madrid, Siruela.
 - [1997] *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía, 1948-1997*. Carmen Ruiz ed. Salamanca, Universidad de Salamanca.
 - [2001] “Entrevista con Rosita Jaramillo” [1982], en Javier Ruiz Portella ed., *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero*, Barcelona, Áltera, 2001.
 - [2001] “Entrevista con José Balza y José Ramón Medina” [1992], en Javier Ruiz Portella ed., *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero*, Barcelona, Áltera, 2001.
 - [2001] “Discurso con ocasión de la recepción del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana 1997” [1997], en Javier Ruiz Portella ed., *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero*, Barcelona, Áltera, 2001.
 - [2002] *Ilona llega con la lluvia* [1987], Madrid, Suma de Letras.
- NERUDA, Pablo [1999] *Residencia en la tierra II, en Obras completas I*. Madrid, Galaxia Gutenberg.
- PACHECO, Carlos [1988] “Se escribe para exorcizar a los demonios. Entrevista con Álvaro Mutis” [1981], en Álvaro Mutis: *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero I (1981-1988)*, Santiago Mutis ed., Cali, Proartes-Gobernación del Valle.
- PAZ, Octavio [2001] “Los Hospitales de Ultramar” [1959], en Javier Ruiz Portella ed., *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero*, Barcelona, Áltera, 2001: 129-133.
- PINILLA, Augusto [1993] “Entrevista a Álvaro Mutis”, *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero II (1988-1993)*. Santiago Mutis ed. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.
- PONIATOWSKA, Elena [1982] “Escritor colombiano encarcelado en México” [1959], en Álvaro Mutis: *Poesía y prosa*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura: 549-557.
- QUEVEDO, de Quevedo [1985] *Obra poética. T. II*, Madrid, Castalia.
- RILKE, Rainer María [1980] *Elegías de Duino*. José María Valverde trad., Barcelona, Lumen.
- [1997] *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, Madrid, Alianza.
- RODRÍGUEZ AMAYA, Fabio [2000] *El marinero y el río*, Viareggio, Mauro Baroni Editore.
- *De Mutis a Mutis* [2000] *De Mutis a Mutis. Para una ilícita lectura crítica de Maqroll el Gaviero*, Viareggio, Mauro Baroni Editore.
- SÉNECA, Lucio Anneo [1994] *Fedra*. Bartolomé Segura ed, Sevilla, Universidad de Sevilla.

SHERIDAN, Guillermo [1982] “La vida verdaderamente vivida”, en Álvaro Mutis: *Poesía y prosa*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.

SUCRE, Guillermo [1975] *La máscara, la transparencia*, Caracas, Monte Avila.

VALLEJO, César [1988] *Obra poética*, París, Archivos.