



UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

LA OBRA POÉTICA DE ÁLVARO MUTIS:

ENTRE IMPERATIVOS Y VACILACIONES.

GÉNESIS Y DESARROLLO DE UN UNIVERSO LITERARIO.

DOCTORANDO: MARIO BARRERO FAJARDO

DIRECTORA: Dra. CARMEN RUIZ BARRIONUEVO

2008

A Astrid, cuyo amor y apoyo permitieron la concreción de este dilatado trabajo.

A Marianita y Gabito, cuya existencia constituye el mayor aliciente para continuar la marcha.

A Joaco, cuya devoción por los libros me condujo a perderme en dispares bosques literarios.

A Ani, por su respaldo incondicional y entrañable en la realización de este y tantos otros proyectos.

A Andresito, por su amorosa y generosa mano que siempre me ha tendido a lo largo de la vida.

A Marthica, por su cariñosa y permanente disposición para brindarme el mejor soporte posible.

A Álex y Mauro, cuyos abrazos y palabras también me han cobijado cuando lo he requerido.

A Mario Medina, por su apoyo desde la distancia durante mis estancias en tierras salmantinas y quisqueyanas.

A todos ellos y sus respectivas familias, por su condición de “atentos” y “receptivos” oyentes de mis obsesiones literarias.

Y a la memoria de mi “Marinerita”, cuya lección de vida intento emular a diario, y de Manolo, cuya visceral aproximación al arte constituye el principal faro durante mis viajes literario-existenciales.

ÍNDICE

I. Introducción.....	8
II. De Silva a <i>Mito</i> : configuración de la poesía moderna colombiana.....	25
II.1. José Asunción Silva: primeros pasos hacia una concepción moderna de la poesía colombiana.....	27
II.2. Luis Vidales y León de Greiff: leves vientos de vanguardia.....	35
II.3. “Piedra y Cielo” y Aurelio Arturo: hacia una depuración del canto poético.....	44
II.4. El grupo de <i>Mito</i> : la restauración de la palabra.....	52
III. Arte poética mutisiana: la poesía, no sólo un trabajo perdido.....	61
III.1. “Programa para una poesía”: primera concepción poética.....	63
III.2. Del interés por la poesía a la obsesión por su definición: segunda concepción poética.....	72
III.2.1. “Una palabra”: principio y fin del poema.....	72
III.2.2. “Los trabajos perdidos”: la inutilidad del quehacer poético.....	79
III.2.3. “El húsar” y “Oración de Maqroll el Gaviero”: alternativas poéticas.....	82
III.2.4. “Cada poema”: la posible relación poesía-muerte.....	90
III.3. Superación de la obsesión: tercera concepción poética.....	93
III.3.1. “Caravansary”: el poeta amanuense.....	94
III.3.2. <i>Los emisarios</i> : hacia una nueva concepción poética.....	96
III.3.3. “Homenaje”: un retorno a la música.....	102
III.4. Búsquedas escriturales de la narrativa mutisiana:	

testimonios, reescrituras y novelas poéticas.....	105
III.4.1. Primer ciclo narrativo: del <i>Diario de Lecumberri</i> a <i>La verdadera historia del flautista de Hammelin</i>	106
III.4.2. Segundo ciclo narrativo: <i>Empresas y tribulaciones</i> de <i>Maqroll el Gaviero</i>	117
IV. Maqroll el Gaviero o la necesidad del otro: el tránsito de voz poética a narrador.....	125
IV.1. En los dominios de la heteronimia poética.....	125
IV.1.1. El alumbramiento de Maqroll el Gaviero.....	131
IV.1.2. La mayoría de edad maqrolliana.....	149
IV.1.3. Muerte del Gaviero, resurrección de Maqroll.....	170
IV.2. En los feudos de la novela poética.....	191
IV.2.1. La trilogía inicial o el peso de una herencia: <i>La Nieve del Almirante, Ilona llega con la lluvia y Un bel morir</i>	193
IV.2.2. Un intermedio revelador: <i>La última escala del Tramp Steamer</i>	213
IV.2.3. Hacia la consolidación de una saga novelística: <i>Amirbar</i> , <i>Abdul Bashur, soñador de navíos y Tríptico de mar y tierra</i>	221
V. Viaje al corazón de la desesperanza: la alternativa existencial mutisiana.....	235
V.1. Una nueva “invitación al viaje”: la negación de toda orilla.....	235
V.2. Las rutas del exilio: el peculiar caso mutisiano.....	241
V.3. Hacia una “poética de la extranjería”: el “no” lugar de los personajes mutisianos.....	246
V.4. Las revelaciones de la miseria: el inevitable	

enfrentamiento consigo mismo.....	251
V.5. Las condiciones de la desesperanza: cartografía de una opción de vida.....	255
V.6. Perfil de un desesperanzado: el caso de Maqroll el Gaviero.....	281
VI. Fugas espacio-temporales mutisianas.....	339
VI.1. Un «chuan» perdido en el siglo XX: la crítica mutisiana al mundo contemporáneo.....	339
VI.2. En busca de la “tierra caliente” perdida: el intento mutisiano de regresar al paraíso perdido.....	355
VI.3. Por los caminos de la historia: Simón Bolívar, Felipe II y Alar el Ilirio, tres fugas mutisianas hacia el pasado para interpelar el presente.....	390
VII. Conclusiones.....	432
Bibliografía.....	454

I. INTRODUCCIÓN

En la escueta acta mediante la cual se hizo pública la concesión en 1997 del Premio Príncipe de Asturias en la categoría de Letras al escritor colombiano Álvaro Mutis (1923) se puede apreciar de manera diáfana algunos de los principales referentes con los que se ha pretendido caracterizar su extensa producción literaria, tanto lírica como novelística, al punto que han limitado las posibles aproximaciones críticas a ella o en el peor de los casos han desvirtuado su real esencia. El primero de estos referentes atañe a la omnipresencia en la obra en cuestión de la emblemática criatura literaria de Maqroll el Gaviero, aquella voz poética que irrumpió desde los primeros poemas del autor a mediados del siglo XX y que para finales del mismo se había transformado en el principal emisor de sus peculiares novelas: “[el jurado] decide por mayoría conceder [el premio a Mutis] por la originalidad y compromiso intelectual de su obra poética y narrativa en la que destaca el personaje Maqroll el Gaviero, presente en gran parte de sus páginas”¹. Este reconocimiento no debe extrañar en la medida en que efectivamente una parte significativa del universo literario mutisiano ha cobrado vida en función de dicha voz-personaje, no en vano por voluntad del propio creador el conjunto de sus poemarios se ha agrupado desde los años setenta del siglo pasado bajo el título de *Summa de Maqroll el Gaviero*² y gran parte de su producción narrativa ha sido

¹ “Acta del jurado” (Premio Príncipe de Asturias 1997). www.fundacionprincipedeasturias.org [28-01-2007] El jurado estuvo conformado por: Rafael Alvarado Ballester, Andrés Amorós, Luis María Ansón, Felipe Benítez Reyes, Pedro Casals, Juan Luis Cebrián, Antonio Colinas, Víctor García de la Concha, Alfonso de la Serna, fue presidido por Fernando Lázaro Carreter y actuó como secretario José María Martínez Cachero.

² La primera *Summa* se publicó en 1973 y recogió la mayoría de la obra poética publicada por Mutis entre 1948 y 1970 (*Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía (1948-1970)*, prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, Barcelona, Barral Editores, 1973); con ligeras variaciones fue reeditada en 1982 (Bogotá, Oveja Negra, 1982). La segunda *Summa* salió a la luz pública en 1990; en ella, al corpus de la primera, se añadieron los poemarios publicados durante los años ochenta (*Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía 1948-1988*,

presentada como las *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*³, tampoco es gratuito que desde las principales recopilaciones de artículos y ensayos sobre determinados aspectos de la obra mutisiana hasta los principales estudios que se han adelantado sobre el conjunto de ésta incorporen en sus títulos tanto el peculiar nombre de la criatura literaria en cuestión como el oficio con el cual se le suele identificar⁴. Pero más allá de la innegable relevancia de Maqroll en la propuesta literaria adelantada por Mutis durante más de medio siglo, como lo sugieren los anteriores ejemplos, conviene también prestar atención a valoraciones adelantadas por estudiosos como Consuelo Hernández quien al aludir al conjunto de los poemarios, relatos y novelas del escritor colombiano reconoce el inevitable protagonismo de Maqroll, pero al mismo tiempo señala de manera aguda cómo en dichas obras también se manifiesta una voz diferente a la del Gaviero:

Hablar de Mutis es nombrar a Maqroll; buena parte de su obra constituye la historia de ese escéptico y errante personaje que da nombre a la totalidad del discurso lírico, y recorre sus novelas. Pero en sus obras se escucha otra voz que penetra en una época remota y se identifica con un

prólogos de Octavio Paz y Ernesto Volkening, México, Fondo de Cultura Económica, 1990); dos años después esta segunda *Summa* fue reeditada en España (prólogo de Rafael Conte, Madrid, Visor, 1992). Y en 1997, con motivo de la obtención por parte de Mutis del VI Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, se publicó la tercera *Summa*, que incluyó algunos textos inéditos correspondientes a los años noventa (*Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía, 1948-1997*, introducción y edición de Carmen Ruiz Barrionuevo, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca – Patrimonio Nacional, 1997). Salvo que se indique lo contrario los poemas mutisianos que se citan en el presente trabajo corresponden a esta última edición.

³ Bajo este título se agrupó desde 1993 el siguiente conjunto de novelas y relatos publicados por el autor entre mediados de los años ochenta e inicios de los noventa: *La Nieve del Almirante* (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1987), *Un bel morir* (1989), *La última escala del tramp steamer* (1989), *Amirbar* (1990), *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1991) y *Tríptico de mar y tierra* (1993). *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, Madrid, Siruela, 1993, 2 vol. y 1997, 1 vol., y Bogotá, Alfaguara, 1995.

⁴ Véase los siguientes ejemplos: Santiago Mutis Durán (editor): *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero, 1981-1988* y *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero, 1988-1993*, Fabio Rodríguez Amaya: *De MUTIS a Mutis. Para una ilícita lectura crítica de Maqroll el Gaviero*, Javier Ruiz Portella (editor): *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero. Escritos de y sobre Álvaro Mutis*, Michèle Lefort: *Álvaro Mutis et Maqroll el Gaviero* y Alonso Aristizábal: *Mito y trascendencia en Maqroll el Gaviero*, entre otros.

sistema tradicional (no obstante abierto a movimientos portadores de cambio), donde tenía lugar la vida de sus antepasados, en un ámbito teocrático, religioso y monárquico⁵.

Justamente esa posibilidad de vislumbrar y matizar qué otras voces poéticas y narrativas subyacen en el universo literario mutisiano constituye uno de los principales ejes de desarrollo de la presente investigación, no con la intención de poner en tela de duda el protagonismo de Maqroll, pero sí para ir más allá de las variopintas “gavias” desde las cuales transmite sus por momentos cifrados mensajes, con la intención de establecer cuál ha sido la intrincada red de discursos que suelen quedar ocultos por la amplitud de la sombra que el peculiar marino suele proyectar sobre los diversos escenarios en los que transcurren sus peculiares peregrinajes existenciales. Pero esta indagación por el origen de los distintos emisores del discurso mutisiano y de sus respectivas poéticas desde las cuales se manifiestan, no pretende adelantarse aislando a la obra del medio y del momento histórico en que ha sido concebida, aunque sin caer en los lugares comunes en los que desde hace unas décadas se suele ubicar a la gran parte de producción literaria hispanoamericana contemporánea, de lo cual constituye un ejemplo perfecto la antes mencionada acta del jurado del Premio Príncipe de Asturias: “Su creación literaria [la de Mutis], reconocida unánimemente como una de las más altas del mundo de habla española, vincula la corriente del realismo mágico con la atención a los problemas del hombre actual”⁶. Una valoración totalmente inexacta en cuanto a la relación del universo mutisiano con la valiosa vertiente creativa que sin lugar a dudas constituye uno de los principales puntos de referencias de las letras hispanoamericanas pero no el único; y un juicio susceptible de ser matizado en cuanto a la manera en que

⁵ Consuelo Hernández: “Razón del extraviado: Mutis entre dos mundos” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, ene/mar 1994, p. 69.

⁶ “Acta del jurado” *loc.cit.*

los escritos mutisianos han abordado la problemática inherente al hombre contemporáneo y a la sociedad que habita. De hecho, en una de las numerosas entrevistas brindadas por el autor una vez se hizo pública la concesión del Premio Príncipe de Asturias, señaló lo siguiente respecto a lo apuntado en el acta del jurado:

[...] Encontraron ese cajoncito [el del realismo mágico] y ahí nos meten a todos [los escritores hispanoamericanos] y se quedan tranquilos. Es la eterna pereza de los críticos. No tengo nada que ver con el realismo mágico. No hay una sola frase en las siete novelas ni en los ocho libros de poesía que he publicado que tengan que ver con el realismo mágico. Me sientan en otra mesa a comer un plato que no me interesa. [...] Mi interés por los problemas sociales de América Latina es cero. Detesto esta época. Este siglo me parece cada vez más infecto, más invivible, más siniestro⁷.

Sin lugar a dudas la obra literaria de Mutis no constituye una manifestación estética aislada en el ámbito de las letras hispanoamericanas, pero como bien lo señala el propio autor en la airada respuesta antes citada, su quehacer escritural no se inscribe en la tradición gestada en torno al llamado realismo mágico en el cual se le ha querido encasillar, sino a en otra que aunque no especificada en la respuesta en cuestión, al recorrer sus poemas, relatos y ensayos se hace visible para el lector, constituyendo justamente esa indagación por las fuentes literarias de las que se nutre su escritura otro de los ejes de desarrollo de la presente investigación. A ello se suma igualmente, la intención de establecer cuál es la propuesta estética-ética con la que a través de sus criaturas literarias el autor intenta dar respuesta a ese agobio y rechazo que confiesa le genera el mundo contemporáneo. Por lo tanto, al abordar el conjunto de la creación literaria mutisiana se pretende en un primer momento fijar el origen de su canto lírico, así como las concepciones poéticas que han regido sus diferentes etapas de desarrollo y la relación de éstas con la configuración de su producción narrativa; y en un segundo

⁷ Maite Rico: "Álvaro Mutis. «No tengo nada que ver con el realismo mágico»" en *Babelia*, 311, octubre 18 de 1997, p. 10.

momento, clarificar el rol de Maqroll el Gaviero en este entramado literario, así como el de las otras voces que también lo nutren, y una vez establecido dicho conjunto de emisores abordar sus respectivos discursos para vislumbrar en sus enunciados y silencios los fundamentos de la llamada desesperanza con la que intentan dar cuenta de sus avatares existenciales, muchas veces bajo la tentación de emprender fugas hacia ámbitos y tiempos distantes que ofrecen un significativo contraste con los valores y dinámicas propios del mundo contemporáneo en el que irremediamente han cobrado vida.

Para adelantar la pesquisa propuesta, obviamente se tendrá en cuenta la producción crítica que desde la aparición de los primeros poemarios de Mutis en los años cincuenta no ha cesado de crecer hasta la fecha. En su conjunto se pueden apreciar cuatro momentos diferentes que varían por el tipo de aproximación que se hace en ellos a la obra mutisiana. El primero corresponde a los trabajos adelantados durante las décadas del cincuenta y el sesenta y que constituyen en su inmensa mayoría reseñas de los poemarios y relatos que tanto en Colombia como en el exterior fue divulgando de manera parsimoniosa el autor; en dichos trabajos sobresalen la valoración hecha por Octavio Paz a propósito de la *Reseña de los hospitales de ultramar* (1959)⁸, así como el adelantado por Hernando Valencia Goelkel con motivo de la publicación del *Diario de Lecumberri* (1961)⁹, escritos críticos que aunque circunstanciales dan cuenta de características ya por entonces visibles en los primerizos textos mutisianos y que luego

⁸ Octavio Paz: “Los hospitales de ultramar” (1959) en *Puertas al campo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966. En numerosas ocasiones este texto ha sido reeditado, además de su calidad intrínseca porque constituye el aval que recibiera la inicial obra poética de Mutis para circular en los principales escenarios de la poesía hispanoamericana contemporánea. Una de sus principales reediciones tuvo lugar en 1990 cuando se convirtió en uno de los prólogos de la segunda *Summa* maqrolliana.

⁹ Hernando Valencia Goelkel: “Diario de Lecumberri” (1961) en *Crónicas de libros*, Bogotá, Colcultura, 1976.

se afianzarán en sus posteriores obras tales como la angustia generada al reconocer las falencias comunicativas de la palabra poética o la obsesión por recrear de manera simultánea las tribulaciones que tanto seres contemporáneos como del pasado han padecido en significativos períodos de sus vidas.

El segundo momento de la producción crítica sobre la obra mutisiana corresponde a los años setenta, en él se pueden apreciar aproximaciones que intentan dar cuenta, ya no de un poemario o libro en particular, sino del conjunto de la obra divulgada hasta el momento: tesinas como la realizada por María Soledad Amaya Maldonado en la que se pone en contraste la obra poética de Mutis con la de su compatriota y contemporáneo Fernando Charry Lara¹⁰; o ensayos como el incluido por Guillermo Sucre en su emblemático libro *La máscara, la transparencia*, en el que a la luz de la publicación en 1973 de la primera *Summa de Maqroll el Gaviero* establece los principales rasgos de la poética mutisiana, en especial el papel de eje articulador que cumple en ella el excéntrico marino, y a su vez relaciona a la producción mutisiana con la de los otros poetas hispanoamericanos incluidos en los otros ensayos que componen su libro¹¹.

Durante los años ochenta, de manera acorde con la prolífica producción de Mutis –cuatro poemarios, un relato y cuatro novelas¹²–, las reseñas vuelven a ser el principal mecanismo de divulgación de los críticos de su obra, pero serán trabajos en los

¹⁰ María Soledad Amaya Maldonado: *La poesía de Fernando Charry Lara y Álvaro Mutis*, tesis de licenciatura, Universidad de los Andes (Bogotá), 1970.

¹¹ Guillermo Sucre: “El poema: una fértil miseria” en *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila, 1975. En posteriores reediciones de este libro, Sucre incluye en su inicial ensayo sobre la poesía mutisiana referencias a *Caravansary*, poemario publicado por el escritor colombiano a comienzos de los años ochenta.

¹² *Caravansary* (1981), *Los emisarios* (1984), *Crónica regia* (1985), *Un homenaje y siete nocturnos* (1987), *La verdadera historia del flautista de Hammelin* (1982), *La Nieve del Almirante* (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1987), *Un bel morir* (1989) y *La última escala del tramp steamer* (1989).

que al tiempo que se da cuenta de las nuevas publicaciones se les contrasta con la producción previa, intentando destacar las constantes y cambios del conjunto de la obra: por ejemplo se cuenta con la reseña de David Jiménez sobre el poemario *Los emisarios*, en la que así como se pone en tela de juicio la reaparición de Maqroll en algunos de los poemas, también se destaca la nueva forma de recrear acontecimientos del pasado occidental por parte del poeta, ya no como un tiempo distante y ajeno, sino como periodos que parecieran haber sido vividos de manera directa por las voces que dan testimonio de ellos¹³; obviamente destacarán también aquellas aproximaciones que registran el inicio del ciclo narrativo maqrolliano en 1986 con la publicación de *La Nieve del Almirante*, en ellas se pretende establecer sus puntos de encuentro o no con la producción poética previa, las posibles tradiciones narrativas en que se podrían inscribir estos nuevos escritos o los valores estéticos autónomos que anidan en ellos, sirvan de referencia los trabajos de Alberto Zalamea y Fernando Cruz Kronfly¹⁴. En este tercer momento de la producción crítica, también debe destacarse la labor adelantada por el hijo de Mutis, el también poeta Santiago Mutis Durán, quien no sólo fungirá como editor de significativas recopilaciones de la obra de su padre¹⁵, sino también de importantes recopilaciones de escritos críticos sobre su obra como de entrevistas concedidas en diferentes momentos de su trayectoria literaria, a través de ellas se pondrá

¹³ David Jiménez: “Poesía de la presencia real” en *El Mundo* (Medellín), 28 de noviembre de 1985. Recopilado en Santiago Mutis Durán (editor): *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero, 1981-1988*, Cali, Proartes – Gobernación del Valle – Revista Literaria Gradiva, 1988, pp. 113-119.

¹⁴ Alberto Zalamea: “*La Nieve del Almirante*, el diario de Maqroll y Álvaro Mutis”, texto leído en la presentación de la novela aludida en diciembre de 1986. Fernando Cruz Kronfly: “*La Nieve del Almirante* o la agonía en la modernidad” (1988). Ambos estudios fueron incluidos en Santiago Mutis Durán (editor): *Tras las rutas...1981-1988 op. cit.* pp. 27-34 y 133-142, respectivamente.

¹⁵ *Poesía y prosa*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1981; *Obra Literaria. Poesía*, Bogotá, Procultura, 1985; y *Obra Literaria. Prosas*, Bogotá, Procultura, 1985.

al tanto al lector de la recepción de la obra mutisiana allende las fronteras colombianas y en otras lenguas¹⁶.

Durante la última década del siglo XX los estudiosos del universo mutisiano apreciarán en su primera parte la consolidación del ciclo narrativo ya para entonces bautizado como *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* con la publicación de tres nuevos libros¹⁷, en claro contraste con el casi absoluto silencio poético por parte del autor, y en el segundo quinquenio un profuso reconocimiento al conjunto de la obra mutisiana con el otorgamiento a su autor de los prestigiosos premios Príncipe de Asturias (1997) y Reina Sofía de Poesía Hispanoamericana (1997), y en los albores del siglo XXI un nuevo reconocimiento con la obtención del Premio Cervantes (2001). Esta dinámica de publicaciones y distinciones irá acompañada por una producción crítica que durante este cuarto momento de su evolución se decantará por diferentes campos de acción. En una primera instancia se hallan los estudios monográficos que en virtud de la aparente consolidación de la totalidad del corpus mutisiano se han dado a la tarea de rastrear en él algunas de sus principales señales de identidad, tal es el caso de las investigaciones adelantadas por: Gustavo Adolfo Alzate Cuervo al establecer vínculos entre la desesperanza mutisiana con la obra de escritores como Sófocles y Hölderlin¹⁸; Alonso Aristizábal y William L. Siemens, quienes insisten en una constante búsqueda

¹⁶ Dicha labor la inició Mutis Durán desde la edición de *Poesía y prosa*, en cuya última parte se incluyen artículos publicados sobre la obra de su padre y entrevistas concedidas por éste entre 1948 y 1979. Este trabajo recopilatorio lo prosigue en el ya mencionado *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero, 1981-1988*.

¹⁷ *Amirbar* (1990), *Abdul Bashur soñador de navíos* (1991) y *Tríptico de mar y tierra* (1993).

¹⁸ Gastón Adolfo Alzate Cuervo: *Un aspecto desesperanzado de la literatura: Sófocles, Hölderlin, Mutis*, Bogotá, Colcultura, 1993.

de referentes trascendentales por parte de las distintas voces mutisianas¹⁹; Consuelo Hernández, cuyo trabajo establece una aguda relación entre los campos estético y ético de Maqroll y sus hermanos, dando origen a la por ella denominada estética del deterioro²⁰; Michèle Lefort, cuya propuesta de estudio se decanta por la tentadora relación entre el autor y su criatura literaria²¹; Myrta Sessarego, quien reconociendo el origen poético del Gaviero establece su aciago periplo existencial en el ciclo narrativo dedicado a su figura²²; Belén del Rocío Moreno o Gina Ponce de León que, con la ayuda de herramientas teóricas provenientes tanto desde la esfera literaria como de otras disciplinas académicas, ofrecen unas visiones panorámicas del universo mutisiano, aunque signadas a priori por los marcos de referencia escogidos para adelantar sus estudios²³. También sobresalen estudios monográficos que se centran, no en el conjunto de la obra, sino en determinados pasajes de esta para destacar ciertos elementos característicos de ellos: es el caso de la valoración hecha por Clímaco Pérez Camargo sobre los poemarios de los años cincuenta y sesenta a la luz de los principios nihilistas que en principio subyacen en su interior; el trabajo de Jorge García Usta a propósito de las relaciones del universo mutisiano con la cultura árabe según lo consignado en el libro *Los emisarios*, o el minucioso recorrido adelantado por Fabio Rodríguez Amaya

¹⁹ Alonso Aristizábal: *Mito y trascendencia en Maqroll el Gaviero*, Bogotá, Ministerio de Cultura – Universidad Nacional de Colombia, 2002; y William L. Siemens: *Las huellas de lo trascendental. La obra de Álvaro Mutis*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

²⁰ Consuelo Hernández: *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1995.

²¹ Michèle Lefort: *Álvaro Mutis et Maqroll el Gaviero*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001.

²² Myrta Sessarego: *Maqroll el Gaviero o las ganancias del perdedor: ensayo sobre la obra narrativa de Álvaro Mutis*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2006.

²³ Belén del Rocío Moreno: *Las cifras del azar. Una lectura psicoanalítica de la obra de Álvaro Mutis*, Bogotá, Planeta Colombiana Editorial, 1998 y Gina Ponce de León: *Mujer, erotismo, mito, utopía y héroe contemporáneo en Álvaro Mutis*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2002.

por los diferentes poemarios con la intención de probar cómo rápidamente Mutis logró un elevado nivel de madurez expresiva, contentándose desde entonces su escritura en una perpetua recreación de los hitos alcanzados, ya sea en la vertiente lírica o en la narrativa de la obra²⁴. En sintonía con estos estudios se cuenta, entre varias, con las tesis doctorales de Ana Díaz Tamargo sobre la consolidación de la relación Mutis-Maqroll en el marco de las *Empresas y tribulaciones*, de Óscar Ramiro López Castaño quien estudia el antes mencionado ciclo narrativo en función de los principios del discurso posmoderno, y de María Elvira Olaya García a propósito del peculiar exilio propuesto en la obra mutisiana, en claro contraste con las tradicionales connotaciones que dicho tópico ha tenido en las letras hispanoamericanas contemporáneas²⁵. Durante estos últimos dieciocho años también se ha proseguido en la labor crítica de recopilar textos, tanto inéditos como ya conocidos, sobre diversos aspectos de los libros nuevos y antiguos de Mutis²⁶. Esta labor se acentuó a raíz de los premios recibidos por el autor, en especial luego de la obtención del Cervantes, cuando diferentes revistas de uno y otro lado del Atlántico dedicaron dossieres al estudio de su propuesta literaria en los que se aglutinaron escritos de reconocidos estudiosos de su obra, así como de nuevos

²⁴ Clímaco Pérez Camargo: *La valoración nihilista del mundo en Álvaro Mutis*, Rioacha, Universidad de La Guajira, 2002; Jorge García Usta: *Lo árabe en la obra de Mutis. Maqroll en el reino de los Omeyas*, Bogotá, Colcultura, 1990; y Fabio Rodríguez Amaya: *De MUTIS a Mutis. Para una ilícita lectura crítica de Maqroll el Gaviero*, Imola, University Press Bologna, 1995.

²⁵ Ana Díaz Tamargo: *El universo narrativo de Mutis-Maqroll*, tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid), 1998; Óscar Ramiro López Castaño: *Ciclo narrativo sobre el Gaviero: o del discurso posmoderno en la escritura de Álvaro Mutis*, tesis doctoral, University of Cincinnati, 1998; y María Elvira Olaya García: *Las formas del exilio en los trópicos: la voz de Maqroll el gaviero en la obra de Álvaro Mutis*, tesis doctoral, University of Minnesota, 2000.

²⁶ Santiago Mutis Durán (editor): *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero, 1988-1993*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1993; y Javier Ruiz Portella (editor): *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero. Escritos de y sobre Álvaro Mutis*, Barcelona, Ediciones Áltera, 2001.

espectadores críticos de la misma²⁷. A esta variada y amplia producción crítica de las dos últimas décadas deben agregarse las extensas entrevistas que Fernando Quiroz y Eduardo García Aguilar hicieron a Mutis en su residencia de Ciudad de México, que más allá de aspectos meramente anecdóticos de la vida del escritor brindan importantes luces sobre la gestación de sus principales proyectos literarios²⁸, y dos significativas recopilaciones de textos periodísticos de Mutis, que revelan aún más su faceta de atento lector de libros y acontecimientos presentes y pretéritos²⁹.

Luego del anterior recorrido por los diferentes momentos y facetas de gran parte de la producción crítica existente sobre la obra de Mutis se hace evidente que hasta la fecha aún no existe un estudio sistemático que reúna y relacione los distintos dominios literarios a los que se ha dado vida a través de ella, tal cual se plantea realizar en la presente investigación, que no sólo se distinguirá por ello frente a los trabajos previos, sino también por el hecho de adelantar dicha aproximación, no desde un conjunto de juicios *a priori*, ya sea derivados de determinada corriente teórica o de los lugares comunes con los que se ha pretendido caracterizar a la escritura mutisiana, sino a partir

²⁷ *Alvaro Mutis. Transversales N.1*, Editions Folle Avoine, 1999, edición a cargo de Michèle Lefort; *Dossier: Álvaro Mutis. Cuadernos hispanoamericanos*, 619, enero 2002; *Álvaro Mutis. Premio Cervantes* (Separata). Número, 32, marzo-abril-mayo 2002; *Álvaro Mutis. Paraíso y Exilio, figuras de un imaginario poético*. (Dossier). Barcelona, *Revista Anthropos*, 202, 2004; *Un bel morir. Homenaje a Álvaro Mutis. Cuadernos Literarios* (revista de literatura de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, Lima), año II, número 4, 2005, edición a cargo de Martha Canfield y Biagio D'Angelo. Uno de los nombres más recurrentes en estas publicaciones es el del poeta y ensayista Juan Gustavo Cobo Borda, quien desde los años setenta ha reseñado con especial cuidado la evolución y consolidación de la propuesta literaria mutisiana; de su vasta colección de artículos sobre la obra en cuestión sobresalen las siguientes compilaciones de los mismos: *Para leer a Álvaro Mutis*, Bogotá, Planeta Colombiana Editorial, 1998 y *Lecturas convergentes*, Bogotá, Taurus, 2006, en la que pone en paralelo sus aproximaciones a los universos macondiano y maqrolliano.

²⁸ Fernando Quiroz: *El reino que estaba para mí. Conversaciones con Álvaro Mutis*, Bogotá, Norma, 1993; y Eduardo García Aguilar: *Celebraciones y otros fantasmas. Una biografía intelectual de Álvaro Mutis*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1993.

²⁹ *De lecturas y algo de mundo*, edición a cargo de Santiago Mutis Durán, Bogotá, Planeta, 1999; y *Desde el solar (1946-1996)*, edición a cargo de Santiago Mutis Durán, Bogotá, Ministerio de Cultura – Universidad Nacional de Colombia, 2002.

de una lectura crítica que respete el orden de aparición de los diferentes poemarios, relatos, ensayos y novelas, de manera que se pueda establecer con la mayor precisión posible la génesis de las diferentes concepciones literarias mutisianas y su posterior desarrollo, y se cuente con un marco de referencia más honesto, en cuanto derivado del interior de la propia obra, para evaluar el conjunto de obsesiones literarias que han quedado plasmadas en ella. Lo anterior no significa que se vaya a descartar o dejar en un segundo plano lo expuesto por los otros estudiosos del universo mutisiano, al contrario, lo que se pretenderá es establecer un fructífero diálogo con sus trabajos en aras de iluminar los diversos meandros de la escritura en cuestión, aunque dicho intercambio se adelantará sin perder de vista el consejo que en su día diera al respecto Roland Barthes:

¿Cómo leer la crítica? Una sola posibilidad: puesto que en este caso soy un lector en segundo grado es necesario desplazar mi posición: en lugar de aceptar ser el confidente de ese placer crítico –medio seguro para no lograrlo– puedo por el contrario, volverme su “voyeur”: observo clandestinamente el placer del otro, entro en la perversión; ante mis ojos el comentario se vuelve entonces un texto, una ficción, una envoltura fisurada. Perversidad del escritor, doble y triple perversidad del crítico y de su lector; y así al infinito³⁰.

Igual actitud de distanciamiento crítico se asumirá cuando se acuda a los referentes teóricos que permitan matizar el análisis propuesto, en la medida que no se pretende abordar la producción literaria mutisiana con la intención de encontrar un “mensaje cifrado” que “supuestamente” subyace en ella; el deseo es aproximarse a la obra, con cierto bagaje literario y en forma rigurosa, no para encorsetarla en determinado modelo analítico sino, al contrario, para reivindicar su condición de territorio fecundo para

³⁰ Roland Barthes: *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1974, pp. 26-27.

múltiples y variadas interpretaciones, porque de nuevo retomando a Barthes a propósito del estudio por adelantar con los escritos mutisianos:

[...] no se trata de obtener una explicación del texto, un “resultado positivo” (un significado último que sería la verdad de la obra o se determinación), sino que inversamente se trata de entrar, mediante el análisis (o aquello que se asemeja a un análisis) en el juego del significante, en la escritura: en una palabra, dar cumplimiento, mediante el análisis, al plural del texto³¹.

Aunque en ese intento por dar cumplimiento al plural de la obra literaria de Mutis se tendrá plena conciencia de las fronteras que no debe franquear ningún ejercicio interpretativo, tal como lo sostiene Umberto Eco, para quien toda lectura puede adelantarse desde diferentes ópticas pero sin traicionar el “sentido literal” de los textos abordados:

[...] dentro de las fronteras de una lengua, hay un sentido literal de las voces léxicas, que es el que encabeza los diccionarios o el que todo hombre de la calle definiría en primer lugar cuando se le preguntara por el significado de una palabra determinada. [...] Ninguna teoría de la recepción podría evitar esa restricción preliminar. Cualquier acto de libertad por parte del lector puede producirse después y no antes de la aplicación de esta restricción³².

Por lo tanto en los siguientes capítulos, así como no se pretenderá señalar un derrotero único para estudiar los poemas y narraciones mutisianos, tampoco se darán cabida a interpretaciones delirantes o forzadas de los mismos. En ese sentido, lo que se pretende es clarificar la evolución de la obra e iluminar sus diferentes manifestaciones, pero en ningún momento alterarla pretendiendo que exprese y se ajuste a determinados paradigmas ajenos a ella.

³¹ Roland Barthes: “¿Por dónde empezar?” en *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI editores, 1987, pp. 205-206.

³² Umberto Eco: *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Editorial Lumen, 1992, p. 14.

El recorrido propuesto para abordar el conjunto de la obra literaria de Mutis se adelantará a lo largo de cinco etapas. La primera se centrará en establecer los rasgos más significativos en la consolidación de la poesía moderna colombiana desde las últimas décadas del siglo XIX hasta mediados del XX de manera que se puedan identificar aquellos elementos que de dicha tradición poética retomará el poeta bogotano para concebir su obra y convertirla en un significativo eslabón de dicha tradición literaria. Por esta razón se abordará en un comienzo la obra de José Asunción Silva, no con la intención de adelantar un análisis detallado de ella, sino con el propósito de destacar de qué manera contribuyó a conducir a la poesía colombiana por nuevos senderos estéticos que le permitieron dejar atrás anquilosados modelos decimonónicos y aventurarse en la búsqueda de nuevas propuestas líricas que de una u otra forma se mantuvieron vigentes durante gran parte el siglo XX. Igual labor se hará con los aportes que realizaron a partir de los años veinte León de Greiff y Luis Vidales, poetas asociados a los tímidos vientos de vanguardia que soplaron en los medios culturales del país por esa época. Luego se resaltarán los esfuerzos hechos por los llamados “piedracielistas” durante la década de los treinta para conducir a la poesía colombiana hacia la tradición poética española y erradicar del panorama literario nacional los últimos vestigios del modernismo decadente. También se rescatará la obra de Aurelio Arturo que, aunque contemporáneo de los “piedracielistas”, optó por un tono totalmente personal del cual sentó las bases de una nueva relación del poeta con su entorno tanto geográfico como temporal. Y por último se abordará al grupo poético conocido con el nombre de “Mito”, movimiento cultural al que se asocian los inicios de Mutis como poeta, que se caracterizó por el deseo de sus integrantes de restaurar el valor ético-estético de la palabra que se había visto fuertemente minado a raíz de las

confrontaciones políticas y sociales que azotaron a Colombia hacia la mitad del siglo XX.

La segunda etapa del recorrido, una vez establecida la tradición literaria en que se inscriben los orígenes de la producción mutisiana, permitirá precisar las diferentes concepciones poéticas que han signado el rumbo de los poemarios del autor: desde las plasmadas en los poemas de los años cincuenta y sesenta –que oscilarán entre un moderado optimismo respecto a los posibles de la creación poética y un acentuado pesimismo en cuanto a la precariedad comunicativa de la palabra poética– hasta las consignadas en los textos de la década de los ochenta, en los que surgirán una serie de alternativas para la concreción del canto poético, que aunque no desconocerán la debilidad intrínseca de su materia prima, también reivindicarán su condición de instrumento necesario para que el ser humano logre sobrevivir en medio de los avatares del presente. En el último tramo de esta segunda etapa del recorrido se hará énfasis en la relación entre dicha evolución poética y los ciclos narrativos mutisianos –tanto aquel que se desarrolla de manera simultánea a ella durante los años sesenta y setenta y el que se inicia a mediados de la década de los ochenta y se prolonga hasta los inicios de la siguiente década– en los que la pregunta por la razón de ser del quehacer escritural seguirá presente, con los obvios matices propios de reflexiones provenientes ya no de poemas sino de relatos y novelas.

El nacimiento, muerte y resurrección de Maqroll el Gaviero constituirá la tercera etapa a vencer en el presente trabajo, en aras de establecer los pormenores del surgimiento a mediados del siglo XX de la emblemática voz poética mutisiana, su consolidación y desaparición en los posteriores poemarios de Mutis y su resurgimiento transformada en personaje y narrador del segundo ciclo narrativo del autor. Un

recorrido en el que sin querer menguar la importancia que la crítica y el propio autor le han asignado al Gaviero en el desarrollo de la obra, se pretende probar cómo su voz se inscribe en un peculiar entramado de creación heteronímica, en el que sin la presencia de otras voces poéticas su condición de faro del universo mutisiano se vería menguada de manera significativa.

La siguiente etapa del recorrido propuesto tendrá como objetivo aceptar esa “nueva invitación al viaje” que subyace en la maqrolliana propuesta de “negar toda orilla”, y que conduce al estudioso a adentrarse en sombríos ámbitos que mujeres y hombres de los últimos siglos han visitado de manera voluntaria o no –el exilio, la enfermedad, la miseria, entre otros– de manera que acto seguido pueda identificar las premisas básicas del paradigma de la desesperanza que la obra mutisiana ofrece como alternativa para soportar el inevitable dolor que se agolpa en el costado de los seres contemporáneos, estudiando en particular el caso de Maqroll el Gaviero en cuanto peculiar ejemplificación de una criatura desesperanzada.

Y la quinta y última etapa del viaje al interior de la obra mutisiana se centrará en el profundo cuestionamiento a la sociedad occidental contemporánea que subyace en ella, en especial a aquellos valores democráticos derivados de la llamada modernidad, frente a los cuales plantea un conjunto de fugas espacio-temporales –ya sea a una mítica y peculiar “tierra caliente” asociada a la infancia del autor, o a las recién independizadas colonias españolas allende el Atlántico, o al refugio que hallara Felipe II en El Escorial para regir los destinos del amplio reino a su mando, o a las turbulentas luchas iconoclastas que pusieron a prueba la estructura de poder del Imperio bizantino, entre otros–, encarnadas en algunos de sus relatos y poemarios y que buscarán fungir como puntos de contraste frente a los, para su creador, aciagos y estériles tiempos presentes.

Y antes de dar inicio al itinerario propuesto se torna prioritario rendir un sentido agradecimiento a la Catedrática de Literatura Hispanoamericana de la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca, la profesora Carmen Ruiz Barrionuevo, que con su sabiduría y paciencia ha fungido como directora del presente proyecto y ha logrado conducirlo de la mejor manera posible a buen puerto: todo acierto interpretativo en el recorrido propuesto se debe a sus siempre pertinentes observaciones, todo fallo es exclusiva responsabilidad del autor del mismo.

II. DE SILVA A LOS POETAS DE MITO: CONFIGURACIÓN DE LA POESÍA MODERNA COLOMBIANA

En Colombia los relevos de generaciones literarias han sido de una regularidad cronológica asombrosa y cada nueva generación que irrumpe en las tertulias y en las redacciones de los suplementos literarios de los periódicos y de las revistas, lleva como lema, nunca mencionado pero nunca olvidado, el levantar un sistema de rigor que proteja a los reciénvenidos de la ominosa leyenda y que les impida caer en la «poetería» del «si me lees te leo». Tal vez la regularidad con que se han ido revelando las generaciones de poetas colombianos se explique por este afán de rigor, medida y autocrítica. Pero este mismo afán ha limitado indudablemente en vigor y en libertad a muchos de los poetas. Hay como un inconsciente propósito de nunca sobrepasar ciertos límites, que casi define y distingue a la poesía colombiana de los últimos cincuenta años.

Álvaro Mutis. “Poesía en Colombia” (1975)³³

En el origen y posterior elaboración de toda obra de arte se concitan múltiples variables estéticas, culturales y sociales que, al ser reordenadas de acuerdo con los intereses personales del autor, constituyen aquello que le da un carácter particular a la nueva manifestación artística. En ocasiones se puede identificar y rastrear la procedencia de algunas de esas variables, pero en otros casos esta labor se torna compleja dada la profunda reelaboración que el creador ha hecho de ellas y a las que ha sumado sus imprescindibles aportes personales. Esta última situación se hace evidente al recorrer el universo poético elaborado por Álvaro Mutis a lo largo de más de medio siglo, al punto que, como señala Martha Canfield, gran parte de la crítica ha optado por considerar su obra como un caso “aislado y único en el panorama colombiano”³⁴; actitud que ha impedido valorar los poemarios de Mutis como inscritos en una tradición literaria –como es la de la poesía moderna colombiana–, valoración que a su vez

³³ Álvaro Mutis: “Poesía en Colombia” en *Álvaro Mutis. Paraíso... op.cit.* p. 71. Publicado inicialmente en *La vida literaria* (enero-marzo 1975), 13.

³⁴ Martha Canfield: “De la materia al orden: la poética de Álvaro Mutis” en Javier Ruiz Portella (editor): *Caminos y encuentros... op. cit.*, p. 283.

brindaría valiosas perspectivas para apreciar en su justa dimensión las particularidades de la poética que cobra vida en sus páginas. Por ello, con el ánimo de subsanar esa falencia, a continuación se fijará el entramado de la poesía moderna colombiana desde el cual la obra literaria de Mutis se originó y construyó su propio camino.

Para realizar el bosquejo del panorama poético que existía en Colombia a mediados del siglo XX, cuando salen a la luz pública los primeros poemarios de Mutis, es necesario volver la vista atrás y remontarse hasta finales del siglo XIX para valorar la manera en que la poesía colombiana tomó un nuevo rumbo –hacia los dominios de lo que se puede asumir como una modernidad estética- y luego, ya entrado el siglo XX, apreciar los vientos vanguardistas y las reacciones que provocaron en los poetas nacionales; periodo histórico signado por profundos conflictos sociales y políticos que van desde la “Guerra de los Mil Días” (1899-1902) hasta la llamada “Violencia” (años 40 y 50 del siglo XX), contiendas bélicas que ensangrentaron la historia del país y que de forma inevitable influyeron en la manera de asumir el quehacer literario por parte de sus escritores. Pero dado que, la intención no es presentar un panorama general de la poesía moderna colombiana, sino destacar aquellos aspectos que se consideran fundamentales para delinear su identidad, sólo se rescatarán aquellos aportes realizados por determinados poetas: las innovaciones poéticas –tanto temáticas como formales- y el cambio de actitud del poeta frente a la sociedad introducidos por José Asunción Silva; los tímidos aires vanguardistas que generaron a través de sus versos Luis Vidales y León de Greiff a partir de la tercera década del siglo XX; el posterior esfuerzo que adelantaron los llamados piedracielistas por erradicar de la lírica nacional los últimos vestigios del modernismo decadente, así como su deseo de restablecer los vínculos entre la poesía colombiana y la española; la nueva relación entre el poeta y su entorno

espacio-temporal que plasmó la peculiar voz de Aurelio Arturo; y por último, el intento adelantado por los poetas vinculados a la emblemática revista *Mito* por restaurar el valor ético-estético de una “palabra” minada por los diferentes actores sociales de la sociedad colombiana de mediados del siglo XX.

II.1. José Asunción Silva: primeros pasos hacia una concepción moderna de la poesía colombiana

La obra poética de José Asunción Silva (1865-1896) se considera como el primer intento de conducir a la poesía colombiana hacia el sendero de la modernidad³⁵. Frente al modelo positivista que los versos de sus contemporáneos intentaban emular – un modelo que, mediante una “correcta” versificación, perseguía explicar la condición del ser humano y su vida en sociedad a partir de un ejercicio racional, aunque paradójicamente también signado por un marcado dogmatismo religioso–, Silva opta por rescatar, antes que un imaginario signado por ideas y conceptos, una poética de la sugerencia, donde las certezas son desplazadas por la ambigüedad proveniente de las percepciones sensoriales. Esta apuesta de Silva implicó de igual manera un cambio en los roles del propio poeta y del lector frente al fenómeno literario; un cambio asociado a unas libertades creativas e interpretativas plenas, que al tiempo que podían fortalecer el vínculo entre el poeta y sus lectores, también eran susceptibles de romper dicho hilo

³⁵ A propósito de esta ruptura que implica la obra de Silva en el devenir de la poesía colombiana, puede consultarse, entre otros: Fernando Charry Lara: *José Asunción Silva*, Bogotá, Procultura, 1989; David Jiménez: “Poesía finisecular” y Montserrat Ordóñez: “José Asunción Silva” en María Mercedes Carranza (coord.): *Historia de la poesía colombiana*, Bogotá, Ediciones Casa Silva, 1991, pp. 155-181 y 183-204, respectivamente; y Juan Gustavo Cobo Borda: “José Asunción Silva (1865-1896)” en *El Carnero, María, Silva y Arciniegas*, Bogotá, Biblioteca Familiar Presidencia de la República-Imprenta Nacional, 1998, pp. 9-117.

comunicativo, condenando a la obra al hermetismo absoluto y al poeta a un doloroso ostracismo.

Silva sintetizó su concepción poética a través de José Fernández Andrade, el personaje principal de su novela *De sobremesa*³⁶, figura que se puede asumir como una proyección de su creador: un poeta colombiano finisecular, que vive un tiempo en Europa, impregnándose de la cultura del momento; un escritor de gustos exquisitos y refinados que padece el estigma de ser tomado siempre como el diferente: en el viejo continente nunca dejará de ser el latinoamericano exótico y en su país de origen el nativo europeizado que disuena con respecto a las costumbres de la sociedad de la época; pero Fernández será un personaje literario en el que antes que un mero esbozo autobiográfico, se percibe la proyección de un ideal estético, tal como sostiene Rafael Gutiérrez Girardot: “José Fernández Andrade no es otro yo de José Asunción Silva, sino una construcción arquetípica de lo que Silva quería que fuera el artista absoluto en la sociedad ambiguamente tradicional-burguesa hispanoamericana de fines de siglo”³⁷. Personaje-arquetipo que decía a sus contertulios de sobremesa a propósito de sus versos: “Es que yo no quiero *decir* sino sugerir”³⁸, declaración de intenciones en que anida el origen de la poesía moderna colombiana: una poesía fundada en la sugerencia y no en la

³⁶ *De sobremesa* fue escrita entre 1887 y 1896. Su redacción había concluido cuando Silva emprendió en 1895 el viaje de regreso a Colombia desde Venezuela, donde había desempeñado el cargo de secretario de la legación colombiana. Pero el vapor en el que viajaba, el *Amérique*, naufragó y el poeta perdió los manuscritos, tanto de su novela como de nuevos poemas. Al llegar a Bogotá reescribió la novela, pero esta sólo se publicó hasta 1925 en el marco de la conmemoración de los sesenta años del nacimiento del escritor (Bogotá, Cromos, 1925). Entre las recientes reediciones de la novela, destacan las siguientes por los clarificadores prólogos que contienen: Bogotá, El Áncora Editores, 1993, con prólogo de Rafael Gutiérrez Girardot; y Madrid, Hiperión, 1996, con prólogo de Gabriel García Márquez. *De sobremesa* también se incluye en una de las más completas recopilaciones del conjunto de la producción literaria de Silva: *Obra completa*, Madrid, CSIC, 1990, edición a cargo de Héctor H. Orjuela.

³⁷ Rafael Gutiérrez Girardot: “José Fernández Andrade: un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa” en José Asunción Silva: *Ibíd.* p. 626.

³⁸ José Asunción Silva: *De sobremesa* en *Obra... op. cit.* p. 232.

exposición racional de ideas; una poética que apuesta por sus valores estéticos intrínsecos y no por la ideología que pueda transmitir; una creación estética que no pretende reducir el universo de posibles del ser humano, sino al contrario ampliarlo y enriquecerlo a partir del “juego” verbal³⁹. Esta postura artística se oponía a la que profesaban los poetas colombianos contemporáneos de Silva que abogaban por una poesía de carácter pedagógico, en la que los versos debían limitarse a aludir de manera exclusiva a aquellos temas que ellos, desde su supuesta condición de “guías” o “iluminados”, consideraban que podían interesar a los demás miembros de la sociedad, por ende las imágenes poéticas debían ser diáfanas y precisas, ajenas a cualquier vaguedad o rasgo subjetivo; poetas que “se mantuvieron anclados al más antipoético de los prejuicios: el de considerar que la poesía es un discurso cuyo contenido proviene de la ciencia o la filosofía, con el aditamento de una correcta versificación”⁴⁰, mientras que Silva, al tiempo que experimentaba con nuevos metros y variados recursos estilísticos, daba vida a poemas que no pretendían dar respuesta precisa a los dilemas existenciales del ser humano, sino plasmar las angustias y alegrías derivados de ellos.

Para llevar a buen puerto su proyecto estético, Silva conjugó en sus poemas dos elementos. El primero fue convertir su vida íntima en el eje temático de su obra. Y el

³⁹ Es evidente que Silva buscaba seguir los derroteros propuestos por Mallarmé en lo concerniente a la sugerencia poética. Decía el poeta francés: “Nommer un objet c’est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est fait du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve. C’est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d’âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d’âme, par une série de déchiffrements”. (“Nombrar un objeto implica suprimir las tres cuartas partes del placer que brinda un poema, consistente en la felicidad de adivinar poco a poco, sugerirlo, ese es el ideal soñado. Es el uso perfecto de esa esencia misteriosa que constituye al símbolo: evocar poco a poco un objeto para evidenciar un estado del alma, o de manera inversa, escoger un objeto y a partir de él deducir un estado del alma, a partir de una serie de desciframientos”. “La traducción es mía”.) Citado por José Eduardo Jaramillo-Zuluaga: “Memex y el escritorio de José Fernández” en *El malpensante* (2006) 73, p. 31.

⁴⁰ David Jiménez: “Poesía ...” *loc. cit.* p. 160. El grupo de poetas a los que se hace alusión estaba conformado, entre otros, por: Ismael Enrique Arciniegas (1865-1937), Carlos Arturo Torres (1867-1911), Julio Flórez (1867-1923) y José María Rivas Grott (1863-1923); todos ellos hicieron parte, junto con Silva, de la antología *La lira nueva* que se publicó en Bogotá en 1886.

segundo consistió en experimentar con nuevas combinaciones de metros y con diversos mecanismos de construcción de imágenes para poder transmitir en una forma sugerente el universo temático escogido⁴¹. El resultado fue un canto que, al tiempo que cautivó, también perturbó a sus contemporáneos y a sus posteriores lectores, y cuyo mejor ejemplo es su conocido “Nocturno”, poema donde la sugerencia alcanza uno de los puntos más altos de la producción poética de Silva; poema en el que, de acuerdo con Montserrat Ordóñez, no sólo se plasman de forma diáfana las características de la poética de Silva, sino también los principales cimientos sobre los que luego se intentará erigir la poesía moderna colombiana:

recupera [...] las imágenes visuales, las sinestesias, las sensaciones táctiles y auditivas, los olores, las correspondencias, las sugerencias, características esenciales de la poesía moderna [...]; [y la] articulación de sonidos y versos de diversa longitud en el mismo poema [logrando] imborrables y espectaculares efectos, percibidos por sus contemporáneos y aún hoy vigentes⁴².

Efectos en los que no deben buscarse interpretaciones racionales reduccionistas de los sentimientos humanos, sino sumergirse, con los sentidos atentos y la mente libre de prejuicios, en el misterio de “las sombras que se buscan y se juntan en las noches de negruras y de lágrimas”.

Acorde al nuevo universo de posibles interpretaciones que brinda un verso fundado en la sugerencia de sus palabras, surge una nueva concepción del rol del lector en el marco del fenómeno literario, pues deja de ser un ente pasivo que recibe un determinado conjunto de conceptos e imágenes, y se convierte en un sujeto activo sin cuya participación la sugerencia que pretende transmitir el poeta no cobraría vida. Para

⁴¹ Dentro de los múltiples ensayos existentes sobre la estilística de Silva se recomienda el titulado “Poética y poesía de José Asunción Silva” de Eduardo Camacho Guizado, en José Asunción Silva: *op. cit.* pp. 533-566.

⁴² Montserrat Ordóñez: “José Asunción....” *loc. cit.* pp. 189-190.

Silva era necesario que, así como el nuevo poeta se liberaba de preconcepciones sobre la razón de ser del canto poético, el lector también debía hacerlo y abrir su mente a los retos subyacentes en las nuevas tendencias estéticas. Se sueña con un lector-artista, tal como lo describe José Fernández a sus contertulios:

[...] para que la sugestión se produzca es preciso que el lector sea un artista. En imaginaciones desprovistas de facultades de ese orden ¿qué efecto produciría la obra de arte? Ninguno. La mitad de ella está en el verso, en la estatua, en el cuadro, la otra en el cerebro del que oye, ve o sueña. Golpea con los dedos esa mesa, es claro que sólo sonaron unos golpes, pásalos por las teclas de marfil y producirán una sinfonía. Y el público es casi siempre mesa y no piano que vibre como éste [...]⁴³.

Y al tiempo que se desea reemplazar al lector tradicional, de corte humanista, por uno dispuesto a quitarse cualquier corsé que pueda limitar su capacidad de emprender un viaje inédito por el nuevo universo poético, también se especula sobre la inevitable relación entre el poeta y la sociedad que habita⁴⁴. El poeta deja de ser su guía moral e ideológico, y reivindica su condición de “artista puro”, de aquel que renuncia a

⁴³ José Asunción Silva: *De sobremesa*, op. cit., p. 232. Respecto a esta transformación del papel del lector propuesta, no sólo por Silva, sino también por la mayoría de poetas modernistas, J. Eduardo Jaramillo Zuluaga presenta la siguiente semblanza del lector pre-modernista y del ya modernista: “[...] el modelo ideal de lector era un lector ptolemaico, un erudito habituado a ordenar textos de diversas fuentes en torno a un valor humanista, moral o religioso. Leer era repetir, era tejer una cadena de autoridades, era inclinarse sobre los libros para encontrar en ellos algo menos que la confirmación de los propios pensamientos (pues no se había desarrollado una crítica que permitiera tenerlos), algo menos que la oportunidad para reiterar la veneración o el respecto por alguna eterna enseñanza. [...] El lector modernista no es erudito. Los libros que reúne en su biblioteca no forman un ordenado sistema de autoridades, sino algo más sutil y menos previsible, un arabesco de afinidades electivas, un capricho que tejen por igual la ansiedad y el azar”. “Modernismos” en María Mercedes Carranza (Coord.): *Historia de la poesía...op. cit.* pp. 208-209.

⁴⁴ Sobre este cambio en la relación existente entre el poeta y la sociedad que habita, en el caso específico de Silva, puede consultarse el ya clásico estudio de Rafael Gutiérrez Girardot: *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, Barcelona, Montesinos, 1983, en el que se incluye un capítulo especial sobre Silva, “*De sobremesa*: el artista en la sociedad burguesa moderna”; o la provocadora biografía escrita por Fernando Vallejo: *Almas en pena, chapolas negras. Una biografía de José Asunción Silva*, Bogotá, Suma de Letras, 2002, en la que contrario a los enfoques tradicionales de las biografías sobre el poeta -centradas en la relación incestuosa con su hermana Elvira, en su suicidio o en un intento de descifrar sus claves biográficas a través de sus versos- en este caso se opta por abordar las tensiones entre Silva y su entorno social a partir de los libros de contabilidad de los fallidos negocios familiares, en los que se percibe el anverso del añorado sueño de los poetas modernos de “*épater le bourgeois*”: mientras Silva lo logró plasmar en sus versos, sus libros de contabilidad pueden apreciarse como el testimonio del sueño contrario, de lo que añoraba hacer la vilipendia burguesía con el vate que la fustigaba: “*épater le poète*”.

cualquier compromiso extrapoético y se sacude de las restricciones realistas para entregarse de lleno al poder fabulador de la palabra. Ello tendrá un costo. La sociedad castigará el ímpetu libertario del poeta, lo excluirá de su seno y lo condenará a deambular por sus márgenes, tanto físicas como espirituales. Y en ello surge una paradoja: el castigo se transformará en una ganancia para el poeta. Este sufrirá por la exclusión de que es víctima, se sentirá abandonado, pero desde su posición marginal podrá descubrir y plasmar en sus versos aquellos aspectos oscuros, ambiguos, contradictorios del ser humano. O en palabras de Saúl Yurkievich: “En su doloroso desamparo, en su alienación social, en su conflictiva tensión, el poeta moderno, el más desajustado, el de la visión discordante, concibe una lírica magistral, plasma los exponentes máximos de nuestra dislocada condición humana”⁴⁵. Desde su condición de marginal el poeta moderno se convertirá en una voz que recuperará los diversos tonos grises que existen entre el blanco y el negro de los discursos maniqueos oficiales, aquellos que intentan mantener la hegemonía del “centro” sobre el conjunto de la sociedad.

Al tiempo que Silva desarrolló esta vertiente lírica de su producción poética, fiel al derrotero señalado en relación a su preciado “Nocturno”, también concibió un conjunto de composiciones satíricas que recibieron el nombre de *Gotas amargas*⁴⁶, y que constituyen una irónica radiografía de la incipiente sociedad burguesa bogotana de finales del siglo XIX. Estos poemas no sólo presentan novedades temáticas respecto a los de corte lírico, sino también muestran diferencias significativas en su estructura y

⁴⁵ Saúl Yurkievich: “Modernismo/posmodernismo: fases y formas de la modernidad” en *La movediza modernidad*, Madrid, Taurus, 1996, p. 20.

⁴⁶ En vida, Silva no quiso que se publicaran bajo el formato de libro. Su edición más reciente es: *Gotas amargas*, Bogotá, Editorial Nelly, 1997, edición a cargo de Héctor H. Orjuela.

léxico. Por lo general son breves composiciones donde el lenguaje lírico da paso a un tono coloquial, matizado por términos provenientes del lenguaje científico, principalmente del campo de la medicina. Y si a estas características se suma el hecho de que en varias de estas composiciones se plasma un feroz cuestionamiento, que bordea los límites de la ridiculización, de la labor literaria del poeta finisecular y de sus conflictos internos, entonces se puede vislumbrar a las *Gotas amargas* como un antecedente fundamental de aquel movimiento poético que hacia mediados del siglo XX se conocerá en el ámbito de la poesía hispanoamericana con el apelativo de “antipoesía”⁴⁷. Para Piedad Bonnett ese “anti-lirismo” de Silva no se debe percibir solamente como un cuestionamiento al tono lacrimoso de aquella poesía que se debate entre los estertores del romanticismo y los inicios del modernismo, sino también como la opción que halla el poeta para plasmar de forma descarnada, pero ajena a cualquier rasgo melodramático, la inevitable brecha existente entre su ideal estético y el medio socio-cultural en el que circulan sus versos:

Al igual que Darío, Silva se siente condenado a vivir en una época vulgar y, como Darío, no puede evitar la nostalgia de otros siglos. Al vivir plenamente las contradicciones de la sociedad burguesa, al repeler su afán de lucro, su interés en el comercio y en la industria, su fe en el trabajo y en el ahorro, y a la vez querer y tener que plegarse a ella, Silva encarna plenamente la conciencia desgarrada del artista moderno. El humor le permite señalar lo inconciliable de lo Real y lo Ideal con una mueca escéptica, ajena a todo patetismo, con la sonrisa irónica del que sabe que no tiene alternativa posible⁴⁸.

⁴⁷ En el año de 1954 la llamada “antipoesía” salta a un primer plano en las letras hispanoamericanas con la publicación del libro *Poemas y antipoemas* del chileno Nicanor Parra. La “antipoesía” se caracterizará por su profundo escepticismo respecto a la posible trascendencia de la creación poética y a la función social del poeta. Todo ello expuesto a través de un humor corrosivo que intenta minar los principios estéticos de la llamada poesía “tradicional”. Para James J. Alstrum estos rasgos de la “antipoesía” ya estaban presentes en las *Gotas amargas*: en ellas no sólo se ponía en tela de juicio la labor poética en general, sino que además constituían un claro ataque a los poetas postrománticos y a aquellos que se limitan a ser unos fieles imitadores de Rubén Darío. “Las *Gotas amargas* de José Asunción Silva y la poesía de Luis Carlos López” en *Thesaurus* (1978) Tomo 33, pp. 280-303.

⁴⁸ Piedad Bonnett: “El humor en *Gotas amargas* de Silva. La negación del espíritu ideal” en www.festivaldepoesiademedellin.org [20-01-2007]. Respecto a este uso de recursos humorísticos por parte de Silva, José Olivio Jiménez señala como fueron usados por el poeta, no sólo en su vertiente

Un poeta sin alternativas frente al abismo existente entre sus ideales y la realidad circundante, pero que en la medida que es consciente del inevitable “fracaso” de su proyecto estético, asume la condición de un quehacer poético moderno, ya sea a través de la sugerencia lírica o del humor satírico.

Y de manera simultánea al trasegar poético ya esbozado, Silva también buscará, al igual que la mayoría de poetas modernistas hispanoamericanos, ampliar su universo cultural, ir más allá de la tradición literaria en lengua española⁴⁹. Dado ese afán de observar allende dicha frontera, empezará a apropiarse de una manera frenética y nada sistemática de diversos referentes culturales europeos, fruto de lo cual, en sus versos irrumpirán aquí y allá alusiones a la poesía francesa, inglesa e italiana de la época; dará cabida en ellos a “diálogos poéticos” con órbitas artísticas tales como la pintura y la escultura, o con manifestaciones intelectuales como la filosofía, la sociología, la psicología o la por entonces llamada “ciencia”; aunque diálogos siempre supeditados al principio estético de la sugerencia. Esta actitud típica de los poetas modernistas hispanoamericanos, les permitió tomar conciencia de que sus obras podían inscribirse con todo derecho en el cada vez más amplio y heterogéneo entramado de la nombrada cultura occidental; lo que a su vez tampoco anulaba el hecho de que en sus poemarios, novelas, cuentos y ensayos, se pusieran también en evidencia rasgos -tanto formales

satírica, sino también en sus composiciones líricas, principalmente en el caso de las elegías, donde justamente el sutil tono humorístico que introdujo en ellas les evitó trasegar los fangosos terrenos melodramáticos. Véase José Olivio Jiménez: “Elegía y sátira en José Asunción Silva” en *Círculo: Revista de Cultura*, Vol. XXVI, 1997, pp. 117-126.

⁴⁹ “El modernismo reveló una toma de conciencia del ser específico de América, y al mismo tiempo, de la vasta red de relaciones de la cultura universal en la que América es una malla: conciencia de que estamos “al pie del orbe”, como dijo Vallejo del Perú, y somos permeables a muchas influencias culturales, como siempre lo han sido por otra parte los países de Europa [...]; pero por la situación de encrucijada histórica, étnica y geográfica de nuestro continente la permeabilidad parece mayor que en otros lugares del mundo”. Américo Ferrari: *El bosque y sus caminos*, Valencia, Pre-Textos, 1993, p.13.

como temáticos- en consonancia con los insoslayables referentes geográficos, históricos y culturales de su región de origen.

A grandes trazos este fue el proyecto estético que Silva legó a los poetas colombianos del siglo XX. Con el correr de los años algunos lo rechazaron e intentaron reconducir el cauce de la lírica nacional hacia los dominios de la docencia y la transmisión maniquea de determinadas ideologías. Para ellos la poesía debía retornar a los dominios de un “decir” claro. Otros se convirtieron en férreos defensores de la libertad estética que anida en dicho legado. No querían perder esa libertad creadora que vislumbraron en él. Libertad que, con mayor o menor fortuna, intentaron concretar en obras que esperaban ser valoradas por su condición estética y no por los ideales extrapoéticos que pudieran satisfacer o no; obras que de manera retrospectiva anhelaban ser dignas de tener en cuenta durante las interminables sobremesas sostenidas por José Fernández Andrade y sus contertulios.

II.2. Luis Vidales y León de Greiff: leves vientos de vanguardia

Después de la senda abierta por José Asunción Silva, el siguiente eslabón significativo en la configuración de la poesía moderna colombiana lo constituyen los aportes realizados por Luis Vidales (1900-1990) y León de Greiff (1895-1976) a partir de la tercera década del siglo XX. Estos dos poetas pertenecieron al grupo que en 1925 se formó en torno a la revista *Los Nuevos* y que se conoció con el mismo nombre⁵⁰. La

⁵⁰ El 6 de junio de 1925, bajo la dirección de Felipe Lleras Camargo (1900-?), circuló en Bogotá el primer número de la revista *Los Nuevos*. Luego sólo se publicaron cuatro números más. Algunos de sus principales colaboradores fueron, además de Vidales y de Greiff: Rafael Maya (1898-1980), Jorge Zalamea (1905-1969), José Umaña Bernal (1899-1982), José Mar (1900-1967), Alberto Lleras Camargo (1906-1990) y Germán Arciniegas (1900-1999).

mayoría de los integrantes de este “grupo” poético se convirtió en el relevo de la llamada “Generación del Centenario”, aquella que se consolidó en 1910 con motivo del primer centenario de la independencia nacional y que se identificó con aquella vertiente del Modernismo que se empeñó en la búsqueda de nuevos metros y ritmos, en plasmar en sus versos un amor desmedido a la elegancia, que rechazó de manera radical lo prosaico, que se fascinó por paisajes exóticos lejanos, que hizo gala de una sensualidad desbordada y, en ocasiones, de un ligero aire cosmopolita⁵¹. Los Nuevos no rompieron de forma radical con ese legado y se limitaron a esbozar una tenue renovación en el marco de dicha tradición; es decir que procesos históricos que condicionaron a los movimientos vanguardistas, tanto en Europa como luego en Hispanoamérica, tales como la revolución mexicana (1910-1917), la primera guerra mundial (1914-1918), la revolución bolchevique (1917) y el levantamiento estudiantil de Córdoba (Argentina) (1918), apenas tuvieron repercusión en la configuración de la poética de la mayoría de miembros del grupo poético colombiano. Y es que a pesar de la apertura de fronteras culturales iniciada por los poetas modernistas, a mediados de la tercera década del siglo

⁵¹ Corresponde esta tendencia al llamado “posmodernismo”, tal como lo ha reseñado Teodosio Fernández: “Entre el modernismo más característico y la irrupción en Hispanoamérica de los movimientos de vanguardia que decretan su extinción definitiva, transcurren algunos años que se resisten a una definición, y que suponen lo que vagamente se conoce como posmodernismo.” *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 1987, p. 15. En el caso colombiano, los llamados “centenaristas” desarrollaron su obra bajo el influjo directo de Guillermo Valencia (1873-1943), siendo los más destacados: José Eustasio Rivera (1889-1928), Eduardo Castillo (1889-1938), Miguel Rasch-Isla (1886-1953), Leopoldo de la Rosa (1888-1964) y Luis Eduardo Nieto Caballero (1888-1957); aunque en el aludido “posmodernismo” también tuvieron cabida voces disidentes como la de Luis Carlos López (1879-1950), de tono provinciano y más cercana a la estética propuesta en las *Gotas amargas* de José Asunción Silva. De hecho –salvo los casos de Vidales y de Greiff cuando asumen abiertamente el influjo de las vanguardias– la mayoría de integrantes de “Los Nuevos” esbozarán sus propuestas poéticas en los lindes característicos del “posmodernismo”, oscilando entre la posibilidad de enriquecer la propuesta modernista al conducirla por sendas inexploradas por ella del imaginario hispanoamericano o tentados por sucumbir ante el vendaval revolucionario generados por los movimientos vanguardistas, empeñados en dejar atrás los ecos modernistas y reemplazarlos por estrategias de creación poética hasta entonces inéditas en el territorio americano. Véase: Hervé Le Corre: “Modernismo, posmodernismo, vanguardias” y “Para una (primera) caracterización del posmodernismo (historia y función textual)” en *Poesía hispanoamericana posmodernista. Historia, teoría, prácticas*, Madrid, Gredos, 2001, pp. 49-76 y 103-130, respectivamente.

XX, Bogotá, al igual que otras capitales hispanoamericanas, continuaba bastante aislada del nuevo entramado político-cultural internacional. Situación que abonaba el terreno para perpetuar el espíritu conservador de las elites económicas, políticas y culturales del país, y que como bien lo señala Piedad Bonnet tuvo notorias repercusiones en la lenta y tenue evolución de las manifestaciones artísticas nacionales:

No ha sido la historia del arte colombiano una historia de revoluciones ni transformaciones abruptas. Por alguna razón de la que podrán dar cuenta los sociólogos, –temerosidad, dirán algunas, ecuanimidad o prudencia, otros, oportunismo, tal vez, habrá quien piense–, nuestro arte ha preferido el camino de las transformaciones lentas y a veces, incluso, ha permanecido al margen de interesantes expresiones contemporáneas⁵².

Pero en medio del panorama descrito, Luis Vidales y León de Greiff fueron la excepción, en la medida que asumieron a plenitud dos de las condiciones que Matei Calinescu destaca como indispensables para que un escritor sea catalogado como vanguardista. La primera, que el escritor sea reconocido (o se reconozca a sí mismo) como un artista adelantado con respecto a su entorno cultural; y la segunda, que asuma que dicho reconocimiento implica un claro enfrentamiento con la tradición vigente⁵³. Ello fue evidente desde la publicación de los primeros poemarios de Vidales y de Greiff: *Suenan timbres* (1926) y *Tergiversaciones* (1925), respectivamente⁵⁴. En ellos el objetivo de distanciarse de la estética modernista fue claro al inclinarse cada poeta por

⁵² Piedad Bonnett: “Releyendo a Carranza” en *Revista Casa Silva* (1996) 9, p. 111.

⁵³ Matei Calinescu: *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, traducción de María Teresa Beguiristain Madrid, Editorial Tecnos, 1991, p. 124.

⁵⁴ La reedición más reciente de *Suenan timbres* es: Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004. Respecto al conjunto de la obra de Vidales se cuenta con las siguientes ediciones: *Antología poética*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1985; y *Luis Vidales: selección*, Bogotá, Panamericana, 1997, edición a cargo de Ricardo Rendón. En cuanto a la obra de Greiff, se recomiendan *Antología poética de León de Greiff*, Madrid, Visor, 1991; *Obra poética*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993; *Una antología para todos*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1995, antologías que recogen textos que van desde *Tergiversaciones* (1925) hasta su último “mamotreto” *Nova et vetera* (1973). Igualmente existe la excelente recopilación de la totalidad de su obra –adelantada por su hijo Hjalmar de Greiff–, que se publicó primero en 1985 (*Obra completa*, Bogotá, Procultura), y reeditada (revisada y ampliada) en 2004 (Bogotá, Universidad Nacional de Colombia).

una nueva forma de asumir su quehacer literario. Vidales optó por aquella vanguardia cuya meta era convertir en materia poética los avances tecnológicos y científicos característicos de la ciudad moderna; pero en su caso no bastaba con recrear dicha temática, sino principalmente aplicar en el campo de la creación poética aquellas técnicas que daban vida a los nuevos inventos y que contribuían a percibir de una manera diferente el mundo. Por ello no es extraño que en el poema “Las instantáneas”, Vidales presente al poeta y su trabajo en los siguientes términos: “Uno es una cámara fotográfica. Las piernas son el parapeto de esta máquina. Cuando yo salgo a la calle me pongo a sacar vistas. Llevo una bomba de corneta de auto en el bolsillo para dar la ilusión de la pera de la máquina”. Pero la poética de Vidales no se agotó en la obtención de “instantáneas” de la sociedad moderna, sino que fue un punto más allá al intentar dotarlas de movimiento como en el cinematógrafo. De ahí que al recorrer sus poemas se perciba la velocidad que el tranvía, el tren, el automóvil o el aeroplano estaban imprimiendo a la vida cotidiana de los hombres y mujeres hispanoamericanos de las primeras décadas del siglo XX.

Por su parte, de Greiff optó por una postura vanguardista diferente a la de su compatriota. Este prolífico poeta, en lugar de situarse en la senda de un canto que corriera a la par con las conquistas tecnológicas, prefirió dar un salto hacia el pasado y recuperar la figura del juglar, tal como lo plasma en su “Secuencia del Mester de Juglaría”: “Mester de juglaría / a nadie daña, / ni al sol deslustra ni mi cifra empaña / ser ogaño el juglar que ayer solía”⁵⁵. Pero el salto de de Greiff hacia el pasado poético no implicaba que quisiera recuperar rigurosamente una forma antigua de poetizar; lo que él pretendía era revitalizar la poesía moderna a partir de la recuperación de aquellos

⁵⁵ Aunque este poema pertenece al poemario *Fárrago* publicado en 1954, es ilustrativo de la postura estética asumida por de Greiff desde el comienzo de su carrera literaria.

elementos de la tradición poética que le permitieran expresar de la mejor forma y con la mayor profundidad posibles la angustia existencial del hombre contemporáneo que se enfrenta solo al misterio de su destino, sin la ayuda de sus semejantes ni de dioses. Ello explica por qué en sus libros aparecen alusiones temáticas y procedimientos creativos propios de la poesía clásica, de la medieval, del “Siglo de Oro” español, del Romanticismo, del Simbolismo, de las diferentes vanguardias, y hasta del propio Modernismo⁵⁶. Esta apuesta poética de Greiff ejemplifica la llamada “tradición de la ruptura” que Octavio Paz sitúa como el principal rasgo de la modernidad literaria: toda propuesta estética que desee ser asumida como moderna (o vanguardista en el caso en cuestión) debe romper con el pasado inmediato, con la tradición vigente, con la intención de proponer un nuevo derrotero; pero para que ello ocurra, no necesariamente debe postular poéticas inéditas, también puede recuperar antiguas poéticas, que al ubicarlas en un nuevo contexto cultural, cobran el carácter de modernas⁵⁷. Esto fue lo que logró de Greiff al recuperar la figura del juglar para oponerla a los moldes estereotipados del Modernismo decadente que sobrevivía en la poesía colombiana de la época.

⁵⁶ Cecilia Hernández de Mendoza, una de las principales estudiosas de la obra greiffiana, resume de la siguiente manera los diferentes elementos que el poeta retoma de diferentes concepciones poéticas para configurar la suya: “Es romántico su subjetivismo, su altivez, su inspiración nocturna y lunar, su aire de bohemio, de despreocupado y de aventurero. Es clásico su sentimiento contenido, su dolor que se torna en amargura, su deseo de equilibrio, de ordenación melódica. Su usar conscientemente palabras que no importa el origen, producen el efecto deseado. Es moderno su deseo de innovación, su descontento por las fórmulas, “la emoción del ritual”. Su búsqueda de temas nuevos, de expresiones nuevas, de sensaciones nuevas. Aún es moderna, traduce un sentimiento moderno, la corteza áspera de algunos de sus versos en contraposición con la sutil y delicadísima –finísima, pudiéramos decir– de otro”. “El poeta León de Greiff” en León de Greiff: *Obra poética...op. cit.* p. X.

⁵⁷ “Lo viejo de milenios también puede acceder a la modernidad: basta que se presente como una negación de la tradición y que nos proponga otra. Ungido por los mismos valores polémicos que lo nuevo, lo antiquísimo no es un pasado, es un comienzo. La pasión contradictoria lo resucita, lo anima y lo convierte en nuestro contemporáneo”. Octavio Paz: *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1993, p. 21.

A pesar de asumir de forma diferente los vientos vanguardistas, Vidales y de Greiff no sólo afianzaron el legado de Silva, sino que además ampliaron el abanico de posibilidades de la poesía colombiana. Los dos fortalecieron la figura del poeta que, al tiempo que rechaza el rol de guía-docente de su sociedad, intenta liberar su obra de toda carga extraliteraria: Vidales y de Greiff nunca ocultaron su inclinación por las llamadas ideologías de izquierda (Vidales participó en la consolidación del Partido Comunista Colombiano), pero a pesar de ello, en ningún momento pusieron sus versos al servicio de un determinado credo político; aunque en el caso de Vidales sí se presentó una excepción, que ocurrió hacia el final de su carrera poética cuando en 1979 publicó el poemario titulado *La obrerada*⁵⁸ en el que los recursos poéticos quedaron subyugados a la consigna política.

Otra ampliación del legado de Silva, se presentó en el caso específico de de Greiff quien acentuó la posibilidad que tiene todo poeta de desdoblarse en un *alter ego* para ampliar su universo comunicativo. Pero mientras Silva creó sólo la figura de José Fernández Andrade, de Greiff se desdobló en más de diez heterónimos⁵⁹. A través de ellos su imaginación pudo desplazarse por diferentes espacios geográficos y diversos momentos históricos, construyendo un impresionante fresco de las contradicciones que siempre han acompañado al ser humano en su intento por delinear su identidad. A estas voces poéticas greiffianas se ha querido emparentarlas con los heterónimos creados por el poeta portugués Fernando Pessoa y sin lugar a dudas ambas invenciones

⁵⁸ Luis Vidales: *La obrerada*, La Habana, Casa de las Américas, 1979, selección y prólogo de Isaías Peña Gutiérrez. Sobre esa relación entre los proyectos poético y político de Vidales, véase Diógenes Fajardo: “Los Nuevos” en María Mercedes Carranza (Coord.): *Historia de la poesía... op. cit.* p. 305; y el libro de ensayos del propio poeta, titulado *La circunstancia social del arte*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1973.

⁵⁹ Sobre el origen de estas voces poéticas y su repercusión en el conjunto de la obra de de Greiff, véase el estudio de Carmen Ruiz Barrionuevo: “La poesía de León de Greiff y sus heterónimos: *Prosas de Gaspar*” en *Aleph* (2006) 20, pp. 25-39.

corresponden al deseo de estos poetas de dotar de un carácter heterogéneo y múltiple su universo comunicativo; pero si se analizan con detenimiento las “otras voces” del poeta colombiano, se puede comprobar que son voces más cercanas al modelo ortónimo que al heterónimo: según Pessoa, un heterónimo se diferencia de su creador tanto en sus ideas y sentimientos como en el estilo en que se expresa; mientras que un ortónimo sólo difiere en cuanto al primer aspecto, ya que mantiene el mismo tono expresivo de la voz originaria⁶⁰. Ese sería el caso de Matías Aldecoa, Leo Legris, Ramón Antigua, Gaspar de la Nuit, Lope de Aguinaga, Erik Fjordson, El Skalde, y demás voces-personajes que siguen cautivando a los lectores del poeta colombiano⁶¹.

Los dos poetas vanguardistas colombianos también fueron seducidos por la estética de la sugerencia propuesta por Silva y para ser fieles a ella, asumieron como principio creativo la reivindicación de una plena libertad creadora, sustentada en una imaginación exaltada, pero a su vez crítica de las vicisitudes de la sociedad contemporánea⁶²: Vidales no limitó su labor poética a un simple registro de la irrupción de nuevas tecnologías, sino que ahondó con una mirada crítica en las transformaciones que, bajo el influjo de dichos cambios tecnológicos, padecerían los miembros de la sociedad de la época; y por su parte, de Greiff pudo romper el cascarón que lo confinaba a ser una sola voz, convirtiéndose en un heterogéneo coro susceptible de desplazarse de manera simultánea y libre en el espacio y el tiempo; en los dos casos desde una escritura experimental, pero fundada en una creatividad consciente, como la expuesta por Mihai

⁶⁰ Fernando Pessoa: *Sobre arte y literatura*, traducción de Nicolás Extremera Tapia, Madrid, Alianza Editorial, 1987, pp. 65-66.

⁶¹ Aunque los poemas de estas “voces” fueron publicados por de Greiff en varios de sus poemarios –por lo general bajo el nombre de “relatos”– desde hace tres décadas han sido agrupados en un solo tomo, siendo su más reciente edición: *Relatos*, Bogotá, El Áncora Editores, 1997.

⁶² Véase Alfredo Bosi: “La parábola de las vanguardias latinoamericanas” en Jorge Schwartz: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 13-24.

G. Grünfeld en su estudio sobre las vanguardias poéticas latinoamericanas⁶³. A través de esta “nueva” creatividad, Vidales y de Greiff iniciaron la demolición de los caducos modelos del Modernismo decadente que aún conservaba cierta vigencia entre sus contemporáneos.

Adicional a los aportes ya señalados, Vidales y de Greiff añadieron otros dos de igual relevancia para la posterior evolución de la poesía colombiana. En primer lugar dieron un paso más allá que Silva en cuanto a la incorporación del humor en la obra poética: mientras que por lo general Silva mantuvo separada su producción lírica de la satírica de las *Gotas amargas* –donde el humor negro era el amo y señor–, Vidales y de Greiff fusionaron en el mismo discurso los elementos líricos y humorísticos. El humor se convirtió en sus poemas en ese punto de equilibrio que les evitó caer en exposiciones maniqueas y gracias a él, la obra Vidales no desembocó en una alabanza desmedida del nuevo siglo “mecánico”, sino en una mirada crítica de los cambios que experimentaba la sociedad al apropiarse de los nuevos inventos científicos; y los poemarios de de Greiff no se convirtieron en un canto desgarrado, sino en una visión lúcida e irónica de las paradojas propias de la tragedia de la existencia humana, porque, tanto en Vidales como en de Greiff, no se buscaba la fácil carcajada del lector, sino su sonrisa sopesada, no se pretendía desvirtuar *per se* el objeto de la burla, sino cuestionar el funcionamiento del entramado socio-cultural en que se halla inmerso, entramado que es el mismo en el que el poeta moldea sus versos⁶⁴. El humor dejó atrás su condición de elemento secundario

⁶³ Mihai G. Grünfeld: “Introducción” en *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*, Madrid, Hiperión, 1995, pp. 9-54.

⁶⁴ El efecto generado por la incorporación del humor en el discurso lírico por parte de los dos poetas colombianos, es semejante al que Saúl Yurkievich encuentra en *Poemas humanos* de César Vallejo: “El humor constituye una técnica de exoneración y de desdoblamiento. Ejerce la saludable libertad de tomar distancia para preservar el albedrío y proteger la propia integridad. Tal como aligera lo grávido o modera lo imperioso, el humor se mofa de los decálogos categóricos, de las soluciones definitivas, de las verdades que se vuelven eclesiásticas, de las legalidades que subsumen. La sustracción humorística permite

y se convirtió en una de las principales herramientas del poeta para conservar su postura crítica respecto a su oficio y al medio en el que habita. También gracias al humor se rescató el aspecto lúdico de toda creación literaria, que en principio no es más que un juego de palabras e imágenes que, dadas la inocencia y la intencionalidad que alberga simultáneamente, puede ser inofensivo o mortal, tanto para su creador como para aquellos lectores que deciden participar en él.

El segundo aporte en cuestión fue el uso por primera vez en el ámbito literario colombiano de la prosa en la configuración del discurso poético, a través de ella se incorporó al lenguaje lírico expresiones coloquiales de la época que lo enriquecieron. Esta nueva opción comunicativa le permitió a Vidales concretar en breves “narraciones” su credo estético; mientras que para de Greiff fue un recurso expresivo empleado con asiduidad, al punto que sus poemas en prosa constituyeron la materia de poemarios enteros, tales como *Prosas de Gaspar* (1937) y *Bárbara charanga* (1957).

Aunque a través de su postura vanguardista Vidales y de Greiff sacudieron los cimientos de la poesía colombiana que en los años veinte seguía anclada en los moldes del Modernismo, no lograron desplazarlo plenamente, siendo prueba de ello que en la siguiente década continuaron consolidándose importantes voces de epígonos modernistas⁶⁵. Vidales y de Greiff tampoco crearon escuela, aunque sus contribuciones fueron retomadas de una u otra manera por posteriores poetas colombianos,

entrever otra legitimidad que la convencional, otros modos de existir, una relación más satisfactoria, más humana entre lo subjetivo y lo objetival, entre palabra, persona, naturaleza y sociedad”. “Aptitud humorística en *Poemas humanos*” en *La movediza...op. cit.* p.153.

⁶⁵ El principal ejemplo de estos epígonos modernistas fue Miguel Ángel Osorio (1883-1942), a quien se recuerda por el seudónimo de Porfirio Barba-Jacob. Este poeta, que publicó sus principales libros durante los años treinta, retomó la temática romántica y la inscribió dentro del marco de las formas modernistas. A pesar del anacronismo que ello representó, varios de sus poemas son considerados como puntos cumbres de la lírica colombiana, y constituyen una prueba de lo enraizado que seguía el modernismo dentro del ámbito literario colombiano, a pesar de los vientos renovadores que por entonces ya soplaban en el ambiente.

principalmente por aquellos que a mediados de los años cincuenta se aglutinaron en torno a la revista *Mito* y por los artífices de esa vanguardia tardía que con el nombre de Nadaísmo convulsionó la poesía colombiana durante la década del sesenta⁶⁶. Con un desfase de cuarenta años los nadaístas retomaron los postulados de movimientos tales como: el futurismo, el dadaísmo y el surrealismo; pretendieron hacer tabla rasa de la tradición poética colombiana, pero no desecharon el legado libertario de Vidales y de Greiff, al contrario reivindicaron la defensa que estos dos poetas adelantaron de la imaginación en cuanto principio esencial de la creación poética; y a pesar de su anacronismo, la rebeldía nadaísta permitió que, tanto en el ámbito sociocultural del país como en el literario, se produjeran importantes rupturas ideológicas y estéticas de las que se han beneficiado de una u otra manera los escritores y artistas nacionales de las posteriores décadas, herederos a su vez de los vientos renovadores generados desde los años veinte por Vidales y de Greiff.

II.3. “Piedra y Cielo” y Aurelio Arturo: hacia una depuración del canto poético

En el ámbito lírico hispanoamericano, los años treinta del siglo XX se caracterizaron por el intento de conducir nuevamente a la poesía por unos senderos estéticos que no fueran tan azarosos como los propuestos durante las décadas previas por los diferentes movimientos vanguardistas que proliferaron a todo lo largo y ancho del subcontinente americano. La intención de los nuevos poetas no era desechar de

⁶⁶ Para una valoración del movimiento nadaísta, los siguientes son estudios esclarecedores: Eduardo Escobar (editor): *Manifiestos nadaístas*, Bogotá, Arango Editores, 1992; Armando Romero: *El nadaísmo colombiano o la búsqueda de la vanguardia perdida*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1988; y Óscar Collazos: “Nadaísmo” en María Mercedes Carranza (Coord.): *Historia de la poesía... op. cit.* pp. 459-491.

plano los aportes de la Vanguardia, aunque tampoco querían seguir en el ritmo frenético, y en ocasiones descontrolado, que ésta había propagado a través de poemarios y manifiestos. Por ello en la nueva poesía se percibirá de manera simultánea una decantación de las principales conquistas vanguardistas, en especial el inmenso valor en cuanto a fuente creativa otorgado a la imaginación, y un regreso a determinadas temáticas y formas, tanto de los albores del Modernismo como del Romanticismo, tal como lo subraya Teodosio Fernández:

Numerosos poetas optaron por otras soluciones, con frecuencia meditadas y profundas, que prescindieron de actitudes agresivas, ruidosas e irreverentes. Por lo general coincidieron en la valoración primordial de la imagen y la concepción de la palabra como elemento abstracto al margen de la lógica y del valor referencial definido, pero capaz de representar las intuiciones del poeta y su visión del mundo, y a las intuiciones del poeta y su visión del mundo, y a menudo mantuvieron o recuperaron las rimas y metros tradicionales⁶⁷.

Se anhelaba un regreso a determinado orden, del que debía quedar excluido el tono provocador de los diferentes “ismos”.

En un primer momento, la situación antes descrita también podría aplicarse al caso colombiano. Pero al estudiar a fondo los trabajos de los poetas del llamado grupo de “Piedra y Cielo”⁶⁸ –a quienes en principio les correspondió la labor de restablecer el orden– se comprueba que su principal aporte a la evolución de la poesía moderna

⁶⁷ Teodosio Fernández: *La poesía hispanoamericana...* op.cit. p. 48.

⁶⁸ A este nuevo grupo de poetas colombianos se le conoció como “Piedra y Cielo” por el hecho de que entre septiembre de 1939 y marzo de 1940 publicaron en Bogotá un conjunto de cuadernos de poesía que llevaban dicho nombre. Éste fue tomado del poemario que en 1919, con el mismo título, publicó el poeta Juan Ramón Jiménez. Tal como se expondrá a continuación, la escogencia por parte de los poetas colombianos de dicho nombre para identificar su colección de cuadernos no se limitaba a rendirle un homenaje al célebre poeta español, sino porque a través de ello reflejaban su inclinación por determinado ideal estético. La siguiente es la lista de los siete cuadernos que alcanzaron a publicar y de sus respectivos autores: *La ciudad sumergida* de Jorge Rojas (1911-1995), *Territorio amoroso* de Carlos Martín (1914-?), *Presagio de amor* de Arturo Camacho Ramírez (1910-1982), *Seis elegías y un himno* de Eduardo Carranza (1913-1985), *Regreso de la muerte* de Tomás Vargas Osorio (1908-1941), *El ángel desalado* de Gerardo Valencia (1911-?) y *Habitante de su imagen* de Darío Samper (1909-1984). De estos siete poemarios existe la siguiente edición facsimilar: *Cuadernos de Piedra y Cielo*, Bogotá, Colcultura, 1990.

colombiana no fue el de convertirse en el dique que contiene las turbulentas aguas vanguardistas, sino en dar el golpe de gracia definitivo al Modernismo decadente, aún vigente por esos años en las letras nacionales. En el siguiente fragmento del artículo titulado “Un caso de bardolatría”, Eduardo Carranza (el más activo de los poetas piedracielistas en su ataque a la figura y al legado del modernista Guillermo Valencia) deja entrever los bastiones poéticos que deseaban reemplazarse: “Le faltan a su obra [la de Valencia] trascendencia vital, palpación sanguínea, pulsos humanos. Está lastrada su poesía de elocuencia ideológico verbal. Es un impasible arquitecto de la materia idiomática, cantando a espaldas de su tiempo y de su pueblo. Es un retórico, genial si se quiere, al servicio de un poeta menor”⁶⁹. En su deseo de liberar a la lírica colombiana de los moldes e ideales de ese Modernismo que ya había agotado toda su capacidad expresiva, los piedracielistas toman partido por la poesía fundada en el sentir antes que en la ideología, en la imaginación antes que en las explicaciones racionales, en la capacidad de rescatar la magia de lo cotidiano antes que en el intento erudito de querer explicar los misterios de la condición humana. Consciente o inconscientemente, los piedracielistas estaban rescatando el legado de José Asunción Silva, de aquella poesía cuya piedra angular la constituía la estética de la sugerencia. Pero si el influjo de Silva puede considerarse en términos muy generales, no ocurre lo mismo con el de Juan

⁶⁹ Citado por Piedad Bonnett en “Releyendo a Carranza” *loc. cit.* p. 108. “Un caso de bardolatría” apareció en el diario bogotano *El Tiempo*, el 13 de julio de 1941. Para Fernando Charry Lara, uno de los principales estudiosos del piedracielismo, el ataque de Carranza no sólo enfilaba armas hacia Valencia, sino que iba más allá: “El juicio de Carranza no iba dirigido exclusivamente contra los seguidores de lo parnasiano, como lo era Valencia en gran parte de su obra, y la casi totalidad de los modernistas, colombianos e hispanoamericanos, con raras excepciones; también iba dirigido contra aquel antiguo legado de versificadores engreídos de conceptos y erudiciones, el cual siguió siendo defendido como único ejemplo digno de ser seguido en Colombia, para no desmerecer la herencia de poetas del siglo XIX, considerándose erróneamente que la sustancia del verso es inseparable de la elucubración mental, en beneficio, no de la belleza, expresividad o sugestión, sino de su capacidad mediadora, su eficacia especulativa y, aun acaso, su persuasión doctrina”. “Piedra y Cielo” en María Mercedes Carranza (Coord.): *Historia de la poesía... op. cit.* pp. 358-359.

Ramón Jiménez, a quien los propios miembros del grupo reconocieron como su guía. Claro que se identificaron con una etapa específica de la creación del poeta español: la correspondiente a la época de *Piedra y Cielo* (1919), en la que se luchaba por dejar a un lado toda la retórica heredada de la tradición literaria, en aras de encontrar “el nombre exacto de las cosas”, desentrañando de esa manera su esencia⁷⁰. Para el nuevo grupo de poetas colombianos, esa búsqueda de la “palabra desnuda” les permitiría rescatar la sugerencia inmanente a toda manifestación del hombre y su entorno; sugerencia que el retoricismo empalagoso de los modernistas decadentes había pervertido, hasta el punto de casi anularla por completo.

También es oportuno señalar que de la decisión de los piedracielistas de tomar a Juan Ramón Jiménez como modelo a seguir, se desprende otro de los aportes que estos poetas legaron al desarrollo de la poesía colombiana: el retorno de su mirada hacia la poesía española. Recuérdese que a partir del Modernismo, los poetas colombianos habían dirigido su atención hacia manifestaciones poéticas diferentes de las producidas en España, especialmente hacia las de origen francés. Cuarenta años después ya no era necesario seguir enfatizando en la emancipación cultural respecto a la llamada “madre patria”, ese objetivo ya se había alcanzado a cabalidad. Por ello no existía ningún impedimento para que avanzado el siglo XX se reestableciera un diálogo constructivo

⁷⁰ Para Javier Blasco al Juan Ramón Jiménez de la época de *Piedra y Cielo* “ya no le sirve la vieja palabra –instrumento que él había tomado de la tradición literaria romántica, afinándolo extraordinariamente y poniéndolo al servicio de la introspección y del autoanálisis. Ahora necesita reinventar el “nombre exacto de las cosas”, una palabra desnuda –nueva y propia– que le abra el paso a la contemplación del mundo; una palabra que le permita desnudar la realidad y que le haga visible la verdadera y profunda significación de las cosas”. “Prólogo” en Juan Ramón Jiménez: *Antología poética*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 54. Para una mayor aproximación a las distintas etapas de la evolución poética de Juan Ramón Jiménez, véase los estudios y la extensa bibliografía que Víctor García de la Concha recoge en *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1914-1939*, vol.VII, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 156-204. En cuanto a su influjo sobre los poetas aludidos, véase Olga Beatriz Ingram: *Piedracielismo de Juan Ramón Jiménez en Colombia*, Ann Arbor, University Microfilms Internacional, 1994 (Tesis doctoral presentada en University of Tennessee, Knoxville, 1994).

entre los dos ámbitos poéticos. Los piedracielistas no sólo vuelven a permear la lírica local con elementos de la tradición clásica española, sino también intentan sintonizar sus obras con aquellas que para el momento constituían los paradigmas poéticos en la península ibérica, en especial con las de la llamada Generación del 27. Esa vuelta a la poesía española no se limitó al quehacer literario de los poetas aludidos, sino también repercutió en la labor docente que varios de ellos adelantaron en la época, como lo testimonia Álvaro Mutis a propósito de los cursos impartidos por Eduardo Carranza en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario de Bogotá:

El poeta que primero se me reveló fue don Antonio Machado, en mi bachillerato, leído por Eduardo Carranza [...]. Aprendí, también, gracias a las clases de Eduardo Carranza, a leer y a entender como poesía presente y viva a la poesía del Siglo de Oro español y a la poesía del Renacimiento español. Garcilaso, después los sonetos y algunos poemas de Lope de Vega, que encuentro de una belleza absoluta. Los sonetos de Quevedo, Góngora, hasta llegar al más alto ejemplo, el más deslumbrante, cuya sola mención es ya tocar uno de los instantes más absolutos a que ha podido llegar un poeta, que es San Juan de la Cruz⁷¹.

En el caso de Carranza no se trataba de rescatar la figura del “poeta-guía de la sociedad” de estilo decimonónico, pero sí se inauguraba la de “poeta-docente”, principalmente en el ámbito universitario, que aún en la primera década del siglo XXI se mantiene vigente en Colombia, y que, cómo lo indica Mutis, ha significado para muchos “poetas en ciernes” el valioso contacto directo con representantes de generaciones poéticas anteriores y el aproximarse a determinadas tradiciones literarias que en mayor o menor medida han signado sus posteriores desarrollos poéticos.

En cuanto a las características particulares de las obras de los principales integrantes de “Piedra y Cielo”, y a la luz de la meta estética que se proponían alcanzar, no es extraño, por ejemplo, que a lo largo de la primera etapa poética de Eduardo

⁷¹ Eduardo García Aguilar: *Celebraciones y otros... op. cit.* pp. 125-126.

Carranza, iniciada en 1936 con *Canciones para iniciar una fiesta* y concluida en 1946 con *Los días que ahora son sueños*, se asista a un canto en el que las sensaciones transmitidas hagan posible el resurgir de la inocencia y la ilusión respecto al presente y futuro del ser humano. Una y otra vez se repite en los distintos versos una exaltación de todo lo supuestamente positivo que la vida le brinda a la voz poética: el amor, la pasión, la patria con sus peculiares paisaje y clima, la música, la propia poesía, entre otros aspectos⁷². El mismo deseo de erradicar cualquier viso ideológico para dejar el campo libre a los sentidos, se percibe en los poemarios *La forma de su huida* (1939), *La ciudad sumergida* (1939), *Rosa de agua* (1941) y *Soledades* (1948) de Jorge Rojas (1911-1995)⁷³. Pero con la peculiaridad de que al tono exaltado del canto a la vida, se suma la meditación serena producto de la reflexión sobre el extraño misterio que relaciona al amor con la muerte.

Una vertiente diferente en el marco del piedracielismo la constituye la obra de Arturo Camacho Ramírez (1910-1982): mientras sus compañeros de viaje volcaban su atención hacia la poesía española, Ramírez continuó indagando en las diferentes vertientes de la poesía francesa; mientras que en el ámbito de la poesía en lengua castellana, ellos se identificaban con el Neruda de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), él se inclinaba por el Neruda de *Residencia en la tierra* (1926-1935) o por el García Lorca de *Poeta en Nueva York* (1929-1930). Estas

⁷² De las numerosas antologías existentes de la obra de Eduardo Carranza sobresalen las siguientes por brindar un panorama amplio de su evolución poética: *Los pasos cantados; el corazón escrito (antología-creación, 1935-1975)*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975; *Hablar soñando*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, edición de Fernando Charry Lara; y *Carranza por Carranza*, Bogotá, Procultura-Editorial La Rosa, 1985, edición de María Mercedes Carranza.

⁷³ La principal fuente para conocer la totalidad del trabajo poético de Jorge Rojas es la recopilación *Obra poética, 1939-1986* (Bogotá, Procultura, 1986). En 1977 se había adelantado una primera recopilación de la obra poética de Rojas, a la que se añadió un selecto grupo de estudios sobre ella: *Suma poética*, Bogotá, Colcultura, 1977. También se cuenta con *Obras completas*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1978.

diferencias en cuanto al gusto estético, se vieron reflejadas desde el primer libro de Camacho Ramírez, *Espejo de naufragios* (1935), en el que en lugar de alabar las bondades de la vida, se recrean, a través de una mezcla de realismo e irracionalismo, las miserias que acompañan al hombre durante el trayecto que lo conduce de su cuna a su tumba⁷⁴. Su obra –aunque distante de la desarrollada por Carranza y Rojas– fue junto con la de ellos y demás piedracielistas, las que permitieron que la poesía nacional se sacudiera definitivamente del yugo al que la tenía sometida el Modernismo decadente. Por ello no es gratuito que Fernando Charry Lara destaque que “Desde Piedra y Cielo el verso colombiano, liberado de la anterior servidumbre al razonamiento o al discurso, fue más leve, intenso, directo y expresivo. Es decir, fue más poesía”⁷⁵; y aunque en las décadas siguientes los poemarios de sus integrantes quedaron a la sombra de los publicados por los poetas de *Mito* y los nadaístas, su legado no desapareció.

En forma simultánea a esta nueva alternativa en el desarrollo de la poesía colombiana, se estaba gestando otra de igual importancia. Su artífice fue el poeta nariñense Aurelio Arturo (1906-1974) quien, a pesar de ser contemporáneo y cercano a los miembros de “Piedra y Cielo”, no perteneció al grupo y creó una obra diferente que influyó de manera profunda en los posteriores poetas nacionales. Arturo se diferenció de sus contemporáneos y antecesores, tanto en la actitud de mantenerse independiente de cualquier movimiento poético que pudiera servirle de soporte estético a su trabajo creativo, como en el tono que caracteriza su exigua obra, no superior a los cuarenta poemas. Como bien lo señala Charry Lara: en ella “no se presentan graves lamentos, ni arrebatos, ni furias, ni hondas melancolías, ni se precisa de las palabras o de los ritmos

⁷⁴ En 1986 se recopiló en dos volúmenes la obra poética que Arturo Camacho Ramírez creó a lo largo de casi medio siglo: *Obras completas*, Bogotá, Procultura, 1986.

⁷⁵ Fernando Charry Lara: “Piedra y Cielo” *loc. cit.* p. 346.

esbeltos”⁷⁶, rasgos característicos de una u otra forma del canto lírico que regía en la época; pero su principal aporte no radicó en su peculiar forma de asumir el quehacer literario ni el tono desapasionado de sus versos, sino en haber sido el primero en intentar una reconstrucción sistemática del universo mítico de los orígenes. En los catorce poemas que componen su único libro, *Morada al sur* (1963)⁷⁷, la voz poética anhela rescatar la “unidad primordial perdida” que le brinde pleno sentido al mundo de su infancia, y a su través al del resto de su existencia. Su esfuerzo no se agotó en la reconstrucción de un universo particular, el de su infancia en el lejano sur colombiano, sino que fue más allá y convirtió los diferentes poemas en una ambiciosa y profunda metáfora del origen del ser humano y de la lucha que entabla con el destino para no perder sus raíces, contienda en que la palabra será la única arma con que contará el poeta⁷⁸. Y así como los piedracielistas habían liberado a la poesía colombiana del lastre del Modernismo, Arturo le brindó la posibilidad de trascender sus coordenadas espacio-temporales, de tal forma que pudiera decantarse por un discurso más universal y

⁷⁶ Fernando Charry Lara: *Poesía y poetas colombianos*, Bogotá: Procultura, 1985. p. 93.

⁷⁷ Aunque *Morada al sur* fue publicado en 1963 por el Ministerio de Educación Nacional, diez de los catorce poemas que lo componen ya habían llegado a manos de los lectores durante la década del cuarenta. El poema que da nombre al libro apareció inicialmente en 1945 en la *Revista de la Universidad Nacional*. Ese mismo año, en la colección de poesía *Cántico* se recogieron los otros nueve poemas mencionados. En 2006, en el marco del centenario del nacimiento de Arturo, el Ministerio de Cultura de Colombia ha hecho una edición facsimilar de la publicada en 1963. Respecto al conjunto de la exigua obra de Arturo se cuenta con la edición incluida en la Colección Archivos de la UNESCO: *Obra poética completa*, Medellín, Universidad de Antioquia - Unesco, 2003, coordinador Rafael Humberto Moreno-Durán.

⁷⁸ En su estudio sobre la obra de Arturo, Claudia Cadena Silva destaca que no es sólo admirable la reconstrucción del mito de los orígenes que realiza el poeta, sino también el manejo original que le da a la noción del tiempo dentro de dicho mito. Normalmente en un relato mítico el tiempo es circular, hasta el punto de convertirse en eterno presente. En *Morada al sur* este tiempo circular está presente, pero a él se suma el tiempo histórico, aquel que sí registra el paso de los días y la pérdida que ello implica para el hombre. De esa manera, se registra una tensión dramática entre el “tiempo perdido” y el “tiempo recuperado”. “Aurelio Arturo” en María Mercedes Carranza (Coord.): *Historia de la poesía... op. cit.* p. 326.

profundo⁷⁹. Por ese camino poético se inclinarían los poetas que se consolidarían a partir de la mitad del siglo XX, a quienes se conoce como el grupo de “Mito”, quienes a su vez también constituyeron su propio legado a la consolidación cada vez mayor de la poesía moderna colombiana.

II.4. El grupo de *Mito*: la restauración de la palabra

En la evolución de toda manifestación estética se suelen entrelazar variables estéticas y sociales, aunque por lo general priman las primeras; pero existen ocasiones en que la influencia de las variables sociales es tan poderosa que el creador no puede hacer caso omiso de ellas y su trabajo se convierte en un intento por dar una respuesta a la problemática social que envuelve al medio en que cobra vida su obra. Ese fue el caso que se presentó en Colombia con el grupo de poetas que se consolidó en torno a la revista *Mito*⁸⁰, cuya publicación se inició en abril de 1955, bajo la dirección de Jorge Gaitán Durán. En ese momento, el país recién salía del horror de la contienda bélica

⁷⁹ En múltiples ocasiones, Álvaro Mutis ha reconocido que la aparición de “Morada al sur” le permitió vislumbrar el sendero a seguir respecto a su propia creación poética: “[...] para mí la gran revelación, lo he dicho siempre, fue [...] “Morada al sur” de Aurelio Arturo; esa sí es una poesía que me estaba diciendo cosas esenciales, para mí como poeta y para mí como trabajador ya de textos que estaba luchando con mis intentos de hacer poemas que fueran publicables y que tuvieran en fin, cierta posibilidad de permanencia; este poema es absolutamente revelador y sigue siéndolo, es un poema que hoy en día para mí no tiene una sola arruga, es un poema perfecto, es una evocación de un clima, de una tierra con eco de tristeza, de pérdida que realmente es desgarrador cada vez que se lee”. Ricardo Cuellar Valencia: “Álvaro Mutis o el lenguaje del mito poético” en Santiago Mutis Durán (editor): *Tras las rutas... 1988-1993 op. cit.* p. 107.

⁸⁰ *Mito* circuló entre 1955 y 1962, año en que falleció su fundador y co-director Jorge Gaitán Durán. El otro encargado de la dirección fue el crítico literario Hernando Valencia Goelkel. En 1975 se publicó una primera recopilación de artículos de la revista, selección realizada por Juan Gustavo Cobo Borda: *Mito, 1955-1962. Selección de textos* (Bogotá, Colcultura, 1975). En 2005, con motivo del cincuentenario de la revista, se editó una segunda recopilación de ensayos, en esta ocasión la selección estuvo a cargo de Fabio Jurado Valencia: *Mito, 50 años después (1955-2005). Una selección de ensayos* (Bogotá, Random House - Universidad Nacional de Colombia, 2005). En cuanto a los estudios sobre el valor que tuvo la revista en el devenir de la literatura colombiana del siglo XX, se destaca la tesis doctoral sustentada en la Universidad de Salamanca en 2005 por Pedro Sarmiento Sandoval, titulada *La revista Mito en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad literaria* (Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 2006).

que, con el dicente nombre de la “Violencia”, enfrentó a los dos partidos políticos tradicionales, el liberal y el conservador, entre 1948 y 1953. Año, este último, en que se implantó una dictadura militar encabezada por el general Gustavo Rojas Pinilla, quien sería depuesto en 1957. A raíz de estos sucesos, los cimientos en que se había intentado consolidar la sociedad colombiana del siglo XX se vieron alterados, siendo uno de los más afectados el campo discursivo: tanto los diferentes líderes políticos, como el dictador, habían abusado de la palabra, insertándola en retóricas incendiarias y maniqueas, conduciéndola a un grado de pobreza extrema. Dada esa situación, no debe extrañar que en la página de presentación de *Mito* –publicación que desde sus inicios brilló por su carácter pluridisciplinario⁸¹–, se planteara como objetivo a alcanzar: “la restauración de la palabra”. No se trataba de un intento por recuperar la palabra tal cual había sido en el pasado, sino adaptarla al presente y convertirla en un medio de expresión válido de cara a las inquietudes existenciales generadas por el momento de crispación que se vivía:

Las palabras están en situación. Sería vano exigirles una posición unívoca, ideal. Nos interesa apenas que sean honestas con el medio en donde vegetan penosamente o se expanden, triunfales. Nos interesa que sean responsables. Pero de por sí esta lealtad fundamental implica un más vasto horizonte: el reino de los significados morales. Para aceptarlas en su ambigüedad, necesitamos que las palabras *sean*⁸².

⁸¹ En el siguiente testimonio del crítico Jaime Mejía Duque se puede apreciar el carácter heterogéneo que identificó a *Mito* y la acogida que tuvo entre los lectores de la época: “Entre la minoría culta, la aparición de cada número era un acontecimiento. La mayoría de los lectores se propusieron coleccionarla, conscientes de su significación. Se trataba de un órgano que no era exclusiva ni idealísticamente literario, ya en sus páginas se exponía toda clase de problemas culturales: poesía, narrativa, teatro, historia, sociología, filosofía, cine, artes plásticas [...] Era centro de irradiación de las tendencias contemporáneas en el pensamiento teórico y en el arte. Al principio su aparente eclecticismo desconcertó a los sectores más radicales de la intelectualidad, pero a medida que la revista se consolidaba con varios aportes en traducciones y en trabajos de autores colombianos, su lectura fue convirtiéndose en necesidad de muchos”. *Momentos y opciones de la poesía en Colombia. 1890-1978*, Bogotá, Inéditos Ltda., 1979, p. 113.

⁸² Citado por Jaime García Maffla: “Los poetas de Mito” en María Mercedes Carranza (Coord.): *Historia de la poesía... op. cit.* p. 381. La propuesta de *Mito* mantiene su vigencia aún en los albores del siglo, como prueba véase la similitud con lo propuesto por Mario Vargas Llosa respecto a la capacidad crítica que la literatura debe mantener en relación con el entramado social en que cobra vida: “En todo gran texto

A partir de este planteamiento donde ética y estética van entrelazadas, y a la luz de los rasgos propios de cada una de las obras de los poetas que hicieron parte del proyecto, se puede definir su poesía como una creación “comprometida”; pero entendiendo por ello, no a una poesía a través de la cual se pretendiera reivindicar una determinada ideología política, sino aquella que intenta fundarse en un compromiso con las diferentes inquietudes existenciales del ser humano. Se deseaba recuperar una vez más el viejo anhelo de que el poeta, a través de su palabra, lograra revelar, hasta donde le fuese posible, esa enigmática materia que comparte con sus contemporáneos, antepasados y descendientes: la condición humana. Dicho derrotero poético los condujo en primera instancia a definir su relación con la tradición poética colombiana: desde un comienzo rechazaron la idea de hacer tabla rasa del pasado poético colombiano, al contrario, se dieron a la tarea de evaluarlo y recuperar aquellos aspectos que mantenían su vigencia y podían servirles para moldear su escritura, acorde con sus nuevos ideales ético-estéticos. Fruto de esta revisión, recuperaron para sus versos la sugerencia y el erotismo propuestos por Silva, la defensa de la imaginación adelantada por Vidales y de Greiff, la exploración de las posibilidades creativas vislumbradas a partir de la reconstrucción mítica propuesta por Arturo, y la continuación del proceso de depuración del canto poético emprendido por los piedracielistas.

Paralelo a lo anterior, también intentaron excluir definitivamente el provincialismo que, en mayor o menor grado, siempre había anidado en el seno de la

literario, y, sin que muchas veces lo hayan querido sus autores, alienta una predisposición sediciosa. La literatura no dice nada a los seres humanos satisfechos con su suerte, a quienes colma la vida tal como la viven. Ella es alimento de espíritus indóciles y propagadora de inconformidad, un refugio para aquel al que sobra o falta algo, en la vida, para no ser infeliz, para no sentirse incompleto, sin realizar en sus aspiraciones”. “La literatura y la vida” (2001) en *La verdad de las mentiras*, Madrid, Alfaguara, 2002, p. 393.

lítica nacional. Para lograrlo se empeñaron en asimilar el legado de las diversas voces poéticas, tanto en lengua española como en otras, que habían configurado la poesía occidental durante la primera mitad del siglo XX, e intentaron establecer el mayor contacto directo con sus contemporáneos de otras latitudes, mediante traducciones o colaboraciones directas de estos escritores⁸³; era necesario liberar a la poesía colombiana de las “falsas” fronteras geográfico-culturales que la mantenía, en mayor o menor medida, aislada y empobrecida.

En el ámbito estrictamente escritural, los principales aportes de los poetas de *Mito* estuvieron asociados a su deseo de radicalizar la depuración del canto poético emprendido por sus antecesores piedracielistas, para lo que optaron por el verso libre como el medio idóneo de expresión; rechazaron todo elemento retórico que pudiera atentar contra la concentración temática y verbal deseada; y convirtieron al poema en el territorio propicio para su propia valoración crítica, fusionándose de esta manera sus ideales éticos y estéticos. En definitiva consideraron que para encontrar la palabra justa que diera respuesta a los problemas del momento, era necesario conocer sus cualidades y debilidades, las causas de que no transmitiera fielmente lo que el escritor deseaba expresar a través de ella; su búsqueda era acorde con la que Octavio Paz señalara como característica de los poetas que irrumpieron como herederos directos e indirectos de las vanguardias poéticas de las primeras décadas del siglo XX: “El territorio que atraía a estos poetas no estaba afuera ni tampoco adentro. Era una zona donde confluyen lo interior y lo exterior: la zona del lenguaje. [...] para aquellos jóvenes el lenguaje era,

⁸³ Entre los colaboradores de la revista se destacan los nombres de Hernando Téllez, Alfonso Reyes, Vicente Aleixandre, Octavio Paz, Dámaso Alonso, León de Greiff y Luis Cardoza y Aragón, entre otros; y en forma paralela a estos aportes, *Mito* también dio cabida desde sus inicios a producciones inéditas de escritores colombianos que por entonces irrumpían en el panorama de las letras colombianas, como fue el caso de Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis. Véase Jaime García Maffla: “Los poetas de...” *loc. cit.* pp. 381-382.

simultánea y contradictoriamente, un destino y una elección. Algo dado y algo que hacemos. Algo que nos hace”⁸⁴. Pero la indagación por parte de los poetas de *Mito* no se limitó al feudo de la palabra, también se cuestionó el propio trabajo del poeta: tal vez las fallas comunicativas no anidaran en la palabra, sino en el uso que se hiciera de ella, como lo señala de manera lúcida Guillermo Sucre:

[...] el mundo no es sólo realidad sino también experiencia. Y la experiencia del poeta es sobre todo verbal. Es obvio que puede nombrar las cosas, pero, al hacerlo, está tratando en primer lugar con palabras. Esas palabras, a su vez, no expresan al mundo, sino que aluden (interrogan, ordenan) a una experiencia del mundo. Lo que es distinto y más preciso. La verdadera originalidad, así como la intensidad, no reside en lo nombrado sino en la manera de nombrarlo; no está en lo visto sino en la manera de verlo⁸⁵.

Cada integrante de *Mito* esbozó su propia respuesta a esa duda sobre los posibles del lenguaje y la ambigua relación que el poeta sostiene con la palabra –por momentos fértil y en otros estéril–; en ocasiones coincidieron en el diagnóstico y en las posibles medidas a tomar para superar el problema comunicativo, en otras no; pero más allá de los matices, dejaron sembrada desde entonces en la poesía colombiana la inquietante pregunta sobre los posibles del poeta y sus versos.

En cuanto a los rasgos específicos del quehacer poético de algunos de los poetas más sobresalientes de *Mito*, los últimos poemarios publicados en vida por Jorge Gaitán Durán (1924-1962) –*Amantes* (1959) y *Sí mañana despierto* (1961)– constituyen el espacio idóneo para apreciar la maestría que alcanzó en el tratamiento de los dos temas que lo obsesionaron a lo largo de su trajinar poético: el erotismo y la muerte⁸⁶. En ellos,

⁸⁴ Octavio Paz: *Los hijos del...* op. cit. p. 209.

⁸⁵ Guillermo Sucre: “Dentro del cristal” en *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985. p. 18.

⁸⁶ El conjunto de la producción literaria de Gaitán Durán se publicó bajo el título de *Obra literaria. Poesía y prosa*, Bogotá, Colcultura, 1975, con prólogo de Pedro Gómez Valderrama; volumen que fue reeditado dos décadas después (Cúcuta, Instituto de la Cultura de norte de Santander, 1995). También

las manifestaciones eróticas son presentadas como la única posibilidad que tiene el ser humano para reafirmar su existencia frente a la amenaza latente de la muerte que, aunque implica el final de la vida, también permite la plena valoración de esta última. En la medida que el ser humano asuma su condición de mortal, reconocerá la intensidad que le brinda cada instante de su diario vivir; un reconocimiento que lo llevará, al igual que al poeta, a entonar un canto en el que se entrecrucen el goce por los momentos vividos y la angustia por la inevitable finitud de dichos instantes.

En el caso de Eduardo Cote Lamus (1928-1964), su producción poética inicial – anclada en el plano formal en una retórica grandilocuente– también gravitó en torno al universo asociado a la muerte, pero en esta ocasión a partir de su relación con el amplio e idealizado feudo del amor. Será sólo a partir de su tercer poemario –*Los sueños* (1956)– que se produzca un cambio radical en su propuesta estética; en este libro, el lenguaje se convertirá en la gran obsesión del poeta, especialmente la incapacidad que percibe en las palabras para plasmar en toda su profundidad la permanente transformación de los seres y de las cosas. En el intento por hallar una alternativa a esa dramática limitación expresiva, la voz poética se vuelca hacia su mundo interior; pero allí, no sólo no encontrará una alternativa válida a sus carencias comunicativas, sino que además corroborará como consecuencia directa de lo anterior, su propia incapacidad para definirse a sí misma. Ante ese duro constatar que se es hijo de un lenguaje limitado, sólo le quedará la alternativa de dar un siempre fallido testimonio de la impotencia y el dolor generados por dicha situación⁸⁷. Aunque la posterior obra de Cote

deben destacarse las siguientes antologías de su quehacer poético: *Amantes y otros poemas* (Bogotá, El Áncora Editores, 1989, prólogo de Darío Jaramillo) y *Si mañana despierto y otros poemas* (Montblanc, Colcultura-Igitur, 1997, prólogo de Vicente Aleixandre y epílogo de Juan Luis Panero).

⁸⁷ Véase su texto: “El acto y la palabra que lo nombra” en *Tierra Firme* (1958) 2-3, p. 166.

se deslizó por diversos ríos poéticos, la pregunta sobre los posibles de la palabra no desapareció. De hecho, en *Estoraques* (1963), extenso poema que publicó el año previo a su muerte⁸⁸, irrumpió de nuevo el conflicto con el lenguaje incapaz de retener la permanente mutación del mundo. Y a pesar de que en ningún momento se cantara victoria, sí se sugeriría que la palabra anhelada debía ser hija del viento, a “*el que viene y el que va, como perdido / como buscando Dios, como arañando / los altos, los duros, los broncos estoraques*”⁸⁹.

Respecto a la obra poética de Fernando Charry Lara (1920-2004), se percibe en ella, al igual que en la de sus compañeros de grupo, una reflexión permanente sobre el vínculo existente entre el erotismo y la muerte. Aunque en este caso, la muerte está asociada con la generada por la violencia política que ha azotado a la sociedad colombiana contemporánea. Otra de sus obsesiones poéticas la constituye el complejo entramado de relaciones humanas que se forma en el universo urbano; en especial en aquellas “*estaciones del Infierno*” que brinda la ciudad cuando el sol se oculta: la ebriedad, los sueños truncos, la violencia callejera, los rostros y los cuerpos que jamás se volverán a vislumbrar ni a acariciar, la soledad, y guiado por ella, el tortuoso trabajo del poeta con los débiles hilos con que entreteje su quehacer literario⁹⁰.

⁸⁸ A raíz de la prematura muerte de Gaitán Durán y Cote Lamus, se les rindió un homenaje póstumo al editar una antología que recogió sus poemas signados por la temática mortuoria: *Poemas de la muerte. Jorge Gaitán Durán y Eduardo Cote Lamus*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1965, selección y prólogo de Andrés Holguín.

⁸⁹ Los cinco poemarios que escribió en vida Cote Lamus fueron reagrupados de manera póstuma bajo el título de *Obra literaria* (Bogotá, Colcultura, 1976; reedición: Cúcuta, Fondo Mixto de Promoción de la Cultura y las Artes del Norte de Santander – Instituto de la Cultura del Norte de Santander, 1990). Se cuenta igualmente con las siguientes antologías: *Antología poética*, Bogotá, Corfioriente – Instituto Colombiano de Cultura, 1983; y *La sombra de Cote: antología crítica de la poesía de Eduardo Cote Lamus*, Cúcuta, Talleres gráficos de la opinión, 1992, selección y estudio a cargo de Juan Pabón Hernández.

⁹⁰ En 1986 Charry Lara agrupó sus poemarios *Nocturnos y otros sueños* (1944), *Los adioses* (1963) y *Pensamientos del amante* (1981), bajo el título de *Llama de amor viva* (Bogotá, Procultura). Y un año antes de su muerte, volvió a publicar una compilación de su producción poética, ahora con el nombre de

Tal como se indicó al comienzo de este capítulo, los inicios poéticos de Álvaro Mutis coinciden con los de la mayoría de los poetas mencionados; y dadas sus esporádicas colaboraciones publicadas en *Mito*, ha llevado a que gran parte de los críticos e historiadores de la poesía colombiana lo ubique en la “nómina oficial” del grupo. Encasillamiento frente al que Mutis ha sostenido una posición ambigua, pues así como ha reconocido su participación, aunque marginal, en la revista y su identificación con el deseo de sus colaboradores de ampliar las fronteras culturales de la poesía colombiana; también ha rechazado de manera enfática que su obra, como la de los otros poetas aludidos, sea etiquetada bajo el mismo rótulo, sin tener en cuenta el desarrollo particular de cada una de ellas⁹¹.

Es evidente que al generalizar se pierden importantes matices que definen el carácter único de cada obra, pero también es cierto que ninguna creación surge por generación espontánea y de forma aislada de su contexto cultural. Y el caso de la obra de Mutis no es una excepción a ello. Como se podrá apreciar en los siguientes capítulos,

Poesía reunida (Bogotá, Fondo de Cultura Económica – Pre-Textos, 2003, con prólogo de Darío Jaramillo Agudelo).

⁹¹ Mutis sólo colaboró en dos ocasiones en *Mito*. La primera fue en 1955 cuando publicó los poemas: “El hospital de la bahía”, “El hospital de los soberbios”, “Fragmento” y “Las plagas de Maqroll” (año I, 2, pp. 72-76). Y la segunda, cuatro años después, cuando sumó siete poemas a los ya mencionados, dándole plena forma a su poemario *Reseña de los hospitales de ultramar* (año V, 26, separata especial). En cuanto a su relación con el llamado grupo de *Mito*, las siguientes declaraciones del propio poeta ejemplifican lo señalado arriba: “Yo admiré inmensamente y sigo admirando mucho la posición de Jorge Gaitán Durán frente a la situación colombiana, frente a lo que los colombianos leían y creían que debía saberse. Esta exigencia enorme de Gaitán Durán por ver otros campos, por proponer e imponer en la revista otras posiciones, otras opciones de imaginación y de libertad totales que fueron de una utilidad inmensa. Todos los jóvenes poetas son descendientes y herederos y deudores de *Mito*” (Álvaro Pinilla: “Entrevista a Álvaro Mutis” en Santiago Mutis Durán (editor): *Tras las rutas... 1988-1993 op. cit.* p. 94.). Y “No estoy de acuerdo, no lo estoy de ninguna manera, en que se hable de “los poetas de *Mito*”. Es la eterna pereza del crítico superficial y profesional de periódico. Lo más fácil fue encasillarnos a todos. Decir que todos éramos de *Mito*”. (Jacques Gilard: “Entretien con Álvaro Mutis” en *Caravelle (Cahiers de Monde Hispanique et Luso-Bresilien)* (1995) 64, p. 191. En esta última entrevista Mutis señala que los inicios de su obra poética están signados, antes que por los derroteros estéticos de *Mito*, por la labor literaria adelantada por los primos Jorge (1905-1969) y Eduardo (1907-1966) Zalamea, tanto en lo concerniente a su actitud libre de falsos prejuicios frente al quehacer escritural, como en el trabajo adelantado en los terrenos de la traducción de autores foráneos y en la divulgación de los por entonces jóvenes autores

sus poemas iniciales también se construyeron en torno a obsesiones semejantes a las que atormentaron a sus contemporáneos: el vivir de cara a la muerte, la difícil relación del ser humano con sus semejantes y consigo mismo, la permanente búsqueda del sentido del quehacer poético, entre otros; obviamente las abordó desde su propia óptica, se interesó por otros dominios literarios y también evolucionó en sus propias posturas estéticas.

colombianos. De hecho, sería en el suplemento *Fin de semana* del diario *El Espectador*, y bajo la dirección de Eduardo Zalamea, donde aparecerían publicados en 1947 los primeros poemas de Mutis.

III. ARTE POÉTICA MUTISIANA: LA POESÍA, NO SÓLO UN TRABAJO PERDIDO

Yo [...] evito [al metapoema] con infinito cuidado. Es como si el pintor contara los trucos que usa para pintar. Eso pertenece a un mundo secreto que no hay que hurgar mucho porque se cae en la pedantería absoluta o en la facilidad del ejercicio retórico o en la confesión personal, que con su «yo poeta», con su actitud de «yo poeta», es aterradora, irrespirable.

Álvaro Mutis. “La vida, la vida verdaderamente vivida...”⁹²

Contrario a la afirmación arriba consignada, la obra de Álvaro Mutis no ha sido ajena al rasgo distintivo de la poesía contemporánea de indagar sobre su propio origen, de intentar establecer su razón de ser, de fijar su radio de acción; de hecho la crítica especializada ha destacado el carácter metaliterario de los poemarios del escritor colombiano, pero la mayoría de estas aproximaciones críticas suelen caer en dos lugares comunes frente a la poética mutisiana: el primero es que, al tiempo que se reconoce una elevada calidad literaria desde sus primeros poemarios, se niega una posterior evolución en su quehacer poético, hasta el punto de considerarlo una mera, aunque lograda, repetición de sus cantos primigenios⁹³; el segundo lugar común de la crítica respecto al conjunto de poemarios de Mutis es concebirllos como el testimonio de una poesía que desde un comienzo está condenada al fracaso comunicativo, a ser un “trabajo perdido”

⁹² Entrevista realizada por Guillermo Sheridan e incluida en Álvaro Mutis: *Poesía y prosa op. cit.* p. 643.

⁹³ Ejemplo de esa postura crítica lo constituye el siguiente juicio proferido por Fabio Rodríguez Amaya: “[...] se puede afirmar que la poesía de Mutis alcanza un vértice de calidad poética con mucha rapidez y, en este ápice, es posible encontrar elementos de confrontación con la gran poesía de todos los tiempos; sin embargo, también es demostrable que superada esta cumbre, la obra comienza a girar entorno a sí misma y, aún a pesar del excelente nivel expresivo, no puede crecer ni transformarse en nuevos mensajes o nuevas propuestas ni estéticas ni culturales.” Fabio Rodríguez Amaya: *De MUTIS a... op. cit.* p. 16.

que nunca llenará las expectativas creativas de su gestor⁹⁴. Este segundo juicio valorativo recoge sin lugar a dudas uno de los aspectos más atrayentes para el lector del conjunto de la obra de Mutis: la mirada lúcida y descarnada que contiene respecto a los posibles del poeta y su materia prima, la palabra gastada que intenta liberar de su uso cotidiano para elevarla, mediante su incorporación en el poema, al enigmático ámbito, en cuanto impreciso, de la sugerencia poética; pero el sendero poético descrito no ha sido el único por el que han transitado los versos de Mutis, ni fue el primero que recorrieron; por esta razón en el presente capítulo se estudiarán las tres principales concepciones poéticas, con sus respectivos matices internos, que han cobrado vida a lo largo del quehacer poético mutisiano; concepciones que no sólo desmienten el carácter homogéneo de la poética en cuestión, sino también su supuesta no evolución; transformación, que como podrá apreciarse en la última parte del capítulo, también atañe a los dos ciclos narrativos que complementan la obra de Mutis, tanto el ciclo compuesto por los relatos escritos durante los años sesenta y setenta, como el ciclo que se origina a partir de mediados de la década del ochenta con las novelas que ampliarán y matizarán la saga de Maqroll el Gaviero, iniciada cuatro décadas atrás en medio de sinuosos laberintos poéticos.

⁹⁴ En cuanto a este tipo de valoración de la poética mutisiana, véase la adelantada por Jacobo Sefamí: “Ya desde los títulos de los primeros libros podemos adivinar la posición que se toma con respecto al quehacer literario: *Los elementos del desastre* (1953), *Los trabajos perdidos* (1965); esto es, hay una conciencia de que la poesía parte desde el desastre y está autocondenada al sinsentido”. Jacobo Sefamí: “La palabra en el desastre: arte poética de Álvaro Mutis” en Santiago Mutis Durán (editor): *Tras las rutas... 1988-1993 op. cit.* p. 208.

III.1. “Programa para una poesía”: primera concepción poética

Desde los albores de la obra de Álvaro Mutis se hace visible el interés por bosquejar los cimientos estéticos de su poesía; prueba de ello la constituye el hecho de que en el grupo de textos reunidos hoy en día bajo el título de *Primeros poemas (1947-1952)* ya se incluye uno de sus principales metapoemas: “Programa para una poesía”⁹⁵. En él, como en todo texto primerizo, se percibe el afán del poeta por dejar plasmada en el papel una concepción poética totalizante, como si se temiera que aquella fuese una ocasión única para difundir sus principios poéticos; por ello no debe extrañar al lector encontrar a lo largo del poema un claro intento por fijar con la mayor precisión posible el origen del canto poético en cuestión, sus razones de ser y sus principales características; pero antes de analizar los matices de este proyecto poético, deben destacarse otros aspectos significativos del texto que enmarcan la propuesta estética que el poeta quiere dar a conocer: el título del poema, la voz poética que cobra vida en él y la forma en que ella se expresa.

Variadas y complementarias pueden ser las implicaciones de pretender establecer un “programa” para una manifestación estética: si se concibe al “programa” como un edicto o aviso público, se pone de relieve la intención de comunicarle algo a alguien, a un público, en este caso específico a unos oyentes o lectores; en cuanto a aquello que se quiere comunicar, obviamente está relacionado con el universo poético como lo indica el título en su conjunto –“Programa para una poesía”–, pero si se contemplan de una manera más amplia los posibles de un “programa”, considerándolo

⁹⁵ “Programa para una poesía” se publicó como texto suelto en 1952 y casi cuarenta años después fue recuperado por Santiago Mutis Durán para el conjunto de poemas titulado “Textos olvidados”, incluido en la revista *Golpe de dados* (1980), XLIV, pp. 22-40. En 1985, de nuevo bajo la tutela editorial de Mutis

también como el anuncio de las partes en que se ha de desarrollar, o de las condiciones a las que se ha de sujetar cierta actividad, se clarifica que el objetivo perseguido es establecer y divulgar los principios rectores a partir de ese momento de la creación poética, lo cual denota el deseo no sólo de fijar el punto de partida de un nuevo proceso creativo, sino también en erigirse en su juez; pero si se ensancha una vez más el concepto de “programa”, ahora en cuanto declaración previa de lo que se espera realizar en determinada materia, se percibe un claro dualismo en el emisor del “programa”: se asume el reto de ser “juez” y “parte” del proyecto poético en ciernes. Un emisor, o voz poética, que se refugia tras la máscara de un “nosotros” que, no solo refuerza su enunciado en cuanto fruto de una voz colectiva, sino que al mismo tiempo clarifica a los potenciales receptores del mensaje: “nosotros”, los poetas; pero no todos los poetas, sino aquellos que a partir de la divulgación del “programa” realizarán su trabajo de determinada manera: “Busquemos las palabras más antiguas, las más frescas y pulidas formas del lenguaje, con ellas debe decirse el último acto. Con ellas diremos el adiós a un mundo que se hunde en el caos definitivo y extraño del futuro” (p. 72); aunque por momentos el “nosotros” dará paso a un “yo” que no acepta ser uno más del “grupo de poetas” aludidos, sino que añora asumir el rol de guía, de aquel que señala a los otros con tono enérgico el derrotero a seguir: “¡Cread las bestias! Inventad su historia. Afilad sus picos curvados y tenaces. Dadles un itinerario calculado y seguro” (p. 74). Una voz poética que encontrará en la prosa la expresión idónea para transmitir su proclama fundacional, hecho que a su vez vincula desde sus orígenes el proyecto estético de Mutis con la tradición de la llamada “poesía en prosa” que ya a mediados del siglo XIX los poetas franceses Aloysius Bertrand y Charles Baudelaire habían instaurado al alterar

Durán, “Programa para una poesía” fue incluido en el conjunto de la obra poética de Álvaro Mutis, en el apartado ya señalado de *Primeros poemas (1947-1952)* en *Obra Literaria. Poesía op. cit.* pp. 203-215.

la concepción clásica de considerar a la expresión poética como sinónima de verso y contraria a cualquier expresión en prosa, y que desde entonces se convirtió en “un vehículo más directo y efectivo que el poema versificado para comunicar las experiencias, a veces angustiosas y siempre apremiantes, del poeta en la sociedad moderna”⁹⁶. Según Octavio Paz, la finalidad que persigue el poeta al plasmar su texto en prosa, es sacar a la poesía de los moldes rígidos y de corte erudito del clasicismo, e incorporar en ella elementos del lenguaje cotidiano que de forma natural la prosa sí rescata⁹⁷; pero la innovación no consiste en escribir en prosa y decir que es poesía, la prosa debe sufrir una transformación y adaptarse a una condición esencial de la poesía: al ritmo, entendido este como “algo más que medida, algo más que tiempo dividido en porciones. La sucesión de golpes y pausas que revela una cierta intencionalidad, algo así como una dirección. El ritmo provoca una expectación, suscita un anhelo [...] una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga «algo»⁹⁸. Un ritmo que, cuando la prosa se somete a él, la obliga a dejar atrás su lógica natural asociada a conceptos claros y coherentes, y a decantarse por una lógica de la imagen, que le implicará que “sus frases no se suceden obedeciendo al orden conceptual [...], sino

⁹⁶ Jesse Fernández: *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del Modernismo a la Vanguardia*, Madrid, Hiperión, 1994, p.21. En 1842 Aloysius Bertrand dio el primer paso en la incorporación de la prosa al discurso poético con su poemario *Gaspard de la Nuit*. Poco tiempo después, Baudelaire tomaría el relevo y le otorgaría carta de identidad a esta forma de expresión poética con sus *Petits poèmes en prose*, poemas que inicialmente circularon de manera independiente en diferentes revistas literarias francesas y belgas de la época y que sólo hasta 1869, dos años después de la muerte del poeta, fueron reagrupados en el tomo IV de sus *Œuvres complètes*. En el marco de la tradición hispanoamericana los primeros poetas en probar suerte con la poesía en prosa fueron los modernistas José Martí, Julián del Casal y Rubén Darío. Luego prosiguieron en el intento algunos representantes del segundo periodo modernista, tales como Amado Nervo y Julio Herrera Reissig, hasta que los vanguardistas, con Vicente Huidobro, César Vallejo y Pablo Neruda a la cabeza, legitimaron plenamente la poesía en prosa como una variante válida de la creación poética. En el caso de la tradición colombiana –tal como se señaló en el capítulo anterior– previo a Mutis, el recurso de la poesía en prosa fue empleado por los “vanguardistas” Luis Vidales y León de Greiff.

⁹⁷ Octavio Paz: *Los hijos del... op. cit.* p. 91.

⁹⁸ Octavio Paz: *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, p. 57.

presididas por las leyes de la imagen y el ritmo. Hay un flujo y reflujo de imágenes, acentos y pausas, señal inequívoca de la poesía”⁹⁹. Esa “traición” de la prosa a sus orígenes será una constante en la obra de Mutis; actitud, que como bien lo señala Fernando Charry Lara, plasma el permanente deseo del poeta de sacudirse de aquellos moldes poéticos rígidos que puedan asfixiar su canto¹⁰⁰; aunque curiosamente, y tal vez debido a la suspicacia que el uso de la imagen *per se* genera a Mutis¹⁰¹, en “Programa para una poesía”, a pesar de decantarse por una expresión en prosa, la “lógica del concepto” mantiene un rol significativo (aún no ha cedido sus dominios a la “lógica de la imagen”), debido seguramente al fin que persigue el poema: exponer de manera pública, mediante un “programa”, las bases de una nueva concepción poética.

Esta nueva concepción estética es presentada por la voz poética como una manifestación que desde su origen presenta un claro contraste con lo que podría considerarse como el “arte tradicional”, aquel que de manera mecánica conciben sus creadores y perciben sus receptores:

Terminada la charanga, los músicos recogen adormilados sus instrumentos y aprovechan la última luz de la tarde para ordenar sus papeles.

[...]

A lo lejos comienza a oírse la bárbara música que se acerca. Del fondo más profundo de la noche surge este sonido planetario y rugiente que

⁹⁹ *Ibíd.* p. 72.

¹⁰⁰ “[...] esta poesía [la de Mutis], desde sus iniciales manifestaciones, se ha expresado indistintamente en prosa o en verso, sin establecer diferencia entre una u otro como instrumento de su creación. Ello concuerda además con su predilección por lo narrativo. No pretendo insinuar la originalidad de este procedimiento. Pero, si no original, el abandono del verso y la consecuente insistencia en la prosa, como encarnación de la poesía, implica no sólo un aspecto formal –la rebelión contra los moldes que se juzgan limitados y falsos– sino, aún más, la sospecha de que ellos carecen de la libertad propiciatoria para el desarrollo de una emoción poética movida por fuerzas más secretas, vivas e imprevisibles”. Fernando Charry Lara: “Álvaro Mutis” en *Poesía y poetas... op. cit.* p. 126.

¹⁰¹ A pesar de crear una obra poética llena de sugerentes imágenes poéticas, Mutis no oculta sus reservas respecto al uso indiscriminado de este instrumento creativo: “la imagen es un espejo de dos caras. Es muy peligrosa, porque la imagen sola no es la poesía. [...] La imagen, al mismo tiempo que puede suscitar todo un mundo de una riqueza inmensa, también puede caer en el artificio y en el preciosismo”. Eduardo García Aguilar: *Celebraciones y otros... op. cit.* p.136.

arranca de lo más hondo del alma las palpitantes raíces de pasiones olvidadas.

Algo comienza (p. 71).

El nuevo canto poético, que se opondrá al que de manera torpe es ejecutado durante el día, hará del ámbito nocturno, no sólo el referente temporal en que cobra vigencia, sino su principal razón de ser, en la medida que la noche encarnará la posibilidad de fundar una poética regida por el intento de desentrañar las raíces de la condición humana, de rescatar del olvido los orígenes de los seres humanos; una “noche mutisiana” que, como lo apunta Manuel Cortés Castañeda, “nos coloca frente a frente con nuestra única verdad: la conciencia de la muerte, la inutilidad de toda empresa humana, la presencia del vacío que todo lo envuelve”¹⁰²; una concepción estética que mediante la asociación música-noche busca el reencuentro de una poesía que sea asumida como fuente de conocimiento:

A la gran noche desordenada y tibia que se nos viene encima hay que recibirla con un canto que tenga mucho de su esencia y que esté tejido con los hilos que se tienden hasta el más delgado filo del día que muere, con los más tensos y largos hilos, con los más antiguos, con los que traen aún consigo, como los alambres del telégrafo cuando llueve el fresco mensaje matinal ya olvidado hace tiempo (pp. 71-72)¹⁰³.

Un reencuentro que exige, al igual que en el ámbito de la comunicación telegráfica, una determinada experiencia en el manejo de determinado código, tanto por parte del emisor como del receptor del mensaje, en la medida que se está ante una poética que parte de la

¹⁰² Manuel Cortés Castañeda: “Las vastas geografías de la noche en la obra poética de Álvaro Mutis” en Santiago Mutis Durán (editor): *Tras las rutas... 1988-1993 op. cit.* p. 232.

¹⁰³ El valorar la poesía como fuente de conocimiento ha constituido una de las constantes de la evolución del quehacer poético en el transcurso de la historia; obviamente en cada periodo histórico dicha relación se ha matizado de una u otra manera, aunque en ocasiones sorprende las coincidencias de esas matizaciones, tal como ocurre entre lo consignado por Mutis en “Programa para una poesía” y aquello que en 1821 apuntara el poeta romántico inglés Percy B. Shelley en su famosa *Defensa de la poesía*: “la Poesía [...] Reproduce el universo común del que somos porciones y perceptores, y libra nuestra vida interior de la película de familiaridad que nos oscurece la maravilla de nuestro ser. Nos impulsa a sentir lo que percibimos, y a imaginar lo que conocemos. Crea de nuevo el universo, luego que ha sido anonadado

premisa apuntada por Octavio Paz, según la cual “el poema no es sino eso: posibilidad, algo que sólo se anima al contacto de un lector o de un oyente”¹⁰⁴; pero a diferencia de lo que ocurre (o mejor, ocurría) en el caso de los mensajes telegráficos, en “Programa para una poesía” se concibe la posibilidad de que el mensaje poético no sea “descifrado” de una manera unívoca, sino que su interpretación dependerá del bagaje e intereses particulares de cada receptor¹⁰⁵; un desciframiento que podrá perderse en la llamativa, pero vacía luminosidad de los fuegos artificiales que el ser humano siempre está presto a lanzar al aire para distraer su tediosa existencia; o que podrá convertirse en el despertar de un volcán interno que, al sugerir su futura erupción, generará una profunda transformación del ser del lector, y por extensión, de la sociedad que habita, porque el “programa” propuesto no se limita a una mera recreación del tiempo pretérito, sino que invita a recuperar ciertos conceptos (la muerte, el odio, las bestias, los viajes, el deseo y el propio hombre) que han sido tergiversados –según los criterios de la voz poética– por las generaciones pasadas, y que podrían ser útiles para encarar el agitado presente y el siempre incierto futuro de los llamados a vincularse al proyecto estético en ciernes. Un derrotero que no pretende hacer tabla rasa del momento presente; al contrario, de su minucioso registro también debe nutrirse el canto poético: “De su torpeza esencial, de sus gestos vanos y gastados, de sus deseos equívocos y tenaces, de

en nuestras mentes por el retorno de impresiones, embotadas por la repetición”. Percy B. Shelley: *Defensa de la poesía*, Barcelona, Ediciones Península/Edicions 62, pp. 61-62.

¹⁰⁴ Octavio Paz: *El arco y...* op. cit. p. 25.

¹⁰⁵ Jorge Luis Borges no sólo insistía sobre la necesaria participación del lector para que el texto escrito alcance su plena realización, sino que además gracias a dicha intervención del lector, el texto se multiplica, y no en cuanto a una mera repetición: con cada nueva lectura, se asiste a la creación de nuevos textos que se convertirán en variaciones del “texto original”: “Cuando lo abrimos, cuando el libro da con su lector, ocurre el hecho estético. Y aun para el mismo lector el mismo libro cambia, cabe agregar, ya que cambiamos, ya que somos [...] el río de Heráclito, [...]. Cambiamos incesantemente y es dable afirmar que cada lectura de un libro, que cada relectura, cada recuerdo de esa relectura, renuevan el texto. También el texto es el cambiante río de Heráclito”. Jorge Luis Borges: *Siete noches* en *Obras completas*, vol. III, Barcelona, Emecé Editores, 1989, p. 254.

su «a ninguna parte», de su clausurado anhelo de comunicarse, [...] de toda esta pequeña armonía de entre-casa, debe hacer el canto su motivo principal” (p. 73); ejercicio que no permite presagiar un porvenir en calma sino al contrario “un mundo que se hunde en el caos definitivo y extraño del futuro” (p. 72); en última instancia, lo que se pretende es rescatar cierto orden, donde pasado, presente y futuro encuentren su espacio idóneo; un orden que ha sido alterado por la maniquea manipulación que de las palabras ha hecho el ser humano y que es necesario restaurar de nuevo: “es bueno poner al desnudo la esencia verdadera de algunos elementos usados hasta hoy con abusiva confianza y encerrados para ello en ingenuas recetas que se repiten por los mercados” (p. 72)¹⁰⁶, para lo cual se emplearán “las palabras más antiguas, las más frescas y pulidas formas del lenguaje” (p. 72)¹⁰⁷. Pero estas “palabras” no sólo permitirán restaurar cierto orden que ha sido alterado, sino que también serán fundamentales para ampliar la esfera de posibles del ser humano: “Es menester lanzarnos al descubrimiento de nuevas ciudades. [...] Faltan aún por descubrir importantes sitios de la Tierra” (p. 74); prueba de que aún a mediados del siglo XX, las voces poéticas hispanoamericanas, como la creada

¹⁰⁶ Es 1952, año de publicación de “Programa para una poesía”, Mutis afirmará en una entrevista lo siguiente a propósito del compromiso que asume el poeta a través de su quehacer literario, ajustado complemento de lo expuesto en su metapoema: “La misión [...] en la hora actual y en todas las horas, debe ser la de trabajar para la creación de valores estéticos permanentes, y la conservación justa y verdadera de los creados en el pasado”. En *Poesía y prosa op. cit.* p. 537.

¹⁰⁷ En la generación poética hispanoamericana anterior a la de Mutis, el poeta con el que presenta mayor similitud en sus postulados estéticos es con el mexicano Octavio Paz. Uno de los tantos puntos de contacto entre las dos obras poéticas lo constituye el poema de Paz titulado “Trabajos del poeta”, perteneciente al poemario *¿Águila o sol?* (1951). Este metapoema se divide en 16 secciones y se caracteriza, al igual que el “Programa para una poesía” de Mutis, por ser una aguda reflexión en prosa sobre la lucha permanente que mantiene el poeta con la palabra, con el mundo que lo rodea, y con su propio ser; constituye también una indagación sobre las posibilidades de acceder al conocimiento a través de la palabra. La diferencia que existe entre los dos poemas radica en su tono: mientras el del colombiano transmite cierta solemnidad, el del mexicano tiende hacia un registro irónico, que convierte a la indagación emprendida en un doloroso proceso de auto-conocimiento; una prueba de esa diferencia de tonos puede apreciarse en la manera como cada poeta alude a los conceptos objeto de reflexión: a la forma genérica en que Mutis los nombra -“la muerte”, “el odio”, “las bestias”, “los viajes”, “el deseo”, “el hombre”-, Paz contrapone una marcada ironía: “Tedeavoro”, “Tevomito”, “Mundoinmundo”, “Carnaza”, “Carroña”, “Escarnio”, entre otros. Octavio Paz: *Poemas (1935-1975)*, Barcelona, Seix Barral, 1981, pp. 165-177.

en este caso por Mutis, seguían empeñadas en continuar el esfuerzo de sus antecesoras modernistas y vanguardistas de sacudirse definitivamente del telurismo, ensanchar su horizonte de intereses e insertar su canto en un espectro cultural más amplio.

Pero “Programa para una poesía” no se limita a presentar los principios de una nueva poética, también señala con precisión el riesgo que asumirá el poeta que intente cumplir a cabalidad con el plan de acción señalado: el ostracismo social que padecerá por empeñarse en ser fiel a su renovado quehacer literario: “No temáis el esfuerzo [...] No importa perderse por ello, tornarse extraño, separarse del camino y sentarse a mirar pasar la tropa con un espeso alcohol en la mirada. No importa” (pp. 73-74); de nuevo se rescata la postura emblemática dentro de la tradición poética moderna de presentar al poeta como un ser diferente, como un sujeto cuyos principios y forma de vida chocan con los de la sociedad que habita, que es rechazado e incomprendido por ella, pero que gracias a la marginalidad, a la que será condenado, tendrá una visión más amplia y matizada de la condición del ser humano que la que pudiera obtener desde los tradicionales centros de poder sociales, políticos y culturales¹⁰⁸. De hecho, desde estos centros de poder no sólo se aislará al poeta, sino también se intentará censurar y de ser posible acallar su canto mediante:

¹⁰⁸ La circunstancia de que el poeta sea condenado a la marginalidad social por el malestar que suscita su trabajo, pero que a su vez le permite alcanzar una mejor perspectiva, aunque dolorosa, para acometer su tarea creadora, es una postura que Mutis ha asumido plenamente a lo largo de su carrera literaria: “Recuerdo una frase que está en *El rey Lear* de Shakespeare y que después recoge Robert Browning, que define al poeta en una forma como nunca después llegó a definirse, y que creo lo dice todo. Dice: ‘los poetas son los espías de Dios’. Esta condición de espíar, de buscar en esa tiniebla que llamamos realidad, ese otro lado siempre oscuro, de denunciarlo y de ponerlo en evidencia. Ese es el trabajo y esa es la función esencial del poeta, esa función no puede ser placentera. No puede serlo porque estamos poniendo en evidencia, poniendo en riesgo, además, nuestra propia identidad y jugando con nuestro propio destino. El poeta es el espía de Dios, en el sentido de que le 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.” José Balza y José Ramón Medina: “Maqroll y las batallas perdidas” en Santiago Mutis Durán (editor): *Tras las rutas... 1988-1993 op. cit.* p. 71.

El pito sordo de un tren [...] El humo lento de las fábricas [...] Las primeras luces que enfrían extrañamente las calles. [...] Los golpes de las ventanas [...] Un grito que se ahoga en la garganta [...] Los tableros de clase con palabras obscenas [...] Toda esta cáscara vaga del mundo ahoga la música que desde el fondo profundo de la noche parecía acercarse para sumergirnos en su poderosa materia (p. 75)¹⁰⁹.

Lo paradójico será que las “mordazas” con los que se pretenderá acallar esta primera concepción poética mutisiana, que sobresale por su espíritu fundacional y su tono programático, serán retomadas en las posteriores *arte poética* que caracterizarán los diferentes senderos que recorrerá la obra de Mutis, pero no ya como expresiones opuestas a la “bárbara música” que emanaría de la noche, sino como precarios testimonios del marginal canto del poeta; atrás quedará el anhelo de fijar pautas estéticas y abanderar una revolución poética, dando paso a una poética más humilde, más conciente de sus limitaciones, que no necesariamente provendrán de agentes externos a ella, sino de su propio interior, de su ineludible materia prima: las gastadas palabras, aquellas que será imposible restaurar como lo añoraba la utópica voz poética de “Programa para una poesía”.

¹⁰⁹ Similar a la situación de aislar y acallar al poeta por parte de la sociedad que presenta Mutis en su primera concepción poética, es la que consignó, con su fino humor negro, Jorge Luis Borges en su relato el “Informe de Brodie” (1970): “A un hombre se le ocurre ordenar seis o siete palabras, por lo general enigmáticas. No puede contenerse y las dice a gritos, de pie, en el centro de un círculo que forman tendidos en la tierra, los hechiceros y la plebe. Si el poema no excita, no pasa nada, si las palabras del poeta los sobrecogen, todos se apartan de él en silencio, bajo el mandato de un horror sagrado (*Under a holly dread*). Sienten que lo ha tocado el espíritu; nadie hablará con él ni lo mirará, ni siquiera su madre. Ya no es un hombre sino un dios y cualquiera puede matarlo. El poeta, si puede, busca refugio en los arenales del Norte”. Jorge Luis Borges: *Narraciones*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 213.

III.2. Del interés por la poesía a la obsesión por su definición: segunda concepción poética

Si en “Programa para una poesía” era evidente el interés de Mutis por rastrear los orígenes y los posibles desarrollos del fenómeno poético, en su primer poemario publicado en solitario *Los elementos del desastre* (1953)¹¹⁰, dicho interés se transforma en una obsesión: ninguno de los doce poemas que componen el libro se libra de la condición de constituir un territorio propicio para la reflexión metapoética, obviamente en algunos de ellos la pesquisa por la razón de ser y los límites del campo de acción de la poesía acapara todas las coordenadas del texto, siendo los más significativos en ese aspecto: “Una palabra” y “Los trabajos perdidos”, escritos que son testimonio de la evolución estética que desde muy temprano se manifiesta en la obra mutisiana, esa evolución que encaminará al poeta colombiano a indagar de una manera descarnada y lúcida sobre su quehacer y, por extensión, sobre las posibilidades comunicativas que tiene un arte como la poesía, fundado en las cotidianas y gastadas palabras.

III.2.1. “Una palabra”: principio y fin del poema

A diferencia de la voz poética de “Programa para una poesía”, aquella que cobra vida en “Una palabra” no se expresa a través de un discurso en prosa, sino que acude al

¹¹⁰ *Los elementos del desastre*, Colección “Poetas de América y de España”, Buenos Aires, Losada, 1953. De los doce poemas que componen el libro, cinco ya habían sido publicados en *La balanza* –poemario que también incluía textos de Carlos Patiño Roselli– (Bogotá, Talleres Prag, 1948; reedición facsimilar, Santafé de Bogotá, El Navegante Editores, 1997): “«204», “Oración de Maqroll”, “Una palabra”, “El miedo” y “Nocturno”.

verso libre, cambio que se convierte en un índice del uso indiscriminado que hará Mutis de esos dos mecanismos expresivos a lo largo de su producción poética, siempre con la intención de evitar un anquilosamiento de su canto y fruto de concebirlo como una creación dinámica que en aras de alcanzar sus metas comunicativas debe valerse de aquellas herramientas que considere pertinentes en cada caso particular; la intención no es hallar una fórmula comunicativa exitosa y repetirla hasta el cansancio, sino cada vez que se intenta concebir un nuevo poema, también es necesario encontrar una fórmula pertinente e inédita. En cuanto a la identidad de la voz poética que irrumpe en “Una palabra”, de nuevo es un “nosotros”, pero que contrario al de “Programa para una poesía”, no aclara a qué grupo humano pertenece ni a quién se dirige en específico; aunque desde el comienzo de sus reflexiones pone en evidencia que se trata de una voz conocedora de los retos y los pormenores del decir poético, y que acude al sentido de colectividad que subyace en el “nosotros” para establecer una hermandad, una determinada complicidad, con el hipotético oyente de sus palabras, que también es ella misma; porque no debe olvidarse lo expuesto por Hilde Domin en cuanto a las posibilidades que el ejercicio poético le brinda al ser humano de conocer su “yo” y por extensión el de ese colectivo que engloba el “nosotros”, que no es una mera sumatoria de “yoes” sino que es fruto del reconocimiento del “otro” o de los “otros” y del sentido de pertenencia grupal que subyace en ese ejercicio: “La lírica nos invita al encuentro más sencillo y más difícil de todos los encuentros: el encuentro con nosotros mismos. [...] Y en cuanto la lírica nos une con nosotros mismos, con el propio yo, nos une también con los otros, nos devuelve la posibilidad de la comunicación”¹¹¹. A la luz de o

¹¹¹ Hilde Domin: *¿Para qué la lírica hoy?*, Barcelona, Editorial Alfa, 1986, pp. 20-21. Acorde con ese “encuentro” que puede brindar la lírica según la crítica y poeta alemana, se puede añadir el siguiente matiz proporcionado por Ramón Xirau: “La poesía es, así, conocimiento que nos ata a los otros y nos permite –cada poema puede ser leído, matizadamente, de manera distinta por distintos lectores atentos–

cual, se entiende porqué en esa obsesión de las voces mutisianas por desvelar el sentido de su creación poética –que en última instancia es una tortuosa búsqueda de su propia identidad– siempre estará presente el oyente, el lector, el otro: sin él, no sólo el poema no cobraría sentido, sino que además las voces en cuestión tampoco existirían, necesitan del “otro” para “ser”.

“Una palabra” consta de dos momentos: en el primero se asiste al nacimiento del fenómeno poético con la irrupción de determinada palabra; y en el segundo se establece el alcance que puede tener este nuevo canto y se cuestiona su razón de ser; orden de presentación que permite establecer que en esta segunda concepción poética mutisiana, la palabra es considerada como el insoslayable punto de partida del poema¹¹², pero no se trata de un vocablo cualquiera, sino de “una palabra jamás antes pronunciada” (p. 90); condición que no sólo implica una actitud innovadora por parte del poeta de cara a la tradición, sino también enfatiza el carácter irremplazable de cada palabra que participa en el espacio del poema, en el mismo sentido que lo planteaba Octavio Paz: “cada palabra del poema es única. No hay sinónimos. Única e inamovible: imposible herir un vocablo sin herir todo el poema [...] El poema es una totalidad viviente, hecha de elementos irremplazables”¹¹³. Y será justamente en esa fusión de lo novedoso y lo

entrar en contacto por medio de semejanzas –sin ellas el poema será ininteligible– y diferencias –sin ellas el poema carecería de vida y vitalidad”. Ramón Xirau: *Poesía y conocimiento*, México, El Colegio Nacional, 1993, p. 20.

¹¹² Para Hugo Friedrich, esta valoración de la palabra como punto de partida del fenómeno poético constituye uno de los rasgos distintivos de la poesía moderna y se debe en gran medida al magisterio realizado al respecto por Victor Hugo durante la primera mitad del siglo XIX: “Aquí [con la obra de Hugo] empieza también la poesía que parte de la palabra, la captación del impulso encerrado en la palabra misma, que tantas consecuencias había de tener para la poesía moderna. Victor Hugo no sólo empleó este método, sino que lo justificó basándose en muchos y antiguos precedentes. En un conocido pasaje de *Les contemplations* leemos: «La palabra es un ser viviente, mucho más poderoso que aquel que la usa; nacida de la obscuridad, crea el sentido que quiere; la palabra es mucho más todavía de lo que el pensamiento, la vista y el tacto externos pueden dar: es color, noche, alegría, sueño, amargura, océano, infinito; es el *logos* de Dios». Hugo Friedrich: *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 43.

¹¹³ Octavio Paz: *El arco y...* *op. cit.* p. 45.

irreemplazable, que “Una palabra” fundará su capacidad de invitar a un viaje inédito a su creador y a sus lectores:

una densa marea nos recoge en sus brazos y comienza el largo viaje entre
la magia iniciada,
[...]
una palabra y se inicia la danza pausada que nos lleva por entre un
espeso polvo de ciudades,
hasta los vitrales de una oscura casa de salud, a patios donde florece el
hollín y anidan densas sombras,
húmedas sombras, que dan vida a cansadas mujeres (p. 90).

Aquí la palabra vuelve a encarnar la posibilidad que tiene el ser humano de ampliar su horizonte de posibles, de trasladarse a ámbitos diferentes a aquellos en que se agota día a día su existencia; pero el viaje propuesto no se realiza de una manera convencional, es el resultado de un ritual: de pronunciar una palabra particular que embruja tanto al “sacerdote” como a los “devotos discípulos”¹¹⁴; tampoco se pretende acceder a mundos paradisiacos, al contrario, es una invitación a un ámbito donde reina el deterioro, a unos escenarios lúgubres y desesperanzados, de cuyo recorrido se comprobará que “Ninguna verdad reside en estos rincones y, sin embargo, allí sorprende el mudo pavor / que llena la vida con su aliento de vinagre-rancio vinagre que corre por la mojada despensa de una humilde casa de placer”(p. 90)¹¹⁵. En este punto del desarrollo de “Una palabra”se

¹¹⁴ Ese viaje inédito propuesto en el poema, se puede relacionar con la posibilidad que, según Hugo Friedrich, vislumbró Mallarmé de concebir la palabra como el vehículo idóneo para ir más allá de las fronteras de lo ya conocido: “Mallarmé, como la mayoría de los líricos modernos, estaba convencido de que las palabras encierran fuerzas más poderosas que las ideas. Ello es algo así como un renacimiento de la antiquísima fe en la palabra, tal como se mantenía aún en la filosofía de la alta Edad Media. La única diferencia consiste en que el liberar el significado de una palabra no trae consigo una confirmación de lo habitual y familiar (como por ejemplo el orden cristiano de la creación que debía reflejarse en el significado profundo de las palabras), sino que representa una aventura hacia lo desconocido”. Hugo Friedrich: *Estructura de la... op. cit.* p. 140.

¹¹⁵ El fragmento citado se puede emparentar con la valoración hecha por Friedrich a propósito del proyecto de Baudelaire de convertir lo supuestamente “feo”, “negativo”, de la ciudad moderna en uno de los motivos principales del canto poético: “Lo mísero, degradado, malo, tétrico y artificial brinda un material excitante, que la poesía no debe desdeñar, pues encierra secretos que conducirán a la poesía por caminos nuevos. Baudelaire presiente que la inmundicia de las grandes ciudades encierra un misterio. Su lírica se muestra como un resplandor fosforescente. [...] Ventanas polvorientas con restos de lluvia,

hace evidente el nuevo rumbo que ha emprendido la poética mutisiana respecto a lo pregonado en “Programa para una poesía”: si en él se añoraba recuperar –mediante una palabra restaurada– ciertos principios existenciales que ofrecieran determinado orden al caótico mundo presente, ahora el propósito poético ya no se empeña en ese ejercicio de restauración y ordenamiento, sino en registrar las variadas sensaciones generadas por el deambular por los callejones más tormentosos de la sociedad contemporánea, periplo que además se adelanta sin la intención de brindar una explicación lógica a lo allí vivido, simplemente se quiere dejar constancia de ello; actitud poética que está en perfecta sintonía con el nuevo rol de la palabra en el marco de la poesía moderna que señalara Roland Barthes:

La palabra ya no está encaminada de antemano en la intención general de un discurso socializado; el consumidor de poesía, privado de la guía de relaciones selectivas, desemboca en la Palabra, frontalmente, y la recibe como una cantidad absoluta acompañada de todos sus posibles [...] Intuye un discurso lleno de agujeros y de luces, lleno de ausencias y de signos superalimenticios, sin previsión y sin intención de permanencia y por ello, tan opuesto a la función social del lenguaje, que la simple apelación a una palabra abre la vía a todas las sobrenaturalezas¹¹⁶.

Dada esa emancipación de la palabra respecto a los cauces comunicativos tradicionales, se podría asumir que el poema que surge de ella se ha convertido en una expresión sin límites, que puede conducir –tanto a su creador como a su receptor– a los ámbitos más diversos y nunca antes vislumbrados; pero esa no es la opinión de la voz poética que interpela al lector desde los versos de “Una palabra”: el segundo momento del poema se inicia justamente con el señalamiento del momento a partir del cual la palabra, y por

fachadas de casas grises y descoloridas, metales recomidos por el cardenillo, auroras como sucias manchas, como un sueño animal de prostitutas, estrepitoso rodar de ómnibus, rostros sin labios, ancianas, música de hojalata, ojos empapados de hiel, rastros de perfumes: he aquí algunos de los contenidos de su “galvanizada”modernidad poética”. *Ibid.* pp. 57-58.

¹¹⁶ Roland Barthes: *El grado cero... op. cit.* pp. 53-54.

ende el canto poético, ve diezmado su poder creativo: “Y si una mujer espera con sus blancos y espesos muslos abiertos como las ramas de un florido písamo centenario, / entonces el poema llega a su fin, no tiene ya sentido su monótono treno / de fuente turbia y siempre renovada por el cansado cuerpo de viciosos gimnastas” (p. 91). La palabra y el poema sucumben ante la vivencia de lo erótico, lo que no implica que lo mismo suceda con la poesía: existen contadas ocasiones en que poesía y poema coinciden de manera mágica en el mismo espacio, pero también se presentan momentos en que se repelen por completo, el poema puede existir sin que sea “tocado” por la poesía, convirtiéndose en una intrascendente construcción verbal, y también es posible que la poesía exista allende el poema, como bien lo observa Guillermo Sucre a propósito de este metapoema mutisiano: “La palabra es portadora de una magia que finalmente se anula: el esplendor no está en la palabra sino en el mundo”¹¹⁷, o como lo matiza Consuelo Hernández al recalcar que en este caso “la abstracción verbal, las palabras no alcanzan a asir la vivencia del deseo y del placer”¹¹⁸. Lo que ha fallado es el poema en cuanto manifestación lingüística, no la poesía, que en este caso anida en la sugerencia de las piernas abiertas de la mujer que aguarda a su amante; fallo que compromete la capacidad escritural del poeta, a quien ahora embarga un profundo sentimiento de impotencia ante la constatación de que sus “palabras pierden todo sentido y se agotan en sí mismas, pues la realidad se impone de tal forma que nada puede aprehenderla o entenderla. [...] Surge así [...] cierto sentimiento de pérdida, de absoluta carencia”¹¹⁹; pero esa frustración que vive la voz poética no aniquilará su

¹¹⁷ Guillermo Sucre: “El poema: una...” *loc. cit.* p. 328.

¹¹⁸ Consuelo Hernández: *Álvaro Mutis: una... op. cit.* p. 90.

¹¹⁹ Jacobo Sefamí: “La palabra en...” *loc. cit.* p. 228.

vocación escritural, al contrario se convertirá en su nuevo referente a partir del cual intentará plasmar en su canto la cruel paradoja de parir un arte fundado en el uso de la palabra, porque “Sólo una palabra. / Una palabra y se inicia la danza / de una fértil miseria” (p. 91).

Esa “fértil miseria”, en la que desde un comienzo se ha visto uno de los principales derroteros de la poética mutisiana, tal como lo registrara Octavio Paz en su reseña alusiva a los primeros poemarios del escritor colombiano (“Necesidad de decirlo todo y conciencia de que nada se dice. Amor por la palabra, desesperación ante la palabra, odio a la palabra: extremos del poeta”¹²⁰) encarna una contradicción poética similar a la expuesta por Hugo Friedrich a propósito del emblemático “Golpe de dados” de Mallarmé: no sólo el lenguaje fracasa en su intento por asir “lo absoluto”, sino que también “lo absoluto” naufraga ante el lenguaje dado que para poder manifestarse no le queda otra alternativa que someterse a las imperfecciones de la palabra; de lo cual se desprende que la razón de ser de la poesía consista en dar testimonio, dentro de sus limitaciones intrínsecas, de ese doble fracaso¹²¹. Titánica tarea en la que se adentrarán de manera estoica las voces de los siguientes poemarios de Mutis, conscientes de que su palabra poética es un “instrumento desencadenador de la revelación de un mundo en agonía que hay que describir lúcidamente” y que su destino de emisarios poéticos “es cultivar su *miseria*, hacerla *fértil*, es decir, poseerla de veras”¹²² y serán “una conciencia solitaria; no el iluso desilusionado, sino el desilusionado lúcido. La mala y no la buena

¹²⁰ Octavio Paz: “Los hospitales de ultramar” en Álvaro Mutis: *Poesía y prosa op. cit.* p. 682.

¹²¹ Hugo Friedrich: *Estructura de la... op. cit.* pp. 171-173.

¹²² Jacobo Sefamí: “La palabra en...” *loc. cit. cit.* p. 212.

conciencia”¹²³. Atrás queda el proyecto de rescatar mediante el canto un ordenado destino humano, ahora es el turno de dejar un testimonio de la precaria palabra con que el ser humano cuenta para trazar sus “fértiles” y “miserables” mapas existenciales.

III.2.2. “Los trabajos perdidos”: la inutilidad del quehacer poético

“Los trabajos perdidos”, con su dicente título, es el segundo metapoema que el lector encuentra en *Los elementos del desastre*, y su voz poética, al igual que sus pares en “Programa para una poesía” y “Una palabra”, también es un “nosotros”, pero que, a diferencia de las anteriores, no se decanta por una única forma de expresión, sino que se vale indistintamente de la prosa y el verso libre para dejar testimonio de su travesía por el complejo laberinto del quehacer poético. De nuevo, la primera inquietud que atormenta a la voz poética durante su recorrido es la de fijar el origen de la poesía, pero a diferencia de lo señalado en “Una palabra”, en este nuevo texto no se presenta al canto poético como una irrupción inesperada (“una palabra jamás antes pronunciada”), sino como el resultado de un laborioso y complejo proceso creativo: “Por un oscuro túnel en donde se mezclan ciudades, olores, tapetes, iras y ríos, crece la planta del poema” (p. 110); “planta” que, transformada en estructura lingüística, va a reposar en alguna página de un posible poemario, proceso que genera desconfianza en la voz poética dado que en él participan el ser humano y sus limitadas palabras, a quienes caracteriza por su condición inherente de substituir, de trucar, todo aquello que anhelan aprehender; y por ende, el canto al que pueden dar vida está signado por la tara de la substitución, hasta el punto de convertirse en “moneda inútil que paga pecados ajenos con falsas intenciones

¹²³ Guillermo Sucre: “El poema: una...” *loc. cit.* p. 330.

de dar a los hombres la esperanza. Comercio milenario de los prostíbulos” (p. 111). Dolorosa constatación que para Hilde Domin se convierte en una recurrente obsesión de los poetas modernos, quienes, ante el desfase permanente entre su palabra y la realidad que intentan atrapar en sus versos, se ven tentados a callar de manera permanente, a refugiarse en “los límites del silencio”¹²⁴; aunque al mismo tiempo, como lo sostiene Hugo Friedrich, para los gestores de la poesía moderna esa no coincidencia entre su obra y la realidad circundante constituye un valor positivo en la medida que confirma la anhelada meta de concebir una obra de arte autónoma, que valga por sí misma y no por constituir una mimesis del medio habitado por su creador¹²⁵. Pero a esta altura de “Los trabajos perdidos”, la voz poética mutisiana se ajusta más al perfil propuesto por Domin¹²⁶, y desde esa frustrante sensación de adelantar una labor fallida, continúa su tortuosa indagación por establecer el origen del fenómeno poético, previo a ser truco por la palabra.

¹²⁴ Hilde Domin: *¿Para qué la... op. cit.* pp. 154-155.

¹²⁵ “El poema no pretende ya medirse con lo que vulgarmente se llama realidad, ni siquiera cuando al servirse de ella como trampolín para su libertad, ha absorbido en sí algunos restos de aquella. La realidad se halla arrancada del orden espacial, temporal, material y espiritual y dejada al margen, de las distinciones, indispensables para una orientación normal del mundo, entre lo bello y lo feo, lo próximo y lo lejano, la luz y la sombra, el dolor y el goce, el cielo y la tierra”. Hugo Friedrich: *Estructura de la... op. cit.* p. 23. Pero a pesar de ser el poeta moderno conciente de la autonomía de su obra frente a la llamada “realidad”, ella no perderá su condición de referente para evaluar la validez o no del ejercicio poético, como lo ejemplifican los siguientes versos de Jorge Luis Borges: “Cunde la tarde en mi alma y reflexiono / que el tigre vocativo de mi verso / es un tigre de símbolos y sombras, / una serie de tropos literarios / y de memorias de la enciclopedia / y no el tigre fatal, la aciaga joya / que bajo el sol o la diversa luna, / va cumpliendo en Sumatra o en Bengala / su rutina de amor, de ocio y de muerte. / [...] / Un tercer tigre buscaremos. Éste / será como los otros una forma / de mi sueño, un sistema de palabras / humanas y no el tigre vertebrado / que, más allá de las mitologías, / pisa la tierra. Bien lo sé, pero algo / me impone esta aventura indefinida, / insensata y antigua y persevero / en buscar por el tiempo de la tarde / el otro tigre, el que no está en el verso”. Jorge Luis Borges: “El otro tigre”[*El hacedor* (1960)] en *Obras completas op. cit.* vol. II, p. 203.

¹²⁶ A propósito del inevitable proceso de “substitución” que implica el trabajo del poeta con sus palabras, dice el propio Mutis: “Para lo único que sirve un poema es para constatar, en palabras, un fracaso. El abismo que existe entre la organización, el mundo, el orden mágico que tú has visto y aquello en lo que se convierte en las palabras es tan grande que realmente lo que queda escrito en la página es solo la constatación escrita de un siniestro total, de un fracaso total”. Rosita Jaramillo: “Una visita al mundo ceremonial de Álvaro Mutis” en Santiago Mutis Durán (editor): *Tras las rutas... 1981-1988 op. cit.* p. 263.

Una posible fuente poética anidaría en las actividades que desde hace siglos han constituido la rutina diaria del ser humano: “matar los leones y alimentar las cebras, perseguir a los indios y acariciar mujeres en mugrientos solares, olvidar las comidas y dormir sobre las piedras” (p. 110); otra fuente sería de orden trascendente y brillaría por su carácter visionario: “su música predica la evidencia de futuras miserias” (p. 110)¹²⁷; pero en los dos casos, el intento de dilucidar dicha poesía también estaría condenado al fracaso, ya no por los mecanismos lingüísticos que se empleen para ello, sino, en el primer caso, por el propio origen de lo poético que sería las actividades humanas en sí y no su representación verbal, por ende “sobran las palabras” (p. 110) y con ellas el quehacer tradicional del poeta¹²⁸; y en el segundo caso, por la incapacidad del poeta para asir mensajes trascendentes, “los dioses hacen el poema. No hay hombres para esta faena” (p. 110); motivos que llevan a que en la última sección del poema se recoja una sentencia lapidaria sobre los intentos del poeta por seguir luchando con las palabras en aras de aprehender lo poético y transmitírselo a los lectores: “De nada vale que el poeta lo diga... el poema está hecho desde siempre” (p. 111)¹²⁹. Frente a ese canto terrenal,

¹²⁷ Dice Mutis sobre el origen trascendente de la poesía: “Creo, totalmente, que la poesía tiene un origen trascendente, tiene una fuente religiosa. Creo que la poesía sucede en esferas, en mundos herméticos superiores a nosotros y que nos trascienden”. *Ibid.* p. 261.

¹²⁸ Para Jacobo Sefamí, en este metapoema mutisiano, más que una pérdida del sentido del trabajo del poeta, se plasma una transformación de este quehacer, que se torna más complejo en la medida que de manera simultánea debe “asir lo poético” y luchar con el carácter sustitutivo de la palabra, única herramienta con la que cuenta para dejar testimonio de ese acto: “el poeta observa la realidad y, más tarde, trata de sustituirla con sus palabras. La imitación es obviamente falsa y absurda. El mundo puede ser visto como una escritura indescifrable que hay que leer. En ese sentido, la operación primaria es la lectura: el hombre lee la realidad al verla; ese fenómeno se lleva a cabo cabalmente (¿será posible?) en el más absoluto silencio. La escritura, así, se convierte en un obstáculo de esa lectura esencial”. Jacobo Sefamí: “La palabra en...” *loc. cit.* p. 217.

¹²⁹ De nuevo se puede establecer un paralelo entre la propuesta poética mutisiana y la de Octavio Paz, en este caso en lo referente a la posibilidad de concebir al poema como una manifestación autónoma respecto al quehacer del poeta, así lo consignó el poeta mexicano en el texto “Palabras en forma de tolvenera” perteneciente al poemario *Vuelta* (1975): “Torbellinos de ecos / aspirados inspirados / por su propio girar / Ahora / se abren en otro espacio / Dicen / no lo que dijimos / otra cosa siempre otra / la misma cosa siempre / Palabras del poema / no las decimos nunca / El poema nos dice”. En *Poemas* (1935... *op. cit.* p. 588.

trascendente y eterno a la vez, que sería la poesía en su más lograda expresión, a la voz poética mutisiana no le queda otra alternativa que presentar su quehacer como un trabajo perdido, que se encuentra desde su origen condenado al fracaso, no sólo porque su materia prima –la palabra– sea deficiente para captar la esencia poética, y engañosa a la hora de recrear aquello que cree captar, sino que además se halla sometido, como todo fruto del hombre, al inexorable paso del tiempo que terminará por sepultarlo en el olvido. Pero a pesar de lo sombrío del panorama, el lector de *Los elementos del desastre*, encontrará que las voces poéticas mutisianas no se dan por vencidas a pesar del sombrío panorama de su quehacer, y como se apreciará en el siguiente apartado, brindarán importantes matices y alternativas al devenir de su trabajo, que aunque “perdido” tendrá algo valioso que brindarles a aquellos que por una u otra razón busquen abrigo en sus versos.

III.2.3. “El húsar” y “Oración de Maqroll”: alternativas poéticas

Aunque “El húsar” y “Oración de Maqroll” no pueden definirse, en sentido estricto, como metapoemas, en su desarrollo se aprecia sutiles reflexiones sobre la razón de ser del canto poético, que constituyen alternativas a la consideración de asumir el quehacer poético como un trabajo perdido, expuesta en los anteriores poemas mencionados de *Los elementos del desastre*. En el caso de “El húsar” se asiste a la recreación de las antiguas gestas de un veterano húsar, que se presenta como encarnación de aquellos “guerreros europeos” que desde hace más de cinco siglos han terminado sus días devorados por la indómita naturaleza americana¹³⁰; recreación que

¹³⁰ Según Carmen Ruiz Barrionuevo, la recreación adelantada en “El húsar” puede considerarse, desde una perspectiva más amplia, como “el desarrollo de una historia de decadencia del poder humano”,

de nuevo adelanta una voz poética refugiada en un “nosotros” y que pretende rescatar para el lector actual una incierta “enseñanza” que anidaría en la vida del otrora “soldado de caballería”: “Sus luchas, sus amores, sus duelos antiguos, sus inefables ojos, el golpe certero de sus enormes guantes, / son el motivo de este poema. / Alabemos hasta el fin de su vida la doctrina que brota de sus labios ungidos por la ciencia de fecundas maldiciones” (p. 95). En gran medida el objetivo perseguido en “El húsar” es similar al planteado en el primerizo “Programa para una poesía”, en cuanto a la intención de recuperar del pasado cierta “esencia” que ayude a comprender y soportar el mundo presente; pero existe entre los dos poemas una clara diferencia en cuanto a la forma de adelantar dicho proceso, mientras que en un “Programa” se alude al pasado de la especie humana en general, en “El húsar” la intención es rescatar la vida y obra de un ser particular mediante un modelo expresivo cercano al del panegírico, aunque a partir de un momento dado se deje atrás el característico tono laudatorio de este tipo de composición para dar paso a un paradójico proyecto: ya no recordar para alabar, sino para borrar las huellas del aciago peregrinar del húsar mediante una postrera evocación:

Cese ya el elogio y el recuento de sus virtudes y el canto de sus hechos. Lejana la época de su dominio, perdidos los años que pasaron sumergidos en el torbellino de su ansiosa belleza, hagamos el último intento de reconstruir sus batallas, para jamás volver a ocuparnos de él, para disolver su recuerdo como la tinta del pulpo en el vasto océano tranquilo (p. 98)¹³¹.

similar al esbozado en “El festín de Baltazar”, canto también perteneciente a *Los elementos del desastre*, constituyendo los dos poemas los primeros pilares de la línea temática historicista que se consolidará en los poemarios publicados por Mutis en los años ochenta. “Summa de Maqroll: la poesía de Álvaro Mutis”, introducción a Álvaro Mutis: *Summa de Maqroll el Gaviero 1948-1997*, op. cit. p. 26. A propósito de estas primeras “recreaciones” históricas que poco a poco poblarán la obra poética mutisiana, y a pesar que en varias ocasiones existirán referentes históricos precisos (como en el caso de “El festín de Baltazar” lo es el libro 5 de Daniel incluido en el Antiguo Testamento), David Jiménez apunta que en ellas “la historia aparece envuelta siempre en una atmósfera imprecisa, sumergida en la opacidad de lo lejano y anónimo, vuelta metáfora o al menos amalgamada con elementos ahistóricos”. David Jiménez: “Poesía de la...”loc. cit. p. 117.

¹³¹ El oscilar entre el recuerdo y el olvido como metas a alcanzar a través del canto poético constituye otro de los puntos de comunión entre la obra de Álvaro Mutis y Octavio Paz, quien en “Epitafio para un poeta” (1944) ya sintetizaba lo que pocos años después exponía su par colombiano: “Quiso cantar, cantar

En este tránsito entre “una admiración casi fascinada a una repulsa mortal”¹³², en este cambio de actitud de la nueva voz poética mutisiana, se da cabida a la posibilidad de valorar el quehacer poético como una labor imprescindible para la existencia del ser humano en la medida que le permite exorcizar aquellos fantasmas del pasado que lo asfixian en su exiguo tiempo presente. Lo cual no implica que en “El húsar” se quiera negar las limitaciones de un poetizar que debe fundarse en las precarias palabras, de hecho se vuelve a dar testimonio de dicha falencia: “Y no cabe la verdad en esto que se relata. No queda en las palabras todo el ebrio tumbo de su vida” (p. 97); pero a pesar de esa reiterada denuncia de las limitaciones del lenguaje, también se reconoce que la palabra constituye uno de los pocos mecanismos con que cuenta el ser humano para acceder y recrear su pasado individual o colectivo, un ejercicio que le brindará un imaginario trucado, pero que a pesar de ello, le servirá para cimentar un mínimo de referentes existenciales en medio del confuso presente y de cara al siempre incierto futuro¹³³. Además no debe pasarse por alto lo atractivo que resulta para la voz poética que su canto, a pesar de su trocamiento inherente, pueda trascender en el tiempo y propagarse a través de las generaciones futuras, al igual que las palabras del húsar: “«En la muerte descansaré como en el trono de un monarca milenarío». / Esto escribió con su sable en el polvo de la plaza. Los rebaños borraron las letras con sus pezuñas, pero ya el grito circulaba por toda la ciudad” (p. 95). La palabra poética puede engañar, corre el

/ para olvidar / su vida verdadera de mentiras / y recordar / su mentirosa vida de verdades”. En *Poemas (1935... op. cit. p. 60.*

¹³² Juan Gustavo Cobo Borda: “La poesía de Álvaro Mutis”, prólogo de Álvaro Mutis: *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía 1948-1970 op. cit. p. 25.*

¹³³ “La historia no solamente nos atañe porque la vivimos como tiempo personal y como tiempo de la especie, tampoco nos atañe solamente porque al vivir hagamos historia. Nos atañe y nos importa porque en buena medida nos constituye: es nuestra memoria conjunta en la cual nuestras memorias particulares habitan y residen”. Ramón Xirau: *Poesía y conocimiento op. cit. p. 9.*

riesgo de ser borrada, pero algo sobrevive de ella, ese “grito” que se transmite de una generación a otra, y que posiblemente le brinda al poeta las fuerzas necesarias para proseguir en la lucha para no sucumbir ante la certeza, por otra parte, de la inutilidad de su quehacer.

En “Oración de Maqroll” también se reivindica la posibilidad de que la palabra poética brinde alguna utilidad a quien se atreve a acudir a ella en busca de un mínimo consuelo; en esta ocasión, desde dos ópticas diferentes pero complementarias: la del propio Maqroll el Gaviero, esa voz-personaje que desde esa primera irrupción en el escenario literario se convirtió en el principal eje de la obra mutisiana, tanto en su vertiente poética como narrativa; y la de aquella que se puede denominar “voz introductora”, dado que casi siempre que Maqroll se “pronuncia”, esta segunda voz presenta sus palabras, las “edita”, las matiza y hasta llega a complementarlas; una voz también emparentada con las voces poéticas plurales de los metapoemas ya reseñados y con aquella que recrea el pasado del húsar.

En el caso específico de la “Oración”, la participación de la “voz introductora” se limita al siguiente pasaje en prosa que, aunque breve, brinda valiosos matices sobre la posible respuesta a las recurrentes preguntas sobre el origen y la razón de ser del canto poético: “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” (p. 84). Un primer matiz lo constituye la propuesta de presentar al poema como la selección de determinados fragmentos de un conjunto poético que se presupone que existe, pero al cual sólo tienen acceso unos pocos privilegiados, entre los que se contaría la voz en cuestión; y un segundo matiz se percibe en la insistencia, al igual que en los poemas

anteriores, de la necesaria existencia de un receptor para que el mensaje poético se transmita de forma idónea, pero en esta ocasión no se trata de un receptor cualquiera, sino que debe asumirse como un “amigo”, un cómplice, del emisor del mensaje; gradaciones que le confieren a la poesía un carácter de exclusividad: no todo ser humano tiene acceso a sus dominios y puede recrearla, ni tampoco cualquier mortal puede apreciar dicha recreación; y esos privilegiados “productores” o “consumidores” podrán beneficiarse del valioso legado que encarnará el canto poético: ser el antídoto que les permitirá sobrevivir a las situaciones extremas y contradictorias, generadas por ellos mismos, que a diario ponen en peligro su trasegar por el mundo. Esta concepción estética se aproxima a la propuesta por Martin Heidegger, en cuanto al considerar al “poetizar” como el complemento ineludible del “hacer” del ser humano en aras de consolidar su identidad:

El hombre no habita sólo en cuanto instala su residencia en la tierra bajo el cielo, en cuanto que, como agricultor, cuida de lo que crece y al mismo tiempo levanta edificios. El hombre sólo es capaz de este construir si construye ya en el sentido de la toma-de-medida que poetiza. Propiamente el construir acontece en cuanto hay poetas, aquellos que toman la medida de la arquitectónica, del armazón del habitar. [...] El poetizar construye la esencia del habitar. Poetizar y habitar no sólo no se excluyen. No, poetizar y habitar, exigiéndose alternativamente el uno al otro, se pertenecen el uno al otro. [...] El poetizar es la capacidad fundamental del habitar humano¹³⁴.

De ahí que esta parte introductoria del poema mutisiano en cuestión se pueda apreciar ajustada a una primera acepción de “oración”, en cuanto obra de elocuencia o racionamiento hecho público con el fin de persuadir a los oyentes a seguir determinado rumbo: en este caso las palabras de Maqroll. En cuanto a las sentencias pronunciadas por éste, se ajustan más a asumir la “oración” como el ruego que se dirige a un dios, ya

¹³⁴ Martin Heidegger: “«...Poéticamente habito el hombre...»” en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Editorial del Serbal, 1994, pp. 176-177.

sea para alabarlo o para solicitarle alguna gracia; pero previo a desvelar el misterio del ruego maqrolliano es indispensable fijar algunos rasgos de su autor.

Definir a Maqroll constituye una tarea que de antemano se sabe incompleta, dada la complejidad del personaje y los diferentes espacios que habita en cuanto voz poética y narrativa en el universo mutisiano, por lo que cualquier definición que se ofrezca se quedará corta frente a los numerosos niveles de significación que rondan ese enigmático nombre; lo cual no implica que se renuncie a esa tarea, tan solo se posterga su realización al siguiente capítulo de este estudio. Por el momento, el ejercicio definitorio se limita a establecer qué voz poética se pronuncia en la “Oración” a la luz solamente del calificativo con el que siempre se identifica a Maqroll: el Gaviero. La acepción tradicional del oficio de “gaviero”, y que el propio Maqroll se ha encargado de divulgar, es la del marinero que desde la gavia, vela que se coloca en el mastelero mayor de las naves, otea el horizonte para registrar sus variaciones y comunicárselas al resto de la tripulación del barco; en vista de lo cual se puede considerar a Maqroll como un ojo avizor, que desde una posición privilegiada es testigo de los avatares de los diferentes “mares” sociales por los que lo conduce su “nave”; sus opiniones no serán las del común de los mortales, sino las de alguien que toma distancia respecto al grupo mayoritario, aunque sin desligarse plenamente, siempre mantendrá un mínimo y tormentoso vínculo con la sociedad, al igual que el “gaviero” con su embarcación; pero sus opiniones no sólo serán diferentes, sino también brillarán por su carácter variante, fruto de los diversos rumbos que puede tomar la “nave” en la que presta sus servicios¹³⁵. Pero aquí no se agotan los significados de “gaviero”, ni, por extensión, los

¹³⁵ En el marco de las diferentes definiciones que Mutis ha brindado de Maqroll a lo largo de incontables entrevistas, en la siguiente se recoge con precisión el valor de definir su voz poética en función de su condición de gaviero: “Creo que esa es una imagen [la de gaviero] –esto lo he venido a descubrir ahora desde luego- perfecta del poeta. El poeta es el que ve más que los demás y les anuncia una verdad que no

posibles existenciales de Maqroll: si se asumen otras acepciones de “gavia”, diferentes a la ya señalada, tales como la zanja que se abre en el suelo para deslindar dos terrenos o la jaula en la que antiguamente se encerraba a los locos, y a ello se suma las implicaciones lingüísticas del uso del sufijo “ero” –“sufijo que forma nombres de oficio relacionado con la cosa expresada por el nombre primitivo”¹³⁶–, se puede afirmar que Maqroll el Gaviero también puede ser una voz poética capaz de señalar límites, de diferenciar territorios, o que frecuenta de forma asidua los dominios de la locura, ya sea como guardián de enfermos mentales o como enfermo en sí mismo en la medida que ha sido confinado, en más de una ocasión, en la “gavia”; conjunto de posibles, que sumado al de ojo avizor, convierten a la emblemática voz poética mutisiana en una nueva encarnación de la figura del “poeta maldito” que desde mediados del siglo XIX cobrara vigencia en la lírica europea y que en el caso hispanoamericano se asumiera desde el Modernismo y se consolidara plenamente en las variadas manifestaciones vanguardistas a partir de la tercera década del siglo XX¹³⁷; una definición parcial, pero esclarecedora de los posibles poéticos del “autor” de la, hasta ahora, apenas anunciada “Oración”.

conocen”. José Zepeda: “«Voy con mucho cuidado». Recorrido de Mutis hasta el «Príncipe de Asturias» en *Lecturas Dominicales de El Tiempo* (mayo 18 de 1997), p. 6.

¹³⁶ María Moliner: *Diccionario de uso del español*, Madrid, Editorial Gredos, 1966, vol. I, p. 1166.

¹³⁷ En el marco del parentesco que se puede establecer entre Maqroll y las diferentes voces poéticas vinculadas a la tradición señalada, sobresale la cercanía del Gaviero con la voz nerudiana del “Arte poética” perteneciente a *Residencia en la tierra I* (1925-1931), cuyo hábitat natural también lo conformará un mundo en permanente derrumbamiento, tanto físico como espiritual, que le recordará constantemente su condición de “camarero humillado”, de “campana un poco ronca”, de “espejo viejo”, condiciones que no le impedirán, al igual que a Maqroll en su “Oración”, sentir que “[...] *el viento que azota mi pecho*, / las noches de substancia infinita caídas en mi dormitorio, / el ruido de un día que arde con sacrificio, / me piden lo profético que hay en mí, con melancolía, / y un movimiento sin tregua, y un nombre confuso” (Pablo Neruda: *Residencia en la tierra*, Madrid, Cátedra, 1994, pp. 134-135). Voces poéticas, tanto la nerudiana como la mutisiana, que, aunque “testigos privilegiados” del desmoronamiento de sus respectivas “residencias” no serán “[...] el simple espectador, neutro y pasivo, de su propio drama [sino] el empeinado *manifestante* de una difícil relación yo-mundo. Neutro, sí, el testigo, pero sólo en el sentido de un sujeto que, no pudiendo ni celebrar ni renegar el objeto de su amor, se limita a rendir un controlado pero ardiente testimonio de él”. Hernán Loyola: “*Residencia revisitada*” en Ángel Flores (compilador): *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 76.

En su conjunto, la “oración” maqrolliana se inscribe en el modelo usado para dirigirse a un ser superior, que en este caso se asemeja al de la tradición judeo-cristiana (en la medida que sería fuente de vida y ejercería un pleno control sobre sus criaturas), al que se le suplica que conceda al oferente una determinada gracia: “¡Oh Señor! Recibe las preces de este avizor suplicante y concédele la gracia de morir envuelto en el polvo de las ciudades, recostado en las graderías de una casa infame e iluminado por todas las estrellas del firmamento” (p. 85)¹³⁸. Pero previa a esta petición final, el tono de la “oración” ha oscilado en registros diferentes al de la súplica: el primero de ellos, aunque también signado por la intención de obtener un determinado beneficio, no responde al modelo del siervo sometido a la voluntad del “Señor”, sino al contrario, de un siervo molesto que no ruega, sino ordena al invocado “Señor” ejecutar un conjunto de acciones: “persigue”, “haz”, “seca”, “lava”, “vigila”, “engendra”, “desarticula” e “ilumina”; órdenes en las que anida un profundo malestar con el mundo que habita, con la llamada “obra” del “Señor”, tal como lo refleja el conjunto de lacerantes preguntas que constituyen el segundo registro que se presenta en la “oración”: “¿Por qué infundes [...]?”, “¿Por qué quitaste [...]?”, “¿Por qué impides [...]?” (p. 84)¹³⁹; preguntas que sumadas a las órdenes previamente señaladas permiten vislumbrar una alternativa existencial para aquel “trabajo perdido” de entrelazar palabras en busca de la revelación poética: la posibilidad de por lo menos convertirse en el desgarrador testimonio del

¹³⁸ Este ruego es acorde con la percepción de Mutis de entrever al quehacer poético como una manifestación emparentada con la práctica religiosa: “Siempre he pensado que la poesía es una forma de oración. Toda poesía es un acercamiento a dios. Aunque el autor de esa poesía sea ateo, está llegando a una noción trascendente que lo supera, la está alcanzando, y esto desde *La Divina Comedia* y Shakespeare hasta Apollinaire y Yeats”. Eduardo García Aguilar: *Celebraciones y otros... op. cit.* p. 151.

¹³⁹ En la versión definitiva de la “Oración de Maqroll”, que se recogió en *Los elementos del desastre* (1953), se omitió el siguiente fragmento respecto a la versión consignada en *La balanza* (1948), que también correspondía al apartado de la “oración” en que el Gaviero indaga por las acciones del Señor: “¿Por qué dejas que mi memoria se pierda en las nubes y con ellas tome formas de grotesco e indecible sentido?”. Álvaro Mutis: *La balanza... op. cit.* p. 20.

rechazo del poeta a aquello que no se ajusta a sus particulares ideales estéticos y éticos; testimonio que, tal como ya se indicó que ocurre al final de la “Oración”, también puede transformarse en ruego, una vez la voz poética acepta someterse a “las leyes de la manada” y suplicar humildemente la gracia de los dioses¹⁴⁰. Y al igual que en “El húsar”, las opciones poéticas entrevistadas en “Oración de Maqroll” no le brindan al “poeta” la oportunidad de alcanzar de manera plena las esferas de lo trascendente, pero le ayudan a sobrevivir en medio de la miseria cotidiana.

III.2.4. “Cada poema”: la posible relación poesía-muerte

La idea de considerar a la poesía fundada en la palabra como un trabajo perdido o una labor de limitada trascendencia, se mantiene en parte de los siguientes dos poemarios de Mutis: *Reseña de los Hospitales de Ultramar* (1959)¹⁴¹ y *Los trabajos perdidos* (1965)¹⁴²; en ellos no faltarán los descalificativos alusivos a la incapacidad de las palabras de reflejar fielmente los brillos de lo considerado poético, o a la ceguera del poeta para descubrirlos, pero, a pesar de lo anterior, en estos nuevos poemarios también se puede percibir un ligero pero significativo cambio respecto a la forma de asumir y

¹⁴⁰ Otra posible aproximación a la “Oración de Maqroll” es la propuesta por Carmen Ruiz Barrionuevo, quien apunta que lo que realmente subyace en el poema es una postura irónica sobre la posible eficacia de todo ruego hecho a un ser superior; porque, si por un lado la “oración” se presenta como la posibilidad de obtener una gracia divina, por otro lado, la misma “oración” pone en evidencia “la imposibilidad de ser oído, la constatación de la inutilidad de todo ruego a lo trascendente”. “Summa de Maqroll...” *loc. cit.* pp. 11-12.

¹⁴¹ En 1955, y con el título general de *Reseña de los Hospitales de Ultramar*, Mutis publicó cuatro poemas en la revista colombiana *Mito* (año I, 2, pp. 72-74), indicando que formarían parte de un conjunto más amplio. Cuatro años más tarde, en 1959, dio a conocer un nuevo grupo de poemas en la misma revista, ahora bajo el nombre de *Memoria de los Hospitales de Ultramar* (año V, 26, pp. 103-110). Estos nuevos poemas, sumados a los antes publicados, constituirán desde entonces el poemario conocido como *Reseña de los Hospitales de Ultramar*.

¹⁴² *Los trabajos perdidos*, México, Ediciones ERA, 1965. En este poemario se recogió la *Reseña de los Hospitales de Ultramar* y se añadió una primera parte compuesta por veinte poemas.

evaluar el quehacer del poeta, cambio que se sintetiza de manera diáfana en “Cada poema”, texto incluido en la primera parte de *Los trabajos perdidos* y el único de los nuevos poemas que se ajusta plenamente a la categoría de arte poética.

A diferencia de los metapoemas anteriores, en los que, en mayor o menor grado, se puede precisar cuál es la voz poética que se pronuncia en ellos, en “Cada poema” esto no es posible; la nueva voz se refugia en un tono neutro que le permite resguardar su identidad; y de manera similar, el texto tampoco brinda ningún indicio respecto a la posible identidad del receptor de las palabras que contiene. Este cambio deja entrever que si en los primeros metapoemas las diferentes voces poéticas se situaban en el ojo del huracán de la problemática poética y su tono plasmaba una angustia contenida respecto a las limitaciones de su canto, ahora se advierte una postura distante de la voz poética respecto a la problemática en cuestión, lo que le permite asumirla sin apasionamiento y valiéndose de nuevos recursos expresivos: ya no se presenta una alternancia entre imágenes y conceptos tal como ocurría en los textos previamente reseñados, ahora los segundos han desaparecido casi por completo y los pocos que se mantienen están sometidos a una propuesta en la que priman las imágenes y en la que se intentará presentar al poema no como un espacio en el que se puede aludir a la muerte, sino como la propia encarnación de ésta: “Cada poema un traje de la muerte / por las calles y plazas inundadas / en la cera letal de los vencidos. / [...] / Cada poema un tacto yerto / del que yace en la losa de las clínicas” (p. 127); una encarnación que no se limita a la descomposición de la materia que prosigue al momento de la muerte, sino que también alude al proceso previo de deterioro, tanto físico como espiritual: “Cada poema un lento naufragio del deseo, / un crujir de los mástiles y jarcias / que sostienen el peso de la vida” (p. 127), hasta el punto que el poema se convierte en el “cotidiano sudario del

poeta” y , como bien apunta James J. Alstrum, presenta a la escritura como “una actividad comparable a la lenta agonía de cualquier ser vivo”¹⁴³; cada palabra que el poeta plasma en la hoja en blanco, se convierte en un hilo más de su mortaja.

En dicha actitud de asumir el quehacer poético como un continuo enfrentamiento con la dama de la guadaña, reside la posibilidad de no considerar más al poema como una manifestación artística condenada al fracaso; porque si antes se le acusaba de no poder captar y transmitir fielmente la esencia del ser humano donde residiría lo llamado poético, ahora se acepta que sí puede aprehender parte de ella: la inevitable relación de los seres humanos con la muerte, tal como la definiera Octavio Paz: “Vivir en el ahora es vivir cara a la muerte. [...] Sólo ante la muerte nuestra vida es realmente vida. En el ahora nuestra muerte no está separada de nuestra vida: son la misma realidad, el mismo fruto”¹⁴⁴. Pero a pesar de reconocer esa posibilidad que existe en el acto poético de brindar al poeta y al lector una valiosa revelación sobre su condición de seres mortales, la voz poética de “Cada poema” también se identifica por momentos con las voces de los metapoemas previos y valora su canto como “una falsa moneda de rescate” (p. 127), como una propuesta fallida, pero que antes de extinguirse en la oscuridad del fracaso poético puede brindar esclarecedores destellos de la

¹⁴³ James J. Alstrum: “Metapoesía e intertextualidad: las demandas sobre el lector en la obra de Álvaro Mutis” en Santiago Mutis Durán (editor), *Tras las rutas... 1988-1993 op. cit.* p. 256.

¹⁴⁴ Octavio Paz: *Los hijos del... op. cit.* p. 205. A dicha relación vida-muerte, el poeta mexicano también sumaba el vínculo con la escritura, tal como lo plasmó en su poema “Conversar”, incluido en *Árbol adentro* (1976-1987): “La palabra del hombre / es hija de la muerte. / Hablamos porque somos / mortales: las palabras / no son signos, son años. / Al decir lo que dicen / los nombres que decimos / dicen tiempo: nos dicen, / somos nombres del tiempo. / Conversar es humano”. Octavio Paz: *Lo mejor de Octavio Paz. El fuego de cada día* (antología), Barcelona, Seix Barral, 1990, p. 307. Triada (vida-muerte-escritura) que el propio Mutis, no sólo ha plasmado en poemas como el arriba abordado, sino también en varias entrevistas como puede observarse en el siguiente fragmento: “Es una obviedad definirla así, pero te diré que la vida es un proceso de muerte. Se escribe para que la última muerte no nos aterre tanto, para exorcizar ciertos demonios que nos pueden hacer bastante horribles nuestros últimos momentos en la tierra”. Cristina Pacheco: “Se escribe para exorcizar a los demonios” en Santiago Mutis Durán (editor): *Tras las rutas... 1981-1988 op. cit.* p. 249.

naturaleza humana; porque a pesar de su lucha con el lenguaje, o gracias a ella, las voces poéticas mutisianas asumen el postulado de Hugo Friedrich de que “Los poetas están solos ante el lenguaje. Pero sólo el lenguaje puede salvarlos”¹⁴⁵, constatación que les permite no caer en el silencio absoluto sino embarcarse en nuevos proyectos estéticos que conformarán la tercera poética mutisiana, aquella en la que se intentará superar la obsesión por establecer los posibles del quehacer lírico.

III.3. Superación de la obsesión: tercera concepción poética mutisiana

En 1973 Álvaro Mutis publicó su primera *Summa de Maqroll el Gaviero*, con el diciente subtítulo *Poesía 1948-1970*, claro indicio de que en ella se recogía la casi totalidad de la obra poética mutisiana divulgada hasta entonces y a la que sólo se sumaron tres poemas inéditos (“Soledad”, “La carreta” y “Letanía”) con una breve presentación que indica de manera diáfana el contenido de los mismos: “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

¹⁴⁵ Hugo Friedrich: *Estructura de la... op. cit.* p. 275. Respecto a esa permanente contradicción que subyace en el uso de la palabra poética, otra obra con la que se puede emparentar la propuesta mutisiana, es la del chileno Gonzalo Rojas, en la que se encuentran testimonios como el contenido en el poema “Numinoso” -perteneciente al poemario *Oscuro* (1977)-, que evidencia el dilema entre las luces y sombras de todo canto poético: “Al mundo lo nombramos en un ejercicio de diamante, / uva a uva de su racimo lo besamos / soplando el número del origen, / no hay azar / sino navegación y número, carácter / y número, red en el abismo de las cosas / y número. [...] Vamos sonámbulos / en el oficio ciego, cautelosos y silenciosos, no brilla / el orgullo en estas cuerdas, no cantamos, no / somos augures de nada, no abrimos / las vísceras de las aves para decir la suerte de nadie, necio / sería que lloráramos. [...] Míseros los errantes, eso son nuestras sílabas: tiempo, no / encanto, no repetición / por la repetición, que gira y gira / sobre / sus espejos, no / la elegancia de la niebla, no el suicidio: / tiempo / paciencia de estrella, tiempo y más tiempo. / No / somos de aquí pero lo somos: / Aire y Tiempo/ dicen santo, santo, santo”. Gonzalo Rojas: *Cinco visiones*, Edición de Carmen Ruiz Barrionuevo, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca – Patrimonio Nacional, 1992, p. 43.

y antiguos”¹⁴⁶; visiones que no registran ninguna reflexión directa sobre los misterios del quehacer poético. Caso contrario ocurre con los poemarios publicados por el poeta colombiano durante los años ochenta [*Caravansary* (1981), *Los emisarios* (1984), *Crónica regia y alabanza del reino* (1985) y *Un homenaje y siete nocturnos* (1987)¹⁴⁷], en los que persiste la indagación por la razón de ser de la poesía, pero ya no con el mismo énfasis que en los primeros poemarios, al punto que ahora no es posible afirmar que cierto poema sea un arte poética en sentido estricto, sino que determinados pasajes de un reducido grupo de textos se hace alguna alusión a la problemática de la creación poética; situación que pone en evidencia un cambio de rumbo en el derrotero poético que hasta entonces había signado la trayectoria de la obra mutisiana y cuyos principales matices se precisará en los siguientes apartados.

III.3.1. “Caravansary”: el poeta amanuense

El poemario *Caravansary* se compone de ocho textos en los que la prosa se impone casi por completo como mecanismo expresivo¹⁴⁸, aunque paradójicamente será en el único fragmento en verso que contiene el volumen donde se registra una sutil reflexión sobre la razón de ser del poeta: ello ocurre en el apartado titulado

¹⁴⁶ *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía 1948-1970*, Barcelona, Barral editores, Colección “Insulae Poetarum”, 1973.

¹⁴⁷ *Caravansary*, México, Fondo de Cultura Económica, Colección “Tierra Firme”, 1981; *Los emisarios*, México, Fondo de Cultura Económica, Colección “Tierra Firme”, 1984; *Crónica regia y alabanza del reino*, Madrid, Cátedra, 1985 y México, Ediciones Papeles Privados, 1985; y *Un homenaje y siete nocturnos*, México, Ediciones El Equilibrista, 1987 y Pamplona, Editorial Pamiela, 1987.

¹⁴⁸ “Los textos de *Caravansary* se extienden sobre un espacio fronterizo que va del poema en prosa propiamente dicho [...] hasta lo que puede llamarse con certeza cuento [...]. Lo sorprendente en Mutis es que la elección de la narrativa no se inclina hacia el prosaísmo (tan deliberado en muchos poetas de hoy), sino hacia una expresión poética intensa y exaltada”. José Miguel Oviedo: “*Caravansary*: Hastío y fervor” en Santiago Mutis Durán (editor): *Tras las rutas... 1988-1993 op. cit.* p. 201.

“Invocación”, que constituye la undécima y última sección del poema que inaugura el libro y que lleva su mismo título. Previa a esa invocación final, por el texto han desfilado voces como la de un anónimo camellero que se encuentra en el Distrito de Birbhum –al oeste de Bengala–, la de un moribundo capitán del 3º de Lanceros de la Guardia Imperial Alemana, o la de un limpiador de lámparas de hojalata utilizadas durante la caza del zorro en las regiones cafeteras americanas; voces que conforman una intrincada red de dispares referencias geográficas e históricas en la que irrumpe la voz de un posible “poeta” que se pregunta sobre el origen de las otras voces y de su relación con ellas:

¿Quién convocó aquí estos personajes?
¿Con qué voz y palabras fueron citados?
¿Por qué se han permitido usar
el tiempo y la substancia de mi vida?
¿De dónde son y hacia dónde los orienta
el anónimo destino que los trae a desfilar frente a nosotros? (p. 182)

Interrogantes, todos ellos, donde subyace la noción de considerar al poeta como un amanuense que pierde completamente su voluntad frente aquellos que lo utilizan y que encarnarían a cabalidad el fenómeno poético; pero la pasividad del amanuense es relativa, porque así como asume su rol de simple intermediario para que la poesía pueda ser plasmada en el papel, también reivindica en cierto momento su carácter autónomo como lo prueba la evocación en cuestión, aunque no pretende oponer a la condición de amanuense la de poeta todopoderoso, pleno conocedor de su oficio, en la medida que es conciente de la constante incertidumbre que rodea su quehacer: “No sé, en verdad, quiénes son, / ni por qué acudieron a mí / para participar en el breve instante / de la página en blanco” (p. 182)¹⁴⁹; y abriga la plena certeza que tanto las otras voces como

¹⁴⁹ Dicho rol de “amanuense” tampoco fue ajeno al propio Mutis durante la escritura de *Caravansary*, tal como lo reconoce en el siguiente testimonio: “[...] aparecieron unos personajes que yo no conocía y que

ella están condenadas al silencio futuro: “Su recuerdo, por fortuna, / comienza a esfumarse / en la piadosa nada / que a todos habrá de alojarnos” (p. 182). Certeza que en un primer momento se puede asociar al concepto de “trabajo perdido” atribuido previamente al quehacer poético, pero ya no desde un tono virulento ni con intención descalificadora; al contrario, el tono irritado de las primeras preguntas consignadas en la “Invocación” da paso a un registro sosegado, en el cual, luego de los inciertos y dolorosos senderos poéticos recorridos con anterioridad, se asume que es mejor no hacerse falsas ilusiones sobre el canto poético del hombre, sus palabras se irán borrando y olvidando inexorablemente, pero a pesar de ello se intentará continuar el viaje poético por lo que se tornará necesario hallar nuevos derroteros estéticos para asumir las vicisitudes del siempre, por fortuna, inacabado recorrido.

III.3.2. *Los emisarios: hacia una nueva concepción poética*

Será en 1983, con la publicación del poemario *Los emisarios* cuando se cristalice un cambio de rumbo fundamental en el desarrollo de la obra poética de Mutis; los nuevos poemas permiten entrever que se ha asumido una nueva forma de adelantar la labor poética, aunque en ningún momento se sugiera una ruptura radical con las

me dejaron muy desconcertado. Personajes que están ahí, presidiendo, trabajando y viviendo sin que sepa muy bien por qué vinieron y así se los digo en mi primer poema”. Rosita Jaramillo: “Una visita al...” *loc. cit.* p. 274. En forma bastante similar, Octavio Paz también dejó testimonio del posible carácter de amanuense del poeta en su poema titulado “Escritura” (1937-1947): “Cuando sobre el papel la pluma escribe, / a cualquier hora solitaria, / ¿quién la guía? / ¿A quién escribe el que escribe por mí, / [...] / Alguien escribe en mí, mueve mi mano, / escoge una palabra, se detiene, / duda entre el mar azul y el monte verde”. *Poemas (1935... op. cit.* p. 76. Quien tampoco fue ajeno a la idea de considerar al poeta como un amanuense fue Martin Heidegger, pero a diferencia de los dos escritores hispanoamericanos que atribuyen en este caso el rol generador del acto poético a aparentes “sujetos” diferentes al poeta, el filósofo alemán otorgaba dicho rol al lenguaje: “El hombre se comporta como si fuera el forjador y dueño del lenguaje, cuando es éste, y lo ha sido siempre, el que es señor del hombre. [...] Pues en realidad quien habla es el lenguaje. El hombre habla, antes que nada y solamente, cuando co-rresponde al lenguaje, cuando escucha la exhortación de éste”. Martin Heidegger: “«...Poéticamente habito el...” *loc. cit.* p. 165.

anteriores etapas creativas, de hecho se retoman elementos provenientes de dichos dominios pero ahora desde una óptica diferente que le permitirá a la obra mutisiana adentrarse en caminos hasta entonces inexplorados o antaño transitados de otra manera.

El primero de estos caminos constituye una prolongación del universo previo construido en torno a la figura de Maqroll el Gaviero, al punto que poemas como “La visita del Gaviero” y “El cañón de Aracuriare” fueron vistos en su momento como una prueba de que, aunque aún presente, el universo maqrolliano se había agotado, convirtiéndose en ligeras variaciones sobre una línea melódica ya conocida¹⁵⁰; pero al volver la vista sobre estos dos textos se percibe que ellos constituyen el primer espacio en el que se encuentran datos concretos sobre el origen de los “manuscritos” del Gaviero, luego de más de tres décadas de tener referencias de ellos, así como se precisan los motivos que llevan al viejo marino a “contar” su sinuoso deambular por la tierra. En “La visita del Gaviero” se asiste al encuentro entre Maqroll y la voz que casi siempre “introduce” sus “relatos”, en una finca ubicada en medio de la llamada “tierra caliente” americana, a la que el Gaviero ha llegado para “[...] *dejar con usted [la voz introductora] estos papeles. Ya verá qué hace con ellos si no volvemos a vernos. Son algunas cartas de mi juventud, unas boletas de empeño y los borradores que ya no terminaré*” (pp. 219-220)¹⁵¹; declaración que permite entrever que la llamada voz introductora, no sólo es un “oyente” que reconstruye los diálogos sostenidos con Maqroll, sino que también es un “lector” de determinados “textos” de su amigo, situación que permite reforzar la concepción mutisiana de considerar al quehacer poético como un proceso reconstructivo, como un intento de reescribir un pretendido

¹⁵⁰ Véase David Jiménez: “Poesía de la...” *loc. cit.* p. 114.

¹⁵¹ En cursiva en el original.

“texto original” que ha sido “escuchado” o “leído”, aunque dicha reconstrucción no está limitada a ser una fiel copia del original, puede ser una variación de ésta, lo que a su vez le permitirá a quien acomete dicha labor emanciparse de una limitante condición de amanuense como se indicaba en el poemario anterior. En cuanto al motivo que impulsa a Maqroll a reseñar algunas etapas de su vida trashumante, el propio Gaviero apunta lo siguiente (aunque no debe olvidarse el influjo que la voz introductora puede ejercer sobre estas palabras): “*Cuando relato mis trashumancias, mis caídas, mis delirios lelos y mis secretas orgías, lo hago únicamente, ya casi en el aire, dos o tres gritos bestiales, desgarrados gruñidos de caverna con los que podría más eficazmente decir lo que en verdad siento y lo que soy*” (p. 217-218)¹⁵²; declaración que se ajusta al deseo de recuperar cierta esencia, en este caso el de una historia de vida particular, pero que a diferencia de lo propuesto en las anteriores etapas poéticas mutisianas, especialmente en el primerizo “Programa para una poesía”, ya no se pretende rescatar una totalidad, sino sólo algunos aspectos de ese conjunto, cambio de objetivo que a su vez implica el concebir al ser humano y al mundo que habita como entidades fragmentadas y heterogéneas, por lo que es más coherente la búsqueda de pequeñas, pero significativas, epifanías poéticas, antes que un altisonante y presuntuoso canto poético sobre el pretendido conjunto de la dimensión humana. Cambio de rumbo poético, tal vez fruto de las constataciones pretéritas sobre los posibles de la palabra y los límites del discurso emanado de ella, a los que Maqroll tampoco es ajeno: “[...] *la palabra, ya, en sí, es un engaño, una trampa que encubre, disfraza y sepulta el edificio de nuestros sueños y verdades, todos señalados por el signo de lo incomunicable*” (p. 217)¹⁵³; aunque esta

¹⁵² En cursiva en el original.

¹⁵³ En cursiva en el original.

constatación ya no constituye un argumento para descalificar el quehacer del poeta: se le acepta con sus defectos y limitaciones y ya no se pretende alcanzar a través de él una verdad irrevocable, sólo rendir cuenta de fugaces pero significativos momentos de determinadas existencias particulares¹⁵⁴.

Acorde con este nuevo postulado poético, se encuentran los poemas “Cádiz”, “Una calle de Córdoba” y “Tríptico de la Alhambra”, también incluidos en *Los emisarios*, textos que constituyen el testimonio de un “yo” poético, quien, al recorrer la tierra de sus antepasados (España) y asistir a la revelación de la magia que ella puede albergar, encuentra una nueva razón de ser para su canto, tal como lo consigna en el primero de los poemas mencionados:

Y llego a este lugar y sé que desde siempre
ha sido el centro intocado del que manan
mis sueños, la absorta savia
de mis más secretos territorios,
reinos que recorro, solitario destejedor
de sus misterios, señor de la luz que los devora
[...]
y digo Cádiz para poner en regla mi vigilia
para que nada ni nadie intente en vano
desheredarme una vez más de lo que ha sido
«el reino que estaba para mí»¹⁵⁵. (p. 209-210)

El anterior pasaje puede considerarse, en un primer momento, como un nuevo ejemplo de la recurrente concepción mutisiana de asumir el quehacer poético como un

¹⁵⁴ Para el poeta la palabra nunca perderá su carácter ambiguo, engañosa por momentos pero también necesaria para moldear la identidad del ser humano, como lo apuntó Octavio Paz en su poema “Carta de creencia”, texto uno vez más fuertemente emparentado con las palabras arriba citadas de Maqroll: “Las palabras son puentes. / También son trampas, jaulas, pozos. / [...] / Las palabras son inciertas / y dicen cosas inciertas. / Pero digan esto o aquello, nos dicen”. Octavio Paz: *Lo mejor de... op. cit.* pp. 339-340.

¹⁵⁵ Este verso final es tomado de un “Nocturno” que Rubén Darío dedicara a Mariano de Cavia, y cuyo fragmento que incluye el verso en cuestión dice así: “Como en un vaso vierto en ellos mis dolores / de lejanos recuerdos y desgracias funestas, / y las tristes nostalgias de mi alma, ebria de flores, / y el duelo de mi corazón, triste de fiestas. / Y el pesar de no ser lo que yo hubiera sido, / **la pérdida del reino que estaba para mí**, / el pensar que un instante pude no haber nacido, / ¡y el sueño que es mi vida desde que yo nací!”. Rubén Darío: *Antología poética*, prólogo y selección de Guillermo de Torre, Barcelona, Océano-Losada, 1998, p. 197.

instrumento mediante el cual se puede recuperar el pasado, clarificar los orígenes, para legitimar y establecer un orden en el presente; pero lo novedoso en estos últimos versos radica en que es esta ocasión ya no se trata de un pasado y un presente generales, que aludan a la totalidad o a determinada porción de la humanidad, sino sólo a aquellos que atañen única y exclusivamente a la voz poética en cuestión; ya no se pretenden establecer unos principios poéticos válidos para cierta colectividad, sino dar testimonio, mediante el propio poema, de un nuevo derrotero poético donde el “nosotros” ha sido desplazado por el “yo” y lo genérico ha dado paso a lo particular¹⁵⁶. Pero lo anterior no significa que el conjunto de la obra deba limitarse al universo biográfico de la voz poética, ni mantener de manera permanente el tono confesional percibido en “Cádiz”; *Los emisarios* también acoge otras alternativas de desarrollo para la labor del poeta. La primera de estas alternativas consiste en volver la mirada hacia aquellos momentos históricos que acaparan su atención, con la intención de reconstruirlos con el mayor detalle y con un acento cercano a lo que podría denominarse como una “crónica poética”, tal y como ocurren en los poemas “Funeral en Viana”y “En Novgorod la Grande”, relativos al asesinato de César Borgia y al presagio del trágico fin de la zarina Alejandra Feodorovna, respectivamente¹⁵⁷. La segunda alternativa la constituyen los “Diez Lieder”que conforman la segunda parte de *Los emisarios*, que por su carácter de

¹⁵⁶ Para la crítica no pasó desapercibido este nuevo registro en los poemas de Mutis (“Es infrecuente en Mutis esta manera de asumir el tema como relación directa entre una realidad que se ve, en su presencia más singular y concreta, y un yo que habla en presente, como soporte actual, real, de la experiencia”. David Jiménez: “Poesía de la...” *loc. cit.* p. 118.); y el propio escritor lo confirmó en entrevistas posteriores (“El descubrimiento de España y la profundidad dentro de mí de lo que España representaba ha sido uno de los causantes básicos de este giro, de este cambio. [...] un libro como *Los emisarios* [...] es el que testimonia, testimonia ese cambio; [...] por primera vez hago poesía sobre cosas inmediatas, referencias directas. Es la primera vez que lo hago”. Jacobo Sefamí: “Maqroll, la vigilancia del orden: entrevista con Álvaro Mutis” en Santiago Mutis Durán (editor): *Tras las rutas... 1988-1993 op. cit.* pp. 128-129.).

¹⁵⁷ Dentro de esta misma línea de trabajo puede ubicarse el breve poemario *Crónica regia y alabanza del reino* (1985) en el que Mutis recrea la figura del rey Felipe II, su familia y su corte.

breves composiciones líricas¹⁵⁸, no sólo constituyen una innovación formal en el conjunto de la obra mutisiana, sino que también brindan nuevas posibilidades de desarrollo temático como lo apuntó en su momento David Jiménez:

[...] los *Lieder* están muy lejos del sentido cósmico de desastre que domina los libros anteriores de Mutis. Su concisión verbal abre el justo resquicio para una sensación, una añoranza, una reflexión, el instante lírico, a veces reducido a dos o tres frases nada más. Allí no hay más universo que el que cabe en la pura resonancia del canto. Derrotas y naufragios, precariedades y vacíos, aparecen sólo como estados momentáneos de un yo poético que los contiene y los limita¹⁵⁹.

Es la posibilidad de optar por un canto poético que le brinde tanto a su creador como a sus receptores breves destellos en la oscuridad de sus atormentados peregrinajes nocturnos como alternativa ante la efímera esperanza de vislumbrar la luna llena que les permita reconocer el camino de regreso a su supuesto paraíso perdido; con el añadido de que esta situación ya no genera a las nuevas voces poéticas mutisianas la angustia que carcomía a sus hermanas de poemarios anteriores cuando comprobaban las múltiples limitaciones de su canto fundado en la “débil” palabra; al contrario, al asumir plenamente dichas carencias se han liberado de la obsesión de definir hasta el mínimo detalle su quehacer, lo que a su vez les ha permitido construir con mayor soltura y con menores pretensiones los siempre sorprendentes senderos de toda página en que anida lo poético.

¹⁵⁸ Lo siguiente declaraba Mutis en el momento de escribir estos poemas: “He querido tomar cierto tono de la poesía alemana anónima. Los *Lieder* que estoy escribiendo no tienen nada que ver con los de Hugo Wolf o los de Schubert basados en Goethe o en Heine. Estos tienen más relación con los *Lieder* de *Los Nibelungos*. Son puro cantar una situación lírica, lo que puede parecer algo simple, pero ahorita no se me ocurre explicarlos mejor: captar, con elementos líricos, instantes intemporales de lirismo”. Guillermo Sheridan: “La vida, la...” *loc. cit.* p. 648.

¹⁵⁹ David Jiménez: “Poesía de la...” *loc. cit.* p. 116.

III.3.3. “Homenaje”: un retorno a la música

En el primerizo “Programa para una poesía”, su voz poética presentaba a la poesía como una “bárbara música” que irrumpía al inicio de la noche y superaba a aquella que durante la tarde había escuchado ejecutar a un adormilado grupo de músicos. Una puesta en escena similar se presenta en el texto que inaugura el poemario *Un homenaje y siete nocturnos* (1987), poema que lleva por título “Homenaje” y por subtítulo “Después de escuchar la música de Mario Lavista” y en el que su voz poética plasma sus reflexiones estéticas a partir del efecto que suscita sobre ella la música del mencionado compositor mexicano¹⁶⁰; pero hasta ahí llega la similitud entre los dos poemas, porque a diferencia de lo que se consigna en el primero, en el último se invierte la valoración de la relación existente entre la música y la poesía: ahora es la música interpretada por la orquesta la que se erige como superior: “Nadie, en fin, conseguirá evocar / la despojada maravilla de esta música / limpia de las más imperceptibles huellas / de nuestra precedera voluntad de canto” (p. 270). Esa imposibilidad que el canto del poeta emule la composición del músico constituye el motivo del cambio de valoración: la música, en este caso de Mario Lavista, ha alcanzado la meta siempre añorada y nunca alcanzada por el poeta a través de su quehacer: vencer el inexorable paso del tiempo –vencer aquella inevitable sucesión temporal que condena al silencio y al olvido tanto al poeta como a su obra– y por ende alcanzar el anhelado tiempo mítico, que Octavio Paz definiera en los siguientes términos en contraposición con el tiempo

¹⁶⁰ Mario Lavista nació en Ciudad de México en 1943. Luego de estudiar composición en el Conservatorio Nacional de Música de su país, se especializó en Alemania. Su trabajo se ha decantado en tres campos: la creación-interpretación simultánea, las relaciones entre música en vivo y electroacústica, y las posibilidades técnicas y expresivas de los instrumentos tradicionales. En cuanto a su relación con la obra poética de Mutis, ha musicalizado dos de los “Lieder”: “Lied de la noche” y “Lied marino”. *Tras las*

lineal: “Nuestro «buen tiempo» muere de la misma muerte que todos los tiempos: es sucesión. En cambio, la fecha mítica no muere: se repite, encarna. [...] Pasado susceptible de ser hoy, el mito es una realidad flotante, siempre dispuesta a encarnar y volver a ser”¹⁶¹. Pero la voz poética mutisiana, que se enfrenta a esa posibilidad de vislumbrar la posibilidad de una obra hija del tiempo pero también dueña de una parcela de eternidad, tal como lo prueba la música escuchada, también toma conciencia de que no puede contemplar la idea de copiar una fórmula o procedimiento para alcanzar dicha reencarnación perpetua dado que el acto creativo que ha engendrado esa melodía está signado por el azar: “Imposible saber en qué parcela del azar / agazapada esta música destila / su instantáneo licor de transparencia” (p. 270); atrás han quedado los cuestionamientos y las pocas certezas que había heredado la voz poética de sus antecesoras, ahora sólo queda espacio para una actitud humilde frente a los aparentemente inexplicables misterios de la creación artística. Después de cuarenta años

rutas de Maqroll el Gaviero. Álvaro Mutis 70 años, Santafé de Bogotá, Colcultura – Editorial Norma – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, 1993, p. 11.

¹⁶¹ Octavio Paz: *El arco y...* op. cit. p. 63. La lucha del ser humano contra el inevitable paso del tiempo que lo condena de antemano a la muerte ha sido una constante a lo largo de su existencia y los poetas tampoco han sido ajenos a ella, dejando sentidos testimonios de ella en su quehacer. En el caso de la poesía en lengua castellana del siglo XX puede rastrearse numerosos y variados testimonios de ese “vano combate”. Del lado de la península ibérica se tiene el ejemplo de Antonio Machado (cuya obra significó para Mutis su primer contacto con la “verdadera poesía”; véase Eduardo García Aguilar: *Celebraciones y otros...* op. cit. pp. 125-126), quien en “El «arte poética» de Juan de Mairena” presenta al poeta que anhela crear un canto eterno, aunque al mismo tiempo reconoce que le es inevitable no inscribirlo en el continuo fluir temporal para que alcance alguna validez de cara al público lector: el ideal contradictorio de un canto transitorio e inmortal a la vez (Antonio Machado: *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994, p. 355). En la otra orilla del Atlántico también se ha vislumbrado dicha utopía; Octavio Paz no sólo teorizó sobre ella, sino que también intentó concretarla a través de su poesía, como lo atestigua su extenso poemario *Piedra de sol* (1957), donde la repetición de los seis versos iniciales al final del texto no es una mera invitación a reiniciar la lectura ya realizada, sino principalmente la reivindicación de la posibilidad de que lo fugaz y lo cíclico se fundan en un todo y lo perpetuo tenga cabida junto a lo temporal (Octavio Paz: *Poemas (1935...* op. cit. pp. 259-278); y en el extremo sur del continente americano, Jorge Luis Borges tampoco eludió la compleja dicotomía transitoriedad-eternidad, tal cual lo plasmó en el “Arte poética” de *El hacedor* (1960): “A veces en las tardes una cara / Nos mira desde el fondo de un espejo; / El arte debe ser como ese espejo / Que nos revela nuestra propia cara. / [...] / También es como el río interminable / Que pasa y queda y es cristal de un mismo / Heráclito inconstante, que es el mismo / Y es otro como el río interminable” (Jorge Luis Borges: *Obras completas op. cit.* vol. II, p. 221).

de recorrer variados caminos poéticos, las nuevas voces poéticas mutisianas ya no conciben su quehacer como una forma de expresión y creación superior a otras manifestaciones comunicativas y estéticas¹⁶², ni como una posibilidad de salvación para sus “creyentes”, tampoco intentan definirlo hasta el más mínimo detalle, ni lo califican de “trabajo perdido” por no cumplir con ciertas exigencias otrora anheladas, al contrario, aceptan que su labor se queda corta frente al inexorable misterio que rige al universo poético, ese universo siempre inalcanzable en su totalidad para cualquier creación sustentada en la endeble palabra.

Y al llegar al final del recorrido por las diferentes estaciones metapoéticas que irrumpen en la obra lírica de Mutis, y luego de precisar las tres grandes concepciones poéticas que han regido su evolución, queda claro que, distanciándose del lugar común creado en torno a ella, no se puede sustentar que en su conjunto esté regida por el concepto de presentar al quehacer poético como un trabajo perdido, valoración que sólo es válida para la etapa comprendida entre *Los elementos del desastre* y *Los trabajos perdidos*; tampoco se puede probar que la poesía mutisiana maduró de forma rápida y desde entonces ha girado sobre el mismo eje y sin alterar su ritmo inicial, cuando justamente uno de sus rasgos distintivos del quehacer poético mutisiano ha sido su permanente cambio de rumbo fruto de preguntarse una y otra vez por su razón de ser, lo que le ha generado una duda existencial (por momentos ha sido más profunda que en otros) que lo ha llevado a un permanente trasiego por múltiples y variados senderos poéticos en busca de una posible respuesta, que, al nunca ser definitiva, ha impedido un

¹⁶² A propósito de la diferencia existente entre los lenguajes creativos apoyados en la palabra y aquellos que no lo están, afirmaba Mutis lo siguiente a finales del siglo XX: “Las palabras las usamos para todo, para vivir cada día, para comprar los alimentos, para hablar con el peluquero, para discutir con el taxista. En cambio por ejemplo el pintor, en cada instante que toma el pincel inventa un color, en ese instante. El músico inventa un sonido, en ese instante; es un sonido virgen, puro, absoluto; nosotros los que estamos

estancamiento en la atormentada pesquisa creativa de su autor, al punto que también se ha extendido a los dominios de su producción narrativa, signada también por el angustiante pero fértil universo del deseo, antes que por las miríficas y estériles metas que suelen matarlo.

III.4. Búsquedas escriturales de la narrativa mutisiana: testimonios, reescrituras y novelas poéticas

Esa permanente indagación sobre las posibilidades de desarrollo del proceso escritural que constituye la piedra angular de la producción poética de Mutis, tampoco es ajena a sus escritos eminentemente narrativos que se agrupan en dos ciclos: el que va desde el *Diario de Lecumberri* (1960) hasta *La verdadera historia del flautista de Hamelin* (1982); y el que se inicia en 1986 con la publicación de *La Nieve del Almirante*, obra que junto con otros seis textos posteriores constituyen el grupo de novelas conocidas desde mediados de los años noventa como *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*; ciclos que, tal como podrá apreciarse en los siguientes apartados, han constituido alternativas expresivas a las diferentes concepciones vislumbradas en el recorrido mutisiano por la senda de la poesía, pero que también por momentos se han erigido en un complemento o una prolongación de dichas opciones estéticas.

dedicados al duro trabajo de escribir tenemos que usar un instrumento muy gastado”. José Zepeda: “«Voy con mucho...” *loc. cit.* p. 7.

III.4.1. Primer ciclo narrativo: del *Diario de Lecumberri* a *La verdadera historia del flautista de Hamelin*

El primer ciclo narrativo de la obra de Mutis se inicia en 1960 con la publicación del *Diario de Lecumberri*, junto con los relatos “La muerte del estratega”, “Sharaya” y “Antes de que cante el gallo”; complementándose en los años setenta con *La mansión de Araucaíma* (1973) y “El último rostro” (1978), y a comienzos de la siguiente década con el “cuento infantil” titulado *La verdadera historia del flautista de Hamelin* (1982)¹⁶³; textos que oscilarán entre el intento de plasmar en el papel un crudo testimonio de una traumática experiencia vivida por el propio autor y la reescritura ficcional de determinados periodos de la historia universal, sin dejar de lado la posibilidad de experimentar sobre modelos literarios ya establecidos. La primera de estas opciones se concretó en el *Diario de Lecumberri*, libro compuesto por cinco pasajes significativos de la estancia de Mutis durante quince meses en la cárcel mexicana de dicho nombre¹⁶⁴; pero pasajes que no se ciñen a la estructural tradicional de un diario, en la medida que no se ajustan a un claro orden cronológico, al tiempo que desde la misma introducción, el autor-narrador apunta cómo le es inevitable que el testimonio objetivo –en principio propio de un diario– vaya entremezclado con fuertes

¹⁶³ *Diario de Lecumberri*, Xalapa (México), Universidad Veracruzana, 1960 (en esta edición se incluyeron los relatos “La muerte del estratega”, “Sharaya” y “Antes de que cante el gallo”); *La mansión de Araucaíma. Relato gótico de tierra caliente*, Buenos Aires, Sudamericana, 1973 (en su segunda edición (Barcelona, Seix Barral, 1978) se agregaron el *Diario*, los tres relatos ya mencionados y el hasta entonces inédito “El último rostro”); y *La verdadera historia del flautista de Hamelin*, México, Ediciones Penélope, 1982. En posteriores reediciones de este conjunto de obras se destaca la titulada *La mansión de Araucaíma y Cuadernos del Palacio Negro* (Madrid, Siruela, 1992), en la que se modifica el título original del diario por el de *Cuadernos del Palacio Negro*, nombre con el que era conocida la cárcel mexicana de Lecumberri.

¹⁶⁴ En 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 arriba señalado.

dosis de ficción¹⁶⁵, porque antes que un mero testimonio sobre determinada vivencia, la escritura del *Diario* se constituyó en la tabla de salvación de su autor para soportar el encierro:

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 torpemente¹⁶⁶.

Pero al tiempo que se reconoce a la escritura como el único medio al alcance para sobrevivir la estancia en la cárcel y rendir un homenaje a quienes compartieron dicho trance, también se duda sobre su razón de ser, rasgo que relaciona de forma diáfana al narrador del diario con las voces poéticas que por entonces poblaban los poemarios de Mutis, aunque con una diferencia radical: mientras dichas voces poéticas dudaban de la validez de su canto dada la supuesta incapacidad de las palabras para asir lo poético, la voz narrativa no pone en tela de juicio la capacidad expresiva de la escritura sino su posterior utilidad: “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

¹⁶⁵ Aunque el *Diario de Lecumberri* no puede considerarse una obra de ficción en sentido estricto, en su peculiar origen se aprecia con claridad la relación entre la biografía del escritor y sus textos, que Mario Vargas Llosa señala como algo que en mayor o menor medida siempre se pondrá de manifiesto en la creación de cualquier obra literaria: “La raíz de todas las historias es la experiencia de quien las inventa, lo vivido es la fuente que irriga las ficciones. Esto no significa, desde luego, que una novela sea siempre una biografía disimulada de su autor; más bien que en toda ficción, aún 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”. Mario Vargas Llosa: *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Planeta, 1997, pp. 21-22.

¹⁶⁶ Álvaro Mutis: *Obra Literaria. Prosas op. cit.* p. 11. Ese tránsito entre una mera recreación de una dolorosa historia de vida y la elaboración de un texto literario con un alcance mayor en cuanto capacidad de sugerencia, no pasó desapercibido para la crítica de la época, tal como lo prueba la siguiente valoración de Hernando Valencia Goelkel: “Aquí [en el *Diario*], 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”. Hernando Valencia Goelkel: “*Diario de Lecumberri*” en Álvaro Mutis: *Poesía y prosa op. cit.* p. 689.

entenderá nunca estas cosas. [...] Tal vez sea útil narrarlo, pero no sabría decir en qué sentido, ni para quién”¹⁶⁷. Duda que aleja al diario mutisiano de los cánones tradicionales de la escritura testimonial y lo aproxima al dominio de la ficción novelesca, tal cual lo presenta Milan Kundera: “Fuera de la novela, 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”¹⁶⁸; meditación que también signará los otros textos del primer ciclo narrativo mutisiano cuando intenten adentrarse en los vericuetos de la reescritura literaria o de la ficcionalización de la historia.

Los dos escritos de Mutis que se inscriben en la opción de crear nuevos universos narrativos a partir de la experimentación sobre modelos literarios preexistentes son *La mansión de Araucaíma* y *La verdadera historia del flautista de Hamelin*. En el primer caso, el subtítulo del escrito indica de manera clara sobre qué modelo literario se adelanta el ejercicio experimental: *Relato gótico de tierra caliente*; siendo el objetivo del nuevo relato recrear la temática misteriosa y violenta de la novela gótica inglesa que floreciera en la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos del XIX, pero con cambios significativos en cuanto a la ubicación espacio-temporal de los hechos

¹⁶⁷ Álvaro Mutis: *Obra Literaria. Prosas op. cit.* p. 19. Ese sentimiento de percibir una barrera infranqueable entre aquellos que viven el universo carcelario desde sus entrañas y los que lo observan desde afuera, salvo contadas excepciones, también se pone en evidencia en una de las cartas enviadas desde Lecumberri por Mutis a la escritora mexicana Elena Poniatowska: “[...] gracias a esa mano estupenda que me tienden personas como tú y otros amigos, es entonces cuando los jueces y demás pelagatos me parecen extraña gente que nada tiene que ver conmigo, con “mis asuntos”, ni podrán entender jamás, por ejemplo, por qué el mar habla siete idiomas: uno por la mañana parecido al latín, otro al mediodía que es griego clásico, otro en la siesta que es árabe, otro en la tarde que es bajo sajón, otro con el último rayo de sol que es el francés de Proust cuando habla con Balbec, otro a las ocho de la noche que es el español de San Juan de la Cruz y otro a la media noche que es el que hablan todos los amantes del mundo. Pobres tipos... no tienen remedio”. Álvaro Mutis: *Cartas a Elena Poniatowska*, México, Alfaguara, 1998, p. 83.

¹⁶⁸ Milan Kundera: *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 1994, p. 90.

recreados y en la forma de narrarlos: el castillo medieval europeo es reemplazado por la típica hacienda de la “tierra caliente” americana; el otrora señor y su corte da paso a un viejo pederasta ya retirado (Don Graci) y a un séquito de sirvientes que, aunque rememoran en parte el antiguo orden, se encuentran instalados en la modernidad del siglo XX (el fraile, el sirviente, el piloto, el guardián y la Machiche, prototipo esta última de la matrona por excelencia); la doncella inocente y virgen, protagonista *per se* de la novela gótica, cuya irrupción en el espacio cerrado del castillo implica la alteración del orden existente, 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 de la esfera sado-masoquismo que la envolverá al entrar a la “mansión”, situación que tendrá resultados nefastos, tanto para los habitantes tradicionales de ésta como para la nueva huésped. En cuanto a la forma de presentar la trama al lector, surge una mayor distancia frente al modelo del relato gótico tradicional, en la medida que en el texto mutisiano se opta por una estructura narrativa hija del siglo XX como lo es la de un *sui generis* guión cinematográfico, en el que tan sólo se incluye una escueta descripción de los personajes y de las locaciones y una breve síntesis de los hechos que acarrearán la tragedia en la hacienda¹⁶⁹; trastrocamiento formal que permite

¹⁶⁹ La siguiente fue la anécdota que dio origen a *La mansión de Araucaíma*, en la que se aprecia con claridad los objetivos temáticos y formales que quería alcanzar Mutis con esta propuesta literaria: “[...] escribí todo un texto que se llama *La mansión de Araucaíma*, que fue un desafío que tuve con Luis Buñuel [...] con quien discutía una vez sobre la novela gótica y le explicaba que un desarrollo muy rico de la novela inglesa es aquél en donde el tema esencial es el mal absoluto y que el ámbito ideal 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 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 Araucaíma*, 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

entrever una intención narrativa que no sólo busca nutrirse de determinadas tradiciones literarias, sino que al mismo tiempo desea innovar en el marco de ellas, lo que le permite alcanzar un importante grado de originalidad y sugerencia¹⁷⁰. Una situación diferente se presenta en el caso de *La verdadera historia del flautista de Hammelin*, texto en el que se mantiene en gran medida la estructura narrativa del cuento tradicional, en este caso de origen germánico, presentándose la variación respecto al modelo original en el plano temático: como bien lo apunta Michèle Lefort en su minucioso ensayo sobre esta propuesta narrativa mutisiana¹⁷¹, el “simpático zapatero” Hans será ahora el cerebro detrás de la desaparición de los niños del pueblo, mientras que el flautista, otrora personaje principal del relato, será sólo el “ciego” ejecutor de los diabólicos planes del zapatero, con el añadido que este último morirá ajeno a cualquier sospecha, recayendo la culpa en el flautista, lo que convierte al escrito de Mutis en un irónico gesto respecto al siempre sinuoso comportamiento ético de los seres humanos y al supuesto valor de la palabra como transmisora de la “verdad”, tal como se sugiere desde el mismo título del relato.

esta película». José Balza y José Ramón Medina: “Maqroll y las batallas perdidas” en Santiago Mutis Durán (editor): *Tras las rutas... 1988-1993 op. cit.* p. 69. Finalmente Buñuel no hizo la película a partir del texto de Mutis, trabajo que sí adelantaría a mediados de los años ochenta el cineasta colombiano Carlos Mayolo.

¹⁷⁰ *La mansión de Araucaíma* constituye un valioso ejemplo de lo expuesto por Mario Vargas Llosa a propósito de las diferencias existentes entre la relación que el escritor sostiene con sus temas y la que establece con las formas literarias que utiliza para recrearlos: “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”. Mario Vargas Llosa: *Cartas a un... op. cit.* p. 23. Véase también “El falansterio violado” de Rafael Humberto Moreno-Durán y “El sueño gótico de Álvaro Mutis” de Julio Olaciregui en Santiago Mutis Durán (editor): *Tras las rutas... 1981-1988 op. cit.* pp. 77-85 y 87-95, respectivamente.

¹⁷¹ Lefort se remonta a mediados del siglo XV para rastrear las primeras versiones escritas de este cuento popular germánico, luego se detiene en diferentes recreaciones del mismo, y por último compara la propuesta mutisiana con las versiones previas. Michèle Lefort: “*La verdadera historia del flautista de Hammelin*, récréation, de Robert Browning et Samivel à Álvaro Mutis”, *América* (París), 23, 1999, pp. 161-173.

Respecto a la reescritura en términos literarios de significativos pasajes de la historia universal, dos son los escritos de Mutis que la encarnan: “La muerte del estratega” y “El último rostro”. Ambos casos se presentan como una transcripción y edición de “textos” previos; en el primer caso, los supuestos documentos que fueron consultados durante el segundo Concilio de Nicea (787) con miras a la luego fallida canonización de Alar el Ilirio, fingido estratega bizantino que murió a manos de los turcos en las arenas de Siria, mientras defendía los dominios de la emperatriz Irene, la *Basileus*¹⁷²; y en el segundo caso, el diario del supuesto coronel polaco Miecislav Napierski, antiguo miembro de los ejércitos napoleónicos, que llegó a la América hispana cuando su experiencia militar no sería valorada dado que las gestas de independencia ya se habían consumado pocos años antes¹⁷³. El resultado de dicha

¹⁷² En su estudio sobre el conjunto de la obra mutisiana, William L. Siemens señala que en “La muerte del estratega” existe un claro anacronismo histórico dado que se presenta a Alar como súbdito de la emperatriz Irene, la *Basileus*, quién gobernó entre finales del siglo VIII y comienzos del IX, al tiempo que se sitúa el nacimiento del propio Alar en los años previos al cisma ocurrido en 1054 entre las Iglesias de Oriente y Occidente; anacronismo que el propio Mutis le ha reconocido a Siemens en los siguientes términos: “Yo mezclé épocas e Irenes –hubo dos, como ya lo sabrás- y lo hice a propósito. Tampoco Sicilia estaba en manos de quienes yo menciono en la historia ni la Guerra de las Imágenes corresponde a la cronología real” (William L. Siemens: *Las huellas de... op. cit.* p. 161). Al revisar con detalle la historia bizantina, no fueron dos sino cuatro las emperatrices que portaron el nombre de Irene: la primera fue la hija de Bihar, kan de los jazaros, que la casa hacia 730 con el futuro Constantino V, su nombre original era Tzitzak y fue rebautizada con el nombre cristiano de Irene; la segunda fue la conocida como la *Basileus* (752-803); la tercera respondió al nombre de Irene Ducas o Ducaina (1066-1133), también conocida como Irene Comneno a partir de su matrimonio con Alejo I; y la cuarta fue Irene de Montferrato (1271-1315), esposa de Andrónico II; y a pesar del evidente anacronismo del relato mutisiano, es claro en su desarrollo que se está aludiendo en él a aquella Irene que fuera esposa del emperador León IV, posterior regente durante la minoría de edad de su hijo Constantino VI (780-790), con quién cogobernó durante cinco años (792-797) y a quien depuso en 797, asumiendo en ese momento el título masculino de *Basileus*, que conservó hasta 802, cuando fue depuesta del trono. En 787, junto con el patriarca Teracio, convocó el II Concilio de Nicea, séptimo concilio ecuménico reconocido por las Iglesias de Oriente y Occidente, y cuyo principal tema de debate fue la restauración de la “veneración” de las imágenes santas, constituyéndose en un capítulo fundamental de la llamada “querrela de las imágenes” que sacudió los cimientos de la Iglesia de Oriente durante los siglos VIII y IX. Véase Evelyne Patlagean *et alii: Historia de Bizancio*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001, capítulos III, IV, V, VI y VII.

¹⁷³ “El último rostro” es en principio un “fragmento” de un texto más amplio, tal como lo señala el propio autor: “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 y de investigar) [...] resolví quemar la novela y dejar únicamente un fragmento en donde sentía que está “mi” Simón Bolívar”. Testimonio recogido en Pedro

propuesta experimental se concreta en dos atractivos frescos de significativos periodos de la historia: los primeros síntomas del resquebrajamiento del Imperio de Oriente y las consecuencias que ello tendría sobre el devenir de Occidente¹⁷⁴, y el dramático tránsito de las recién nacidas repúblicas independientes latinoamericanas hacia unas interminables guerras civiles que se han extendido casi por dos siglos; pero el mérito literario no reside en reescribir esos significativos momentos históricos, sino en hacerlo de manera que el escrito no se convierta en un discurso acartonado y maniqueo, gracias a que no se pretendió la reescritura de la “Historia” con mayúsculas, sino una reelaboración de ésta a través del prisma de dos historias en minúsculas: la de Alar el Ilirio, que antes que un símbolo del guerrero 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

Shimose (editor): *Álvaro Mutis*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica – Instituto de Cooperación Iberoamericana, Colección “Semana de Autor”, 1993, p. 117. Quien sí retomó la idea de escribir una novela sobre los últimos días de El Libertador a partir de la lectura del relato de Mutis, fue Gabriel García Márquez, publicándola en 1989 con el título de *El general en su laberinto*; en ella, el nobel colombiano dio un claro testimonio de la deuda con su compatriota, no sólo en la dedicatoria (“Para Álvaro Mutis, que me regaló la idea de escribir este libro”) y en el epílogo (“Durante muchos años le escuché a Álvaro Mutis su proyecto de escribir el viaje final de Simón Bolívar por el río Magdalena. Cuando publicó *El Último Rostro*, que era un fragmento anticipado del libro, me pareció un relato tan maduro, y su estilo y tono tan depurados, que me preparé para leerlo completo en poco tiempo. Sin embargo, dos años más tarde tuve la impresión de que lo había echado al olvido, como nos ocurre a tantos escritores aun con nuestros sueños más amados, y sólo entonces me atreví a pedirle que me permitiera escribirlo. Fue un zarpazo certero después de un acecho de diez años. Así que mi primera gratitud es para él”), sino que además en el capítulo 6 de su ficción bolivariana incluyó como personaje al general polaco Miecislaw Napierski, el “autor” del diario que es reproducido en “El último rostro”, e hizo una sutil sugerencia al 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 [supuestamente Mutis] había de rescatar para la historia ciento ochenta años después” (Gabriel García Márquez, *El general en su laberinto*, Bogotá, Editorial Oveja Negra, 1989, p. 194.). Obsérvese el gesto irónico de García Márquez al fijar la divulgación de “El último rostro” en el año 2010, treinta y dos años después de su publicación por parte de Mutis, y veintiuno años después de la propia publicación de su novela, en la que, entonces, se anticipa la difusión del diario del extraviado general polaco en tierras americanas; un “anacronismo” garciamarquiano que refleja la tentadora posibilidad que tiene todo escritor de dar una nueva versión de los “hechos históricos” a partir de una sutil modificación de ciertas palabras o fechas.

¹⁷⁴ Véase Miguel de Ferdinandy: “El estratega. Un cuento de Álvaro Mutis” en Santiago Mutis Durán (editor): *Tras las rutas... 1981-1988 op. cit.* pp. 43-47.

un Simón Bolívar moribundo, traicionado por todos, y que en el vil asesinato del mariscal de Ayacucho -Antonio José de Sucre- en las montañas de Berruecos, percibe, antes que el final de su proyecto político, la muerte de un amigo fiel de muchas horas de campaña¹⁷⁵.

Tanto “La muerte del estratega” como “El último rostro” encuadran en la amplia definición de relatos históricos propuesta por Seymour Menton en la medida que ambos son relatos “cuya acción se ubica total o por lo menos predominantemente en el pasado, es decir en un pasado no experimentado directamente por el autor”¹⁷⁶; y reúnen algunas de las condiciones que el mismo estudioso señala como inherentes a la “Nueva Novela Histórica” (categoría en la que se incluyen tanto novelas como relatos). Para Menton, a partir de los años setenta del siglo XX surge en América Latina un conjunto de novelas históricas que se diferencia claramente de aquellas escritas durante el romanticismo decimonónico y la época del llamado criollismo (1915-1945), las cuales, a pesar de sus diferencias estilísticas, perseguían como fin último la consolidación a través de las letras de una identidad nacional; o de las surgidas de las entrañas del modernismo (1882-1915), que miraban hacia el pasado con la intención de escapar al auge del naturalismo

¹⁷⁵ La siguiente declaración dada por Mutis a finales del siglo XX, refleja el celo que ha tenido a lo largo de su trayectoria literaria de no convertir sus escritos en un simple medio de difusión de determinadas posturas ideológicas: “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 [el mítico cura guerrillero colombiano] 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 párroco, 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 sin dolor ninguno, al contrario, con un sentimiento de liberación. Las maté, me libre de ellas”. Héctor Abad Faciolince: “Álvaro Mutis. Las infantas no dan premios”, *Cromos*, 4144, 30 de junio de 1997, p. 44.

¹⁷⁶ Seymour Menton: *La nueva novela histórica en la América Latina, 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 32.

positivista y del materialismo burgués en tierras americanas; las nuevas novelas buscaban reevaluar la historia pero desde un ejercicio eminentemente literario. Su primer rasgo distintivo fue presentarse como el resultado de la reescritura de textos preexistentes, tal cual como ocurre en los relatos mutisianos con los documentos supuestamente consultados para la canonización de Alar el Ilirio durante el segundo Concilio de Nicea y el diario escrito por Napierski durante su viaje por la América hispana; su segunda característica es la de incorporar en sus tramas a figuras históricas claramente identificables, a la par que personajes surgidos de la imaginación del autor, contrapunto que Mutis alcanza con las parejas conformadas por la emperatriz Irene y Alar, en un caso, y Bolívar y Napierski, en el otro; y el tercer rasgo es su carácter metaliterario, que en el caso de “La muerte del estratega” y “El último rostro”, aunque no se registran por parte de sus narradores comentarios directos sobre el proceso creativo, el hecho de presentarse como la transcripción y edición de escritos preexistentes ya constituye en sí una postura metaliteraria: concebir el ejercicio narrativo como un proceso de manipulación y reescritura de unas supuestas fuentes originales¹⁷⁷.

En el primer ciclo narrativo mutisiano también se incluye otro relato emparentado con el modelo de recreaciones históricas antes expuesto, pero de igual manera se suscribe a la posibilidad de experimentar con un modelo escritural canónico: su título –“Antes de que cante el gallo”– permite entrever desde un comienzo que en su

¹⁷⁷ Menton señala otras tres características de la “Nueva Novela Histórica”: “los conceptos bajtianos de lo dialógico, lo carnavalesco, la parodia y la heteroglosia”, “la distorsión consciente de la historia mediante omisiones, exageraciones y anacronismos”, y la “subordinación, en distintos grados, de la reproducción mimética de cierto período histórico a la representación de algunas ideas filosóficas [...] aplicables a todos los periodos del pasado, del presente y del futuro” (*Ibid.*, pp. 42-44); rasgos que no se presentan de manera diáfana en los dos relatos mutisianos en cuestión (en la nota 138 ya se aclaró el anacronismo presente en “La muerte del estratega), motivo por el cual, el investigador estadounidense señala lo siguiente sobre “El último rostro”: “A pesar de su introducción borgeana (el encuentro por casualidad del diario de Napierski) y la representación relativamente arquetípica de Bolívar, “El último rostro” no tiene suficientes rasgos de la Nueva Novela Histórica para merecer esta etiqueta” (*Ibid.*, p. 186); juicio ajustado, pero que debería matizarse tal como se ha expuesto arriba.

desarrollo se asiste a una recreación de la pasión y muerte de Jesús, a partir de una reescritura de conocidos pasajes del *Nuevo Testamento*, a los cuales el relato es bastante fiel, salvo en el hecho de que la acción se desarrolla en pleno siglo XX (Jesús y los apóstoles dan vida a un comando sindicalista que insta a la huelga a los trabajadores de un anónimo puerto, y los soldados romanos han cedido su papel represor a los sabuesos torturadores de un cuerpo policial contemporáneo¹⁷⁸) y en la resolución de la trama, donde anida el carácter trasgresor del escrito. En los dos últimos párrafos del relato, el fiel Pedro recobra su libertad –había sido apresado junto a Jesús– y al entrar en contacto de nuevo con el mar y su vetusta lancha de pescador, abandona el proyecto de perpetuar la doctrina del llamado Maestro, que ahora percibe como ajena a su condición de hombre y a sus intereses, por lo que opta por renovar su permiso de pescador, antes que asumir el rol de predicador¹⁷⁹; su “cuarta negación” (las tres previas se habían cumplido de manera fiel a lo registrado en los evangelios) se concreta de manera definitiva cuando decide lavar su pañuelo de seda, que había cumplido el papel del famoso sudario, del cual desaparece la sangre de su antiguo guía y resurge la original silueta de

¹⁷⁸ El hecho de ubicar la pasión y muerte de Jesús en pleno siglo XX, también diferencia la propuesta de reescritura de Mutis de la adelantada por otros escritores contemporáneos tales como José Saramago –*El evangelio según Jesucristo* (1991)– y Norman Mailer –*El evangelio según el hijo* (1997)–, quienes a pesar de adelantar sus respectivos trabajos desde ópticas hijas de los tiempos modernos, y con las menores o mayores variantes que introducen a los relatos bíblicos, ubican sus respectivas tramas en el supuesto tiempo original en que ocurrieron los hechos recreados. La propuesta de Mutis es más cercana a la de Naguib Mahfuz en *Hijos de nuestro barrio* (1959), en la cual, mediante la ubicación del relato en un tiempo indeterminado, recrea en un barrio de El Cairo la historia de Moisés, Jesús y Mahoma, ahora con los nombres de Gábal, Rifaa y Qásim, respectivamente.

¹⁷⁹ Recuérdense que en el apéndice del evangelio de San Juan (21) se apunta el regreso de Pedro y otros de los apóstoles a sus labores de pesca en el Tiberíades, pero a diferencia de la propuesta mutisiana, el evangelista señala como justamente en ese contexto tiene lugar una postrera aparición de Jesús después de su crucifixión, durante la cual Pedro reafirma su amor al Maestro y asume el reto de guiar a sus condiscípulos. *Sagrada Biblia* (Versión directa de las lenguas originales por Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1966, pp. 1301-1302.

los esbeltos yates impresa en el tejido; acción que es descrita un tono neutro¹⁸⁰, lo cual permite que el relato no se deslice hacia un ámbito panfletario, sino que tan sólo abra las puertas a una posible especulación por parte del lector, sobre cuál habría sido la historia de Occidente durante los últimos veinte siglos si la doctrina cristiana no hubiera contado con unos acérrimos propagadores de ella¹⁸¹.

A la luz de los escritos reseñados en este apartado, se puede afirmar que en el primer ciclo narrativo de Mutis no existe un afán por definir lo que es o debería ser el acto escritural equiparable a la pesquisa adelantada en sus dos primeras etapas poéticas; tampoco se presenta una descalificación radical del poder de la palabra tal como ocurre en los poemarios *Los elementos del desastre* y *Los trabajos perdidos*; aunque no debe pasarse por alto que en ese experimentar con diferentes opciones narrativas (diario, reescritura de la historia, variaciones sobre modelos literarios tradicionales) anida también un profundo cuestionamiento sobre el poder de lo narrado y las posibilidades de su permanencia en el tiempo: porque de la misma manera como la palabra permite recuperar de forma bastante fiel esencias del pasado, también la misma palabra las puede transformar para ajustarlas a los intereses del tiempo presente, o puede sucumbir en su intento, perdiéndose en la nada, al igual que la sangre del Maestro otrora contenida en el pañuelo de ese “fiel” pescador llamado Pedro.

¹⁸⁰ “Lavó el pañuelo en el agua que entraba por la borda y lo puso a secar en una de las ventanillas laterales. Las siluetas de los esbeltos yates comenzaron a destacarse de nuevo sobre el fondo marfil y celeste de la seda”. Álvaro Mutis: “Antes de que cante el gallo” en *Obra Literaria. Prosas... op. cit.* p. 137.

¹⁸¹ Aunque “Antes de que cante el gallo” presenta un gran parentesco con “La muerte del estratega” y “El último rostro”, no puede considerársele como un “relato histórico” propiamente dicho dado que rompe con la regla de oro de éste: los hechos narrados no se ubican en “un pasado no experimentado directamente por el autor”: su acción se desarrolla en pleno siglo XX, del cual Mutis es hijo a pesar de sus reticencias frente a la época en que le tocó vivir. Pero a diferencia de los otros relatos mencionados, “Antes de que cante el gallo” si se distingue por el tono paródico de la “Nueva Novela Histórica”, rasgo que lo relaciona con la novela *El signo del pez* (1987) del también colombiano Germán Espinosa, narración en la que se plantea la novedosa tesis de que el Mesías no fue Jesús sino Pablo (Saulo), quien no fallecería crucificado en Jerusalén sino decapitado en Roma.

III.4.2. Segundo ciclo narrativo: *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*

A diferencia del primer ciclo narrativo de Mutis, concebido en gran medida de manera independiente a la evolución de su obra poética, en el segundo ciclo narrativo ocurre lo contrario: las *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* –nombre con el que se conoce el conjunto de narraciones publicadas entre 1986 y 1993: *La Nieve del Almirante* (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1987), *Un bel morir* (1989), *La última escala del Tramp Steamer* (1989), *Amirbar* (1990), *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1991) y *Tríptico de mar y tierra* (1993)¹⁸²– presentan una profunda relación con sus poemarios, al punto que en numerosas ocasiones el propio autor ha reconocido que constituyen una prolongación y recreación de ciertos núcleos poéticos, salvo que ahora en un plano narrativo: “Mis novelas son prolongaciones de mis poemas. Una persona que lea con cuidado mis poemas verá que ahí están todos los temas de mis novelas: las situaciones, los paisajes, las obsesiones. En la novela le he dado otro ritmo, otro andar a las mismas obsesiones y a los mismos fantasmas”¹⁸³. Esta relación entre la prosa y la poesía mutisianas genera que en las *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*

¹⁸² *La Nieve del Almirante*, Madrid, Alianza Editorial, 1986; *Ilona llega con la lluvia*, Bogotá, Oveja Negra, 1987; *Un bel morir*, Bogotá, Oveja Negra, 1989 y Madrid, Mondadori, 1988; *La última escala del Tramp Steamer*, Bogotá, Arango Editores, 1989 y Madrid, Mondadori, 1990; *Amirbar*, Bogotá, Norma, 1990 y Madrid, Siruela, 1990; *Abdul Bashur, soñador de navíos*, Bogotá, Norma, 1991 y Madrid, Siruela, 1991; *Tríptico de mar y tierra*, Bogotá, Norma, 1993; *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, Madrid, Siruela, 1993, 2 vol. y 1997, 1 vol. y Bogotá, Alfaguara, 1995. Asociado a ese conjunto de narraciones, Mutis publicó el relato titulado “Un rey mago en Pollensa” (*El Tiempo*, 24 de diciembre de 1995), texto que hasta la fecha no ha sido incorporado a ninguna de las reediciones del segundo ciclo narrativo. De aquí en adelante se citará a partir de la edición de Siruela de 1997, indicando el número de página entre paréntesis en el texto.

¹⁸³ Natividad Pulido: “Álvaro Mutis obtiene también el VI Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana”, *ABC*, 4 de junio de 1997, p. 59. En otra entrevista Mutis precisa que dicho tránsito de su poesía hacia la narrativa se hizo evidente en el momento de corregir unas pruebas del poema “La Nieve del Almirante”, perteneciente al libro *Caravansary* (1981): percibió que en el poema se encontraban latentes una serie de situaciones que podrían ser desarrolladas desde una dimensión novelesca, siendo el resultado de esa indagación la escritura de *La Nieve del Almirante* (1986), texto con el que inicia su segundo ciclo narrativo. Véase José Balza y José Ramón Medina: “Maqroll y las ...” *loc. cit.* p. 70.

prevalezca un tono reflexivo, un discurso donde lo poético se introduce por la menor rendija que le otorga el desarrollo narrativo de las diferentes tramas¹⁸⁴; hasta el punto que en determinados casos no se toma el trabajo de camuflarse bajo el manto de la narración, sino se presenta con su reluciente vestido de canto lírico, ya sea directamente traspasado desde los antiguos poemarios o como una producción inédita surgida en el marco del nuevo entramado literario¹⁸⁵; lo cual permite caracterizar a este segundo ciclo narrativo mutisiano de acuerdo con el modelo bosquejado por Ricardo Gullón al presentar el “mapa general de la novela lírica”:

La cordillera central del sistema [...] va ligada al predominio de la sensación, la constituyen los momentos de visión, de intensificación del ser en que éste trasciende sus fronteras, sus habituales limitaciones, y es capaz de sentir más y de sentir de otra manera. Momentos, visión, percepción y sensación, son los puntos elevados de la cordillera y, traspuestos a la palabra, declaran su complementariedad¹⁸⁶.

¹⁸⁴ A este respecto, Carmen Ruiz Barrionuevo ofrece una precisa síntesis de la profunda interrelación existente entre los dominios poéticos y narrativos de Mutis: “La poesía de Álvaro Mutis reivindica la épica y lo narrativo en estos tiempos en que la lírica no goza más que de muy reducidos círculos de lectores; pero en contrapartida, lo narrativo de su obra novelesca nunca abandona la intensidad de la lírica, con lo que el tono unitario de su obra se concentra en lo poético”. “Summa de Maqroll...” *loc. cit.* p. 23.

¹⁸⁵ Al final de *La Nieve del Almirante* (1986) y bajo el título de “Otras noticias de Maqroll el Gaviero” se transcriben los siguientes poemas: “Cocora” y “La Nieve del Almirante” de *Caravansary* (1981), y “El cañón de Aracuriare” y “La visita del Gaviero” de *Los emisarios* (1984) (pp. 95-109). Situación similar ocurre en *Un bel morir* (1989) –cuyo título corresponde al de uno de los poemas incluidos en *Los trabajos perdidos* (1965)–; en su parte final se plantean tres versiones de la supuesta muerte de Maqroll que corresponden a sendos testimonios poéticos, y se reproduce aquel al que se le otorga mayor credibilidad por parte del narrador de la novela: “En las esteros”, proveniente de nuevo del poemario *Caravansary* (pp. 318-320). Las otras dos versiones del deceso del Gaviero corresponden a los tres poemas (“Soledad”, “La carreta” y “Letanía”) que se incluyeron al final de la primera *Summa de Maqroll el Gaviero* (1973) y al titulado “Morada” de la *Reseña de los Hospitales de Ultramar* (1959). En cuanto a los nuevos pasajes líricos surgidos en el desarrollo de las narraciones, se destacan dos: la oración pronunciada por el Capitán del lanchón que avanza por las turbulentas aguas del río Xurandó, con la intención de conjurar los peligros que representan para los viajeros los rápidos conocidos con el nombre del “Paso del Ángel”, y que Maqroll reproduce en su “Diario” (*La Nieve del Almirante*, pp. 65-66); y la súplica de retornar un día a los dominios marinos que dirige Maqroll al “Emir Bahr, Amirbar, Almirante”, en medio de su caótica experiencia como minero (*Amirbar*, pp. 457-460); nuevos cantos poéticos cuyo tono guarda una marcada similitud con el empleado en la emblemática “Oración de Maqroll”.

¹⁸⁶ Ricardo Gullón: *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 44.

Pero ese carácter poético no constituirá la única herencia que las *Empresas y tribulaciones* retomarán del ciclo lírico mutisiano; de similar importancia será la reaparición de las emblemáticas voces del Gaviero y su fiel introductora desde la lejana “Oración de Maqroll”, ahora convertidas en narradores y personajes de las nuevas tramas, y plenamente conscientes de la relación que las une: a saber que, aunque el Gaviero sea la voz principal, la introductora siempre tendrá la potestad de recoger, juzgar y editar los testimonios de su peculiar amigo, tal cual queda explicitado en “Jamil”, el último tablero del *Tríptico de mar y tierra* (1993):

Usted, que ha contado tantos episodios de mi vida, estoy seguro de que nunca pensó en escuchar de mis labios una historia como la que me ha hecho el favor de oír. No sé si valga la pena contarla. A veces pienso que la forma parte, simplemente, de lo que un poeta que admiro mucho llamó «los comunes casos de toda suerte humana». No lo sé. Es a usted a quien le toca juzgarlo. (p. 759)

En cuanto a la estructura de las nuevas narraciones, en ella se perfecciona un método ya empleado en algunos de los relatos del ciclo anterior: la presentación de un “texto nuevo” a partir del hallazgo, transcripción y/o edición de otros “textos”, tanto de carácter escrito como oral, tales como: fragmentos o textos completos consignados previamente en los poemarios mutisianos; documentos escritos por el Gaviero u otros personajes que llegan –generalmente fruto del azar– a las manos del narrador; cartas enviadas directamente por Maqroll al narrador; conversaciones sostenidas entre el Gaviero y el narrador o entre este último y otros personajes allegados a su amigo; y supuestos escritos de terceros sobre las andanzas de Maqroll¹⁸⁷. Al nutrirse de esa variada gama de

¹⁸⁷ Los siguientes son algunos ejemplos de las diversas fuentes que nutren las *Empresas y tribulaciones*, señalando que en la nota 151 se hizo una minuciosa relación del material proveniente de la obra poética mutisiana: el “Diario” escrito por Maqroll durante la travesía del Xurandó, que el narrador encuentra en el bolsillo destinado a los mapas y cuadros genealógicos de la *Enquête du Prévôt de Paris sur l’assassinat de Louis Duc D’Orleans* del profesor P. Raymond, libro editado a mediados del siglo XIX y al que el narrador le sigue la pista durante numerosos años hasta finalmente hallarlo en una librería de viejo del Barrio Gótico de Barcelona (*La Nieve del Almirante*, pp. 19-21); la correspondencia sostenida por Abdul Bashur y su familia, que su hermana Fátima le hace llegar al narrador luego de un encuentro casual de los

fuentes, los nuevos relatos presentarán un tejido heterogéneo y cambiante, lleno de autorreferencias –en el que podrán percibirse determinadas puntadas, según con qué aguja han sido dadas y desde qué perspectiva se les admire luego¹⁸⁸–, que rompa con cualquier vestigio de linealidad, y que nunca oculta que es fruto de la voluntad de dejar un testimonio que sobrepase los estrechos límites del ámbito privado, pero que a su vez descarta cualquier rasgo ejemplarizante de cara a sus posibles lectores.

Esta apuesta por una “polifonía novelesca”¹⁸⁹ sitúa a las *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* en el marco de la tradición novelesca que iniciara Cervantes con el *Quijote*; recuérdese que la primera parte de éste (1605) se presenta como la traducción y posterior transcripción de un supuesto “texto original” que relataba las aventuras del ingenioso hidalgo –un manuscrito en árabe, cuya autoría es atribuida al historiador-sabio Cide Hamete Benengeli, que el narrador encuentra en la alcañá de Toledo (I, 9)–, texto que es enriquecido con otros “documentos” y “testimonios” –

dos en la estación de trenes de Rennes (*Abdul Bashur, soñador de navíos*, pp. 508-511); la misiva enviada por Maqroll al narrador desde Pollensa, en la que le brinda un pormenorizado relato de su continuo deambular y de su nuevo trabajo como celador en unos abandonados astilleros del puerto mallorquín (*Amirbar*, pp. 481-489); el paquete de documentos, con matasellos igualmente de Pollensa, que contiene el *sui generis* “Diálogo en Belém do Pará” que en principio sostuvieron Abdul y el Gaviero (*Abdul Bashur, soñador de navíos*, pp. 608-617); la extensa charla entre Maqroll, el narrador y el hermano y la cuñada de este último, en la residencia que la pareja de esposos tiene en el valle de San Fernando (California), durante la cual el Gaviero dio cuenta de sus peripecias en las cordilleras andinas en busca de oro (*Amirbar*, pp. 404-480); el diálogo que tuvo lugar en el bar del Hotel Wellington de Madrid entre el narrador y el pintor colombiano Alejandro Obregón, en el que éste entera a su interlocutor de su primer encuentro con Maqroll en Cartagena de Indias y de sus posteriores viajes en compañía del Gaviero a través de las Antillas y otros confines del mundo (*Tríptico de mar y tierra*, pp. 663 y ss.); el supuesto texto periodístico escrito por Gabriel García Márquez sobre el aparente hallazgo del cadáver de Maqroll en la Ciénaga Grande de Cartagena (*Tríptico de mar y tierra*, pp. 682-683); entre otros.

¹⁸⁸ Un ejemplo de ello lo constituye el primer encuentro entre Maqroll y Abdul –experiencia que marcaría de manera profunda sus respectivas existencias y que tuvo lugar en un café de Port Said– del que se presenta cuatro versiones a lo largo de las *Empresas y tribulaciones*: dos a cargo del Gaviero (*La Nieve del Almirante*, p. 75 y *Tríptico de mar y tierra*, p. 739), una corre por cuenta de Abdul (*Abdul Bashur, soñador de navíos*, p. 583), y otra del narrador (*Abdul Bashur, soñador de navíos*, p. 530); siendo el efecto de ese cruce de versiones, llenar de luces y sombras el turbio negocio que dio origen a su amistad (la venta fraudulenta de unos ópalos a un judío de Tetuán) y la entrañable relación que sostuvieron desde entonces hasta el fatídico accidente aéreo en el que Abdul perdió su vida en Funchal.

¹⁸⁹ Véase Milan Kundera: *El arte de... op. cit.* pp. 85-89.

provenientes de la consulta de los archivos manchegos y de la misteriosa caja de plomo que fue hallada en los cimientos de una antigua ermita de Zaragoza (I, 52)– que matizan el desarrollo de la trama, que a su vez no discurre de forma continua, sino que da cabida a contrapuntos narrativos, producto de la intercalación en la historia central de otras historias aparentemente independientes –*Novela del curioso impertinente* (I, 33-35) y *El capitán cautivo* (I, 39-41)– que enriquecen, tanto en el terreno temático como formal, el conjunto de la obra. Pero el legado técnico que Mutis hereda del *Quijote*, no se limita a las variantes de desarrollo narrativo descritas; de la segunda parte de la sin par obra cervantina (1615) también recoge la valiosa posibilidad de cuestionar la validez de la ficción desde su propio seno, de asumir los retos de la metaliteratura como parte fundamental del propio engranaje creativo: en la segunda entrega, el ingenioso hidalgo y su fiel escudero evaluarán la existencia tanto de la primera parte de la obra (II, 2-4), como de la versión apócrifa de la segunda (la publicada en 1614 por el supuesto licenciado Alonso Fernández de Avellanada), contra la cual enviarán venenosos dardos críticos (II, 59, 72 y 74); sin olvidar que el conjunto del *Quijote* constituye en sí mismo un ejercicio metaliterario en el que se recrea un modelo –la novela de caballería– con la intención de poner en evidencia su agotamiento y a partir de su “cadáver” proponer una nueva alternativa narrativa –la novela moderna–, que desde sus orígenes brillará por su carácter intertextual, tal como puede apreciarse en el episodio de la “despiadada purga” de la biblioteca del Quijote, en la cual no sólo se somete a juicio a la novela de caballería, sino también al teatro renacentista, a la novela pastoral y a la poesía épica, entre otros (I, 6)¹⁹⁰. Aunque como bien lo matizó Jorge Luis Borges, en uno de sus

¹⁹⁰ Martín de Riquer señala que, antes de la publicación del *Quijote*, ya existían antecedentes de simular que el texto que se presentaba al lector era producto de la traducción o hallazgo misterioso de otro texto (ej. Las propias novelas de caballería), así como el “jugar” con los posibles de la ficción dentro de la ficción (ej. *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio), lo que no impide el considerar a la obra de

ensayos sobre el legado cervantino, la metaliteratura no sólo enriquece la técnica y la temática narrativas, sino que va más allá, al permitir poner en tela de juicio a la endeble base de la existencia humana al evidenciar la fragilidad de los supuestos límites existentes entre la ficción y la realidad:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las Mil y Una Noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben¹⁹¹.

Inquietud que también transmitirán en sus relatos, Maqroll y su fiel narrador -en cuanto descendientes de la tradición iniciada por el *Quijote*, parientes cercanos del universo borgeano¹⁹², e hijos “ejemplares” de la obra poética mutisiana-, en la medida que no sólo reflexionarán sobre las razones que los impulsan a “narrar”, sino que a partir de dicha indagación también evaluarán de manera inquisitorial sus propios cimientos existenciales. Para el ahora narrador de las empresas maqrollianas, así como en *Abdul*

Cervantes como el paradigma en el uso de esos recursos técnicos de cara a la futura literatura en lengua castellana. Miguel de Cervantes: *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, introducción, edición y notas de Martín de Riquer, Barcelona, Planeta, 1992, pp. 99 y 209.

¹⁹¹ Jorge Luis Borges: “Magias parciales del Quijote” [*Otras inquisiciones* (1952)] en *Obras completas*, vol. II, *op. cit.* p. 47.

¹⁹² Los siguientes son algunos relatos borgeanos fruto del recrear y manipular supuestas “fuentes” preexistentes, y en cuya caracterización puede apreciarse varios de los mecanismos empleados por Mutis para la composición de las *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*: “Pierre Menard, autor del Quijote” (reescritura y reinterpretación de cierto fragmento del *Quijote* y confrontación de distintos testimonios, tanto orales como escritos, a propósito de la producción literaria de Menard), “Las ruinas circulares” (paradoja del soñador soñado, de la imposibilidad de establecer donde termina la realidad y comienza la ficción), “Parábola del palacio” (pérdida del “texto” que se supone contenía la “Historia Total”), “El inmortal” (hallazgo casual de un manuscrito, en el interior de un libro renombrado –sexto tomo de la traducción de la *Iliada* adelantada por Pope-, que es traducido del inglés y el latín al español, pero respecto al cual existen dudas sobre su autenticidad), “La intrusa” (versión de dos versiones anteriores), y “El informe de Brodie” (de nuevo el hallazgo de un manuscrito -en este caso en el interior de una edición inglesa de 1840 de *Las mil y una noches*- que en su traducción al español, sólo se han incluido sus fragmentos en inglés, omitiendo (y privando de dicha información al lector último) los consignados en latín).

Bashur, soñador de navíos, manifestará con cierto tono altruista que su propósito escritural es “Dejar testimonio de esta saga impar [Maqroll, Flor Estévez, Ilona, Amparo María, Abdul Bashur, Warda Bashur, Jon Iturri, entre otros] es lo que he venido intentando, si no con cabal fortuna, al menos sí con la ilusión de retardar en la parca medida de mis posibilidades, su caída en el olvido” (p. 529); aunque confesará en el mismo libro que mediante dicho ejercicio escritural también persigue un fin particular, privado, como es el “prolongar mis nostalgias que, a esta altura de mis días, representan una porción muy grande las razones que me asisten para continuar mi camino” (p. 529), motivación cercana a la de la tercera concepción poética mutisiana de escribir para satisfacción de unos intereses eminentemente personales y como forma de soportar la agobiadora carga del diario vivir. Postura similar aparece registrada en el “Diario” escrito por Maqroll durante su viaje por el río Xurandó en busca de unos miríficos aserraderos, documento que constituye la parte central de *La Nieve del Almirante*, aunque existe una gran diferencia entre el narrador y el Gaviero: mientras el primero se asume como un escritor profesional que, aunque intenta negarlo, le preocupa la recepción de su obra por parte de la crítica, el segundo encarna a un ser que a lo largo de su vida escribe ciertas líneas para comunicarse con sus semejantes y plasmar su opinión sobre determinados aspectos de sus diversas travesías. Un ejemplo de ello lo constituye su “Diario” –que según palabras del narrador “es una mezcla indefinible de los más diversos géneros: va desde la narración intrascendente de los hechos cotidianos hasta la enumeración de herméticos preceptos de lo que pensaba debía ser su filosofía de vida” (pp. 20-21)–, en el que presenta a la escritura como aquella herramienta que le permite superar los obstáculos cotidianos que lo acosan durante su permanente peregrinar: ya sea que le permita evadirse del medio circundante –“ahora me distraigo

escribiendo para no mirar hacia la gótica maravilla de aluminio y cristal [los aserraderos]” (p. 87)–; o exorcizar los fantasmas y las calamidades siempre al acecho – “Escribo con enorme dificultad, pero al mismo tiempo al registrar estos recuerdos de mi mal [la “fiebre del pozo” que padeció luego de sostener una relación sexual con una indígena], me voy liberando de esa visitación de la demencia que trajo consigo y que fue lo que mayor daño me hizo” (pp. 57-58)–; o simplemente satisfacer una necesidad física –“Escribo para conciliar el sueño” (p. 45)–, tres opciones que se ajustan de nuevo a la ya aludida tercera concepción poética mutisiana, a aquella en que se asume las limitaciones de la palabra, al tiempo que se reivindica su valor catártico, según los intereses particulares de quien acuda a ella.

Al finalizar este recorrido por la evolución del arte poética mutisiana, tanto en su vertiente lírica como en la narrativa, bien se puede vislumbrar al quehacer literario como un coloso con pies de barro debido a las limitaciones propias de la palabra en que se funda y del ser humano que lo adelanta, un coloso que al menor viento tambalea y cae de bruces en el limo, pero que a pesar de ello sigue siendo reivindicado por sus torpes ejecutantes, dado que constituye un factor imprescindible de su ser, de su existencia, tal como lo señaló en su momento el Capitán al Gaviero a propósito de los habitantes de las riberas del Xurandó: “La gente aquí es muy dada a inventar historias. De eso viven, de contarlas en las rancherías y en los puestos del ejército. Allí las adornan, las aumentan, las transforman, y con eso engañan el tedio” (p. 64); por ende, mientras hombres y mujeres conserven su capacidad fabuladora y asuman el reto de recrear sus fantasías, ya sea para sí mismos o para compartirlas con sus semejantes, la “poesía” será más que un “trabajo perdido”, tal cual lo prueban los poemas y relatos mutisianos.

IV. MAQROLL EL GAVIERO O LA NECESIDAD DEL OTRO: EL TRÁNSITO DE VOZ POÉTICA A NARRADOR

[...] que tanto Maqroll hai en min, que tanto Álvaro Mutis hai en Maqroll, non se pode saber. Canto máis traballo por Maqroll, cantos máis libros saen de Maqroll, máis distante está de min Maqroll, e máis corpo seu, pasado e presente, e corpo físico ten. E máis cousas completamente alleas a min. Ás veces sorpréndeme terriblemente. No que estou a escribir agora, estou sorprendísimo dunhas cousas que sabe Maqroll e duns amigos que ten, que realmente eu non calculaba. Pero iso ven como por forza. O propio personaxe vai organizando a súa vida, o seu mundo, os seus amigos, as súas relacións.

Álvaro Mutis. “Álvaro Mutis. Creador de imaxinarios”¹⁹³

IV.1. En los dominios de la heteronimia poética

Al igual que ocurre con la obra de su compatriota Gabriel García Márquez, que independiente de las características literarias particulares de cada uno de los textos que la componen, estos son evaluados a partir de su vínculo con el universo de Macondo, la producción literaria de Álvaro Mutis también se halla signada a ser apreciada a la luz de su relación con el paradigma literario que encarna la figura de Maqroll el Gaviero, lo cual no es gratuito, no en vano al conjunto de su producción poética el propio autor lo ha bautizado como *Summa de Maqroll el Gaviero* y a la mayoría de sus obras narrativas las ha agrupado bajo el título de *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, pero que como se demostró en el capítulo anterior, y a pesar de su innegable función de eje sobre el que gira el universo mutisiano, no constituye la única voz poética y narrativa

¹⁹³ Entrevista realizada por Michèle Lefort: “Álvaro Mutis. Creador de imaxinarios” *Tempos*, maio 1997, p. 78. “[...] qué tanto hay de Maqroll en mí, qué tanto de Álvaro Mutis hay en Maqroll, no se puede saber. Cuanto más trabajo sobre Maqroll, cuantos más libros salen de Maqroll, más distante está Maqroll de mí, y tiene más vida propia, pasada y presente, y también tiene un cuerpo físico. Y también tiene rasgos totalmente ajenos a mí. En ocasiones me sorprende terriblemente. En lo que estoy escribiendo ahora, estoy sorprendido de algunas cosas que sabe Maqroll, de unos amigos que tiene, que yo no calculaba. Pero eso ocurre inevitablemente. El propio personaje va organizando su vida, su mundo, sus amigos, sus relaciones.” (La traducción es mía)

que se manifiesta en él. De hecho, a pesar de su irrupción desde las primeras composiciones poéticas de Mutis, los “testimonios” de Maqroll, salvo contadas excepciones, siempre han llegado a sus lectores gracias a la mediación de una voz introductora sin cuya presencia el discurso del Gaviero carecería de la verosimilitud literaria que le ha permitido trascender las siempre vulnerables páginas de un texto para convertirse en un paradigma del poeta moderno; de igual manera la relación entre estas dos voces poéticas no ha sido monolítica, no se ha limitado a un mero ejercicio de subordinación de la voz introductora a la de Maqroll, sino que con el paso del tiempo y según los senderos literarios por los que su creador las ha conducido, se ha tornado compleja, se ha enriquecido a partir de su contacto con otras voces, con ámbitos en principio ajenos a su órbita de acción, al punto que cuando los avatares del Gaviero se deslizaron del campo poético al terreno narrativo, la pareja prosiguió su andadura conjunta, a pesar de las aparentes señales de distanciamiento que por momentos se puede percibir al seguir su rastro en las novelas publicadas por Mutis entre 1986 y 1993. La situación antes descrita constituye el motivo por el que en el presente capítulo se indaga sobre el origen y la posterior consolidación literaria, tanto de la voz de Maqroll el Gaviero como de su voz introductora, en aras de poder valorar en su justa dimensión, su tránsito de voces poéticas a voces narradoras, tránsito en el que la primera se ha llevado los laureles del reconocimiento mientras la segunda ha optado por un engañoso anonimato.

Pero antes de emprender la indagación propuesta, debe retomarse lo expuesto por el propio Mutis en el epígrafe del capítulo en la medida que constituye el principal condicionante al que se han visto expuestos los diversos estudiosos de la obra mutisiana: la incierta distancia entre el autor y su criatura creada, que no viene a ser

nada diferente a la permanente discusión literaria de los difusos límites entre realidad y ficción. Una discusión que Mutis ha contribuido a fomentar con sus respuestas al sempiterno interrogante de sus entrevistadores a propósito de su relación con Maqroll, tal cual puede apreciarse en la siguiente declaración brindada en 1982: “Maqroll es todo lo que quise ser y no fui. Todo lo que yo he sido y no he confesado. Todo lo que yo quisiera ser y, además, todo lo que he sido”¹⁹⁴, declaración que inclina la balanza a una plena identificación Mutis-Maqroll, en la que tanto lo vivido como lo soñado por el autor quedaría englobado en la figura creada, pero identificación que acto seguido el propio creador vuelve a matizar al apuntar: “Y también hay otra dimensión muy importante: lo que es Maqroll, él, por su cuenta”¹⁹⁵, precisión que, si no desvirtúa la identificación autor-voz poética o autor-personaje de ficción, sí otorga a este último la posibilidad de un margen de autonomía frente a su creador¹⁹⁶. Por su parte, en las críticas y reseñas también se oscila sobre la manera de valorar la relación Mutis-Maqroll: se encuentran casos en los que la identificación es total, aún desde la misma enunciación de la relación¹⁹⁷, y que llevan a propuestas tales como la de sostener que

¹⁹⁴ Rosita Jaramillo: “Una visita al...” *loc. cit.* p. 274.

¹⁹⁵ *Ibíd.* p. 274.

¹⁹⁶ Frente a este dilema de los límites entre realidad y ficción puede recogerse la tesis defendida por Mario Vargas Llosa, que va en contravía de la expuesto en parte por Mutis, sobre el “error” en que se suele caer al confundir al autor con los personajes que crea, especialmente con el narrador –que por extrapolación al ámbito lírico también puede entenderse como la voz poética–: “[...] conviene disipar un malentendido muy frecuente que consiste en identificar al narrador, quien cuenta la historia, con el autor, el que la escribe. Éste es un gravísimo error, que comenten incluso muchos novelistas, que, por haber decidido narrar sus historias en primera persona y utilizando deliberadamente su propia biografía como tema, creen ser los narradores de sus ficciones. Se equivocan. Un narrador es un ser hecho de palabras, no de carne y hueso como suelen ser los autores; aquél vive sólo en función de la novela que cuenta y mientras la cuenta (los confines de la ficción son los de su existencia), en tanto que el autor tiene una vida más rica y diversa, que antecede y sigue a la escritura de esa novela, y que ni siquiera mientras la está escribiendo absorbe totalmente su vivir.” Mario Vargas Llosa: *Cartas a un... op. cit.* p. 52.

¹⁹⁷ El siguiente ejemplo se encuentra en la reseña adelantada por Pedro Gómez Valderrama en 1986 a propósito de la publicación de *La Nieve del Almirante*: “En un hermoso relato en forma de diario, novela corta, poema, el personaje Maqroll-Mutis se desdobra y se muestra en nuevas e incalculables facetas.” (Pedro Gómez Valderrama: “La odisea del almirante” en Santiago Mutis Durán (editor): *Tras las rutas...*

sólo en los datos biográficos del autor se halla la clave para comprender su obra, de ahí el empeño de establecer paralelos entre la vida de Mutis y la “existencia” de Maqroll¹⁹⁸ en busca de un verismo extremo; otra opción ha consistido en ubicarse en un punto intermedio de manera que al tiempo que se reconoce la carga autobiografía que contiene la creación de Maqroll, no se pierde de vista que éste constituye una creación literaria que va más allá de ser un retrato novelado de las vivencias y quimeras de Mutis¹⁹⁹; también, aunque en contadas oportunidades, se ha sugerido la posible no identificación Mutis-Maqroll, valoración que no ha disgustado al autor²⁰⁰; o se han indicado otros niveles de identificación que van desde el que plantea una paridad entre los lectores y Maqroll²⁰¹ o el que modifica la dupla Mutis-Maqroll, sustituyendo la figura del Gaviero

1988-1993 *op. cit.* p. 167) Fusión autor-personaje que también aparece en años más recientes en el estudio adelantado por Alonso Aristizábal: “Mutis-Maqroll escribe en una máquina eléctrica Smith-Corona, y todavía viaja sin descanso y responde cada una de las cartas que le envían. Llega a cada bahía como a la entrada de una cultura. Quiere como latinoamericano reclamar la ciudadanía del mundo, su derecho a la universalidad. [...] En este aspecto, al igual que en muchos otros, Maqroll es el mismo Mutis, parte del diálogo consigo mismo.” (Alonso Aristizábal: *Mito y trascendencia... op. cit.* pp. 18-19)

¹⁹⁸ Tal es la propuesta de Fernando Quiroz: “[...] ganó mi curiosidad por conocer las vueltas que ha dado en la vida el hombre [Mutis] que fue capaz de inventar a un personaje tan revelador como Maqroll el Gaviero. Si es cierto –y debe serlo... casi, diría, es una verdad de Perogrullo– que toda obra literaria tiene una gran dosis de elementos autobiográficos, pienso que en la vida del creador (en este caso en la de Álvaro Mutis) está la clave. *El reino que estaba para mí* no es, sin embargo, una biografía de Mutis. Son momentos de su vida narrados en primera persona, escritos sin otro propósito que el de mostrar a los lectores cómo sus andanzas en mucho se asemejan a las del protagonista de las páginas que ha hecho realidad en su vieja Smith-Corona.” Fernando Quiroz: *El reino que... op. cit.* p. 13.

¹⁹⁹ “Maqroll es un *alter ego* de Mutis, pero es también una criatura autónoma. Una feliz criatura [Maqroll] de este admirador de Felipe II [Mutis] [...] que, sin embargo, ha sabido alumbrar un mito rigurosamente contemporáneo.” Miguel García-Posada: “El marinero errante”, *El País*, 26 de abril de 1997, p. 26.

²⁰⁰ Las siguientes son la pregunta hecha por Maite Rico y la posterior respuesta de Mutis que permiten vislumbrar un campo de estudio de la relación Mutis-Maqroll que no pase necesariamente por la premisa de la identificación entre los dos: “P. Me pregunto cómo alguien como usted, que tiene profundas raíces y querencias, ha podido describir de forma tan precisa la errancia de Maqroll. Porque ustedes dos no se parecen, a pesar de lo que se diga. / R. No, yo digo que no, pero me insisten tanto con eso.” Maite Rico: “«No tengo nada...” *loc. cit.* p. 10.

²⁰¹ Aunque signado por el tono laudatorio de la ocasión –la celebración de los setenta años de vida de Mutis– no deja de ser sugerente la posibilidad esbozada por García Márquez a propósito de una identificación que involucraría la triada lectores-Mutis-Maqroll: “Basta leer una sola página de cualquiera de ellos [los libros sobre Maqroll] para entenderlo todo: la obra completa de Álvaro Mutis, su vida misma, son las de un vidente que sabe a ciencia cierta que nunca volveremos a encontrar el paraíso perdido. Es decir: Maqroll no es sólo él, como con tanta facilidad se dice. Maqroll somos todos.

por la del narrador de las *Empresas y tribulaciones*, que corresponde al que hasta el momento en el presente capítulo se ha denominado como “voz introductora”²⁰². Frente a este variopinto espectro de enfoques para aproximarse a Maqroll el Gaviero, en la presente indagación sobre su génesis y posterior desarrollo como voz poética y conciencia narrativa se opta por una opción intermedia en la que se asume a los poemas y novelas alusivos a Maqroll como la fuente primera para adelantar un estudio en el que se hará uso de las herramientas propias del análisis literario –en este caso aquellas relacionadas con los alcances de la heteronimia poética y las variantes narratológicas de la novela poética–, pero sin desechar aquellos aspectos autobiográficos –ya sea fruto de las entrevistas concedidas por el autor o de las pesquisas adelantadas por los estudiosos de su vida–, no con la intención de validar la construcción del Gaviero según su mayor o menor proximidad a la biografía de su autor, pero sí reconociendo el innegable vínculo que existe entre las dos órbitas, tal cual el propio Mutis lo expone, no sólo aludiendo a su caso particular, sino de manera más amplia a la inevitable relación de todo creador con sus criaturas. A propósito de dicha toma de posición del autor colombiano, llama la atención, como en contadas ocasiones se alude a la conferencia que impartió en 1965 en la Casa del Lago de la Universidad Autónoma de México sobre la obra del escritor francés Valéry Larbaud, en particular sobre el *corpus* atribuido a A.O. Barnabooth, poeta y narrador ficticio con el que se ha comparado al Gaviero en

Quedémonos con esa azarosa conclusión [...]” Gabriel García Márquez: “Mi amigo Mutis” (Discurso pronunciado en el Palacio Presidencial de Colombia con ocasión del 70 aniversario de Álvaro Mutis) en Javier Ruiz Portella (editor): *Caminos y encuentros... op. cit.* p. 94.

²⁰² “A menudo, los críticos han identificado irreflexivamente a Maqroll con Mutis, pero eso es exagerar las cosas. Más adecuadamente, Maqroll es una proyección de ciertas tendencias de un escritor muy complejo; además, en un buen número de casos, un narrador al que se identifica muy estrechamente con el autor narra las acciones de Maqroll o las edita sobre la base de los escritos de este último.” William L. Siemens: *Las huellas de... op. cit.* pp. 102-103.

ciertas ocasiones²⁰³, siendo que en ella también se puede apreciar, más allá del caso particular del autor francés en cuestión y su peculiar criatura, una declaración de principios por parte de Mutis sobre la relación de todo escritor con aquellas voces y personajes que se tornan omnipresentes en sus obras, tal cual ya ocurría para entonces en su producción poética con Maqroll. Los siguientes constituyen los pasajes más significativos de esa declaración de principios que hiciera de manera indirecta Mutis en la charla denominada “¿Quién es Barnabooth?”:

Las circunstancias de la aparición en el mundo de las letras del personaje [Barnabooth], la razón de su existencia, pertenecen tan por entero al mundo particular de las preferencias, al marco de la vida de su autor y artífice [Larbaud], que se mezclan y confunden en muchos puntos, cuando no van paralelas por larguísimos trechos. [...] la identidad existente entre A.O. Barnabooth, el rico amateur y Valéry Larbaud, el amable erudito y hombre de letras por excelencia, heredero de ricos manantiales y vastos hoteles en Vichy y dueño de una gran fortuna, esta identidad sólo deja de existir cuando el personaje cumple con ciertos dictados del destino que le es imposible atender al autor. Y esto es natural si se tiene en cuenta la ilimitada libertad de que gozaba Barnabooth en manos de quien tuvo tan poca en la infancia y casi ninguna en los sombríos años en que la parálisis lo dejara inmóvil y mudo hasta el final de su muerte²⁰⁴.

Y pocas líneas después agrega:

He querido pasar fugaz y sucintamente por esta vida llena de esencias y de riqueza cordial [la vida de Larbaud], precisamente para que sea A.O. Barnabooth quien nos diga, a través de esa pudorosa tercera persona que son los personajes, cómo pensaba, cómo vivía o hubiera querido vivir y cuáles fueron las pasiones confesadas y secretas de Valéry Larbaud²⁰⁵.

Con los debidos ajustes “biográficos”, bien se puede modificar en los fragmentos antes citados los nombres de A.O. Barnabooth y Valéry Larbaud por los de Maqroll el

²⁰³ Véase Mario Barrero Fajardo: “Los parientes lejanos de Maqroll el Gaviero: el caso de A.O. Barnabooth” en Carmen Ruiz Barrionuevo [et al.]: *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*. (Memorias del XXXIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, junio 2000), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, pp. 1404-1410.

²⁰⁴ Álvaro Mutis: “¿Quién es Barnabooth?” en *Obra Literaria. Prosas... op. cit.* p. 204.

²⁰⁵ *Ibíd.* pp. 206-207.

Gaviero y Álvaro Mutis, y se obtiene una diáfana carta de navegación, brindada por el propio autor –con la virtud de hacerlo en un tono ajeno al autobiográfico de las entrevistas– para seguir el rastro del proceso creativo que ha adelantado por más de medio siglo para perfilar a Maqroll el Gaviero y configurarse a sí mismo como escritor: la necesidad de un otro para proyectar en el ámbito de la ficción literaria las inquietudes existenciales del autor de carne y hueso, pero a su vez asumiendo el reto de la autonomía y el distanciamiento que ese otro puede alcanzar respecto a su creador. Por ende, establecido el objetivo del recorrido que se desea adelantar en las siguientes páginas, precisadas las diferentes brújulas que se usarán en él, y bajo la tutela de los principios creativos esbozados por el propio autor, sólo resta iniciar la marcha en busca del pareciera siempre esquivo Maqroll el Gaviero.

IV.1.1. El alumbramiento de Maqroll el Gaviero

De manera acorde con su condición de criatura literaria siempre difícil de precisar, Maqroll cuenta con dos partidas de nacimiento: la primera se remonta a 1948 cuando en *La balanza*, libro que Mutis publicó de manera conjunta con Carlos Patiño Roselli, se incluyó el poema titulado “Oración de Maqroll”; y la segunda data de 1953, cuando este poema se retomó, con una ligera modificación que para nada alteraba su sentido general²⁰⁶, en *Los elementos del desastre*, el primer poemario en solitario de Mutis, siendo esta segunda versión de la “Oración” la que se constituiría a lo largo de los años y de las posteriores reediciones del libro en el acta oficial de nacimiento del Gaviero. En el capítulo sobre el arte poética mutisiana ya se ha resaltado el valor de este

²⁰⁶ Véase la nota al pie de página 139 del presente trabajo.

poema en cuanto alternativa a la concepción de asumir la poesía como un trabajo perdido que por entonces caracterizaba el quehacer literario de Mutis, destacando su carácter de plegaría a un ser superior mediante la cual, al tiempo que se denuncian las miserias de la vida cotidiana, se suplica una dádiva final:

¡Oh Señor! Recibe las preces de este avizor suplicante y concédele la gracia de morir envuelto en el polvo de las ciudades, recostado en las graderías de una casa infame e iluminado por todas las estrellas del firmamento.

Recuerda Señor que tu siervo ha observado pacientemente las leyes de la manada. No olvides su rostro.

Amén (p. 85).

Un ruego que llama la atención por su tono fúnebre, por la inminente muerte de quien lo entona, en contraposición al hecho de constituir el nacimiento poético de ese “siervo” que, a pesar de cumplir con los mandatos impuestos a la “manada”, no deja de recalcar su distancia frente a ésta dada su condición privilegiada de “avizor”, lo que le permite entrever, entre las brumas que separan “el polvo de las ciudades” y “las estrellas del firmamento”, el final de sus días y registrarlo con cruda realidad en una especie de borrador de acta de defunción –antes que partida de nacimiento– de una voz que pareciera venir de regreso de todo, que ya hubiera cumplido con su cuota de “una temporada en el infierno”, y que responde a un enigmático nombre –“Maqroll”– tal cual se consigna en el título del poema, mediante el cual Mutis deseaba liberar a su criatura poética de cualquier atadura cultural, pero lo cual, según el propio autor, no se logró a cabalidad:

El nombre de Maqroll se originó en un instante. Trataba de buscar un nombre que no tuviera ninguna significación geográfica, nacional o regional y se me ocurrió de repente. El acierto fue poner la Q sin u, que es la usada en la transcripción al español del lenguaje árabe, y suena como una k pronunciada con el fondo del paladar. Desde luego era muy ingenuo de mi parte creer que eso no tenía connotación, porque pronunciado en otra forma puede ser el simple señor escocés Mc Roll. La invención del nombre fue repentina, no fue cosa muy elaborada. Me

acordaba de la historia del nombre Kodak, que se buscó fuera internacional y se pudiera decir en todas las lenguas. Encontré Maqroll, con su connotación mediterránea y a veces catalana, como me lo han dicho muchas personas²⁰⁷.

Pero ese intento fallido de dotar a la voz poética de un carácter de extraterritorialidad pleno, puede percibirse como una reivindicación del mestizaje cultural que subyace en su proceso de creación y que le ha permitido trasegar por diferentes escenarios reivindicando su condición de meteco, con las ventajas y desventajas que ello pueda tener en un siglo XX –periodo histórico que le ha correspondido habitar a Maqroll– signado por feroces nacionalismos y regionalismos temerosos de aquel a quien no se puede encasillar en sus siempre reducidas y pobres categorías de identificación de sus miembros. De manera acertada, Michèle Lefort resalta que mediante el bautizo de Maqroll, Mutis logra generar un núcleo semiótico en el que de manera simultánea se denota la particularidad de la voz poética así llamada -lleva un nombre único e irrepetible-, y se connota su posible vínculo con diversas esferas culturales, sutil metáfora del permanente oscilar entre lo particular y lo universal presente en la obra mutisiana desde sus comienzos²⁰⁸. Otros críticos han querido rastrear el origen del

²⁰⁷ Eduardo García Aguilar: *Celebraciones y otros... op. cit.* pp. 16-17.

²⁰⁸ Michèle Lefort: “Maqroll el Gaviero: nom-image, sésame de l’œuvre d’Álvaro Mutis”, *Moenia, Revista Lucense de Lingüística & Literatura*, vol. 2 (separata), 1996, pp. 150-151. En este estudio Lefort especula sobre la posibilidad de apreciar el nombre de “Maqroll” como un anagrama casi perfecto de Mallorca, lo que a su vez le permite defender la hipótesis de un Maqroll hijo de un variado cruce de culturas, en el que destacaría el peso que tendría en su gestación el universo mediterráneo. La siguiente es la propuesta de Lefort, que aunque aporta luces al nacimiento de Maqroll, entra en las cenagosas aguas de interpretar la obra a partir de supuestos rasgos del subconsciente del autor: “[...] outre les origines involontaires que confesse son créateur (le “Mac” écossais ou anglais, le “q” arabe prononcé comme la jota espagnole) on peut aussi bien y voir le “oll” catalan ou majorcain, celui de “moll” , (qui signifie “le quai”), ou de Mallorca... etc. Maqroll l’apatride [...] apparaît ainsi comme un parfait métissage de l’Europe du Nord, de l’Islam et du Bassin méditerranéen, creuset des trois cultures. Acte conscient ?... où le subconscient a une large part. Les Mutis sont originaires de Majorque [...]. On les retrouve à Cadix, d’où partira Don José Celestino Mutis, célèbre astronome et botaniste du XVIIIème siècle, afin d’étudier, avec Linné, la flore de Colombie. Il y sera rejoint par son frère, ancêtre direct d’Álvaro Mutis. Est-ce un hasard si “Maqroll” est un anagramme, presque parfait, de “Mallorca”? Loin de nous l’idée qu’Álvaro Mutis ait intentionnellement crée un nom “à clefs”, mais cet anagramme accidentel révèle un sens profondément caché : en voulant éviter l’arbitraire d’un patronyme “hérité”, il a donné, à son issu, une “étymologie” à son personnage. Il a, d’une certaine façon, retrouvé des racines profondément enfouies

nombre de “Maqroll” a partir de un derivación del nombre de otras voces literarias que la antecedieron en el marco de la literatura moderna occidental, tal es el caso de Giulio Guarducci que plantea el parentesco con el Maldoror de Lautréamont, no sólo en cuanto a su parentesco fonético, sino también respecto al tono provocador y desencantado a su vez de sus respectivos cantos²⁰⁹; igual se podría especular sobre su “parentesco” de nombre y tono con el “Marlow” de Joseph Conrad, especialmente con el que viaja río arriba en busca de Kurtz en *El corazón de las tinieblas*, lo cual, como podrá apreciarse en posteriores apartados es válido, pero para el momento del alumbramiento de la voz poética mutisiana es algo apresurado, en la medida en que aparte de la certeza de estar ante la plegaria final de un moribundo, la “Oración” no brinda mayor información sobre las peripecias existenciales de aquel que ruega porque se le conceda un determinado escenario para agotar en él sus horas finales.

Aunque no debe pasarse por alto que en el texto que introduce a la oración propiamente dicha, sí se registra una alusión que permite especular sobre la trayectoria

dans son subconscient. Le processus d’invention de l’anagramme est le même que celui de la formation du rêve. Comme le mot d’esprit, il est un condensé de sens, et c’est cette “condensation”, selon l’expression de Freud, qui permet la multiplicité d’interprétations et, de ce fait, la richesse du nom.” *Ibid.* pp. 149-150. (“[...] más allá de los orígenes involuntarios que confiesa su creador (el “Mc” escocés o inglés, la “q” árabe pronunciada como la jota española) se puede también apreciar el “oll” catalán o mallorquín, aquel de “moll” (que significa “el puerto”), o de Mallorca... etc. Maqroll el apátrida [...] aparece entonces como fruto de un perfecto mestizaje de la Europa del norte, del Islam y de la cuenca mediterránea, cruce de tres culturas. ¿Acto inconsciente?... ¿o es que el subconsciente participa en ello? Los Mutis son originarios de Mallorca [...] Luego reaparecen en Cádiz, de donde partirá Don José Celestino Mutis, célebre astrónomo y botánico del siglo XVIII, en compañía de Linneo, para estudiar la flora de Colombia. Lo acompañará su hermano, ancestro directo de Álvaro Mutis. ¿Será sólo una casualidad que “Maqroll” sea un anagrama, casi perfecto, de “Mallorca”? Lejos de nosotros la idea de que Álvaro Mutis haya creado de manera intencional nombres “en clave” o “cifrados”, pero este anagrama accidental revela un sentido profundo oculto: queriendo evitar lo arbitrario de un patronímico “heredado”, le dio en su lugar, una “etimología” a su personaje. De cierta manera, halló de nuevo raíces profundamente arraigadas en su subconsciente. El proceso de invención del anagrama es el mismo que el de la génesis del sueño. Al igual que el “nombre de espíritu”, es un condensado de sentidos, y es esta “condensación”, según Freud, lo que permite las múltiples interpretaciones y, de hecho, brinda la riqueza del nombre.”) (La traducción es mía)

²⁰⁹ Giulio Guarducci: “Las raíces de Maqroll”, *Cuadernos Literarios* (Revista de Literatura de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, Lima), 4, 2005, p. 158.

vital de Maqroll: es justamente en dicho preámbulo, y no en el título del poema tal como se indica de manera incorrecta en varias reseñas, donde se señala el oficio que signará el destino de la voz mutisiana, su condición de “gaviero”, de hombre de mar acostumbrado a otear el horizonte desde el extremo del palo mayor del barco para orientar al resto de la tripulación respecto al rumbo a seguir. El origen de dicha caracterización de Maqroll surge de dos experiencias significativas en la formación de Mutis: sus viajes a temprana edad entre el puerto belga de Amberes –la familia residía en Bruselas dado el cargo diplomático que ocupaba el padre– y Buenaventura –puerto colombiano sobre el Pacífico, al que se tenía acceso luego de cruzar el Canal de Panamá–, y su también precoz vocación de lector que le permitió entrar en contacto con la obra de novelistas tales como el ya mencionado Conrad y Melville, creadores de reveladoras narraciones sobre el atrayente pero sacrificado universo de los marinos decimonónicos que para los lectores del siglo XX, entre ellos Mutis, se convirtieron en una especie de últimos quijotes que serían aniquilados o condenados al ostracismo por la modernización de los medios de transporte en la que primó el valor de lo veloz, generando que los cielos se convirtieran en el nuevo escenario de los “héroes” modernos y relegando a los mares a la condición de un escenario tedioso por el que siguieron navegando unos “seres” que habían perdido su lugar en el mundo²¹⁰. Respecto a los viajes en barco que adelantó Mutis en compañía de su familia entre Bélgica y Colombia a finales de los años veinte y comienzos de los treinta, que seguramente corresponden a los de una de las últimas generaciones de viajeros que allanaron de esa

²¹⁰ La dualidad del origen maqrolliano no ha pasado desapercibida para la crítica, tal como lo prueba la siguiente valoración que al respecto adelanta Carmen Ruiz Barrionuevo: “La particular consistencia del Gaviero lo convierte en un ser dual, nacido de ensoñaciones literarias que el poeta no ha ocultado [...] Pero también [...] ese *alter ego* asume además una importancia decisiva, algo así como una verticalidad indicativa y catártica, una representación colectiva, en la que tiene mucho que ver la propia experiencia [del poeta]”. Carmen Ruiz Barrionuevo: “Summa de Maqroll...” *loc. cit.* p. 9.

manera la distancia entre América y el viejo continente, apuntaba décadas después lo siguiente:

Esos viajes [Amberes-Buenaventura] representaban la más grande fascinación que había en mi vida, pues me permitían entrar en contacto directo con el mar, una presencia que siempre me ha dominado. [...] En cada viaje trataba de hacerme amigo del capitán, para que éste me bajara al cuarto de motores y me dejara ver ese mundo interno del casco. Para sentir esa rutina maravillosa que se vive en las bodegas, y contemplar a los hombres amarrando las cargas o descargando en los puertos. Me metía por todos los rincones, y a veces me subía por las escaleras empotradas en la chimenea para mirar desde lo alto, para sentirme como los marineros que trepaban al palo más alto de los veleros y anunciaban todo lo que veían desde allí... para sentirme como esos gavieros a los que dejó atrás el radar de las embarcaciones modernas²¹¹.

De esta declaración se desprenden rasgos fundamentales de las características que desde sus inicios definirán al gaviero mutisiano: su intención de mezclarse con los otros miembros de la tripulación pero también la necesidad de hallar una posición privilegiada respecto a estos, no para juzgarlos, sino para poder contemplarlos desde otra dimensión, al tiempo que se otea el horizonte; un querer ser parte de la “manada”, pero no para vivir ciegamente en su seno, sino con una plena conciencia del rumbo que ésta sigue y de los peligros que la pueden acechar en su andadura. De igual forma, aunque dichas en su vejez, las palabras antes citadas reflejan el temprano deseo del prospecto de poeta de querer sentirse como otro, una necesidad de ampliar su espectro de alternativas vitales; requerimiento que mediante el ejercicio de la lectura, adelantado también de manera precoz, empezaba a satisfacer:

El Gaviero viene de mis lecturas de Conrad, de Melville (sobre todo de *Moby Dick*), es el tipo que está más 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

²¹¹ Fernando Quiroz: *El reino que...* op. cit. pp. 21-22.

conciencia del barco, los de abajo son un montón de ciegos. El gaviero es el poeta. [...] es el que ve más lejos y anuncia y ve por los otros²¹².

Esta nueva precisión sobre el imaginario de Mutis asociado a la figura del gaviero, no sólo reafirma y complementa las características antes esbozadas del oficio, sumando especialmente la condición de ser un quehacer adelantado en solitario, sino principalmente eleva a una nueva dimensión los posibles de quien lo ejerce: encarnar al poeta, un vate que entona su canto profético desde una condición de superioridad frente a la sociedad que lo rodea –ésta es ciega, mientras que él es vidente–, pero que a su vez padece el doble suplicio de estar inevitablemente atado a ella –si el palo mayor se quita, la gavia pierde su razón de ser– y de necesitar los oídos de ese “montón de ciegos” para que su anuncio tenga algún sentido. Este gaviero que vislumbra Mutis establece un claro parentesco con el albatros baudelairiano –“señor de las nubes / que ríe del arquero y habita en la tormenta”– que a pesar de no contar con un cordón umbilical tan fuerte como el que simboliza la gavia anclada en el extremo del palo mayor, no puede abandonar la trayectoria de la nave, convirtiéndose para su tripulación en ese molesto pero necesario “compañero de ruta”, al que se admira pero a su vez se intenta destronar

²¹² Guillermo Sheridan: “La vida, la...” *loc. cit.* p. 644. Justamente el oficio de gaviero será uno de los que cumplirá Ismael, el incierto narrador (“Pueden ustedes llamarme Ismael”) ideado por Melville para recrear los pormenores de la travesía del Pequod y su alucinado capitán Ahab, siendo el siguiente un recuento de cómo adelanta su labor de “ojo avizor”: “En la serena quietud de los trópicos, es tarea sumamente agradable; más aún, es un deleite para un hombre inclinado a la meditación: estamos a cien pies sobre la silenciosa cubierta, avanzando a gran velocidad sobre el abismo, como si los mástiles fueran zancos gigantes, mientras entre nuestras piernas, por así decirlo, nadan los monstruos más desmesurados del océano, así como las naves, en otras épocas, se deslizaban entre las botas del famoso Coloso de Rodas. Allí permanecemos, perdidos en la infinita extensión del mar, sin que nada se mueva, salvo las olas. La nave se desliza indolente en su torpor; soplan los soñolientos alisios y en nosotros todo es languidez.” (Herman Melville: *Moby Dick*, traducción de Enrique Pezzoni, Barcelona, DeBolsillo, 2004, pp. 212-213) Relación en la que destacan cualidades que también se podrían extrapolar al gaviero mutisiano: la inclinación a la meditación y la languidez, rasgos que como podrá apreciarse en el próximo capítulo subyacen en la llamada desesperanza maqrolliana.

para convertirlo en un “exiliado en la tierra”, sino trágico del poeta moderno²¹³; poeta-gaviero mutisiano que también se hermana con aquel fantasma nerudiano que:

Mira el mar [...] con su rostro sin ojos: / el círculo del día, la tos del
buque, un pájaro / en la ecuación redonda y sola del espacio / y
desciende de nuevo a la vida del buque / cayendo sobre el tiempo muerto
y la madera / resbalando en las negras cocinas y cabinas, lento de aire y
atmósfera y desolado espacio²¹⁴.

Albatros, fantasma y gaviero: habitantes marginales del buque, testigos privilegiados de su cotidiana y mezquina dinámica interna, avizores de los latentes peligros que intentan camuflarse en el horizonte, “conciencias del barco”, fieles exponentes del “trabajo más bello”, pero también del más temido, del más atacado y ridiculizado por los otros viajeros: poetas en medio de una sociedad empeñada en cazar toda ave que altere su precaria tranquilidad, en exorcizar sus fantasmas para vivir en la placidez de la sinmemoria, en derribar toda gavia en que pueda habitar un posible guía; y ese será el entramado en que emerge Maqroll el Gaviero, una apuesta aparentemente extemporánea, un marinero-poeta con raíces decimonónicas condenado a nacer en

²¹³ Charles Baudelaire: “El albatros” en *Las flores del mal*, edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, traducción de Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 90-91. La figura del albatros también aparece en *Moby Dick*, en clara alusión al albatros salvador y luego traicionado de la “Balada del viejo marinero” de Coleridge, aunque en la novela de Melville le corresponde el rol de posible mensajero entre los hombres del barco y el poder celestial, rasgo que reforzaría aún más el parentesco entre el alado “señor de las nubes” y el gaviero de Mutis que implora en la “Oración” una gracia divina. La siguiente es la relación que hace Ismael de su encuentro con el albatros, en una nota a pie de página de su relato: “Recuerdo el primer albatros que vi. Fue durante una prolongada tempestad, en las aguas remotas de los mares antárticos. Después de mi guardia de la mañana, subí al puente cubierto de nubes y lo vi, posado sobre la escotilla: un ser real, emplumado, de inmaculada blancura y sublime, encorvado pico romano. A intervalos desplegaba las alas inmensas de arcángel como para abrazar un arca santa. Lo sacudían asombrosas palpitaciones y sobresaltos. Aunque materialmente indemne, lanzaba gritos como un rey presa de una desesperación sobrenatural. A través de sus ojos extraños, inexpresables, creí discernir secretos que llegaban a Dios. [...] Pero ¿cómo había sido capturado ese místico ser? No lo difundan y lo contaré: con un traidor anzuelo y una línea, mientras el ave flotaba en el mar. Al fin, el capitán hizo de él un cartero, atándole al cuello un rótulo de cuero escrito, con la fecha y la posición de la nave. Después lo dejó escapar. Pero no tengo la menor duda de que el mensaje dirigido al hombre fue llevado al Cielo, cuando el ave blanca voló hasta alcanzar los querubines alados, que invocan y adoran.” Herman Melville: *Moby Dick*, *op. cit.* p. 254.

²¹⁴ Pablo Neruda: “El fantasma del buque de carga” en *Residencia en la tierra*, Barcelona, Bruguera, 1986, p. 67.

medio de un siglo XX signado por la tiranía de las “manadas” que promueven un bullicio colectivo que acalle todo canto particular.

Pero precisados los orígenes de Maqroll y de su oficio de gaviero, asalta la duda de porqué el anhelo del niño Mutis de querer sentirse como otro, se concreta en un vetusto marinero, en principio ajeno a la vitalidad del joven poeta –cuando irrumpe Maqroll, Mutis no superaba el cuarto de siglo–, al que le ha brindado un lugar destacado en sus primerizas composiciones. La respuesta a esta inquietud reflejará un marcado cambio de rumbo en la existencia del infante que otrora surcaba el Atlántico en compañía de sus padres y hermanos: el último viaje había sido fruto de una pérdida irreparable, la muerte del padre²¹⁵; a lo que seguiría luego un segundo trauma como lo constituyó el tener que abandonar la paradisíaca hacienda cafetera de los abuelos en Coello para internarse en un gélido internado bogotano donde intentaría en vano proseguir sus estudios de bachillerato²¹⁶; circunstancias más que suficientes para que en

²¹⁵ Una experiencia traumática: “La suya [la del padre de Mutis] fue una vida terriblemente frustrada. Murió a los 33 años, de una enfermedad que nunca pudimos saber a ciencia cierta qué era. Algunos decían que lo mataron las giardias, unos parásitos intestinales que hoy se quitan con un tratamiento de cuatro días. [...] Hay aspectos de su vida íntima que no conocí. Sé que era un gran conversador, y un gran amigo de sus amigos. [...] 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”; y una nostalgia acechante: “Tengo un sueño recurrente que, por cierto, hace rato no viene. Es algo que me produce alegría y tristeza al mismo tiempo. Sueño que regresa mi padre. Se sienta en el estudio y empieza a hablarme de mis libros, mientras yo me pregunto en dónde habrá estado todos estos años. Pero pienso que ya está aquí, y que no tiene sentido pedirle una explicación. Entonces, más bien, le cuento que he seguido leyendo a Chateaubriand, a Sainte-Beuve y a Michelet, que tanto le gustaban. Al cabo de un rato pienso que mi padre se va a quedar en casa, pero al despertar compruebo que tan sólo ha venido de visita.” Fernando Quiroz: *El reino que... op. cit.* pp. 18-19 y p. 15, respectivamente

²¹⁶ Testimonio del contraste entre el encanto de la tierra caliente representada en Coello y la sensación de encierro y tiempo perdido vivida en Bogotá: “Cuando digo que ya conocí el paraíso estoy diciendo la verdad. A mí no me lo tienen que contar. Se llama Coello. Ese paraíso donde terminan los llanos del Tolima y comienza la cordillera, hacía La Línea. Esa finca donde pasé todas las vacaciones durante mi fracasada época de estudiante. / Partir de Bélgica fue muy duro. Pero cuando estaba en Coello, recibiendo todas las bondades de esa naturaleza prodigiosa, pensaba: “Ésta es la vida.” Una vida de lecturas inagotables en la terraza desde donde divisaba buena parte de la finca, y de inolvidables paseos que armábamos con mi hermano Leopoldo con cualquier disculpa.”, en contraposición a: “El colegio era una tortura. Siempre lo fue. Recuerdo ahora que la primera reacción que se me despertó en Colombia, cuando ya Europa había quedado atrás, fue un rechazo por el estudio. [...] Jamás logré acostumbrarme a esa

el momento de aventurarse por los seductores, y a su vez traicioneros senderos de la escritura poética, el joven Mutis ya no añorará sentirse como otro, sino hallar otro mediante el cual transmitir lo sentido por él:

El Gaviero [...] era una necesidad para mí. En el momento en que escribí esos poemas había una visión del mundo, despojada ya de toda ilusión humana que, atribuida a un hombre joven, resultaba extraña. Maqroll me fue de una inmensa utilidad, por eso él aparece desde el tercer poema que yo escribo, y que publico [...], sirviéndome para respaldar esa visión del mundo²¹⁷.

Esta necesidad de otra voz para exponer de manera verosímil lo que Mutis deseaba transmitir a través de su canto ha sido valorada por la crítica como el punto de unión con la llamada heteronimia poética, y de ahí el intento de equiparar la construcción de Maqroll el Gaviero con la labor adelantada por otros poetas, tanto de la órbita hispanoparlante como de otras esferas idiomáticas, que han buscado mediante la creación de voces poéticas, en principio independientes a su creador, el mecanismo idóneo para engendrar un universo poético múltiple y heterogéneo. Pero en esa valoración de la posible heteronimia mutisiana se perciben matices que parecieran apuntar a maneras distintas de comprender las implicaciones de acudir a un heterónimo por parte del poeta: por un lado se encuentran posturas como la de Alberto Zalamea²¹⁸ que se ajusta a la definición canónica de considerar al heterónimo como un “nombre, distinto del suyo verdadero, con que un autor firma una parte de su obra”²¹⁹, lo que ubica al ejercicio creativo en cuestión más en los terrenos del uso de un seudónimo que

bestialidad del internado. No hacía otra cosa que pensar en la finca, en esa terraza inolvidable donde podía entregarme a la lectura sin preocuparme de nada más. Pero entonces ya me había hecho a la idea de que a Bélgica no iba a regresar.” *Ibíd.* p. 24 y pp. 37-38, respectivamente.

²¹⁷ José Balza y José Ramón Medina: “Maqroll y las...” *loc. cit.* p. 71.

²¹⁸ Alberto Zalamea: “La Nieve del...” *loc. cit.* pp. 28-29.

²¹⁹ Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, tomo II, p. 1101.

de la creación de otra voz, intento de camuflar bajo otro nombre el canto entonado que va en contravía con la necesidad mutisiana de hallar esa otra voz para hacerlo más creíble a sus lectores²²⁰; por otro lado se halla el enfoque dado por estudiosos como Consuelo Hernández quien percibe en el Gaviero el intento de su creador de ir más allá de las fronteras de su yo autobiográfico: “Porque Maqroll no es un epíteto de Álvaro Mutis, es una puerta batiente que aparece como un alto a la personalidad del autor que se disemina en otros para rebasar su finitud”²²¹; visión que justamente rescata la concepción de “¡Sé plural como el universo!”²²², invitación que constituye uno de los fundamentos del fenómeno de la heteronimia tal cual lo concibió Fernando Pessoa – cuya obra poética y ensayística constituyen referentes obligados para aproximarse al

²²⁰ Recuérdese la definición de “seudónimo” brindada por Philippe Lejeune: “Un seudónimo es un nombre, diferente al del estado civil, del que se sirve una persona real para *publicar* todos o parte de sus escritos. El seudónimo es un nombre de *autor*. No es exactamente un nombre falso, sino un nombre de pluma, un segundo nombre, de la misma manera que una religiosa toma otro nombre cuando se ordena. [...] Por regla general los seudónimos literarios no constituyen ni misterios ni mistificaciones; el segundo nombre es tan auténtico como el primero e indica simplemente ese segundo nacimiento constituido por los escritos publicados. [...] El seudónimo es simplemente una diferenciación, un desdoblamiento del nombre, que no cambia en absoluto la identidad.” (Philippe Lejeune: *El pacto autobiográfico y otros estudios*, traducción de Ana Torrent, Madrid, MEGAZUL-ENDYMION, 1994, p. 62) Uso ajeno a la labor adelantada a lo largo de su carrera literaria por Mutis porque a pesar de que a partir de cierto momento existirá una omnipresencia de Maqroll en los títulos de las recopilaciones de sus obras (*Summa de Maqroll el Gaviero, Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*), estas nunca han sido presentadas como escritas por el Gaviero, salvo algunos pasajes en el interior de ellas aunque mediados por otra voz que los introduce, su autor siempre ha quedado registrado como Álvaro Mutis; de hecho, el propio autor, de manera irónica, ha rechazado esa posibilidad: “[...] jamás he usado seudónimo. Porque como mi apellido significa silencio, es el mejor seudónimo que se pueda usar: Mutis, yo hago Mutis.” (Rosita Jaramillo: “Una visita al...” *loc. cit.* p. 265) Afirmación válida para la producción poética y narrativa de Mutis, pero no para sus escritos periodísticos, en los que en el año de 1962 acudió al seudónimo de Álvar de Mattos –supuesto diplomático portugués miembro de la Comisión Internacional del Mercado del Oro– para publicar una serie de artículos en la revista mexicana *Snob*, que dirigían los escritores Salvador Elizondo y Emilio García Riera; un puñado de textos en los que su “autor” alude a: su encuentro en 1939 con el novelista francés Drieu la Rochelle, su “colección completa de las ediciones originales numeradas de Valéry Larbaud”, su fascinación por el genio militar de Napoleón; inquietudes literarias e históricas totalmente afines con las de su creador de carne y hueso, como suele ocurrir en los casos de seudonimia (Álvaro Mutis: “Los textos de Álvar de Mattos” en *Obra Literaria. Prosas... op. cit.* pp. 159-185)

²²¹ Consuelo Hernández: *Álvaro Mutis: una... op. cit.* p. 72.

²²² Aforismo de Pessoa cuya fecha no se ha podido precisar, como lo señala Ángel Crespo en la “Introducción” a Fernando Pessoa: *Antología poética. El poeta es un fingidor*, edición y traducción de Ángel Crespo, Madrid, Espasa Calpe, 1998, p. 42.

tema–; una pluralidad existencial y poética a la cual el escritor portugués sumó el principio del “fingimiento” del poeta²²³, pero concibiendo dicha capacidad de fingir no como un intento de engaño, sino como la posibilidad del creador de distanciarse de su entorno tangible y fabular con otros universos posibles, con otras voces poéticas que le permitan registrarlos desde ópticas “plurales” que no se hallen constreñidas por el precario, pero necesario, “yo” biográfico²²⁴. Pero si bien esta línea interpretativa propuesta por Hernández, y otros críticos afines, aproxima de manera idónea la creación de Maqroll a los dominios de la heteronimia poética, pasa por alto las subcategorías que puede haber en ellas y que a su vez implican una evolución diferente de las voces que surgen de esta práctica literaria, por lo que es necesario volver al propio Pessoa para precisar con claridad cuáles constituyen las dos grandes opciones de esta propuesta escritural: los campos del ortónimo y del heterónimo. En uno de sus innumerables apuntes sobre los entretelones de la creación literaria el poeta lisboeta anota que el fenómeno heteronímico se funda en la existencia de una voz original que en su intento de ampliar su espectro comunicativo se pone a la tarea de dar vida a otra voz, siendo el primer reto el de brindarle un tono y un estilo diferentes a los que constituyen la carta de identidad de la voz original; una vez se alcanza ese estadio de diferenciación se puede hablar de la creación de una voz ortónima, pero sí la voz original desea una mayor

²²³ “El poeta es un fingidor. / Finge tan completamente / que hasta finge que es dolor / el dolor que en verdad siente”, estrofa inicial del poema “Autopsicografía” en Fernando Pessoa: *Antología poética. El... op. cit.* p. 132.

²²⁴ Ese intento de fuga, mediante los recursos de la pluralidad y el fingimiento, no del “yo” en sí, sino de la precariedad de este, conduce a una búsqueda que, aunque en principio de carácter externo, terminará ahondando en el mundo íntimo del ser, tal cual lo señaló Octavio Paz en relación a la apuesta poética de Pessoa, y que se podría asociar de igual manera al momento de la génesis maqrolliana: “Escribimos para ser lo que somos o para ser aquello que no somos. En uno u otro caso, nos buscamos a nosotros mismos. Y si tenemos la suerte de encontrarnos –señal de creación– descubriremos que somos un desconocido. Siempre el otro, siempre él, ajeno, con tu cara y la mía, tú siempre conmigo y siempre solo”. Octavio Paz: “El desconocido de sí mismo (Fernando Pessoa)” en *Cuadrivio*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1991, p. 146.

diferenciación respecto a la nueva voz creada, puede nutrir a esta de un universo conceptual distinto, ajeno al reivindicado como inherente a la voz original, constituyendo este el máximo grado de distanciamiento: una voz heterónima que piensa y escribe de manera diferente a su progenitora²²⁵; por ende al hablar en sentido estricto de un heterónimo se debe clarificar dicha condición poética en relación a una supuesta voz original, porque no debe olvidarse que justamente una de las claves del llamado “drama en gente” de Pessoa fue concebir de manera independiente al “yo” biográfico del poeta, una primera voz, llamada también Fernando Pessoa para confusión de sus críticos y lectores, respecto a la cual se pudo contrastar la posterior producción de las otras voces poéticas que ideó y establecer si se trataba de creaciones ortónimas o heterónimas. Por ello en el caso de Maqroll, a propósito de su primeriza irrupción en la “Oración”, que aunque reúne varios elementos esenciales del proceso heteronímico, es apresurado afirmar que su voz constituye desde entonces la de un heterónimo, no sólo porque es difícil establecer un estilo y una cosmovisión con sólo el fragmento de una plegaria, sino que además tampoco se puede precisar contra qué voz poética original se estaría distanciando: ¿la voz introductora? o ¿cuál de las voces que por la misma época irrumpían en otros poemas mutisianos?; porque no debe olvidarse que la construcción

²²⁵ Fernando Pessoa: *Sobre arte y...* op. cit. pp. 65-66. En el marco de su cada vez más extensa bibliografía, otros lugares donde se puede apreciar en palabras del propio Pessoa las características de la heteronimia son: la siempre fascinante y críptica carta que envió en enero de 1935 a su discípulo Adolfo Casais Monteiro (Fernando Pessoa: “Carta a Adolfo Casais Monteiro” en Antonio Tabucchi: *Un baúl lleno de gente. (Escritos sobre Pessoa)*, traducción de Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado, Madrid, Huerga y Fierro editores, 1997, pp. 156-158), o en la también curiosa “hoja de vida” (“Tabua Biográfica”) que, de manera anónima y aludiendo a sí mismo en tercera persona, publicó en 1928 en el número 17 de la revista *Presença*, donde señalaba: “Lo que Pessoa escribe pertenece a dos categorías, a las que podremos llamar ortónimas y heterónimas. No podrá decirse que son anónimas y pseudónimas, porque realmente no lo son. La obra pseudónima es del autor en su persona, excepto en el nombre que firma; la heterónima es del autor fuera de su persona, es de una individualidad completa fabricada por él, como lo serían las palabras de cualquier personaje de cualquiera de sus dramas” (fragmento citado por António Apolinário Lourenço: *Identidad y alteridad en Fernando Pessoa y Antonio Machado (Álvaro de Campos y Juan de Mairena)*, traducción de Javier Coca Senande, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997, pp. 19-20.)

de ortónimos o heterónimos se juega en el espacio del poema, no por fuera de él, no en el discurso paraliterario que el autor y la crítica empiezan a difundir para explicar los motivos de la creación poética, discurso que sin lugar a dudas puede aportar significativas luces sobre la cuestión, pero que no puede subvertir lo propuesto en los marcos de toda creación literaria, llámese esta poema, poemario, relato o novela²²⁶. Sin querer descartar la posibilidad de que en un momento posterior de su desarrollo, Maqroll alcance la plena categoría de voz heterónima, se considera más ajustado valorar su nacimiento poético no ya como un proyecto predeterminado, sino como el punto de partida de una amalgama de posibles enunciativos, que evidentemente se fundan en el deseo de alcanzar una pluralidad expresiva, tal vez más acorde con la propuesta de la “escritura oblicua” sustentada por el poeta venezolano Eugenio Montejo, quien, a pesar de ser discípulo de Pessoa, en sus reflexiones teóricas introduce un valioso matiz sobre ese anhelo del poeta de fundar una lírica plural, que no quede anclada en un único emisor siempre susceptible de ser asociado al “yo” biográfico del creador:

El heteronimista se vale de su *alter-ego* para frecuentar su identidad desde una zona donde el yo es y no es el yo; se lanza a la pesquisa de su interioridad de un modo oblicuo, tangencial, pues aspira a que toda su realidad aparezca recreada en otro espejo, desde planos distintos. El heteronimista se ve así a través de dos espejos enfrentados: el espejo de

²²⁶ En ocasiones toma tal peso lo dicho por Mutis y los estudiosos de su obra sobre la génesis y posterior desarrollo de Maqroll que los poemarios y novelas alusivos a sus andanzas existenciales parecieran quedar al servicio de probar lo primero, invirtiendo el orden de prioridades, a saber, que la primera y principal fuente de estudio es el texto literario en sí; situación frente a la cual se debería recordar lo expuesto de manera provocadora por Eduardo Lourenço a propósito de la misma inversión presentada en el caso de Pessoa: “[...] tomando en serio lo que en serio debe ser tomado, a saber, que esos heterónimos no tienen otra realidad *que la poesía que ellos son*. Verdaderamente, a primera vista, nada parece impedir que nos contentemos con la aprensión de las diversas caras de *un único* Pessoa, tomándolas como deben ser tomadas, o sea, como *poemas* y no como *poetas*. Es decir, no deberíamos entrar en el mismo juego de Pessoa, prestando a los diversos mundos poéticos suscritos por *Caeiro, Reis, Campos*, ese género de *autonomía poética* que su irónico creador les atribuyó. Nos debería bastar, pues, con tratar a cada uno de esos poetas como es habitual tratar las *fases o maneras* diferentes, tantas veces irreconciliables, de muchos poetas que no pretendieron nunca ser *varios*. Así nos economizaríamos una cuestión, la de la *heteronimia*, que tanta tinta y tan equivocadamente ha hecho correr.” Eduardo Lourenço: *Pessoa revisitado. Lectura estructurante del “Drama en gente”*, traducción de Ana Márquez, Valencia, Pre-Textos, 2006, pp. 24-25.

su nombre verdadero y el de su nombre supuesto, de forma que mejor se reconoce en los reflejos contrapuestos de ambos. Sus muchas facetas se develan en esta infinita variación de planos, de tal modo que no sólo desea conocerse tal cual es, sino tal cual los otros se lo representan. Es procedimiento que se asemeja por esto a la superposición plástica de los pintores cubistas²²⁷.

Como puede apreciarse, el proyecto de “escritura oblicua” de Montejo introduce en el juego heteronímico la variable de la simultaneidad de planos o “espejos” reproductores de imágenes, que potencializa el presupuesto de la multiplicidad pessoana, pero que además la enriquece en la medida que deja de ser excluyente: el heterónimo puede convivir con la voz original o con voces que cumplen el papel de intermediarias entre las dos, ese papel que justamente viene a cumplir la voz que introduce la “Oración de Maqroll”, ese ambiguo “nosotros” que desde un comienzo enfatiza en el carácter fragmentario del universo del Gaviero –“No está aquí completa la oración de Maqroll el Gaviero” (p.84)–, al tiempo que precisa su condición de “editor” de las palabras de Maqroll –“Hemos reunido sólo algunas de sus partes [de la oración] más salientes” (p.84)– y desvela sus altruistas, pero a la vez irónicas, intenciones al adelantar dicha labor –“cuyo uso cotidiano [el de los fragmentos de la oración] recomendamos a nuestros amigos como antídoto eficaz contra la incredulidad y la dicha inmotivada” (p.84)–. Una voz introductora frente a la cual la crítica no se ha hecho la pregunta de si

²²⁷ Eugenio Montejo: “La prosa de Machado” en *La ventana oblicua*, Caracas, Editorial Arte, 1974, pp. 130-131. La obra de Montejo, a pesar de sus matices teóricos, constituye el caso más similar en la poesía hispanoamericana al de la producción de los heterónimos pessoanos: cuenta con un “maestro” como Blas Coll, equiparable a la función ejercida por Alberto Caeiro, y con unos discípulos, los llamados “colígrafos”, Sergio Sandoval y Tomás Linden, que cumplen con un rol similar al de Ricardo Reis y Álvaro de Campos; voces poéticas frente a las cuales el poeta venezolano asume la condición de editor y prologuista de sus obras, llegando al extremo que en el caso de los libros de Sandoval y Linden su autoría es atribuida directamente a ellos (Sergio Sandoval: *Guitarra del horizonte*, prefacio y selección de Eugenio Montejo, Caracas, Aldafil Ediciones, 1991 y Tomás Linden: *El hacha de seda*, prefacio y selección de Eugenio Montejo, Caracas, Goliardos, 1995), situación que nunca se presenta como ya se señaló previamente, en el caso de Maqroll. Respecto a la relación Montejo-Pessoa, véase: María del Rosario Chacón Ortega: “Blas Coll, Sergio Sandoval y Tomás Linden, tres voces poéticas, un ortónimo: juego estético del venezolano Eugenio Montejo” y Octavio González: “De Fernando Pessoa a Eugenio Montejo, una heteronimia comparada”, ambos en Carmen Ruiz Barrionuevo [et al.]: *La literatura iberoamericana... op. cit.* pp. 2234-2238 y 2273-2282, respectivamente.

constituye también un heterónimo o por lo menos un ortónimo, o por qué no considerarla como la voz original sin la cual, en términos de la enunciación poética, no existiría la de Maqroll.

Dado el explicable atractivo de la figura del Gaviero, se ha querido ver una omnipresencia de éste desde los albores de la producción poética mutisiana, al punto que se le atribuye ser la voz emisora de poemas tales como “La creciente” y “El viaje”, pertenecientes al grupo conocido como *Primeros poemas*, o “«204»”, “Hastío de los peces” y “El miedo”, incluidos, junto con la “Oración” en *Los elementos del desastre*, fruto de su tono desencantado y ciertas experiencias de sus voces poéticas asociables a Maqroll, tales como su variopinta gama de oficios (conductor de trenes en “El viaje” y celador de trasatlánticos en “Hastío de los peces”); su condición de observador desde una posición privilegiada de una realidad en permanente descomposición como se registra en “La creciente”; o la de aquel ser que, frente al sinsentido del mundo circundante, encuentra un refugio temporal en el reino de los sueños, tal cual se precisa en “El miedo”; pero en dichos textos existe una característica que, aunque susceptible de ser endosada al Gaviero, también podría ser traspasada a la voz introductora, es la consignada en el poema “«204»”:

Escucha Escucha Escucha

la voz de los hoteles,
[...]
los murmullos en la escalera; las voces que vienen de la cocina,
[...]
a la hermosa inquilina del «204»,
[...]
a la incansable viajera
[...]
la oración matinal de la inquilina
su grito que recorre los pasillos
y despierta despavoridos a los durmientes,
el grito del «204»:

¡Señor, Señor, por qué me has abandonado! (pp. 79-80)

Esa capacidad de escuchar otras voces, que van desde las rutinarias de un espacio de tránsito permanente como el de los hoteles invocados al comienzo del poema hasta el grito desgarrador y suplicante, con claras alusiones a la tradición cristiana, con el que la solitaria inquilina del «204» clausura el canto, bien podría ser propia de aquella voz que antes que un editor de las palabras de Maqroll, constituye un oyente privilegiado de ellas, no en vano antes de brindárselas a sus amigos y posterior a la breve acotación introductoria ya reseñada, indica: “Decía Maqroll el Gaviero:” (p.84), no retransmite un fragmento de un primigenio texto escrito, sino unos apartes de una plegaria escuchada, no leída, con anterioridad; lo cual también permitiría suponer que en “El miedo” quien reconoce otras voces –portadoras de una marcada carga referencial asociada a las temporadas vividas por Mutis en la hacienda de Coello– sea aquella voz que en otros momentos ha escuchado los ruegos del Gaviero:

Sólo entiendo algunas voces.

La del ahorcado de Cocora, la del anciano minero que murió de hambre en la playa cubierto inexplicablemente por brillantes hojas de plátano; la de los huesos de la mujer hallados en la cañada de La Osa; la del fantasma que vive en el horno del trapiche (p. 92)²²⁸.

Una voz que ha abandonado la pretensión de hablar desde el grupo privilegiado de oyentes de la “Oración” para dar paso a la intimidad de un “yo” en permanente contacto con voces vinculadas a los feudos de la muerte; un “escucha” que al tiempo que descifra

²²⁸ Esa capacidad de hacer confluír un número variado de voces en el mismo proyecto poético fue reseñada por Guillermo Sucre, en uno de los primeros estudios sobre el conjunto inicial de poemarios mutisianos, destacando su efecto de generar una tensión entre lo conocido y lo desconocido, entre el centro y la periferia: “El yo poético de Mutis, por supuesto no es sólo el de un cronista que recrea tiempos y vidas del pasado. Es, además, un receptor de *voces*: secretas pero también inmediatas; fantasmales y vivas. [...] Voces anónimas. Voces también de personajes anónimos que hablan de sus oficios. Ni prestigiosos ni anodinos, esos oficios se sitúan, sin embargo, en una cierta marginalidad: introducen en la opacidad lo imprevisible. Así, en [...] poemas que continúan la misma línea narrativa, la persona poética de Mutis se transforma sucesivamente en un conductor de trenes y en un celador de barcos.” (Guillermo Sucre: “El poema: una...” *loc. cit.* pp. 321-322) Repárese como Sucre no subyuga esa variedad de voces

el origen de las palabras y sonidos asociados a las etapas de transición entre el día y la noche en medio de un ambiente rural –“Al amanecer crece el río, retumban en el alba los enormes troncos que vienen del páramo” y “Llega la noche y el río sigue gimiendo al paso arrollador de su innúmera carga” (pp. 63 y 64)–, también avizora con desesperanza el perpetuo tránsito de las aguas en el momento de la creciente del río –“Me levanto y bajo hasta el puente. Recostado en la baranda de metal rojizo, miro pasar el desfile abigarrado. Espero un milagro que nunca viene.” (p. 63)–, porque estos pasajes pertenecientes al primerizo poema “La creciente” y que de manera casi unánime se han valorado como presagio de la posterior irrupción oficial de Maqroll, también pueden ser contemplados como una puesta en escena de la voz introductora. Esta opción no pretende negar la posibilidad de ver en ellos al omnipresente Gaviero, pero sí reivindicar otros rumbos interpretativos, principalmente aquel que, aunque acepta el valor innegable en el conjunto del universo literario mutisiano de la presencia de Maqroll desde su génesis, considera exagerado el concebirlo desde su nacimiento como un heterónimo, en la medida que no sólo el universo mutisiano apenas contaba para el año de 1953 con poco menos de veinte poemas publicados, de los cuales no más de seis podrían atribuirse sin lugar a discusión a la voz del Gaviero, lo que constituye en sí un material muy reducido para siquiera esbozar con certeza que en ellos anidaba una propuesta de escritura heterónima; y situación a la que se suma la significativa irrupción en el mismo conjunto de textos de la voz hasta ahora llamada introductora, una voz que sin haber sido bautizada por el poeta cumple un papel tan significativo como el del hijo amado, al punto que se puede asegurar que sin la presencia de aquella, éste tal vez no desaparecería del todo pero sí vería menguada la verosimilitud de su canto poético. Por

poéticas a la de Maqroll el Gaviero, lo que no le mengua su papel estelar en el conjunto de la obra en cuestión.

ello la génesis de Maqroll el Gaviero se puede valorar como la puesta en marcha de un proyecto de escritura heterónima, antes que como un resultado definitivo de esta²²⁹, como una apuesta que sólo podrá ser valorada de manera definitiva una vez se establezca la posterior evolución de esa voz poética apenas en ciernes.

IV.1.2. La mayoría de edad maqrolliana

En 1959 tomará forma definitiva el segundo poemario de Mutis, *Reseña de los hospitales de ultramar*, del cual ya se había presentado un pequeño adelanto cuatro años antes, y a diferencia de lo acaecido en *Los elementos del desastre* donde los poemas alusivos a la figura de Maqroll convivían con textos provenientes de otras esferas poéticas, en esta nueva entrega todos los textos girarán en torno al Gaviero, indicio claro de su rol cada vez más relevante en el entramado literario del escritor colombiano; pero su reaparición también va acompañada por la de la voz introductora, quien a su vez fortalece su rol de “editora”, asumiendo nuevas obligaciones tales como la de escribir el prólogo al conjunto de poemas y la de ser la directa emisora de algunos de ellos²³⁰. Su

²²⁹ A propósito de esa distinción entre concebir la heteronimia como un resultado concreto y la posibilidad de valorar como un proceso, obviamente implica una aproximación a la obra literaria, no desde la intención de apreciarla como un proyecto claramente definido desde sus orígenes, sino como un trabajo en permanente elaboración, susceptible de evolucionar por derroteros inéditos para el propio creador en el momento de asumir el gesto fundacional, como bien lo apunta Miguel Ángel Vázquez Medel aún en el caso de Pessoa, precisión también aplicable a la obra de Mutis: “[...] ha de situarse la heteronimia pessoana, como práctica antes incluso que como producto, en el escalón de ingreso a toda su producción, poética o filosófica, en prosa o verso, pero —y es algo que se olvida frecuentemente— como contrapunto de la ortonimia. El efecto mayor de la práctica heterónima se produce [...] en el proceso mismo de la enunciación; [...] La heteronimia es práctica y concepto volcados hacia la obra misma y no hacia los heterónimos. Pessoa, recordará Octavio Paz, «no es inventor de personajes-poetas, sino un creador de obras-de-poetas. La diferencia es capital. Como dice Casais Montero “inventó las biografías para las obras y no las obras para las biografías”. Estas obras —y los poemas de Pessoa escritos frente, por y contra ellas— son su obra poética». Manuel Ángel Vázquez Medel: *Fernando Pessoa: identidad y diferencia*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1988, p. 27.

²³⁰ Como podrá corroborarse en el presente apartado, no siempre la memoria de los escritores es fiel cuando aluden a sus primeras obras: “Entonces inventé un personaje que efectivamente viene de vivir

escueta aparición en el preámbulo de la “Oración” da paso a una exposición más amplia en la que, en un principio refugiada en la distancia expositiva que puede brindar la tercera persona del singular, aporta significativas luces sobre el origen y las características formales y temáticas de los nuevos textos maqrollianos:

*Los siguientes fragmentos pertenecen a un ciclo de relatos y alusiones tejidos 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*²³¹. (p. 144)

La voz introductora insiste sobre el carácter fragmentario de la información recabada sobre Maqroll, aunque en esta ocasión pareciera que dicha fragmentación no procediera de la voluntad del recopilador sino de la manera expositiva empleada por el Gaviero para dar a conocer sus avatares, característica inherente a las posibilidades de desarrollo de la heteronimia, pero que extrañamente en el terreno estrictamente formal sólo se manifiesta de manera diáfana en uno solo de los nueve textos agrupados en el nuevo libro –el titulado no de manera gratuita “Fragmento”, cuyo inicio y final los constituyen unos dieciséis puntos suspensivos²³², que invitan al lector a especular sobre la existencia de un recuento más amplio, al tiempo que le dejan el sinsabor de no saber por qué motivo no se puede tener acceso a la totalidad–, mientras que el resto de poemas se presentan como unidades autónomas cuyo carácter fragmentario pareciera asociado a un espacio superior desconocido para el lector, y probablemente para la propia voz

toda suerte de experiencias contradictorias, catastróficas, plenas, gozosas, y que dice estas cosas. Hasta el punto de haber escrito un pequeño libro de poemas que se llama *Reseña de los Hospitales de Ultramar*, que está todo en primera persona dicho por Maqroll.” Daniel Samoilovich: “Álvaro Mutis: «Dejo que la vida pase por encima de mí»” en *Álvaro Mutis. Paraíso... op. cit.* p. 204.

²³¹ En cursiva en el texto original.

²³² “...de donde salían al amanecer las vagonetas cargadas de enfermos [...] El humo subía hasta oscurecer una parte del cielo y...” (p. 156)

introdutora, como sería el espectro maqrolliano en su conjunto²³³. En cuanto a la aparente reducción de la capacidad de acción de la voz introdutora respecto al material de Maqroll a difundir, podría ello ser síntoma de una mayor confianza del autor en la validez del discurso del Gaviero, al punto que aunque acude de nuevo a esa voz “editora”, esta ya no lleva sobre sus hombros la misión de responsabilizarse, tal cual ocurría en la “Oración”, de lo expuesto por el otro y de su posible efecto sobre los hipotéticos lectores, sino que ahora asume una función más cercana a la de un privilegiado destinatario del material que divulga²³⁴; privilegio fruto de afianzar su posición en el círculo de amistades de Maqroll, al punto que no sólo tiene acceso a ciertos documentos del Gaviero, sino que además pareciera contar con aval explícito de éste para recrearlos, como ocurre con el Mapa de los Hospitales de Ultramar, que constituye en el conjunto de la obra mutisiana la primera alusión, ya no a un discurso o

²³³ Aunque estudiosos de la heteronimia como António Apolinário Lourenço sostienen como punto de partida de ésta el intento de sus cultores de trasladar al ámbito literario, no sólo como tema sino también como estructura, la fragmentación de su unidad básica, el “yo” (António Apolinário Lourenço: *Identidad y alteridad... op. cit.* pp. 9-10), otros como Eduardo Lourenço advierten que a pesar del carácter fragmentario que pueden transmitir los escritos heterónimos, no se debe pretender que la sumatoria de ellos permita establecer una supuesta unidad primigenia, tentación en la que se suele caer al intentar vislumbrar los poemas maqrollianos como una totalidad y no como fragmentos válidos en sí mismos. (Eduardo Lourenço: *Pessoa revisitado. Lectura... op. cit.* p. 26)

²³⁴ Dicha figura de destinatario privilegiado constituye uno de los rasgos fundamentales del ejercicio heteronímico del venezolano Montejo, lo que se refleja, tanto en la selección de los textos que componen la obra de sus heterónimos, como en los prólogos que los acompañan, en los que se reivindica de manera directa el influjo de dicho “editor” sobre la forma en que llegarán al público lector, en contraste con la apenas insinuada en el caso mutisiano: “Entrego al lector esta breve muestra de su trabajo [el de Sergio Sandoval] que he entresacado del nutrido volumen que llegó a componer. Me he tomado la libertad de titularla con un verso de una de sus coplas: *Guitarra del horizonte*. No creo que el tiempo haya corrido tanto a su favor como para suponerle la adhesión que pudo ambicionar en secreto su coplería. Es verdad que apenas han transcurrido dieciocho años desde su muerte. Contrario a lo que él suponía, sin embargo, comprobamos en nuestra hora que junto al canto anónimo, en un diálogo que por momentos se aproxima o se aleja de éste, las tendencias en curso prosiguen sus indagaciones y las proseguirán siempre, sin otro límite que el cambio de sensibilidad que cada época lleva consigo.” (Carlos Sandoval: *Guitarra del horizonte... op. cit.* p. 18); o “No fue fácil reunir esta treintena de sus sonetos que hoy presento al lector bajo el título de *El hacha de seda*, título que, por cierto, figura junto con otros en los borradores de Linden. Y no lo fue porque la limitada publicación de estas composiciones aparece en revistas casi siempre inhallables, amén de que sus manuscritos están llenos de enmiendas y anotaciones a veces escritas directamente en sueco, las cuales, si bien esclarecen por momentos algún matiz del texto, las más de las veces sólo confunden o resultan ilegibles.” (Tomás Linden: *El hacha de... op. cit.* p. 8)

recuento oral –como sí se presenta de nuevo en el caso de “Las plagas de Maqroll”²³⁵, en clara concordancia con el inicio de la “Oración”–, sino a un documento, aunque dado su carácter pictórico los lectores no lo podrán apreciar de manera directa sino a partir de la recreación escritural hecha por la voz introductora, recreación en la que estará latente el margen de distorsión propio de cuando se intenta dar cuenta mediante palabras de una imagen, y más cuando dichas palabras no surgen de aquel que en principio ha esbozado la imagen:

Solía referirse el Gaviero a su Mapa de los Hospitales de Ultramar y alguna vez llegó hasta mostrarlo a sus amigos, sin dar mayores explicaciones, es cierto, sobre el significado de las escenas que ilustraban la carta. Eran nueve en total y representaban lo que sigue:²³⁶ (“El mapa”, p. 162)

²³⁵ “«Mis Plagas», llamaba el Gaviero a las enfermedades y males que le llevaban a los Hospitales de Ultramar. He aquí algunas de las que con más frecuencia mencionaba:” (p. 161)

²³⁶ Este intento de “traducción” de las “imágenes” del Gaviero por parte de la voz introductora, se puede emparentar con parte de la obra de Juan Gelman, otro de los poetas hispanoamericanos herederos de la posibilidad pessoana de concebir un yo poético múltiple: ya sea mediante las aparentes “traducciones” de otros poetas –los supuestos John Wendell, Yamanokuchi Ando y Sydney West– o el rescate de algunos textos de dos poetas víctimas de la represión militar –los también fabulados José Galván y Julio Grecco–, pero un ejercicio de desdoblamiento poético que contrario a los presupuestos de la heteronimia no busca la total autonomía y diferenciación de las voces creadas entre sí, sino una hermandad entre ellas, como lo apunta Mario Benedetti: “A diferencia de su admirado Pessoa, en sus *poetas-otros* Gelman no intenta parecer distinto ni cambiar de paso. Sus dignos subordinados gelmanizan sin la menor inhibición.” (Mario Benedetti: “Gelman hace delirar a las palabras” en *El ejercicio del criterio*, Madrid, Alfaguara, 1995, p. 425); hermandad poética que supone, como lo destaca María Ángeles Pérez López, una concepción estética de un ejercicio creativo “compartido”, “polifónico” (María Ángeles Pérez López: “Juan Gelman: ese oficio ardiente llamado poesía” en Juan Gelman: *Oficio ardiente*, edición e introducción de María Ángeles Pérez López, selección de María Ángeles Pérez López y Juan Gelman, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca – Patrimonio Nacional, 2005, pp. 28-32, 35, 53-54 y 84), que de manera irónica, rasgo este último totalmente ajeno a la “hermandad” mutisiana, sintetiza uno de los “hermanos gelmanianos”, en un claro homenaje a Lautréamont:
la poesía debe ser hecha por todos y no por uno/ dijo/
esas cosas solamente las puede decir un francés/rengo/
que nadie sabe qué hizo en la comuna de París/
nadie sabe si se murió o no pudo/
(...)
más bien era uruguayo/
solamente a un uruguayo se le puede ocurrir que la poesía
debe ser hecha por todos y no por uno/
que es como decir que la tierra es de todos y no solamente de uno/ (“Siempre la poesía”, *Los poemas de Julio Grecco* en Juan Gelman: *Oficio ardiente op. cit.* pp. 391-392)

Una posible distorsión que no va en detrimento de la verosimilitud de los recuentos del Gaviero, en la medida que su responsable, de acuerdo con lo reflejado en su propio discurso introductorio, pareciera conocer de manera profunda los laberintos existenciales más secretos del hombre de mar agotado por su constante deambular²³⁷; conocimiento que se refleja también de manera diáfana en otros textos incluidos en la *Reseña de los hospitales de ultramar*, más cercanos en su aspecto formal a breves composiciones narrativas que a poemas en prosa, en los que la voz introductora enriquece aún más su labor de cara a la figura de Maqroll, en la medida que no sólo “edita” y “prologa” sus “textos”, sino que de igual manera asume la responsabilidad de convertirse en un narrador omnisciente de significativos pasajes de su trayectoria; etapas en las que se enfatiza, antes que en sus aspectos externos o coyunturales, en los efectos internos que tuvieron sobre el Gaviero:

[...] fue en el Hospital del Río en donde aprendió a gustar de la soledad y a rescatar en ella la única, la imperecedera substancia de sus días. Fue en el río en donde vino a aficionarse a las largas horas de solitario soñador, de sumergido pesquisidor de un cierto hilo de claridad que manaba de su vigilia sin compañía ni testigos (“En el río”, p. 149),

o reiterar su vocación de vidente, ya no de los peligros que otrora anunciara desde su condición de gaviero a la tripulación del barco de turno, sino de su particular destino:

Entró para lavar sus heridas y bañarse largamente en las frescas aguas de la cascada, protegida por altas paredes que chorreaban una parda humedad vegetal. [...] el Gaviero conoció allí de su futuro y le fue dado ver en toda su desnuda evidencia, la vastedad de su miserable condición (“La cascada”, p. 152),

²³⁷ No de otra forma se puede presentar un recuento tan pormenorizado de los elementos que confluyen en la “existencia desencantada” de Maqroll como el que complementa el breve prólogo del nuevo poemario: “*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. Ésos eran para él sus Hospitales de Ultramar.*” (p. 144) (En cursiva en el texto original)

o constatar su peculiar manera de relacionarse con las mujeres:

Iban a verle, en ocasiones, dos mujeres que preparaban la comida para los peones de una mina situada en otra curva del río, más abajo. Algunas de las sobras que siempre le traían, eran su único alimento. Ignorándolo las más de las veces, se sentaban a conversar en la plataforma del vagón, [...] A veces, alguna de ellas se tendía a su lado y en un abrazo que duraba hasta entrada la noche, buscaba el deseo en el lastimado cuerpo del Gaviero (“El coche de segunda”, p. 155).

Pasajes que evidencian un precoz tránsito por parte de Maqroll del inicial ámbito poético donde nació hacia los dominios de la narrativa, ya sea como personaje, según los ejemplos anteriores, ya sea en la función de narrador, como se sugiere al inicio de “En el río” por parte de la voz introductora²³⁸, y que se corrobora en “El hospital de la bahía” y en “El hospital de los soberbios” –relatos también pertenecientes a la *Reseña*–, pasajes en primera persona del singular en los que el Gaviero recrea su vínculo con los feudos hospitalarios, ya sea como miembro de la quejumbrosa hermandad de pacientes o como obligado visitante, respectivamente²³⁹; dualidad que constituirá una constante tanto de su perfil existencial –ser miembro de la manada pero al tiempo tener la capacidad de abstraerse de ella para valorarla con espíritu crítico–, como de su vínculo

²³⁸ “Derivaba el Gaviero un cierto consuelo de su trato con las gentes. Vertía sobre sus oyentes la melancolía de sus largos viaje y la nostalgia de los lugares que eran caros a su memoria y de los que destilaba la razón de su vida.” (p. 149)

²³⁹ “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, bestias sabias curaban nuestros males y nuestro cuerpo se endurecía para siempre como un lustroso coral en la primavera de las profundidades. Nos despertaba el ruido de la escoba del enfermero que barría, a la madrugada, la fétida sentina del Hospital.” (“El hospital de la bahía”, p. 148), y “El permiso para descargar las mercancías y todos los trámites de uso para zarpar, debía yo arreglarlos en el Hospital [de los Soberbios], [...] A menudo coincidían mis gestiones con el día de permiso para entrada de las mujeres. Sus repelentes risitas de rata se escuchaban entonces en el fondo de las salas y los enfermos alargaban interminablemente sus asuntos mientras satisfacían su deseo con desesperante lentitud, en presencia de los fatigados solicitantes que debían permanecer de pie. [...] Al salir del Hospital, aún seguían flotando ante mis ojos los pliegues de su lisa papada [la del enfermo que conocía los asuntos de embarque], moviéndose para dar paso a las palabras, como un intestino de miseria, y el largo catálogo de las pócimas se mezclaba en mi mente con la enumeración interminable de los requisitos exigidos para zarpar de aquel puerto de maldición.” (“El hospital de los soberbios”, pp. 157-158)

con el discurso literario, en cuanto ser objeto o sujeto de éste, ya sea en el terreno narrativo o en el poético; porque así como hasta el momento se ha hecho énfasis en el predominante carácter narrativo de la *Reseña*, en ella también sobresalen poemas eminentemente líricos, en los cuales Maqroll irrumpe como la voz poética que los enuncia, sin ningún tipo de presentación por parte de la voz introductora, y cuyo tono vuelve a ser el de la provocación ya vislumbrada en la primeriza “Oración”, es el caso del “Pregón de los hospitales” donde se increpa a los oyentes a enfrentarse sin dilaciones de ninguna especie a los pormenores de la descomposición física y mental propios de toda “gran casa de enfermos”:

¡Entren todos a vestir el ojoso manto de la fiebre y conocer el temblor
seráfico de la anemia
o la transparencia cerosa del cáncer que guarda su materia muchas
noches,
hasta desparramarse en la blanca mesa iluminada por un alto sol voltaico
que zumba dulcemente!
[...]
Aquí terminan los deseos imposibles:
el amor por la hermana,
los senos de la monja,
[...]
¡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! (pp. 145-146)

Pregón, que asociado a los otros periplos hospitalarios de Maqroll²⁴⁰, reafirma la capacidad de su voz de anunciar el inevitable destino de sus oyentes, al tiempo que

²⁴⁰ Respecto a los escenarios por los que arrastra el Gaviero su existencia, Luis Eyzaguirre recalca de manera acertada como su presentación se ajusta al permanente ejercicio de distanciamiento que caracteriza la poética mutisiana, evitando cualquier rasgo melodramático en su tono: “Los espacios desde [los] que habla el personaje se corresponden con sus desdoblamientos. Estas transmutaciones señalan un distanciamiento objetivizante que hace que los hechos presentados surjan desprovistos del drama o pathos que pudiera trivializarlos. [...] Estos espacios pueden ser la habitación de un destartado hotel; un cuartel frío e inhóspito; viejos navíos que sugieren ataúdes; melancólicos y sucios burdeles; hospitales descuidados; y hasta El Escorial de Felipe II. Son espacios que ponen de manifiesto la precariedad del sujeto que los habita, expuesto a fuerzas que insidiosamente lo combaten desde todos los ángulos. Lugares todos que agobian y que parecen hechos más para el morir que para el oficio de vivir.” Luis

brinda testimonio de su propia aniquilación, o como lo expresa de forma atinada Alberto Ruy Sánchez: “Es al mismo tiempo una conciencia del sinsentido de los caminos del hombre y un ejemplo cotidiano de ello”²⁴¹, un continuo ejercicio de desdoblamiento cuya finalidad pareciera la permanente búsqueda de un complemento que evite caer en una visión unidimensional: el poeta (Mutis) que requiere de otro (Maqroll) para expresar su sentir, pero que al concebirlo lo somete a la presencia de un mediador (la voz introductora), que a su vez enriquece su condición de “editora” de los discursos del Gaviero al asumir la posibilidad de narrar pasajes de la trayectoria vital de éste, quien por ende añade a su condición de voz poética la de figura narrativa, ya sea como mero personaje o como narrador de historias propias o ajenas; búsqueda emparentada con esa vertiente de la heteronimia que desarrolló mediante sus escritores apócrifos Antonio Machado, principalmente los casos del profesor Abel Martín y su discípulo Juan de Mairena²⁴², ejemplo perfecto de una complementariedad discursiva necesaria, en la medida que el discurso del uno no tendría sentido sin el del otro, como lo prueba la permanente alusión por parte de Mairena a las palabras de su maestro para validar la exposición de las suyas: “Si me preguntáis, decía mi maestro [...]”, “Mi maestro tenía fama [...]”, “El gran pecado –decía mi maestro Abel Martín [...]”, “Sostenía mi maestro

Eyzaguirre: “Transformaciones del personaje en la poesía de Álvaro Mutis”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n.35, 1 semestre de 1992, pp. 42-43.

²⁴¹ Alberto Ruy Sánchez: “La obra de Álvaro Mutis como un edificio mágico y sus rituales góticos de tierra caliente” en Santiago Mutis Durán (editor): *Tras las rutas...1981-1988 op. cit.* p. 70.

²⁴² Se asume lo “apócrifo”, no como algo falso, sino fruto de un fingimiento intencionado –al igual que se indicaba en las premisas asociadas al origen de la heteronimia (recuérdese el verso de Pessoa, “El poeta es un fingidor”)–, tal cual lo sintetiza de manera precisa Eustaquio Barjau: : “lo apócrifo es ante todo lo pensado, lo imaginado, lo que salta por encima de lo real; pero esto pensado e imaginado tiende muchas veces a ocultarse, hay que irlo a buscar en secretos repliegues de nuestro yo; suele no ser lo declarado, lo manifiesto y reconocido por nosotros mismos –siendo como es, casi siempre, lo más importante...–; lo pensado e imaginado se mantiene siempre en el aire, en vilo, no puede jamás exhibir un punto de apoyo –siendo, no obstante, muchas veces, aquello sobre lo que se apoya nuestra vida–.” Eustaquio Barjau: “Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo” en *Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo. Tres ensayos de lectura*, Barcelona, Editorial Ariel, 1975, pp. 111-112.

[...]”, al punto que la voz que presenta a su vez a Mairena, no duda en reforzar dicho vínculo cuando acota ciertas intervenciones del discípulo: “Es evidente, decía mi maestro –Mairena endosaba siempre a su maestro la responsabilidad de toda evidencia– que [...]”²⁴³; vínculo que, sin el matiz jerárquico machadiano, se reproduce en la relación de Maqroll el Gaviero y su voz introductora, baste recordar desde la presentación de la “Oración” –“Decía Maqroll el Gaviero” (p. 84)– hasta las diferentes variantes introductorias consignadas en la *Reseña*: “Con el nombre de Hospitales de Ultramar cubría el Gaviero [...]” (p. 144), “Derivaba el Gaviero un cierto consuelo de [...]” (p. 149), “«Mis Plagas», llamaba el Gaviero a las enfermedades [...]” (p. 161), “Solía referirse el Gaviero a su Mapa de [...]” (p. 162), entre otras, que evidencian la mutua dependencia entre los dos voces poéticas mutisianas, y entre estas y su creador. En su estudio comparativo sobre las “criaturas” ideadas por Fernando Pessoa y Antonio Machado, António Apolinário Lourenço acota como “los apócrifos no llegan [...] a romper el *cordón umbilical* que los liga al autor empírico, al contrario de lo que harán (ficticiamente) los heterónimos²⁴⁴”; encrucijada –convertir en apócrifos sus voces o brindarles la plena autonomía poética propia de los heterónimos– en la que se debate Mutis en el momento de la creación de la *Reseña*; más cuando pareciera fungir como un aplicado discípulo de Mairena:

Antes de escribir un poema –decía Mairena a sus alumnos– conviene imaginar el poeta capaz de escribirlo. Terminada nuestra labor, podemos conservar el poeta con su poema, o prescindir del poeta –como suele hacerse– y publicar el poema; o bien tirar el poema al cesto de los papeles y quedarnos con el poeta, o, por último, quedarnos sin ninguno

²⁴³ Antonio Machado: *Juan de Mairena I*, edición de Antonio Fernández Ferrer, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 224, 225, 229, 237 y 245, respectivamente.

²⁴⁴ António Apolinário Lourenço: *Identidad y alteridad... op. cit.* p. 32.

de los dos, conservando siempre al hombre imaginativo para nuevas experiencias poéticas²⁴⁵.

Optando Mutis por la primera alternativa creativa, pero con la peculiaridad de no haber imaginado sólo a un “poeta”, sino a dos –Maqroll y la voz introductora– cuya proximidad discursiva puede llevar por momentos a una ambigüedad sobre quién es el emisor del discurso y a cuál de los dos se está aludiendo en éste, situación que añade un nuevo matiz de complejidad en el intento de establecer la evolución de estos “poetas”, como lo ejemplifican los poemas “Morada” y “Moirologhia”, incluidos al final de la *Reseña*, que sólo años después a partir de la información incluida en otros libros, en entrevistas concedidas por el autor o según la interpretación de ciertos críticos, se podrá precisar su emisor y, por extensión, clarificar su temática. Ambos poemas versan sobre la muerte de un ser en principio anónimo; en el primero se recrea el postrer sueño, colmado de epifanías, de un moribundo, en un tono similar al empleado por la voz introductora cuando relata pasajes de la existencia del Gaviero pero sin que en ningún momento se indique que éste sea el hombre que “A la mañana siguiente el practicante de turno [...] 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” (p. 160); bien puede ser Maqroll, no en vano en el sueño se recrean escenarios vinculados a su periplo de hombre de mar –“Se internaba por entre altos acantilados [...] Navegaba en silencio. Una palabra, el golpe de los remos, el ruido de una cadena en el fondo de la embarcación retumbaban largamente [...] En el atracadero, una escalinata ascendía suavemente [...]” (p. 159)–, pero no debe pasarse por alto que su condición de “huésped” de los hospitales, no siempre fue la de paciente, sino también la de esporádico visitante

²⁴⁵ Antonio Machado: *Juan de Mairena... op. cit.* p. 188.

por razones comerciales (“El hospital de los soberbios”) o la de peculiar empleado familiarizado con las miserias cotidianas de los enfermos (“Fragmento”), situaciones que podrían avalar el hecho de ser él, y aún desde su condición de enfermo, quien recrea el sueño final de otro habitante de la “gran casa de enfermos”. Ambigüedad enunciativa también presente en “Moirhologia”, conmovedora reelaboración del “lamento o treno que cantan las mujeres del Peloponeso alrededor del féretro o la tumba del difunto” (p. 165) –como se precisa en nota a pie de página del poema, pero sin indicar quién la hace²⁴⁶–, en la medida que tampoco se tendrá noticia sobre la identidad del receptor implícito del canto fúnebre, salvo que corresponde a un “tranquilo desheredado de las más gratas especies” (p. 166), que desde su condición de “detenido” se halla condenado a escuchar las imprecaciones de aquella voz, también anónima, que pareciera detentar un conocimiento profundo de los principios que rigieron la existencia del sumiso escucha y de las nuevas condiciones que signarán su arribo a los dominios de la parca:

²⁴⁶ Décadas después Mutis acotaría lo siguiente a propósito del modelo lírico subyacente en su poema: “Ángela Gambitzi era la cantante de unas canciones griegas que la embajada inglesa, durante la guerra, mandaba a la Radio Nacional de Colombia, donde yo trabajaba. Canciones nacionales, canciones folclóricas –aunque detesto la palabrita– de los países aliados. Este poema, como el titulado «Moirologhia», nació de allí, de esas canciones griegas oídas en los discos de la BBC, que yo escuchaba en mis ratos libres como locutor de noticieros. Seis noticieros al día. En los intervalos, yo me escapaba a la discoteca y allí escuchaba a Brahms, a Sibelius o a Ángela Gambitzi.” (Juan Gustavo Cobo Borda: *Para leer a...* op. cit. p. 137) El otro poema al que hace mención Mutis, a parte de “Moirologhia”, es el titulado justamente “Ángela Gambitzi”, incluido en los *Primeros poemas*; texto que se compone de dos partes, una primera en prosa que alude de manera críptica a “la memoria de esta hembra magnífica entre blancas baldosas y gorgoteo de aguas y precipitadas angustias” (p. 67), y una segunda en verso en la que se recrea un sitio al puerto de Salónica. Curiosamente en 1993 introdujo una significativa variante en cuanto a la voz que lo animó a escribir “Moirologhia”: “Escuché en Colombia, y todavía tengo el disco, unas canciones griegas del Peloponeso, cantadas por Dora Stratu (sic). [...] Hay una canción que se llama “Moirologhia”, que cantan las mujeres del Peloponeso en el entierro de los seres queridos. Allí invocan al ausente por última vez y lo hacen presente con una invocación intensísima. Entonces se me ocurrió hacerlo...” (Eduardo García Aguilar: *Celebraciones y otros...* op. cit. p. 124), versión en la que se alude a la famosa folclorista griega Dora Stratou (1903-1988), quien justamente hacia mediados del siglo XX, bajo el sello musical parisino Contrepoint, grabara el disco *Panegyrics* vols. 1 y 2, compuestos por cantos tradicionales del folclore griego (www.worldcatlibraries.org [19-10-2007]). Pero a diferencia de Stratou, de quien se puede rastrear su extensa producción discográfica y bibliográfica, de Ángela Gambitzi no se halla referencia alguna, salvo su registro como título del poema mutisiano antes mencionado; enigmática confusión de nombres aún por resolver.

Voy a enumerarte algunas de las especies de tu nuevo reino desde donde no oyes a los tuyos deglutir tu muerte y hacer memoria melosa de tus intemperancias.

Voy a decirte algunas de las cosas que cambiarán para ti, ¡oh yerto sin mirada! (p. 165)

Por el tono del escalofriante anuncio su puede suponer que su emisor fuese el mismo que antaño implorase al Señor morir “recostado en las graderías de una casa infame” (“Oración de Maqroll”, p. 85) o que en tiempos más recientes cursase la violenta invitación a ingresar en los purulentos feudos de los hospitales para conocer las miserias que anidan en ellos (“Pregón de los hospitales”), no siendo otro que Maqroll el Gaviero; lo que a su vez suscita la inquietud respecto a la identidad del receptor del nuevo treno: podría tratarse de alguno de los pacientes con los que ha compartido la hermandad de la enfermedad; o la voz introductora, aunque si fuese ese el caso, suscita cierta duda el tono familiar en que se le interpela, porque a pesar de la amistad existente entre dicho posible receptor y el Gaviero, ésta pareciera inscribirse en un tono distante, de un mutuo respeto; o el propio Maqroll, en una especie de desdoblamiento de su voz en el momento de morir, opción por la que críticos como Guillermo Sucre se inclinaron desde un primer momento al señalar, a propósito del conjunto de la *Reseña de los hospitales de ultramar*, que:

[...] indistintamente, Maqroll es sujeto y objeto del discurso; observa y es observado. [...] Un hecho es seguro: Maqroll muere, [...] Por el título del último poema [“Moirologhia”], parece haber terminado su vida en tierras más extrañas que lo que el lector podría imaginar. No importa, sin embargo, el lugar: Maqroll es un desterrado de todas las patrias [...] Importa señalar, en cambio, que ese treno a su muerte es una verdadera celebración: la ironía, sin dejar de serlo, se confunde ahora con la verdad, un rito suntuoso de la vida misma²⁴⁷.

²⁴⁷ Guillermo Sucre: “El poema: una...” *loc. cit.* pp. 327-328.

Curiosamente este desdoblamiento en el momento de la muerte del Gaviero, no lo recoge el narrador de *Un bel morir* (1989) al presentar al final de la novela tres versiones del supuesto tránsito de Maqroll hacia los confines de la parca, en las cuales se incluye la consignada en “Morada”, lo cual resuelve el enigma de quién constituye la materia temática de la misma –el Gaviero– y cuál es la voz que posee la capacidad de recrear su sueño de figura agonizante –la introductora–, aunque se introduce la duda respecto a la valoración que se ha dado de la misma: “[...] en un trozo de prosa un tanto más verosímil, algunos han creído ver una descripción de la muerte de nuestro amigo. El fragmento en cuestión se titula «Morada» y aparece en una *Reseña de los Hospitales de Ultramar*, libro hoy casi inencontrable” (p. 317); pero de regreso a los dominios poéticos mutisianos, esa ambigüedad sobre el destino de la voz maqrolliana al final de la *Reseña*, sumada al hecho, tal cual se puede constatar a lo largo del poemario, que constituye una voz que se debate entre la lucha por alcanzar una plena autonomía discursiva, al punto que por momentos pareciera encarnar de manera simultánea los roles de emisora y receptora del discurso, y la necesidad de recurrir a una voz externa a ella que no sólo cumple la función de “editar” sus “oraciones”, sino también asume el reto de recrear pasajes o momentos reveladores de su accidentado peregrinar, permiten afirmar que aún para finales de los años cincuenta Maqroll el Gaviero no encarna una voz plenamente definida a pesar de su acelerado proceso de maduración literaria, no ha alcanzado el pleno estatus de heterónimo de cara a su creador, con el cual comparte la necesidad de hallar a otro para divulgar su mensaje y por ende para moldear su soñada existencia, generándose un trío –poeta, voz introductora y gaviero– que pareciera necesitar de nuevos espacios poéticos para proseguir en la consolidación de sus

respectivos cantos en aras de perfilarlos mejor y así, poder establecer con mayor certeza su autonomía en cuanto voces poéticas.

Esa ampliación del territorio poético se alcanzará en 1965, año de publicación de *Los trabajos perdidos*, poemario que recogerá en su segunda parte la totalidad de la *Reseña de los Hospitales de Ultramar* y cuya primera sección constará de veinte poemas que permitirán la consolidación de una tercera voz poética mutisiana, apenas entrevista en *Los elementos del desastre*, pero que ahora alcanzará su plena madurez expresiva para asumir el rol heteronímico de la voz original respecto a la cual se podrán comparar la voz introductora y la de Maqroll. Esta voz original, contará con su propio credo poético, que aunque signado por la premisa mutisiana de considerar el quehacer del poeta como un “trabajo perdido”, en cuanto siempre se quedará corto para asir la esencia reveladora y trascendente de lo poético que rodea y condiciona al ser humano, no le impedirá hallar mediante su concreción la oportunidad de exorcizar sus demonios internos: “Cada poema nace de un ciego centinela / que grita al hondo hueco de la noche / el santo y seña de su desventura” (p. 127); unos demonios que a pesar de su insoslayable relación con la constante, variada y siempre sorprendente presencia de la muerte, no le impedirán al “viejo centinela” plasmar también en sus versos sus afinidades literarias que irán desde León de Greiff (“La muerte de Matías Aldecoa”²⁴⁸)

²⁴⁸ La siguiente declaración de Mutis sobre su relación con León de Greiff y su obra, corrobora como, al igual que Maqroll y su fiel voz introductora, la ahora llamada voz original también se nutre obviamente de las filias y fobias de su creador de carne y hueso: “Soy un admirador de su poesía [de de Greiff], de su persona, [...] alguien de quien me separaron muchos años generacionales, pero fue mi amigo: León de Greiff. En mi poesía he escrito dos homenajes a León de Greiff. Uno en «La muerte de Matías Aldecoa» y el otro, [...] en los pequeños libros de *Diez Lieder*, un homenaje directo a León. Fue mi amigo y nunca me perdonó que yo escribiera «La muerte de Matías Aldecoa». [...] siempre me decía «joven Mutis», en un «usted» que en Colombia puede ser de un gran afecto. Cuando publiqué «La muerte de Matías Aldecoa», personaje socias de León de Greiff, en la calle me dijo: «Joven Mutis, ¿a Ud. quién le dio autorización para matar a Matías Aldecoa? y ¿por qué lo mata Ud. y lo tira a un río que acaba siendo una alcantarilla de la ciudad de Ibagué? Eso es un abuso y yo voy a plantear mi protesta en el periódico «El Espectador». No estaba hablando en serio y León tenía toda la razón. Que yo le hubiera matado a Matías Aldecoa, que lo había acompañado a él durante treinta o cuarenta años de su vida de poeta era, realmente,

hasta Marcel Proust (“Poema de lástimas a la muerte de Marcel Proust”); confesar su condición de soñador irredento con un pasado perdido pero sin cuyo recuerdo sería imposible soportar la angustia del presente:

Ahora, de repente, en mitad de la noche
ha regresado la lluvia sobre los cafetales
y entre el vocerío vegetal de las aguas
me llega la intacta materia de otros días
salvada del ajeno trabajo de los años (“Nocturno”, p. 118);

o recuerdos asociados a una amante lejana:

Otra vez el tiempo te ha traído
al cerco de mis sueños funerales.
[...]
A la sombra del tiempo, amiga mía
un agua mansa de acequia me devuelve
lo que guardo de ti para ayudarme
a llegar hasta el fin de cada día; (“Sonata”, p. 132);

o vanas esperanzas de cara al inevitable futuro: “Por lo que serás en el desorden de la muerte. / Por eso te guardo a mi lado / como la sombra de una ilusoria esperanza” (“Sonata”, p. 137); aunque también dejará constancia de las citas incumplidas: “Y ahora que sé que nunca visitaré Estambul, / me entero que me esperan en la calle de Shidak Kardessi, / en el cuarto que está encima de la tienda del oculista” (“Cita”, p. 125); del dolor que lo embarga al adelantar el balance de su condición de exiliado: “Y es entonces cuando peso mi exilio / y mido la irrescatable soledad de lo perdido / [...] / en cada hora, en cada día de ausencia / que lleno con asuntos y con seres / cuya extranjera condición me empuja / hacia la cal definitiva” (“Exilio”, p. 136); temáticas que vinculan su canto al universo maqrolliano, pero que son abordadas de una manera diferente, en

un abuso. Para resarcirme —desgraciadamente ya León no estaba entre nosotros— escribí el otro poema, «El lieder» en donde [está el] vikingo adorable que era León... Sí, desde luego, como toda influencia o toda presencia, también había, al mismo tiempo, lecturas comunes, Stevenson y Melville los compartíamos León y yo y había veces que me decía: «joven Mutis, hágame el favor de leer esto; me lo devuelve el jueves entrante». Y era *Moby Dick*, por ejemplo.” Pedro Shimose (editor): *Álvaro Mutis op. cit.* pp. 51-52.

un tono que no pretende provocar y adelantar “ajustes de cuentas” con la existencia como ocurre en las plegarias del Gaviero, baste comparar la agresiva interpelación que articula “Moirologhia” con el tono protector empleado por la voz originaria al entablar el diálogo con un nuevo habitante del mundo de los muertos: “Que te acoja la muerte / con todos tus sueños intactos. / [...] / Te abrirá los ojos a sus grandes aguas, / te iniciará en su constante brisa de otro mundo” (“Amén”, p. 115); ejemplos en los que de igual manera está ausente el tono expositivo y narrativo característico de las intervenciones de la llamada voz introductora, ya sea en su función de editora de las palabras de Maqroll o en la de narradora de ciertas peripecias de la vida de este último. A estas diferencias de estilo y de enfoque entre la voz que se consolida en la primera parte de *Los trabajos perdidos* respecto a las que se habían perfilado en la *Reseña de los Hospitales de Ultramar*, debe sumarse el hecho que esta nueva voz, contrario a las otras, sí pone de manifiesto a través de sus versos el principio fundamental de la heteronimia de fabular con la posibilidad de un desdoblamiento del sujeto enunciativo, aunque en principio aluda a ello en cuanto una oportunidad fallida:

A la vuelta de la esquina
te seguirá esperando vanamente
ése que no fuiste, ése que murió
de tanto ser tú mismo lo que eres.
Ni la más leve sospecha,
ni la más leve sombra
te indica lo que pudiera haber sido
ese encuentro. Y, sin embargo,
allí estaba la clave
de tu breve dicha sobre la tierra. (“Canción del este”, p. 138)

Pero precisamente el intento de subvertir esa aparente pérdida irremediable, constituye el origen del anhelo de querer acceder a nuevos espacios existenciales, mediante la creación de otras voces poéticas, que no necesariamente constituyan guías de viaje a

ámbitos paradisiacos²⁴⁹; baste recordar el periplo por los Hospitales de Ultramar al que, ahora en la segunda parte de *Los trabajos perdidos*, conducirán la voz introductora y el Gaviero a la voz que en la “Canción del este” manifestaba su certeza de saber que “A la vuelta de la esquina / un ángel invisible espera; / una vaga niebla, un espectro desvaído/ te dirá algunas palabras del pasado” (p. 138); un ángel que en su caso será doble, un ángel que se había adelantado a su aparición, de allí su capacidad de espera de la que hiciera gala, porque contrario al caso de la propuesta heterónima de Pessoa, en la que primero fabuló al maestro –Caeiro– y luego a los discípulos –Reis y Campos–, en el caso de Mutis, la heteronimia se construyó en sentido inverso: en primer lugar se dio vida en la “Oración” a los “hijos” –la voz introductora y Maqroll–; luego se les maduró en cuanto voces poéticas en la *Reseña*; y finalmente se les ubicó en el lugar adecuado en *Los trabajos perdidos*, a continuación de la voz original, quien, aunque vislumbrada en *Los elementos del desastre*, alcanza su pleno desarrollo y asume su rol “paterno” en el nuevo poemario.

Esta maduración y unificación del proyecto heteronómico mutisiano terminará de concretarse en 1973 con la publicación de la primera *Summa de Maqroll el Gaviero*, libro que va más allá de la simple reunión de los poemarios publicados por el autor hasta la fecha, como lo deja entrever el título del mismo: una *summa* de las diferentes

²⁴⁹ Una vez más se debe resaltar la lucidez crítica de Guillermo Sucre al enfatizar en su estudio la importancia del poema “Canción del este” en cuanto “bisagra” necesaria para otorgar viabilidad a la estructura poética mutisiana: “el yo poético de Mutis es una continua traslación: máscara, metáforas, invenciones. Casi ninguno de sus poemas es la expresión de un yo elocutivo personal o meramente biográfico; elocutivo, ese yo es el de un observador distante y a la vez implicado en lo que ve, o de un “personaje”. De manera significativa, como es perceptible en [“Canción del este”], la naturaleza del yo íntimo es la no existencia (“ese que no fuiste, ese que murió / de tanto ser tú mismo lo que eres”) y, más revelador aún, es en esa ya imposible encarnación del yo donde éste pudo encontrar “la clave de (su) breve dicha sobre la tierra”. Cualquiera que sea la perspectiva que entonces se adopte, esa identidad se ha perdido (el yo deseado) o permanece pero sólo precariamente (el yo biográfico). Este hecho, sin embargo, no deja de ser estimulante; le permite a Mutis la fabulación de otros yo, de otras vidas.” Guillermo Sucre: “El poema: una...” *loc. cit.* p. 320.

voces poéticas que anidan en los poemarios en cuestión, pero que alcanzan su pleno sentido comunicativo a partir de su relación con aquella voz que se ha ubicado por encima de ellas, no en un intento de recalcar una supuesta superioridad frente a las otras, sino simplemente por las condiciones inherentes al oficio que le ha sido asignado cumplir en el “barco” poético mutisiano, el del gaviero que:

es la *suma* de todos los otros: sólo desde su perspectiva adquieren aquéllos coherencia e intensidad. Es [...] la conciencia que les da sentido; la conciencia, por supuesto, del propio poeta, [...] –lo que no excluye que sea un verdadero personaje y no una alegoría. [...] su presencia invisible –o su visible ausencia– tiene el signo de un poder apocalíptico: no tanto porque anuncie el fin o el comienzo de nada, sino porque lo que dice es siempre una revelación: es un *gaviero*, es decir, un avizor de horizontes²⁵⁰.

Un avizor de horizontes, como en tantas ocasiones se ha señalado, necesario para el resto de la tripulación mutisiana, pero que también depende de ella para divulgar sus “visiones”, lo que permite entrever que aunque el proyecto poético de Mutis se puede inscribir en el marco general de la heteronimia, plantea una variante significativa respecto al modelo tipo o pessoano: en los dominios del poeta colombiano las voces heterónimas no alcanzan una total autonomía frente a las otras, siempre necesitarán de la presencia de estas ya sea para complementarse o contrastarse, una autonomía plena que tampoco logran frente al autor, ni siquiera Maqroll el Gaviero, porque a pesar de lo señalado sobre su omnipresencia que se hace evidente en el título de la *Summa*, la autoría de ésta nunca se pondrá en duda, siempre corresponderá, y así quedará registrado en todas las reediciones, a ese niño-muchacho que intentaba otear el horizonte, ya fuera desde la parte más alta de los vapores en que cruzaba el Atlántico o desde la terraza de la hacienda cafetera de los abuelos maternos en Coello, y que pasados los años sigue

²⁵⁰ *Ibíd.* p. 324.

respondiendo al nombre de Álvaro Mutis. Un ejemplo de la que podría bautizarse como una “heteronimia complementaria” se encuentra en el apartado final de la propia *Summa*, que a su vez constituye el escueto material inédito que presenta el libro; en él vuelven a irrumpir la voz introductora y Maqroll, fieles a sus papeles desempeñados en las décadas anteriores. Acorde con su labor de “editora”, la voz introductora opta por una variante para presentar los tres textos: en lugar del prólogo explicativo incluido en la *Reseña*, ahora recurre a un extenso título que de manera simultánea da cuenta de la materia a tratar y de las características de ésta: “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” (p. 169); título que a su vez reafirma la cada vez más consolidada condición de “cronista” del trasegar existencial del Gaviero asumida por la voz introductora, de lo cual son prueba fehaciente dos de los nuevos “relatos”: “Soledad” –recreación de una de las dolorosas vigili­as en medio de la selva que periódicamente experimenta Maqroll y de las cuales le suelen quedar cicatrices de índole espiritual²⁵¹– y “La carreta” –reiteración de la también usual tendencia del Gaviero a experimentar momentos de epifanía, aunque una vez más le sea imposible asir en su plenitud el supuesto sentido revelador que anida en ellos²⁵²; pero ese “cronista” tampoco pierde su condición de “editor” de las palabras maqrollianas, y al igual que en la lejana “Oración”, vuelve a dar testimonio en “Letanía” de su condición de privilegiado escucha del Gaviero, de un oyente que pareciera ser

²⁵¹ “Toda la noche permaneció el Gaviero en dolorosa vigilia, esperando, temiendo el derrumbe de su ser, su naufragio en las girantes aguas de la demencia. De estas amargas horas de insomnio le quedó al Gaviero una secreta herida de la que manaba en ocasiones la tenue linfa de un miedo secreto e innombrable.” (“Soledad”, p. 171)

²⁵² “Fue el día siguiente de comenzar el viaje cuando, en un descanso del camino, advirtió en los costados del vehículo la ilustrada secuencia de una historia imposible. [...] Olvidó el Gaviero el cansancio de su tarea, olvidó las miserias sufridas y el porvenir que le deparaba el camino, dejó de sentir el frío de los

testigo directo de las andanzas de éste por insólitos parajes –“Ésta era la letanía recitada por el Gaviero mientras se bañaba en las torrenteras del delta:” (p. 173)–, aunque con un cambio de actitud respecto al canto de Maqroll, superando la intención de valorarlo y recomendarlo como antídoto ante las futilidades de la existencia, contentándose con sólo su registro y divulgación –“Y así seguía indefinidamente mientras el ruido de las aguas ahogaba su voz y la tarde refrescaba sus carnes laceradas por los oficios más variados y oscuros.” (p. 173)–; modificación que puede tener su origen en el, aunque en apariencia sencillo, cada vez más hermético conjuro verbal del Gaviero:

Agonía de los oscuros
recoge tus frutos.
[...]
Ansia de los débiles
mitiga tus ramas.
[...]
Orgullo del deseo
olvida tus dones.
[...]
Llanto de las olvidadas
rescata tus frutos (p. 173).

Paradójica situación con la que en principio en 1973 se cerraba el ciclo poético maqrolliano: una voz introductora cada vez más inclinada a narrar la “existencia” del otro, tarea para la cual parece contar con más material del divulgado hasta el momento (por ejemplo aún no ha presentado el catálogo de los objetos más familiares y antiguos del Maqroll, como se sugirió en el título de el último apartado de la *Summa*); un Gaviero que al tiempo que alcanza su pleno desarrollo como voz heterónima, busca refugiarse en el hermetismo de sus últimas plegarias; y una voz original, que luego de su consolidación en *Los trabajos perdidos*, ha desaparecido por completo; situaciones todas ellas que podrían insinuar que el negro telón ha descendido sobre el escenario de

páramos y recorría los detalles de cada cuadro con la alucinada certeza de que escondían una ardua enseñanza, una útil y fecunda moraleja que nunca le sería dado desentrañar.” (“La carreta”, p. 172)

la creación poética mutisiana, para poner fin, si no a la obra en su totalidad, sí al acto que se había iniciado con la publicación de la “Oración de Maqroll”; sensación que, no de manera gratuita, permitió que de nuevo se especulara con una posible muerte del Gaviero, posibilidad que al igual que lo ocurrido con la versión incluida en “Morada”, fue posteriormente desvirtuada en el apéndice de *Un bel morir*, en este caso por su aparente exceso de rasgos literarios²⁵³, lo que, aunque en principio parezca contradictorio, constituye un sugerente indicio *a posteriori* del hecho que, ya en los inicios de los años setenta del siglo XX, Maqroll empezaba a sobrepasar los dominios del ámbito estrictamente poético, generando en su creador la necesidad de conducirlo por otros senderos literarios, aún a riesgo de que estos tampoco pudieran contener el ímpetu de emancipación de ese vetusto marinero, deseoso de codearse, no sólo con el resto de la tripulación de la nave mutisiana, sino también con aquellos que allende las fronteras de la página impresa observan expectantes pero temerosos la posible irrupción en su precario escenario de carne y hueso de aquellas figuras hijas del siempre fascinante, y por momentos inescrutable, juego de hilvanar palabras propio de gavieros ansiosos por transmitir sus visiones al resto de la manada.

²⁵³ “Varias son las versiones que corren sobre el fin de los días del Gaviero. La más antigua de ellas lleva un título demasiado pretencioso como para que podamos concederle la menor fe, reza como sigue: «*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*». La muerte de Maqroll que se narra en dicho opúsculo, a todas luces, apócrifo, está demasiado teñida de literatura como para que pueda ser creíble.” (*Un bel morir*, p. 317) El pasaje contiene una inexactitud, porque ateniéndose a la fecha de publicación, la versión más antigua de la muerte del Gaviero es la de “Morada”, poema incluido en la *Reseña de los Hospitales de Ultramar* (1959), catorce años antes la inclusión del opúsculo en cuestión en la primera *Summa de Maqroll el Gaviero*; aunque una de las características del posterior ciclo narrativo en torno al Gaviero, del que hará parte *Un bel morir*, será justamente el de abolir cualquier orden cronológico a propósito de las andanzas de Maqroll y de la divulgación de las mismas.

IV.1.3. Muerte del Gaviero, resurrección de Maqroll

La sensación de que el universo maqrolliano había llegado a su fin con la publicación de la *Summa de Maqroll el Gaviero*, no sólo era compartida por los lectores y la crítica, sino también por el propio autor tal como lo atestigua la siguiente declaración brindada en 1976, cuando anunciaba estar inmerso en una vertiente lírica, como la de los posteriores *Lieder*, ajena al entramado tejido en torno al Gaviero:

El cambio se debió a que sentí y sigo sintiendo, que el mundo de Maqroll y el mundo geográfico del Gaviero son mundos ya agotados y cerrados sobre los que ya no tengo nada que decir. [...] Sería una inmensa falta de honestidad continuar usando esos elementos que, por otra parte, me harían caer en la retórica de mí mismo, que es lo más peligroso que puede haber. Eso fue lo que yo viví, lo que yo vi, lo que yo creí que podía ponerse en palabras. Ya lo hice²⁵⁴.

Postura que cinco años después será desdicha con la publicación de *Caravansary* (1981): el tono lírico prometido brillará por su casi total ausencia, reforzándose al contrario la vertiente narrativa ya presente desde los inicios poéticos de Mutis, ahora al servicio de la denominada voz original; pero además en este poemario resurgirá Maqroll, asumiendo la doble condición de emisor del discurso (“Cocora”) y de “personaje” de dos relatos, que fiel a los poemarios anteriores estarán a cargo de la voz introductora, a propósito de una de las temporadas pasadas por el Gaviero lejos del mar, ahora en el oficio de tendero en un corralón perdido en la parte más alta de la cordillera (“La Nieve del Almirante”) y de un aparente último viaje por el “río” en busca de los esteros que lo conducirían al añorado mar (“En los esteros”). A primera vista se podría juzgar a los ocho textos que componen *Caravansary* como una repetición, aunque brillante por la depurada prosa en que están concebidos, de un paisaje poético conocido

²⁵⁴ Guillermo Sheridan: “La vida, la...” *loc. cit.* pp. 648-649.

y en principio, según las propias palabras del autor citadas previamente, exhausto en cuanto fuente de nuevos cantos; pero más allá de la justificación que Mutis brindara al presentar a *Caravansary* como una prolongación de la *Reseña de los Hospitales de Ultramar*²⁵⁵, se puede concebir a dicho poemario como una especie de breve *Summa revisited*, un recorrido por una estructura poética familiar a los ojos del lector, pero que a su vez les permitirá descubrir las sutiles, pero significativas variaciones introducidas en los “planos” originales por parte del “dibujante” que los ha ido perfilando con mayor detalle con el paso de los años. La primera de dichas variaciones tendrá un valor fundamental de cara a la consolidación de la heteronimia mutisiana y su protagonista será la voz original, quien en el último fragmento del extenso poema “Caravansary” se presentará como amanuense de las voces que previamente se han manifestado en los diferentes apartados del texto; a diferencia de ellas que han acudido al tono narrativo para transmitir sus visiones o vivencias, la original se refugia en las posibilidades que brinda el verso para poner de manifiesto su estupor al no tener claro la identidad de aquellas voces ni tampoco las razones que las han impulsado para divulgar su canto a través de ella²⁵⁶; circunstancia que vuelve a emparentar el proyecto poético de Mutis con el de Pessoa respecto a la valoración del poeta como un “médium” sui generis, en la medida que en lugar de ser él quien invoca a los “espíritus”, estos son quienes se le imponen y lo someten a sus designios, pero a diferencia del médium pessoano, que no

²⁵⁵ “Caravansary es la terminación de un libro que había quedado en suspenso, inconcluso: la Reseña de los hospitales de ultramar. Yo siempre tuve la ilusión de terminar ese libro, significativo para mí porque es el que reúne con más eficacia, riqueza, exactitud, los elementos básicos de mi vida, los pasajes de la tierra caliente, los viajes, la destrucción, el trópico, el erotismo y la muerte mezclados con la enfermedad. Allí me refiero muy concretamente al uso, mejor dicho al desgaste que sufren a cada minuto los seres y las cosas. Mis viejos temas reaparecen aquí, lo mismo que se escucha la voz del Gaviero, aun en donde no hay alusiones directas.” Cristina Pacheco: “Se escribe para...” *loc. cit.* p. 242.

²⁵⁶ A propósito de esta concepción mutisiana de considerar al poeta como un mero amanuense, véase el capítulo precedente del presente trabajo, pp. 94-96.

manifestará molestia alguna con dicho sometimiento y al contrario, contribuirá a complementarlo ya sea mediante otros escritos o dotando de unos datos biográficos verosímiles a las voces que han irrumpido a través de su pluma²⁵⁷, la voz original mutisiana, no sólo pone en duda la veracidad de lo expuesto por los otros –“Vanas gentes estas, / dadas, además, a la mentira” (p. 182)–, sino además ruega por su desaparición:

Que los acoja, Señor, el olvido.
Que en él encuentren la paz,
el deshacerse de su breve materia,
el sosiego a sus almas impuras,
la quietud de sus cuitas impertinentes. (p. 182)

Plegaria que no será atendida como lo prueban “La Nieve del Almirante”, “Cocora” y “En los esteros”, relatos que colocarán nuevamente en escena a la pareja de complementarios constituida por Maqroll y la voz introductora; esta última, desde la condición de un narrador en primera persona del plural, asumirá el recuento de la temporada que el Gaviero pasara a la vera del camino en lo alto de la cordillera, ejercicio que pondrá de manifiesto su condición de no ser sólo un privilegiado oyente de los relatos del envejecido marino, sino también testigo directo de sus recorridos terrestres, porque no de otra manera se explicaría la exactitud descriptiva para presentar al Gaviero en medio de su nuevo hábitat:

²⁵⁷ Recuérdese los siguientes pasajes de la carta de Pessoa a su discípulo Casais Monteiro: “un día [...] – era el 8 de marzo de 1914– me acerqué a una cómoda alta y tras recoger una hoja de papel, comencé a escribir, de pie, como escribo cada vez que puedo. Y escribí treinta y tantas poesías, seguidas, en una especie de éxtasis del que no conseguí definir su naturaleza. Fue el día triunfal de mi vida, y nunca podré tener ya un día semejante. Comencé con un título *O Guardador de Rebanos*. Y lo que siguió fue la aparición en mí de alguien a quien inmediatamente di el nombre de Alberto Caeiro. Perdóneme lo absurdo de la frase: en mí había aparecido mi Maestro. Fue ésta mi inmediata sensación. [...] Aparecido Alberto Caeiro, me puse inmediatamente a buscarle, instintiva y subconscientemente, unos discípulos. Extraje de su falso paganismo al Ricardo Reis latente, le descubrí el nombre y se lo adapté, porque entonces ya lo veía. Y, de repente, y por derivación opuesta a la de Ricardo Reis, me vino a gala impetuosamente un nuevo individuo. De sopetón, y en la máquina de escribir, sin interrupciones ni correcciones, surgió la Oda Triunfal de Álvaro de Campos: la Oda con este nombre y el hombre con el nombre que tiene.” Fernando Pessoa: “Carta a Adolfo...” *loc. cit.* pp. 157-158.

Una tabla de madera sobre la entrada, tenía el nombre del lugar en letras rojas, ya desteñidas: «La Nieve del Almirante». 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 llaga 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. Sonreía a menudo, pero no a causa de lo que oyer a su alrededor, sino para sí mismo y más bien a destiempo con los comentarios de los viajeros. (p. 186)

Presentación que llama la atención por el sentido contradictorio que supone en el desarrollo de la relación entre los dos heterónimos mutisianos, porque al tiempo que los reúne en el mismo escenario, brilla por su ausencia la familiaridad existente entre ellos de la cual daban fe la breve introducción a la “Oración”, el prólogo a la *Reseña* o el extenso título del último apartado de la *Summa*, al punto que la nueva aparición de las voces en cuestión transmite la sensación de asistir, no al reencuentro de la voz introductora con un viejo conocido, sino al primer contacto con alguien desconocido, indicio de un cambio de rumbo en la evolución del proyecto literario mutisiano: la voz introductora familiar se transforma en una narradora distante, y antes que rescatar exclusivamente las “plegarias” del otro como tiempo atrás, ahora pone similar énfasis en la presencia física de éste (por primera ocasión se cuenta con una descripción tan detallada de Maqroll como la consignada en el fragmento antes citado), presagio inequívoco de un cada vez más claro desplazamiento desde la esfera eminentemente poética hacia los terrenos de la narrativa. Pero esta variación no pretende anular características propias de la función de difundir las palabras del Gaviero asumida desde sus comienzos por la voz introductora, aunque ahora su labor se limitará a sólo transcribirlas, la función de “edición” ha pasado a otras “manos”:

En los costrosos muros del pasillo [que conducía al patio trasero de la Nieve del Almirante] se hallaban escritas frases, observaciones y sentencias. Muchas de ellas eran recordadas y citadas en la región, sin que nadie descifrara, a ciencia cierta, su propósito ni su significado. Las había escrito el Gaviero y muchas de ellas estaban borradas por el paso de los clientes hacia el inesperado mingitorio. Algunas de las que persistieron con mayor terquedad en la memoria de la gente, son las que aquí se transcriben: (p. 187)

Anuncio sorprendente, no sólo por el cambio de oficio de la voz introductora, sino principalmente por constituir la primera alusión directa a un “escrito” del Gaviero, recuérdese que lo más cercano a ello lo constituía la descripción del Mapa de los Hospitales de Ultramar en la *Reseña*, variante que enriquece la propuesta creativa fundada en la figura de Maqroll en la medida que empieza a reclamar una autonomía discursiva como la que ofrece todo ejercicio escritural, a pesar del peculiar medio en que se concrete –las descascaradas paredes de una destartada tienda en lo alto del páramo–, gesto de independencia que aunque en un principio pudiera presentarse como signado por el mismo tono provocador y hermético de sus antiguas “oraciones”²⁵⁸, también deja entrever una sutil vocación narrativa: “Soy el desordenado hacedor de las más escondidas rutas, de los más secretos atracaderos. De su inutilidad y de su ignota ubicación se nutren mis días” (p. 187); que el propio Gaviero confirmará en el “escrito” titulado “Cocora”, que, a diferencia de los anteriores relatos en que había fungido de emisor, no presenta un cuadro pasado de su existencia, sino que recrea su condición presente de guardián de una abandonada mina cercana al río Cocora, torrente próximo a la ya mencionada hacienda cafetera de los abuelos maternos del autor ubicada en

²⁵⁸ “Todo fruto es un ojo ciego ajeno a sus más suaves sustancias.” (p. 187) o “Dos metales existen que alargan la vida y conceden, a veces, la felicidad. No son el oro, ni la plata, ni cosa que se les parezca. Sólo sé que existe.” (p. 187), ejemplos del tipo de sentencias y observaciones escritas por Maqroll en los muros de la Nieve del Almirante.

Coello, pero además hace explícito el deseo de que esta recreación trascienda en el tiempo, rasgo también inédito respecto a sus anteriores alocuciones:

Quisiera dejar testimonio de algunas de las cosas que he visto en mis largos días de ocio, durante los cuales mi familiaridad con estas profundidades me ha convertido en alguien harto diferente de lo que fuera en mis años de errancia marinera y fluvial. Tal vez el ácido aliento de las galerías haya mudado o aguzado mis facultades para percibir la vida secreta, impalpable, pero riquísima que habita estas cavidades de infortunio. Comencemos por la galería principal. (p. 192)

Intención narrativa que a su vez reafirma la certeza, que desde la misma “Oración” ha acompañado a sus fieles “oyentes”, de que a pesar de mantener su distintivo de Gaviero, la figura y el discurso de Maqroll corresponden, más que al vaivén inherente de todo aquel que surca los mares, a la angustiante quietud que debe enfrentar el “marinero en tierra”²⁵⁹, aquel que ya no aguarda la gracia de los vientos para proseguir su rumbo, sino que debe valerse de su solitario par de piernas para trasegar los caminos de tierra cuyo polvo, por lo general, ni siquiera deja contemplar el horizonte. Y a esa variante de narrar en presente, se suma con igual fuerza un rasgo también inusual de los relatos del Gaviero, contemplar la posibilidad de un futuro, que si no paradisíaco, sí por lo menos catártico: “Un día saldré de aquí, bajaré por la orilla del río, hasta encontrar la carretera que lleva hacia los páramos y espero entonces que el olvido me ayude a borrar el miserable tiempo aquí vivido” (p. 194); la posibilidad de un nuevo desplazamiento, acorde con su condición de perpetuo viajero, pero ahora motivada, no por los caminos inéditos que pueda descubrir, sino por el deseo, si no de borrar totalmente, sí de difuminar las huellas que antaño fuera dejando por las diferentes sendas recorridas. Pero

²⁵⁹ Aunque en ningún pasaje del universo literario consagrado a Maqroll se aluda a la figura paterna, bien podría ajustarse a su angustia existencial, fruto de la contradicción de ser un “marinero en tierra”, el reclamo infantil que Rafael Alberti consignara en su emblemático poema: “El mar. La mar. / El mar. ¡Sólo el mar! / ¿Por qué me trajiste, padre, / a la ciudad? / ¿Por qué me desenterraste del mar? / En sueños, la marejada / me tira del corazón. / Se lo quisiera llevar. / Padre, ¿por qué me trajiste acá?”. Rafael Alberti: *Marinero en tierra*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 76.

de manera paradójica, cuando se vislumbra este nuevo panorama poético, tanto para Maqroll como para la voz introductora, *Caravansary* se clausura con un texto –“En los esteros”– que desdice estos presagios en la medida que, a diferencia de lo entrevisto en “Morada” y en el “epílogo” de la *Summa*, ahora sí presenta sin ambigüedades el fin del Gaviero en compañía de una anónima mujer cuando bajaban en una barcaza oxidada por un río, también anónimo, en busca de los cenagosos y traicioneros esteros, calamitosa prueba a superar antes de desembocar en la inmensidad del añorado refugio marino:

Días después, la lancha del resguardo encontró el planchón varado entre los manglares. La mujer, deformada por una hinchazón descomunal, despedía un hedor insoportable y tan extenso como la ciénaga sin límites. El Gaviero yacía encogido al pie del timón, el cuerpo enjuto, reseco 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 enrencia cuando vivos (p. 202).

Versión del deceso de Maqroll que también fue incluida en *Un bel morir*, y a la cual el narrador de la misma le concede una mayor credibilidad que a las versiones anteriores, al punto que la transcribe en su totalidad, aunque previo a ello aclara las reservas expuestas sobre su autenticidad –desde su publicación a comienzos de los años ochenta en *Caravansary*– por un particular grupo de “amigos y compañeros” de Maqroll: el compuesto por los poetas chilenos Ludwig Zeller y Gonzalo Rojas y el argentino Enrique Molina²⁶⁰, situación que ejemplifica cómo para la fecha en cuestión, el Gaviero, al tiempo que afianzaba su condición de primera voz en el escenario de la poesía mutisiana, había logrado trascender las fronteras de la misma, estableciendo un

²⁶⁰ “Finalmente, la versión que más parece ajustarse a una realidad conforme con ciertas circunstancias narradas en *Un bel morir*... y que en seguida transcribiremos, ha sido objetada como merecedora de las mayores reservas por amigos y compañeros del Gaviero como Ludwig Zeller, Enrique Molina y Gonzalo Rojas. [...] Con estas salvedades, cuya autoridad estamos muy lejos de discutir, transcribimos el testimonio en cuestión que apareció hace algunos años en un libro titulado *Caravansary*, en el que se recogen otras experiencias de Maqroll, éstas sí dignas de toda credibilidad. El documento, escrito en versículos un tanto más amplios que lo acostumbrado, se titula *En los esteros* y dice como sigue:” (*Un bel morir*, pp. 317-318)

conjunto de relaciones, tanto con otras voces provenientes del ámbito de las letras hispanoamericanas como con sus creadores, prueba de su cada vez mayor autonomía en cuanto voz heterónima dispuesta, mediante sus periódicas apariciones, a desvanecer los frágiles biombos que los lectores temerosos suelen instalar para separar los cauces de las llamadas ficción y realidad²⁶¹. Provocadora autonomía alcanzada por Maqroll el Gaviero, que también inquietaba por entonces a su creador respecto a su quehacer literario presente y futuro; porque, contraria a la certeza que manifestaba Mutis de haber clausurado el ciclo maqrolliano con la publicación de la *Summa* y su propuesta de concebir a *Caravansary* como un mero complemento de la *Reseña*, tan sólo un año después de la divulgación de la aparente definitiva acta de defunción del Gaviero, hacía pública su sorpresa respecto a lo ocurrido:

Fue una muerte que me sorprendió mucho porque yo no quería que muriera. Se murió –no [...] puedo decir [que] entre mis brazos– se murió en mi máquina de escribir, pero no pude hacer nada porque hubiera sido

²⁶¹ Repárese en lo apuntado por el narrador de *Un bel morir*, a propósito de la reacción de Gonzalo Rojas al conocer la nueva versión sobre la muerte del Gaviero: “Este último [Rojas] amenazó, inclusive, con acudir a los tribunales para impugnar la desaparición y cómplice de muchas fechorías más básicas y amorias que de otra índole” (p. 317); presagio del tipo de complicidades que unirán a Maqroll con el pintor colombiano Alejandro Obregón, que se recreará en uno de los pasajes del *Tríptico de mar y tierra* (1993). Otro ejemplo de ese tipo de vínculo entre el Gaviero y poetas de “carne y hueso” lo constituye el fragmento de una carta sin fecha que le escribiera, aunque nunca envió, a Enrique Molina a propósito de una charla que en su día sostuvieron en Hamburgo sobre los meandros del quehacer poético a la luz del la obsesión que por entonces manifestaba el poeta argentino de traducir *Una temporada en el infierno* de Arthur Rimbaud (“Una carta de Maqroll el Gaviero a Enrique Molina” en Javier Ruiz Portella (editor): *Caminos y encuentros... op. cit.* pp. 23-25); años antes ya se había tenido noticia de ese tipo de encuentros entre Maqroll y Molina, aunque en dicha ocasión el encargado de recrear los pormenores de una cita sostenida en Ciudad de México fue el escritor gaucho mediante su poema titulado “Crónica de un encuentro con Maqroll el Gaviero” (texto incluido en Santiago Mutis Durán (editor): *Tras las rutas...1981-1988 op. cit.* pp. 11-12). Aunque tampoco deben pasarse por alto el intercambio epistolar llevado a cabo por el Gaviero con otras voces “poéticas”, como del que da fe Eugenio Montejo en el prólogo a *El hacha de seda* de Tomás Linden: “En la única fotografía que conservaba en su estudio aparece Linden a bordo de un carguero noruego junto a un hombre de talante obstinado que, tal como él, mira en alta mar hacia un punto indefinido. Calmos, desconfiados, con barbas de varios días, ambos transmiten en la foto la impresión de quienes tal vez en otra vida ya se dijeron todo acerca de sí mismos y ahora no requieren ni una sola palabra para entenderse. Al dorso de la fotografía están escritas en sueco estas palabras: “Dos metales existen que alargan la vida y conceden, a veces, la felicidad. No son el oro ni la plata, ni cosa que se les parezca. Sólo sé que existen”. Y finalmente, en el borde inferior, se lee esta otra línea escrita en español: «Cerca de la isla Porto Santo, con Maqroll el Gaviero, baquiano de los mares del mundo».”(Tomás Linden: *El hacha de... op. cit.* p. 13)

artificial cualquier supervivencia del Gaviero. Murió como había vivido y como debía vivir²⁶².

Esta confesión refuerza la concepción de la cada vez mayor autonomía existencial maqrolliana, al punto que la voluntad del poeta se ve reducida a su mínima expresión, ni siquiera puede eliminar a su amada criatura, sino que además la decisión de partir por parte de ésta lo condena a la angustia de habitar un limbo escritural; la seguridad con que previamente manifestaba su capacidad de sacudirse del espectro maqrolliano para explorar diferentes y variados socavones en su incursión a las profundidades de la creación literaria también se ha esfumado –“Para mí, ahora, escribir sería inconcebible, muerto Maqroll. Pero al mismo tiempo pienso que algún día me sentaré y escribiré. Vamos a ver qué escribo”²⁶³–, generándose de nuevo la primigenia duda sobre el motivo que desencadene de nuevo el canto poético, aunque con la novedosa intuición de que la muerte de su añorado marino no implica necesariamente el fin del edificio de palabras erigido entorno a este, pero también con la certeza de que para la prolongación de dicha construcción literaria requerirá de nuevos materiales y a partir de una relación diferente entre las voces que durante décadas han compartido la labor: “desde luego Maqroll murió pero muchas de sus anécdotas, sus hazañas, su vida, sus aventuras siguen sin escribirse, entonces se pueden contar y relatar. Será cosa de ponerse en contacto con él y que nos las vaya contando”²⁶⁴, opción que en su enunciado refuerza la idea de un trabajo colectivo, “a varias voces”, pero en el que cobraría relevancia la voz llamada original, quien a pesar del malestar respecto a su oficio que puso de manifiesto en la “Invocación” final del poema “Caravansary”, sería la más idónea por su experiencia

²⁶² Rosita Jaramillo: “Una visita al...” *loc. cit.* p. 274.

²⁶³ *Ibid.* p. 275.

²⁶⁴ *Ibid.* p. 275.

acumulada para cumplir con la función de “médium” sugerida por el propio Mutis como vía de acceso a la valiosa información que seguramente contenían los ojos abiertos del encogido cadáver que los tripulantes de la lancha del resguardo hallaron sobre el planchón detenido para siempre “En los esteros”.

Dadas esas características del interregno escritural por el que atravesaba Mutis en la primera mitad de los años ochenta, no generó sorpresa el hecho de que en su siguiente poemario *Los emisarios* (1984) volviera Maqroll el Gaviero a asomar su barba hirsuta; aunque su irrupción en el libro más heterogéneo de los publicados por su creador, generó reacciones encontradas por parte de la crítica. Por un lado se escucharon voces como la de David Jiménez, quien valoraba de la siguiente manera lo propuesto en los poemas “La visita del Gaviero” y “El Cañón de Aracuriare”:

Mutis reproduce, con admirable eficacia, una retórica ya creada y probada en la *Summa*. El personaje [el Gaviero] aparece y desaparece al conjuro de un lenguaje poético cuyos recursos básicos: imágenes, temas, léxico, habían sido agotados en obras anteriores. El lujo verbal permanece, la prosa es magnífica, pero el mundo de Maqroll parece cerrarse sobre sí mismo, como algo definitivamente concluido. Aunque, ciertamente, repetible con variaciones²⁶⁵.

Pero frente a esa voz crítica que, a pesar de alabar las virtudes de la escritura mutisiana, dejaba traslucir un malestar frente a un universo poético que se percibía como incapaz de aportar novedad alguna y susceptible de caer en el terreno de la repetición sin fin, también se manifestaron voces que percibieron en dichos poemas el indicio del nuevo rumbo que estaría intentando tomar la escritura mutisiana, aún siendo su principal materia prima el universo maqrolliano; en esta vertiente de la crítica se ubicaron estudiosos como Guillermo Sheridan que no dudaron en calificar a *Los emisarios* como “una sorprendente vuelta de tuerca” en el conjunto de la obra poética de Mutis

²⁶⁵ David Jiménez: “Poesía de la...” *loc. cit.* p. 114.

divulgada hasta entonces, fruto de una significativa variación de la relación entre el creador y sus criaturas²⁶⁶; intuición crítica que a la luz de la posterior producción poética y narrativa del escritor colombiano vendría a corroborarse, y que ubica el momento exacto de “la vuelta de tuerca” en el poema “El Cañón de Aracuriare”: un texto que una vez más llega al lector por vía de la voz introductora, que en gran parte de su recuento transmite la sensación de haber sido testigo directo de la metamorfosis vivida por Maqroll en el Cañón de Aracuriare, pero que al final del mismo desmiente dicha posibilidad al precisar que la fuente de su escrito no es una experiencia vivida por ella, ni siquiera la transcripción de un relato escuchado al Gaviero, como ha ocurrido en otras ocasiones, sino la recreación de lo experimentado por éste a partir de una notas que dejara abandonadas en el armario de un miserable hotel, una de sus tradicionales moradas²⁶⁷; situación que de por sí ya implica una metamorfosis de la función de la propia voz introductora: su anterior campo de acción de prologar y editar las palabras del Gaviero se ha ampliado mediante el rol de ser ahora quien recrea las vivencias de Maqroll, asumiendo el riesgo que implica todo ejercicio literario de esa índole: la mayor o menor fidelidad frente a las fuentes que nutren su escritura; posiblemente a consecuencia de ello la voz introductora antes que insistir en el carácter inédito de la experiencia recreada, presenta su escrito como un intento de explicación de ésta en el marco del ya conocido universo maqrolliano, incluida su muerte en los esteros a la que se alude al final del relato. En cuanto a la igualmente significativa metamorfosis padecida por Maqroll durante la temporada que permaneció anclado en el interior del

²⁶⁶ Guillermo Sheridan: “Los emisarios de Álvaro Mutis” en Santiago Mutis Durán (editor): *Tras las huellas... 1981-1988 op. cit.* p. 107.

²⁶⁷ “Con nadie habló de su permanencia en el Cañón de Aracuriare. Lo que aquí se consigna fue tomado de algunas notas halladas en el armario del cuarto de un hotel de miseria, en donde pasó los últimos días

cañón, lo primero que debe destacarse, acorde con el cambio de la función de la voz introductora, es que a pesar del profundo calado del cambio que sufrirá, en ningún momento se tendrá la certeza absoluta de que ocurrió de la manera en que se presenta, no se cuenta con un testimonio directo –“esto sentí”–, sino con un enunciado del estilo “El Gaviero sintió que...”, ejemplo de la reiterada concepción mutisiana de la necesidad de otro para dar cuenta de los cambios, aún los más profundos, del “yo”:

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 en forma tan completa y desoladora que llegó a despojarse por entero de ese ser que lo había acompañado toda su vida y al que le ocurrieron todas estas lacerias y trabajos. Avanzó en el empeño de encontrar sus propias fronteras, sus verdaderos límites y cuando vio alejarse y perderse al protagonista de lo que tenía hasta entonces como su propia vida, quedó sólo aquel que realizaba el escrutinio simplificador²⁶⁸. (pp. 232-233)

Un cambio que en su primera etapa, como se puede apreciar, no diferencia para nada a Maqroll de la mayoría de los mortales, quienes tarde o temprano adelantan un balance de sus existencias, ejercicio, doloroso también para la mayoría, durante el cual se abandona la condición de “actor de la obra” para asumir el de juez, ya sea severo o indulgente, de la misma; proceso que el caso de Maqroll revive la figura de la suplicante voz de la “Oración” que afirmaba ser, a pesar de su condición de gaviero, uno más de la manada; pero el ejercicio de “arquear la caja de la vida” no se detuvo en este punto para Maqroll, constituyendo su prolongación el verdadero rasgo novedoso de la experiencia vivida durante los días de aislamiento en el Cañón de Aracuriare:

Al proseguir en su intento de conocer mejor al nuevo personaje que nacía de su más escondida esencia, una mezcla de asombro y gozo le

antes de viajar a los esteros y perecer allí como ya se dijo en otra ocasión.” (p. 234) (En cursiva en el texto original)

²⁶⁸ En cursiva en el texto original.

*invadió de repente: un tercer espectador le esperaba impasible y se iba delineando y cobraba forma en el centro mismo de su ser. Tuvo la certeza de que ése, que nunca había tomado parte en ninguno de los episodios de su vida, era el que de cierto conocía toda la verdad, todos los senderos, todos los motivos que tejían su destino ahora presente con su desnuda evidencia que, por lo demás, en ese mismo instante supo entender inútil y digna de ser desechada de inmediato. Pero al enfrentarse a ese absoluto testigo de sí mismo, le vino también la serena y lenificante aceptación que hacía tantos años buscaba por los estériles signos de la aventura*²⁶⁹. (p. 233)

El surgimiento de ese tercer personaje, que brillará por su condición de testigo, de espectador, de los avatares vividos por el primero y de los juicios adelantados por el segundo, constituirá el punto de partida de una nueva existencia para el hasta entonces heterónimo poético mutisiano: una existencia signada, ya no por la común dualidad de ser “juez y parte”, sino por la mera condición de “ser”, sin adjetivos ni funciones previamente endilgados, por ello, aunque como recurso retórico Mutis seguirá aludiendo a su voz poética en tránsito de convertirse en personaje narrativo como “Maqroll el Gaviero”, al igual que lo harán la crítica y los lectores, se puede afirmar que durante el ejercicio de introspección adelantado en el cañón murió el Gaviero, aquel que cumplía para el resto de la manada o de la tripulación la función de alertarlos sobre su destino, y retornó al río liberador un Maqroll a secas, sin calificativos ni funciones preestablecidas, ávido de ser fiel a la tranquilidad alcanzada fruto del reconocimiento de su ser íntimo – tranquilidad que tal como se apreciará en el siguiente capítulo estará asociada a la teoría mutisiana de la desesperanza²⁷⁰–; estado en el que continuará su permanente trasiego de

²⁶⁹ En cursiva en el texto original.

²⁷⁰ Acorde con la teoría de Carl Jung sobre la búsqueda del ser, Martha Canfield adelanta la siguiente interpretación sobre lo ocurrido al Gaviero en el Cañón de Aracuriare: En «El cañón de Aracuriare» se nos cuenta una experiencia iniciática de parte de Maqroll. El vive dentro de este cañón durante mucho tiempo y ahí conoce el miedo y la locura porque siente desdoblarse su personalidad, siente separarse de sí mismo hasta que llega un momento en que ve que todo lo que él había sido hasta ese momento se le para de frente y es como si fuera otra persona y, cuando ya está completamente separado de sí mismo, «ve con gran alivio –dice– llegar una tercera persona». Esta tercera persona, en cambio, le proporciona este alivio y esta alegría, esta tercera persona, podríamos decir, casi sin dudar, es, evidentemente, un encuentro con

peregrino sin patria y del cual intentará dar cuenta de manera explícita a través de un peculiar proceso escritural y de la imprescindible mediación de la renovada voz introductora, intento que se concretará plenamente en la saga novelística compuesta por las *Empresas y tribulaciones*, pero que ya se hacía evidente en “La visita del Gaviero”, texto también incluido en *Los emisarios*. En dicha visita que adelanta Maqroll a la voz introductora en medio de un paisaje claramente identificable con el de la “tierra caliente”, con el de la zona cafetera colombiana, se hace evidente desde el comienzo la transformación sufrida por el otrora gaviero, tal cual lo registra el anfitrión desde el inicio del relato:

Su aspecto había cambiado por completo. No que se viera más viejo, más trabajado por el paso de los años y el furor de los climas que frecuentaba. [...] Era otra cosa. [...] Algo en sus hombros carentes ahora de toda movilidad de expresión y que se mantenían rígidos como si ya no tuvieran que sobrellevar el peso de la vida, el estímulo de sus

lo que los analistas de la escuela junguiana llaman «el ser», es decir, la profundidad del ser, y, entonces, en ese encuentro, Maqroll, se conoce a sí mismo. [...] Lo que en otros términos se llama proceso de individuación se realiza en ese momento en que Maqroll se separa de sí mismo, se encuentra con la profundidad de su ser; en ese momento, en este texto —me parece a mí— está la vuelta de tuerca de la que van a empezar a salir las novelas porque es como si el proceso de búsqueda llegara a su punto central, en el centro del laberinto, entonces se termina la búsqueda y se puede volver a empezar. De aquí en adelante —estoy hablando de un libro que es del 84— o sea dos años antes de la primera de las novelas de la saga — en el 86 va a salir *La nieve del Almirante* y de ahí en adelante, año por año, todas las novelas— es decir, aquí hemos llegado al punto en el cual el autor se ha encontrado consigo mismo. Se ha visto, se ha separado de sí, se ha objetivizado y, de ahí en adelante, Maqroll empieza a vivir su vida.” (Martha Canfield: intervención en la mesa redonda “Maqroll: de la poesía a la novela” en el marco de la Semana de Autor dedicada a Álvaro Mutis por el Instituto de Cooperación Iberoamericana en Madrid a finales de octubre de 1992, intervención recogida en Pedro Shimose (editor): *Álvaro Mutis op. cit.* pp. 28-29) Interpretación que aunque desemboca en la misma propuesta que la presentada arriba en cuanto a valorar “El Cañón de Aracuriare” como el texto que da prueba de la muerte definitiva del Gaviero como voz poética y presagia el salto de Maqroll a la esfera narrativa, difiere del enfoque que se ha pretendido defender en el presente trabajo: a saber que, aunque con numerosos puntos de encuentro, fruto de sus mutuas necesidades, Mutis, en cuanto creador, y Maqroll, como criatura literaria, no corresponden a la misma identidad, de ahí que sea llevar a los límites de lo inverosímil la interpretación según la cual el que padece la metamorfosis es Mutis, siendo que además al comienzo de la misma se hace alusión es a Maqroll; el empeño de Canfield de querer probar que la metamorfosis vivida en el Cañón de Aracuriare corresponde a Mutis, vuelve a ponerse de manifiesto en una posterior entrevista que le hace al autor, en la que éste reconoce haber experimentado procesos similares en ciertos momentos de su vida, lo cual debe ser valorado como el normal ejercicio de todo escritor de dotar a sus personajes de experiencias vividas por él, sin que ello implique una valoración reduccionista de convertir al personaje en una mera proyección de su creador. Véase Martha Canfield: “Mutis y Maqroll entre la historia y el universo de la creación” en *Cuadernos Literarios op. cit.* pp. 227-229.

*dichas y miserias. La voz apagada tenía un tono aterciopelado y neutro. Era la voz del que habla porque le sería insoportable el silencio de los otros*²⁷¹. (p. 215)

Esta voz que se lanza a un deshilvanado recuento de situaciones de su vida pretérita, ya no pretende elaborar con las imágenes que se desprendan de ellas un lienzo explicativo de su existencia, sino, en una primera instancia, dar cuenta de la esencia de aquel “espectador” que salió purificado del cañón -“lo que en verdad siento y lo que soy” (p. 218)-, para acto seguido intentar borrar definitivamente todo recuerdo del pasado – “Vivir sin recordar sería, tal vez, el secreto de los dioses” (p. 217)-; anhelo que a su vez genera un reto más para la voz introductora: convertirse en el encargado de, ya no tanto divulgar el conocido “canto” del amigo, como de asegurarse que éste no se pierda en el olvido, que permanezca accesible a los ojos de los lectores; no es gratuito que mientras Maqroll intenta deshacerse de dicha memoria al entregar a su anfitrión sus heterogéneos “papeles” –cartas de juventud, boletas de empeño, cuentas, comprobantes, borradores de un libro inconcluso– y objetos en su día significativos para él como la cruz de hierro hallada en un osario de almogávares, la voz introductora manifieste su preocupación por la “penosa fidelidad” con que intenta reconstruir las divagaciones del particular visitante, al tiempo que deja entrever el arduo trabajo que le espera una vez ha revisado los “escritos” recibidos: “*Me quedé repasando sus papeles y en ellos encontré no pocas huellas de la vida del Gaviero, sobre las cuales jamás había hecho mención*” (p. 220), claro presagio de la labor de memorialista que asumirá en el conjunto de novelas maqrollianas, ciclo literario cuyo origen volverá a estar signado por un fenómeno físico propio del ámbito de la tierra caliente:

[Maqroll] *Cruzó los brazos sobre el pecho y comenzó a mecerse lentamente, como si quisiera hacerlo a ritmo con el rumor del río. Un*

²⁷¹ En cursiva en el texto original.

*olor a barro fresco, a vegetales macerados, a savia en descomposición, nos indicó que llegaba la creciente*²⁷². (p. 218)

La misma creciente que a mediados de los años cuarenta se convirtiera en el rumor primigenio de la obra poética mutisiana, la misma creciente que ahora escuchan y huelen Maqroll y la voz introductora, y que antaño cualquiera de los dos pudo recrear en el poema fundacional, en la medida que tal como se sugiere en “La visita del Gaviero”, el origen del vínculo entre las dos voces se remonta a sus años juveniles signados, al igual que su vejez, por la atrayente posibilidad de emprender el viaje, físico o mental, a través del río vislumbrado o escuchado desde el balcón de la hacienda cafetera:

*Se puso de pie y me extendió la mano con ese gesto, entre ceremonial y militar, que era tan suyo. Antes de que pudiera insistirle en que se quedara a pasar la noche y a la mañana siguiente emprendiera el descenso hasta el río, se perdió por los cafetales silbando entre dientes una vieja canción, bastante cursi, que había encantado nuestra juventud*²⁷³. (p. 220)

Antigua melodía que posiblemente también escuchara la voz original, quien, al igual que sus “discípulos”, también halla en *Los emisarios* el terreno propicio para consolidar aquellas facetas de su canto que en los poemarios previos había intentado desarrollar de manera independiente al entramado poético del universo maqrolliano: los anunciados *lieder* ven finalmente la luz, acordes con la vertiente lírica presagiada; las recreaciones de carácter histórico también sobresalen por su capacidad de trasladar la obra en cuestión a esferas tan distantes como la de la Iglesia de Santa María de Viana en el momento del sepelio de César Borgia (“Funeral en Viana”²⁷⁴) o al Monasterio del

²⁷² En cursiva en el texto original.

²⁷³ “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.” (“La creciente”, p. 64)

²⁷⁴ El hecho de que la voz original desee explorar ámbitos poéticos independientes del espectro maqrolliano, no implica que deje de compartir intereses comunes con el Gaviero; una prueba de ello la

Diezmo, en Novgorod la Grande durante la funesta navidad de 1916 (“En Novgorod la Grande”); vertiente historicista, que a su vez presenta una significativa variación cuando en un grupo de poemas alusivos a lugares emblemáticos del territorio andaluz –“Cádiz”, “Una calle de Córdoba” y “Tríptico de la Alhambra”–, un intento de recreación histórica que se presenta mediado por los intereses presentes y eminentemente personales de la voz original, que no oculta su filiación con el mundo autobiográfico del poeta, como se evidencia en el pasaje alusivo a la experiencia vivida en el Mexuar de la Alambra, cuando al escapar un gorrión que era observado por la voz poética, esta se enfrenta al recuerdo de:

las fieles señales que, a mi favor,
rescatan cada día el ávido tributo de la tumba:
mi padre que juega billar en el café «Lion D’Or» de Bruselas,
las calles recién lavadas camino del colegio en la mañana,
el olor del mar en el verano de Ostende,
el amigo que murió en mis brazos cuando asistíamos al circo,
la adolescente que me miró distraída mientras
colgaba a secar la ropa al fondo de un patio de naranjos,
las últimas páginas de «Victory» de Joseph Conrad,
las tardes en la hacienda de Coello con su cálida tiniebla repentina,
el aura de placer y júbilo que despide la palabra Mariano,
la voz de Ernesto enumerando la sucesión de soberanos sálicos,

constituye justamente el poema “Funeral en Viana” que presenta una clara correspondencia con los borradores del libro inconcluso que Maqroll deja al cuidado de la voz introductora: “*Es una investigación sobre los motivos ocultos que tuvo César Borgia, Duque de Valentinois, para acudir a la corte de su cuñado el Rey de Navarra y apoyarlo en la lucha contra el Rey de Aragón y de cómo murió en la emboscada que unos soldados le hicieron, al amanecer, en las afueras de Viana. En el fondo de esta historia hay meandros y zonas oscuras que creía, hace muchos años, dignos de esclarecer.*” (“La visita del Gaviero”, p. 220) (En cursiva en el texto original) No deben olvidarse tampoco el descubrimiento que hace Maqroll en medio de los delirios padecidos al interior de la galería principal de la mina de Cocora: “Hacia el comienzo de las lluvias escuchaba voces, murmullos indescifrables como de mujeres rezando en un velorio, pero algunas risas y ciertos forcejeos, que nada tenían de fúnebres, me hicieron pensar más bien en un acto infame que se prolongaba sin término en la oquedad del recinto. Me propuse descifrar las voces y, de tanto escucharlas con atención febril, días y noches, logré, al fin entender la palabra Viana. [...] Una noche, no sé obedeciendo a qué impulsos secretos avivados por el delirio, me incorporé gritando en altas voces que reverberaron largo tiempo contra las paredes de la mina: «¡A callar, hijas de puta! ¡Yo fui amigo del Príncipe de Viana, respeten la más alta miseria, la corona de los insalvables!» Un silencio, cuya densidad se fue prolongando, acallados los ecos de mis gritos, me dejó a orillas de la fiebre.” (“Cocora”, p. 192). Bien podría decirse que al Gaviero le corresponde “fabular” la historia del final de César Borgia, a la voz introductora velar los inconclusos manuscritos de su amigo sobre el tema, y a la voz original concretar el proyecto al componer el poema “Funeral en Viana”, perfecto ejemplo del carácter complementario de los heterónimos mutisianos.

la contenida, firme, insomne voz de Gabriel en una sala de Estocolmo,
Nicolás señalando las virtudes de la prosa de Taine,
la sonrisa de Carmen ayer en el estanque del Partal. “Un gorrión entra al
Mexuar” en “Tríptico de la Alhambra”(p. 229)

Referencias inequívocas de etapas significativas de la vida de Mutis, de sus filias literarias, de sus amigos y de su entorno familiar más íntimo²⁷⁵; desvanecimiento llamativo de los límites entre vida y obra, que halla su explicación en lo experimentado por la voz originaria en “Una calle de Córdoba”, donde tuvo:

la certidumbre de que en esta calle, en los interminables olivares quemados al sol,
en las colinas, las serranías, los ríos, las ciudades, los caminos, en España, en fin,
estaba el lugar, el único e insustituible lugar en donde todo se cumpliría para mí
con esta plenitud vencedora de la muerte y sus astucias, de olvido y del turbio comercio de los hombres. (p. 223)

Revelación que, al igual que la experimentada por Maqroll en el Cañón de Aracuriare, le permite adelantar un arqueo de su existencia pasada y acto seguido reanudar la marcha pero desde una nueva condición, la de aquella voz que finalmente ha descubierto la existencia de un puerto al que puede volver con la certeza de que no le será negado su acceso, como en tiempos antiguos ocurriera con aquellos lugares (Amberes, Coello) que le fueron arrebatados y se convirtieron en sus paraísos perdidos: “Al terminar este jerez continuaremos el camino [...] / y seré, hasta el último día, otro hombre o, mejor, el mismo pero rescatado y dueño, desde hoy, de un lugar sobre la tierra” (p. 223); hallazgo con el que la voz original pone fin a su participación en la heteronimia poética mutisiana, porque, mientras la voz introductora y Maqroll se irán a probar suerte por los caminos de la narrativa, ella se refugiará en nuevas moradas

²⁷⁵ Sin abusar de los referentes biográficos del autor, es claro que en esta evocación incluida en el poema se alude a: su infancia en Bélgica, su adolescencia en Coello, su fascinación por la obra de Conrad, sus amigos Ernesto Volkening, Gabriel García Márquez, Nicolás Gómez Dávila, y su esposa Carmen Miracle Feliú.

poéticas en las que proseguirá sus pesquisas historicistas –*Crónica regia y alabanza del reino* (1985)– y líricas –*Un homenaje y siete nocturnos* (1987)–, al tiempo que confundirá cada vez más sus señas de identidad con las de su creador²⁷⁶.

No faltará el escritor colombiano a la verdad, cuando una década después de la publicación de *Los emisarios*, sostenga de manera contundente que “con ese libro de poemas arranca realmente el nuevo Álvaro Mutis”²⁷⁷; inicio que a su vez implicaba el final del proceso de heteronimia poética adelantado durante cuatro décadas; atrás quedaban: la necesidad inicial de hallar una voz –la de Maqroll– en la que sonara verosímil la visión de mundo del autor (*Los elementos del desastre*); la configuración de una voz que cumpliera la función de intermediaria entre las “palabras” del Gaviero y los lectores, voz introductora que con cada nuevo poemario se convirtió en una especie de imprescindible complementario machadiano del agotado pero lúcido marinero (*Reseña de los hospitales de ultramar*); la consolidación *a posteriori* de la voz original, cuya presencia encauzó la propuesta mutisiana hacia el tradicional modelo de la heteronimia pessoana (*Los trabajos perdidos*); los intentos de cierre del ciclo (*Summa*); y su inevitable prolongación, con valiosas variaciones pero con cierto lastre repetitivo (*Caravansary*); etapas valiosas en sí mismas, en cuyo interior anidaba, además de la permanente necesidad de contar con otro para divulgar el canto, el deseo oculto de tensar la cuerda de las opciones poéticas entrevistadas para evitar caer en un mero

²⁷⁶ Redefinición de roles y proyectos que en su momento también vislumbró Guillermo Sheridan en *Los emisarios*, aunque apegado a la dicotomía Mutis-Maqroll, no a la propuesta interpretativa de una heteronimia en la que por un lado estaría Mutis, en cuanto autor, y por el otro, la voz original, la voz introductora y el Gaviero: “Si Maqroll necesitó a Mutis para que contara la historia de sus trabajos y Mutis necesitó a Maqroll para simbolizar los propios, ambos han logrado despojarse mutuamente de lo que significaron el uno para el otro y enfrentar su verdadero ser. En esta apretada simbiosis, *Los emisarios*, alta poesía y pedacería narrativa poética a la vez –es el libro clave, uno de purificación y de consecuente revelación. Los dos acaban de conocer al que en su interior, sabe toda la verdad y que, ahora, escribirá los poemas. Mutis publica los papeles póstumos en los que El Gaviero narra su alumbramiento y, él mismo cambiado, los enhebra con los suyos.” Guillermo Sheridan: “Los emisarios de...” *loc. cit.* p. 109.

ejercicio de retórica repetitiva, porque esta evolución del proyecto heterónimo no es ajena al también permanente cambio de las concepciones poéticas mutisianas ya estudiadas en el capítulo anterior, que iban desde la utopía del canto capaz de dar cuenta plena de lo divino y humano, la descalificación del quehacer poético al considerarlo un trabajo perdido, hasta la aceptación de entrever a la poesía como una expresión minada por las carencias de su materia prima –la palabra– y las limitaciones de su oficiante –el poeta–; procesos evolutivos que al valorarlos de manera conjunta ratifican el carácter de una sostenida y prolongada búsqueda de las voces poéticas mutisianas para hallar “su lugar justo” en el amplio y variado espectro de la literatura moderna y poder enunciar con el debido tono las visiones generadas durante sus particulares recorridos existenciales; por ello, a pesar de la novedad que constituyó *Los emisarios* en cuanto a la redefinición de dichas voces poéticas, de sus funciones y proyectos, también se puede apreciar como un eslabón lógico y necesario en el desarrollo de la cadena literaria del escritor colombiano, un eslabón que, aunque renovador, en ningún momento propenso a convertirse en un punto de quiebre: a pesar de las metamorfosis vividas en “El Cañón del Aracuriare”, en “Una calle de Córdoba” y durante “La visita del Gaviero”, las renovadas voces poéticas, ya sea que se decanten por las rutas de la lírica –la voz original– o den el salto a los feudos de la narrativa –la voz introductora y Maqroll– portarán en sus espaldas el insoslayable legado de sus trayectorias previas: el Gaviero salió de escena en el Cañón de Aracuriare, pero el renovado Maqroll no podrá desprenderse de la sombra de aquel durante su andadura como personaje novelesco, recorrido también signado de antemano por el ámbito poético en la medida que todos

²⁷⁷ Fernando Quiroz: *El reino que... op. cit.* p. 80.

los caminos conducirán de nuevo al oxidado planchón que terminará sus días varado

“En los esteros”.

IV.2. En los feudos de la novela poética

Cuando se hace referencia al giro de la producción literaria de Mutis a mediados de los años ochenta hacia los terrenos de la narrativa, conviene precisar que dicho desplazamiento se presentará en un escenario particular del amplio panorama de opciones de desarrollo del género novelístico: los feudos de la novela poética, aquel espacio narrativo en el que a diferencia de lo que acontece en la novela tradicional, no se pretende dar cuenta de un amplio universo ficcional, en el que se intentará seguir el desarrollo de principio a fin de una o más tramas que involucren al conjunto de personajes de la obra, sino presentar un conjunto de momentos, no necesariamente secuenciales ni complementarios, vividos por uno o varios personajes, en los que antes que las acciones acometidas por ellos, primarán las percepciones y las reflexiones que le susciten estar en determinado cruce de caminos literarios; al punto que al finalizar el ejercicio narrativo, en la memoria del lector permanecerá antes que el vago recuerdo de una trama, la vívida sensación de haber compartido una experiencia que puede adquirir el valor de una alegoría que trascienda los cotos literarios y se convierta en imprescindible referente para hacer frente a los avatares inevitables del cotidiano trasegar de los seres humanos²⁷⁸. Por ello el nuevo espacio literario que tejerá Mutis a través de la otrora voz introductora y el renovado Maqroll, no podrá ser evaluado según la óptica de querer apreciar en él el resultado de un proyecto compacto de principio a fin, sino deberá aceptarse su carácter fragmentario, parcial, contradictorio por momentos, acorde con la manera como se fue construyendo y divulgando, porque

²⁷⁸ Véase el apartado del capítulo previo del presente trabajo, pp. 117-120, en el que se evalúan las novelas mutisianas a la luz de lo expuesto por Ricardo Gullón en su libro *La novela lírica* (Madrid, Cátedra, 1984).

desafortunadamente desde el momento en que principalmente por razones editoriales se optó por agrupar las diferentes novelas en un solo volumen, bajo el título general de *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*²⁷⁹, la crítica se ha empeñado en ver en dicha recopilación una propuesta unitaria, pasando por alto en muchas ocasiones la evolución interna de este proceso narrativo, equiparable a lo que en su momento ocurrió en el seno de la poesía mutisiana, a pesar de que a partir de 1973 el conjunto de ésta fuera agrupado periódicamente bajo el título de *Summa de Maqroll el Gaviero*²⁸⁰; justamente para no caer en el error señalado, en los siguientes apartados se intentará dar cuenta del rol narrativo asumido por los antiguos heterónimos poéticos en cada una de las novelas, de manera que se puedan descubrir los diferentes matices de la construcción

²⁷⁹ “Porque en España, y por razones ajenas a lo estrictamente literario, varios editores han publicado mis obras: Alianza, Mondadori y, ahora, Siruela. Lo cual, hubiera podido provocar cierta dispersión inconveniente a un trabajo que constituye una saga.” (Tulio H. Demicheli: “Álvaro Mutis: «¿Qué experiencias no había tenido aún Maqroll el Gaviero a lo largo de la saga?»” en *ABC*, 6 de junio de 1993, p. 85) En 1993, luego de la publicación en solitario del *Tríptico de mar y tierra*, la editorial española Siruela reunió en dos tomos y con el título de *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, las novelas publicadas por Mutis desde 1986, incluyendo el mencionado *Tríptico* (Madrid, Siruela, 1993); dos años después la filial de Alfaguara en Colombia las reunió en un solo tomo (Bogotá, Alfaguara, 1995), situación que Siruela emularía en 1997 cuando reeditó las novelas con motivo de la obtención del Premio Príncipe de Asturias por parte del autor (Madrid, Siruela, 1997), ejemplo que Alfaguara replicaría a su vez en 2001 a raíz de la concesión del Premio Cervantes al escritor colombiano; aunque como prueba, desde un punto de vista editorial, que no se está ante una obra unitaria, se puede resaltar que en sus colecciones de libros de bolsillo, editoriales como Santillana y Norma continúan divulgando cada novela de manera independiente, lo que no afecta en lo más mínimo la lectura que se pueda hacer de ellas, dado justamente el carácter fragmentario de la narrativa mutisiana.

²⁸⁰ Luego de la publicación en 1973 de la primera *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía (1948-1970)* por parte de Barral Editores (Barcelona, Barral Editores, 1973, prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda), de la cual se presentó una publicación idéntica en 1982, ahora a cargo de la editorial colombiana Oveja Negra (Bogotá, Oveja Negra, 1982), se cuenta desde 1990 con una segunda *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía 1948-1988*, en la que se agregaron a la primera *Summa*, los poemarios divulgados de manera independiente durante los años ochenta, así como algunos poemas dispersos no recogidos en libros previos (México, Fondo de Cultura Económica, 1990, prólogos de Octavio Paz y Ernesto Volkening, y Madrid, Visor, 1992, prólogo de Rafael Conte); en posteriores recopilaciones de la producción poética mutisiana se ha acudido a títulos neutros como el de *Obra poética* (Bogotá, Arango Editores, 1993) o se ha reiterado en el concepto de *summa*, pero ampliando el período de recopilación tal como ocurrió en la edición adelantada con motivo del VI Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana que obtuvo Mutis en 1997: *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía, 1948-1997*, en la que se incluyeron algunos poemas inéditos hasta entonces (Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca – Patrimonio Nacional, 1997, introducción y edición a cargo de Carmen Ruiz Barrionuevo).

del nuevo entramado escritural mutisiano, cuya concreción tomó menos de una década, a diferencia del poético, cuya estructura tardó cuarenta años en erigirse por completo.

IV.2.1. La trilogía inicial o el peso de una herencia: *La Nieve del Almirante*, *Ilona llega con la lluvia* y *Un bel morir*

Como era de esperarse, en su presentación en sociedad como figuras narrativas, la voz introductora y Maqroll evidenciaron la dificultad de cambiar sus antiguos atuendos poéticos por aquellos con los que ahora pretendía arroparlos su creador, motivo por el cual la primera reacción que produjo la lectura de *La Nieve del Almirante* (1986) fue la de considerar la obra como una prolongación, obviamente con una extensión propia de la novela corta, de lo ya entrevisto en poemas como “La visita del Gaviero” y “La Nieve del Almirante” –del cual tomó el título–, en lo concerniente a la manera de introducir el relato del Gaviero, que en este caso será un diario escrito durante su viaje por el río Xurandó en busca de unos miríficos aserraderos; documento que a su vez contendrá revelaciones similares a las ya enunciadas por su autor en “Cocora” y “El Cañón del Aracuriare”, textos, todos ellos, que no en vano serán retomados al final de la novela, bajo el escueto título de “Otras noticias sobre Maqroll el Gaviero”, aunque sin hacer ningún tipo de alusión a su procedencia de los poemarios *Caranansary* y *Los emisarios*, dando origen a la permanente intertextualidad que caracterizará al ciclo narrativo mutisiano, ya sea aludiendo a textos circunscritos a la esfera poética, o en el caso de las siguientes novelas, a pasajes incluidos en ellas. Pero a pesar de generar esa sensación de constituir una historia ya conocida, *La Nieve del Almirante* se convierte en el escenario donde se confirma que el ejercicio llevado a cabo

por Mutis no se limitó a trasladar simplemente a sus heterónimos del ámbito poético al narrativo, sino que los transformó de manera tal que pudieran desenvolverse correctamente en su nuevo hábitat, dotándolos desde un principio de una plena conciencia de su rol de narradores, tanto de historias propias como ajenas. En el caso del narrador sin nombre, que mantendrá su función de introducir los relatos de Maqroll, su breve intervención al comienzo de la novela brindará mayor información sobre su labor de recolector de noticias sobre el Gaviero y de posterior difusor de algunas de ellas, que la ofrecida desde los lejanos tiempos de la advertencia previa a la transcripción de la famosa “Oración”; pero además el tono en que cumplirá su labor también será diferente: no se limitará a dar cuenta de la manera fortuita en que el desconocido diario del viejo marino llegó a sus manos, sino que recreará todo el ambiente en que tuvo lugar el feliz hallazgo, así como su reacción ante el nuevo proyecto literario que debía asumir; se trata de un narrador que con sutiles pinceladas también empieza a labrarse un “rostro” de cara a los lectores, mediante confesiones tales como:

Uno de los placeres secretos que me depara el pasear por el Barrio Gótico de Barcelona es la visita de sus librerías de viejo, a mi juicio las mejor abastecidas [...] En días pasados me interné por la calle de Botillers, y en ella me atrajo la vitrina de una antigua librería que suele estar la mayor parte de las veces cerrada y ofrece a la avidez del coleccionista piezas realmente excepcionales. Ese día estaba abierta. Penetré con la unción con la que se entra al santuario de algún rito olvidado²⁸¹. (p. 19)

Declaración de placeres, hasta entonces desconocida para el lector, que otorga mayor verosimilitud a su faceta de inagotable buscador de huellas de los incontables recorridos adelantados por el Gaviero por los más insospechados “mares” y de los testimonios que dejara de ellos, por lo que a pesar del alegado azar que supuestamente subyace en el

²⁸¹ En cursiva en el texto original.

hallazgo del diario de Maqroll²⁸², no puede considerarse como algo gratuito que sea en el interior de uno de esos tesoros adquiridos en las librerías de viejo²⁸³ donde halle noticias inéditas de su antiguo compañero poético:

un cúmulo de hojas, en su mayoría de color rosa, amarillo o celeste, con aspecto de facturas comerciales y formas de contabilidad. Al revisarlas de cerca me di cuenta que estaban cubiertas con una letra menuda, un tanto temblorosa, febril, diría yo, trazada con lápiz color morado, de vez en cuando reteñido con saliva por el autor de los apretados renglones. [...] De repente, una frase me saltó a la vista [...] «Escrito por Maqroll el Gaviero durante su viaje de subida por el Río Xurandó. Para entregar a Flor Estévez en donde se encuentre. Hotel de Flandre, Antwerpen»²⁸⁴.
(p. 20)

Puesta en escena perfecta del nuevo Maqroll, de aquel que hará evidente su vocación escritural, así sea por razones circunstanciales, y presagio de la renovada labor “editorial” del narrador, en la que no sólo le corresponderá evaluar el manuscrito puesto involuntariamente a su consideración –“mezcla indefinible de los más variados géneros” (p. 20)–, decidir sobre la forma adecuada de divulgarlo –“Intentar enmendarle la plana hubiera sido ingenua fatuidad, y bien poco se ganaría a favor de su propósito original de consignar día a día sus experiencias en este viaje” (p. 21)–, titularlo –“Me ha parecido, por otra parte, de elemental equidad que este Diario lleve como título el nombre del sitio [La Nieve del Almirante] en donde por mayor tiempo disfrutó Maqroll

²⁸² “Cuando creía que ya habían pasado por mis manos la totalidad de escritos, cartas, documentos, relatos y memorias de Maqroll el Gaviero y que quienes sabían de mi interés por las cosas de su vida habían agotado la búsqueda de huellas escritas de su desastrada errancia, aún reservaba el azar una bien curiosa sorpresa, en el momento cuando menos la esperaba.” (p. 19) (En cursiva en el texto original)

²⁸³ *Enquête du prévôt de Paris sur l’assassinat de Louis, duc d’Orléans*, libro editado en 1865 por M. Paul Raymond e impreso en París por A. Lainé et J. Havard, trabajos adelantados a partir de extracto de la *Bibliothèque de l’École de Chartres*, 6 serie, tomo I. En el texto mutisiano –tanto en las ediciones de conjunto de Siruela y Alfaguara como en la primeriza de *La Nieve del Almirante* en Alianza (1986)– se presenta la incorrección de presentar a Raymond como autor y no como editor, a lo que se suma un posible error de transcripción cuando se alude a “l’École de Chartres” (p. 19), en lugar de “l’École de Chartres”, centro de archivos fundado en París en 1821. www.catalogue.bnf.fr [5-10-2007]

²⁸⁴ En cursiva en el texto original.

de una relativa calma”²⁸⁵ (p. 21)—, sino además ponerlo en contexto para satisfacer las posibles inquietudes que suscite su lectura:

*También se me ocurre que podría interesar a los lectores del Diario del Gaviero el tener a su alcance algunas otras noticias de Maqroll, relacionadas, en una u otra forma, con hechos y personas a los que hace referencia en su Diario. Por esta razón he reunido al final del volumen algunas crónicas sobre nuestro personaje aparecidas en publicaciones anteriores y que aquí me parece que ocupan el lugar que en verdad les corresponde*²⁸⁶. (p. 21)

Declaración, ya no placeres, sino de principios que signarán la trayectoria posterior del narrador mutisiano: convertirse en intermediario explícito entre la órbita de Maqroll y los posibles lectores, asemejarse al elevado pero siempre vulnerable palo mayor que une la gavia con la cubierta del barco, pero un mediador que no se limitará a transmitir la información de un lado a otro, sino que la clasificará de manera tal que se divulgue en el momento y en el lugar adecuados, aunque ello no implica un intento de fijar un correcto orden cronológico de las visiones y vivencias del Gaviero²⁸⁷. Orden que Maqroll sí seguirá en el diario escrito durante su travesía del Xurandó, pero no de una manera periódica, sino sujeta también a los vaivenes del viaje: la primera entrada corresponderá a un 15 de marzo y la última al 29 de junio de un año impreciso, aunque por lo consignado en ellas, correspondiente a la etapa del Gaviero que hace tiempo ha abandonado sus labores en el mar y se halla deambulando por laberintos fluviales o

²⁸⁵ En cursiva en el texto original.

²⁸⁶ En cursiva en el texto original.

²⁸⁷ Como bien apunta Consuelo Hernández: “Estudiando la obra en su totalidad, se observa que la cronología no tiene la menor importancia en Mutis. La saga no obedece a ningún sentido cronológico. Basta recordar que Maqroll ha muerto ya varias veces antes de que empiece la serie de novelas donde nuevamente es el principal protagonista. Pero sus muertes no agotan las noticias de él, aún queda mucho por saberse. Estas historias son las que se irán contando a lo largo de la saga, dependiendo siempre de las oportunidades que tenga el narrador para conseguir información sobre la vida de tan trágico amigo. Por eso las rupturas temporales son impuestas por el texto mismo, por el lenguaje que cuenta.” Consuelo Hernández: *Una estética del... op. cit.* pp. 172-173.

montañosos en busca de una salida a su agobiante existencia interna, porque a pesar de su proceso de liberación de su ser acaecido en el Cañón del Aracuriare, el inevitable retorno a los senderos compartidos con todo tipo de “viajeros” ha hecho resurgir sus fantasmas interiores, como bien puede apreciarse en su particular diario de viaje. Un escrito que a pesar de las obvias referencias que incluye sobre los obstáculos que deberán superar Maqroll y sus acompañantes en su recorrido por las imprevisibles aguas del Xurandó, se presenta antes que nada como el testimonio de un viaje al “corazón de las tinieblas” del propio personaje²⁸⁸; testimonio que, de manera acorde con lo acotado por Tzvetan Todorov a propósito de las diferencias entre el héroe de la novela tradicional y el de la poética²⁸⁹, no intenta una escueta reproducción de acontecimientos vividos, sino una reflexión de los mismos en aras de hallarles su significado para el mundo particular de quien los ha experimentado, dejando a un lado todo intento de explicación lógica y deductiva, inclinándose en su lugar por una visión intuitiva de los hechos, en la que también tienen un papel relevante datos e imágenes provenientes del mundo onírico. Por esta razón, y justamente de manera contraria a la advertencia que recibiera de parte del mayor del ejército, quien lo auxilió al contraer la “fiebre del pozo”, cuando le facilitó algunas hojas para que pudiera proseguir con su labor

²⁸⁸ Así como en los orígenes poéticos de Maqroll se señalaba la herencia que se percibía en él fruto de la atracción de su creador por la obra de Joseph Conrad, en el tránsito del Gaviero hacia los dominios de la novela también se vuelve a percibir dicho legado literario: las características del viaje de Maqroll en busca de unos anhelados aserraderos, a los que finalmente no podrá tener acceso, convirtiéndose su proyecto en un nuevo traspies económico, son equiparables a las del recorrido de Marlow por el río Congo tras las huellas del enigmático Kurtz de *El corazón de las tinieblas* (1902) de Conrad; quien, al igual que el novelista y poeta colombiano varias décadas después, usan de pretexto una búsqueda externa (las huellas de Kurtz, los aserraderos) para presentar a través de sus emblemáticos personajes (Marlow y Maqroll) unas descarnadas indagaciones de las vicisitudes internas del ser humano. Joseph Conrad: *El corazón de las tinieblas*, traducción de Sergio Pitol, Barcelona, DeBolsillo, 2003.

²⁸⁹ Dicha diferenciación la adelanta Todorov a partir del estudio de *Heinrich von Ofterdingen*, obra de Novalis que el investigador considera como paradigmática en el marco de la llamada novela poética. Tzvetan Todorov: “Un roman poétique” en *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 125.

escritural de “apuntar lo que debe y no lo que quiere” (p. 45), Maqroll legará a los lectores del diario una *sui generis* “carta de navegación”, que no pretende constituirse en futura guía para los nuevos viajeros que se arriesguen a navegar las traicioneras aguas del Xurandó, sino en un, por momentos, hermético registro de “sabias sentencias de almanaque, bisutería inane nacida del ocio y de la obligada espera de un cambio de humor de la corriente” (p. 33), que aunque no le ofrece estímulo alguno de cara a las futuras estaciones del recorrido, le otorga el consuelo de soportar el recuerdo de lo padecido en las etapas previas, un exorcismo escritural que, a pesar de su poder liberador, conservará un carácter inexplicable para quien lo adelanta:

El alivio [fruto de escribir el diario] es progresivo y rápido y llego a pensar en ratos que todo esto le sucedió [la fiebre del pozo] a alguien que no soy yo, alguien que no fue sino eso y desapareció con eso. No, no es fácil explicarlo, lo sé, y temo que si lo intento con demasiada porfía corro el riesgo de caer en uno de aquellos ejercicios obsesivos por los que siento ahora un terror sin límites. (pp. 57-58)

Pero a pesar de dicho carácter inexplicable, también se acude a la escritura para evocar a aquellos seres que han compartido significativos trayectos del recorrido, ya sea el lejano Abdul Bashur –“el amigo caluroso e incondicional, dispuesto a perderlo todo por sacarnos de un aprieto y el negociante de astucia implacable” (p. 75)– o la añorada Flor Estévez, lectora fallida del diario –tal cual lo dejaba entrever el narrador en la introducción–, pero claro motivo escritural para el viajero como bien lo expone en una misiva cuyo sobre nunca llegaría a contar con los sellos que le habría permitido llegar a las manos de su destinataria original –“Pues el motivo de estas líneas ha sido, únicamente, hablarle un rato para descansar mi ansiedad y alimentar mi esperanza, hasta aquí llego y le digo hasta pronto, cuando de nuevo nos reunamos en La Nieve del Almirante” (p. 85)–; situación inédita en los “relatos” maqrollianos, en la medida que sus recuerdos empiezan a tomar nombres propios, y no se pierden en el anonimato de los

difusos personajes que lo acompañaron durante sus visitas a los Hospitales de Ultramar, pero circunstancia que encuentra su explicación en la nueva función del Gaviero en el apenas iniciado ciclo narrativo mutisiano: ya no es solamente una voz, pero tampoco se ha convertido en un simple personaje que debe enfrentarse a circunstancias por lo general ubicadas en las fronteras de la ética, ahora su función primordial consiste en asumir el reto de narrar sus propios sucesos y los de otros personajes, por ello, y sin llegar a encarnar a un narrador omnisciente clásico²⁹⁰, sí debe esforzarse por contextualizar sus relatos, ya sea mediante el trabajo de perfilar con detalle a aquellos que irrumpen en estos²⁹¹; aportando datos, que aunque mínimos, permiten enriquecer sus recuentos de cara al receptor²⁹²; o asumiendo una mirada autorreflexiva sobre su

²⁹⁰ En su condición de narrador de relatos propios y ajenos, Maqroll será lo más lejano al modelo clásico según el cual: “el narrador sabe más que su personaje. No se cuida de explicarnos cómo adquirió este conocimiento: ve tanto a través de las paredes de la casa como a través del cráneo de su héroe. Sus personajes no tienen secretos para él. Evidentemente esta forma presenta diferentes grados. La superioridad del narrador puede manifestarse ya en un conocimiento de los deseos secretos de alguno (que él mismo los ignora), ya en el conocimiento simultáneo de los pensamientos de varios personajes (cosa de la que no es capaz ninguna de ellos), ya simplemente en la narración de los acontecimientos que no son percibidos por ningún personaje.” Tzvetan Todorov: “Las categorías del relato literario” en AA.VV. *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974, p. 178.

²⁹¹ Entre otros ejemplos, apréciase la descripción que hace Maqroll del práctico y del mecánico de la lancha en la que pretenden remontar el Xurandó: “El nuevo práctico se llama Ignacio y tiene una cara llena de pálidas arrugas que le dan un aspecto de momia fresca. A través de los pocos dientes que le quedan salpica saliva mientras habla sin parar. Lo hace más consigo mismo que con los demás. Respeta al Capitán, a quien conoce desde hace mucho tiempo. Con el mecánico, por consiguiente, mantiene una amistad en la que él hace el gasto de la conversación y el otro pone su carácter manso y su inagotable talento para relacionar la vida circundante con la impredecible conducta del motor, cuyos súbitos cambios amenazan a cada instante con el colapso definitivo.” (p. 48)

²⁹² Desde conductas heredadas en su época de estudiante, algo sorprendente para los hasta entonces asiduos lectores del Gaviero —“Viejos rezagos [establecer inútiles reglas de vida] del colegio de los jesuitas” (p. 31)—; su inclinación por desvelar o fabular intrigas históricas, ya sea a través de la lectura —“Leo [la edición de Raymond sobre la muerte del duque de Orléans, en la que luego el narrador hallaría su diario] a la luz de las caperuzas de hilo incandescente, hasta que el sueño me derriba como una droga súbita. La irreflexiva ligereza del de Orléans me ocupa por un instante antes de caer en un sopor implacable” (p. 24)— o mediante los sueños que tiene, como aquel en el que se encuentra con Napoleón al día siguiente de la debacle de Waterloo y le recomienda huir a Suramérica —“Me despierto. Por un momento perduran, confundidos, el alivio de estar a salvo y la satisfacción de haber dado un consejo oportuno al Emperador, evitándole los años de humillación y miserias en Santa Helena” (p. 39)—; o su entrañable vínculo existencial, a pesar de su pasado de hombre de mar, con la cordillera —“Ante el espectáculo de esa cadena de montañas opacadas por el tono azulino del aire, siento subir del fondo de mí mismo una muda confesión que me llena de gozo y que sólo yo sé hasta dónde explica y da sentido a cada

propio quehacer, de hecho, tanto algunas entradas del diario como la misiva no enviada a Flor Estévez permiten apreciar a un Maqroll consciente de que su labor narrativa adelantada en el diario se inscribe en una red escritural más amplia, tanto de relatos que ya han sido divulgados como de otros que posiblemente lo sean en el futuro²⁹³; pero de una red, que fiel a las concepciones literarias mutisianas, tanto de su vertiente poética como narrativa, se sabrá incompleta, siempre a mitad de camino, susceptible de ser destruida, enmendada o ampliada según las particulares necesidades de quienes la tejen:

No es esto todo lo que quería decirle [Maqroll a Flor]. Ni siquiera he comenzado. Lo cual, desde luego, no importa. Con usted no es necesario decir las cosas porque ya las sabe desde antes, desde siempre. Muchos besos y toda la nostalgia de quien la extraña mucho. (pp. 85-86)

Pero a pesar de que para mediados de los años ochenta existiera un grupo privilegiado de lectores de la obra de Mutis, que al igual que Flor Estévez, estuviera en capacidad de alegar que ya todo lo sabía del universo maqrolliano, que no eran necesarias más ampliaciones de su espectro literario, Mutis, mediante sus dos escuderos narrativos – Maqroll y el anónimo narrador, atento “cazador” de libros antiguos– prosiguió en el empeño de continuar la exploración literaria iniciada con *La Nieve del Almirante*, en *Ilona llega con la lluvia* (1987), novela que ofrecerá nuevas conexiones de la red maqrolliana para los iniciados, pero que también de forma simultánea empezará a captar a un nuevo grupo de lectores, aquel que desembarcó primero en las costas de la narrativa tejida en torno al imaginario del Gaviero y que luego de adentrarse en ellas,

hora de mi vida. «Soy de allí. Cuando salgo de allí, empiezo a morir» (p. 73)–; informaciones, todas ellas, que dotan de un pasado, unas costumbres y unos principios vitales al nuevo Maqroll, como presagio de que cada vez se hará más “visible” a lo largo de las novelas por venir.

²⁹³ Intertextualidad pasada –“Creo que sobre la tienda de Flor y mis días en el páramo dejé constancia en algunos papeles anteriores.” (p. 28)– y futura – “El contrato que tenía pendiente para llevar a Amberes un carguero con bandera tunecina [...] lo devolví sin firmar, dando algunas torpes explicaciones que debieron dejar intrigados a sus dueños, viejos amigos y compañeros de otras andanzas y tropiezos que algún día merecerán ser recordados.” (p. 28)–.

descubrirá los lejanos mares y los cercanos ríos y cordilleras poéticas que lo nutrían desde hacía cuatro décadas, aproximación que no sólo repercutirá en las percepciones del lector común, sino también en parte de la crítica literaria que por diferentes motivos no había reparado en la poética mutisiana, y que volverá sus ojos escrutadores hacia ella ya con una imagen estereotipada del “rostro” del Maqroll narrativo.

Ese deseo por parte del autor de tener siempre presente al posible receptor de las nuevas entregas narrativas, volverá a hacerse evidente en *Ilona llega con la lluvia*, correspondiéndole una vez más al narrador anónimo la presentación de la obra con el diciente subtítulo de *Al lector*, conciso apartado no superior a las dos páginas, a pesar de lo cual revela cómo condiciones asociadas a las anteriores prácticas poéticas son retomadas de nuevo para dar vida al texto, al tiempo que se introducen variantes no contempladas previamente. El narrador, quien desde lo sugerido en “La visita del Gaviero” y luego confirmado de manera clara en *La Nieve del Almirante*, había asumido el papel de “albacea” de los variopintos escritos de Maqroll²⁹⁴, regresa a su primigenia

²⁹⁴ En una defensa a ultranza de la plena autonomía alcanzada por Maqroll el Gaviero, que le permite ser valorado como una figura que ha traspasado los originales límites de la creación literaria que lo contenían, el crítico Alberto Quiroga introduce la noción de la existencia de un “albacea” de los escritos maqrollianos: “También vale aclarar que Maqroll no es el *alter ego* de Mutis, ni es Mutis disfrazado de Maqroll, y casi podríamos decir que tampoco es una invención del poeta. Maqroll tiene vida propia, independiente de la vida de Mutis. Maqroll es tan antiguo, tan inmemorial como una leyenda. Y Mutis es, por decirlo de algún modo, su albacea.” (Alberto Quiroga: “Mutis, poeta” en *Álvaro Mutis. Premio Cervantes* (separata), *Número*, 32, marzo-mayo, 2002, p. VI). Paradójicamente, aunque en la propuesta anterior se logra postular una ruptura del vínculo que gran parte de la crítica ha querido establecer entre la biografía de Mutis y la figura del Gaviero, Quiroga vuelve a caer acto seguido en el mismo tipo de valoración al presentar ahora al poeta como el “albacea” literario de Maqroll, enfoque inexacto porque si se tiene en cuenta lo arriba señalado, y acorde con las reglas internas del universo literario mutisiano, esa función de “albacea” le correspondió ejercerla a la voz introductora a lo largo del ciclo poético, y ahora, en el ciclo narrativo, al narrador anónimo que aunque a partir de la segunda parte de las *Empresas y tribulaciones* presente un gran parentesco con su creador, en ningún momento será éste de manera plena si se tienen en cuenta los principios básicos de narratología: “narrador y personajes son esencialmente «seres de papel»; el autor (material) de un relato no puede confundirse para nada con el narrador de ese relato; los signos del narrador son inmanentes al relato y, por lo tanto, perfectamente accesibles a un análisis semiológico; pero para decidir que el autor mismo (ya se esponga, se oculte o se borre) dispone de «signos» que diseminaría en su obra es necesario suponer entre la «persona» y su lenguaje una relación signalética que haría del autor un sujeto pleno y del relato la expresión instrumental de esta plenitud: a lo cual no puede resolverse el análisis estructural: *quien habla* (en el relato) no es *quien escribe* (en la vida)

condición, no de lector, sino de escucha privilegiado de los relatos de éste como en su época de voz poética:

*En la altamar de sus horas de vino y remembranzas, escuché a mi amigo relatar ciertas ocurrencias de su vida que no eran las que con mayor frecuencia solía repasar cuando le atacaba la nostalgia, la sed, diría yo más bien, de lo desconocido. Algunas de ellas vienen aquí relatadas usando la voz misma del protagonista. Me parecieron de algún interés para conocer esa otra cara del personaje 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*²⁹⁵. (pp. 117-118)

Puesta en escena que, más allá de la intimidad reflejada a propósito de las condiciones en que se han presentado las confidencias del Gaviero, revela un nuevo carácter del ejercicio: el hallarse signado por su posterior divulgación a un público más numeroso, condicionamiento impuesto en un comienzo por el narrador, pero que Maqroll no pareciera ignorar al volver a repetir sus remembranzas en aras a facilitar la labor escritural del narrador, empeñado en dotar al discurso escrito de los mismos tono y carácter del recuento oral; retos supeditados a uno de mayor envergadura: conocer y divulgar facetas ocultas del gastado hombre de mar, asumiendo una posición más activa que la del simple confidente encargado de la simple transcripción de lo escuchado, cambio de actitud que a su vez conduce la relación entre los dos personajes a un terreno hasta el momento inédito, tal como el de juzgar por parte del narrador, ya no la calidad literaria de los “relatos” maqrollianos ni su posible efecto sobre sus posteriores lectores, sino la propia materia de éstos, el accionar de su protagonista:

La moral, en el caso del Gaviero, era una materia singularmente maleable que él solía ajustar a las circunstancias del presente. [...] Era evidente, y en ello han estado de acuerdo otros que lo conocieron tan bien o mejor que yo, que los decretos, principios, reglamentos y

y quien escribe no es quien existe.” Roland Barthes: “Introducción al análisis estructural de los relatos” en *Análisis estructural del... op. cit.* pp. 33-34.

²⁹⁵ En cursiva en el texto original.

*preceptos que, sumados, suelen conocerse como la ley, no tenían para Maqroll mayor sentido ni ocupaban instante alguno de su vida. Eran algo que se aplicaba fuera del ámbito por él fijado a sus asuntos y no tenían por qué distraerlo de sus personales y un tanto caprichosos designios*²⁹⁶. (p. 117)

Un juicio, que no sólo busca validarse al amparo de otros testimonios, aunque sin precisar claramente su origen, sino que además va en contravía con la precisión del propio Maqroll sobre los principios que rigen la vida en sociedad, precisión que el mismo narrador recogiera, entonces como voz introductora, en la “Oración”: “Recuerda Señor que tu siervo ha observado pacientemente las leyes de la manada. No olvides su rostro” (p. 85); choque de percepciones, que puede tener su origen en el nuevo enfoque que le desea imprimir el narrador a su labor: el descubrir, desde una aparente subordinación formal, la “otra” cara de Maqroll, no el “rostro” que éste intentara presentarle al Señor para obtener su gracia, sino el “rostro” que se fue fijando en aquellos que tuvieron contacto directo con él, ya fueran compañeros de camino o simple escuchas de ocasión; aunque es un cambio de rumbo frente al cual el narrador intenta de antemano salvar su responsabilidad por las consecuencias que pueda suscitar el dejar registro impreso de él:

*En fin, me doy cuenta de que me he extendido demasiado en esta explicación innecesaria [origen y valoración del “texto” maqrolliano], si no fuera porque la letra impresa tiene un carácter tan definitivamente testimonial y comprometedor, que no es fácil librarla, así, sin mayores precauciones, a la atención de los posibles lectores de estas páginas*²⁹⁷. (p. 118)

Un temor hasta ahora desconocido en cuanto a la divulgación de las palabras de Maqroll, que probablemente se halla asociado también a la puesta en escena de un Gaviero al que le corresponde el reto de asumir la función de narrador de largo aliento,

²⁹⁶ En cursiva en el texto original.

²⁹⁷ En cursiva en el texto original.

ya no bajo el amparo de un género confesional como el del diario recogido en *La Nieve del Almirante*, sino en medio de una trama que, aunque conservará el tono y el carácter reflexivo propios de una novela poética, también deberá atrapar la atención del lector por el adecuado manejo de la intriga que susciten los acontecimientos narrados.

Como presagio de ese rol que Maqroll deberá cumplir a propósito de lo ocurrido en “Villa Rosa”, el burdel con falsas azafatas que regentará en compañía de su entrañable amiga Ilona Grabowska en Ciudad de Panamá y cuya actividad constituirá el núcleo de *Ilona llega con la lluvia*, no debe pasarse por alto el trabajo que desempeñaba en el *Hansa Stern*, navío que lo condujo al puerto panameño de Cristóbal, luego del suicidio de su capitán Winfried Geltren –Wito–, quien justamente antes de contratarlo le había dicho: “Necesito un contador y, aunque ya sé que los números no son su fuerte, es tan sencillo lo que hay que hacer que hasta usted sirve. El que traía se enfermó de malaria y quedó hospitalizado en Guyana. Los reglamentos de la marina mercante me exigen tener uno a bordo. Usted me arregla el problema” (p. 126), demanda, que en sentido metafórico, bien podría hacerse extensiva a la que Maqroll debe suplir como narrador del conjunto de la historia, ya que no se debe olvidar que “contar”, a partir de su etimología latina –*computare*–, bien puede asumir las acepciones de “numerar o computar las cosas considerándolas como unidades homogéneas” –labor propia del también llamado contable– o “referir un suceso, sea verdadero o fabuloso” –quehacer asociado al reconocido como cuentista o cuentero²⁹⁸–, doble trabajo que el Gaviero cumplirá tanto en el *Hansa Stern* como en “Villa Rosa”, aunque con la peculiaridad, en cuanto a la vertiente de “llevar las cuentas” de las respectivas historias, de ajustarse al principio que Barthes señaló como inherente a la escritura literaria moderna:

²⁹⁸ Real Academia Española: *Diccionario de la... op. cit.* pp. 551, 552 y 618.

(...) hoy, escribir no es «contar», es *decir* que se cuenta, y remitir todo el referente («lo que se dice») a este acto de locución; es por esto que una parte de la literatura contemporánea ya no es descriptiva sino transitiva y se esfuerza por realizar en la palabra un presente tan puro que todo el discurso se identifica con el acto que lo crea, siendo así todo el *logos* reducido -o extendido- a una *lexis*²⁹⁹.

Razón por la cual, el valor de la narración de Maqroll residirá, antes que en lo llamativo de los pormenores de los últimos días en alta mar del viejo carguero o de las cotidianas intrigas, aunque en un momento con consecuencias devastadoras, de la vida al interior del burdel, en la plena conciencia que él tendrá del acto enunciativo que adelanta al ir agrupando palabra tras palabra; conciencia narrativa que pone de manifiesto desde el mismo comienzo de la obra cuando introduce la figura del capitán Wito –“Winfried Geltern. Su historia bien merecería todo un libro. Estaba tan llena de episodios, sobre algunos de los cuales solía pasar como sobre ascuas, que uno se perdía en su laberíntica complejidad.” (p. 124)–; deseo de “dar cuenta” de otros que se acrecienta cuando encuentra en la entrada de un hotel de Ciudad de Panamá a su vieja amiga de andanzas –“Ilona. Todo un personaje, la mujer. Cuántas cosas he vivido a su lado y cuántas podían aún sucederme en su compañía. Había nacido en Trieste de padre polaco y madre triestina, hija de macedonios.” (p. 148)–, salvador encuentro, que más allá del alivio emocional y económico que le brindará para soportar su precaria situación en la capital panameña, le permitirá exhibir ante el lector su capacidad de tejer un perfil femenino plenamente seductor³⁰⁰, pero ejercicio durante el cual albergará las mismas

²⁹⁹ Roland Barthes: “Introducción al análisis...” *loc. cit.* pp. 35-36.

³⁰⁰ Ante el permanente deseo de los lectores de querer descubrir detrás de cada personaje literario un modelo “real”, Mutis ha hecho la siguiente precisión que, a pesar de estar referida a la creación de las figuras femeninas asociadas a Maqroll, en especial Ilona, puede aludir al conjunto de sus criaturas ficcionales: “¿El trasfondo de los personajes? Bueno, es el trasfondo de lo que pueda conocer de la mujer una persona a la altura de mi edad, transformado, idealizado y, también, decantado en el trabajo literario. No hay, detrás de ninguno de los personajes femeninos, un personaje real, ni he puesto ningún recuerdo personal concreto, ni he hecho personajes que sean esquemas de reuniones de varios personajes, como en el caso de Marcel Proust, por ejemplo. [...] mis personajes femeninos no son personajes claves, son

dudas que lo asaltarán cuando intente “hacer el balance” del lucrativo negocio de trata de blancas ingeniado por Ilona, a propósito de la fiabilidad de su memoria, en cuanto fuente primordial de su ejercicio narrativo:

Debo confesar que muchas de las cosas que allí sucedieron se han borrado de mi memoria, debido, tal vez, al catastrófico fin, de cuyas consecuencias jamás me repondré cabalmente. Tengo un recuerdo un tanto confuso de todo ese periodo y sólo me vienen a la memoria algunos rostros, el acento de ciertas voces y uno que otro episodio notable. (p. 164)

Duda metódica que cuando recree alguno de esos episodios notables -como el candoroso caso del “contador” Peñalosa³⁰¹ que permanecerá en el burdel, dilapidando parte del dinero de la compañía para la que trabaja, hasta que es hallado por sus superiores- no le impedirá anunciar de antemano la manera en que lo hará y la posible revelación que subyace en él:

Esta historia bien vale la pena de ser contada en detalle. Hay en ella esa mezcla de ternura, tristeza y necedad que distingue a ciertos relatos clásicos, en los que solemos reconocernos en la plenitud de nuestra insensata condición de irredentos soñadores, luchando a brazo partido con lo que llamamos la realidad y que nunca acabamos de saber muy bien en qué consiste. (p. 170)

Pero duda que también alcanzará dimensiones trágicas, cuando una vez hallado el cuerpo carbonizado de Ilona en los restos del *Lepanto* –el abandonado barco que

personajes que yo he creado porque me son así profundamente útiles en mi narración y para mostrar ciertas características del Gaviero. Alguien muy cercano a mí, muy entrañable, me decía alguna vez que Ilona era un personaje absolutamente irreal. Tiene toda la razón. Es así, es un personaje irreal; pero en mis libros, y en su relación con el Gaviero, es real y la necesito así para que el relato tenga una determinada densidad que yo quiero que esté muy evidente y muy presente.” Precisión hecha por Mutis durante el coloquio posterior a la mesa redonda titulada “Las mujeres del Gaviero” que se celebró en el marco de la Semana de Autor dedicada al escritor colombiano por el Instituto de Cooperación Iberoamericana en Madrid a finales de octubre de 1992, intervención recogida en Pedro Shimose (editor): *Álvaro Mutis op. cit.* p. 83.

³⁰¹ Aunque comparte con Maqroll el oficio de contador, Peñalosa sólo podrá asumir la faceta de contable, dado que cuando intenta asumir la de cuentista es interrumpido cortésmente por el Gaviero, quien le sugiere que antes de estar “relatando” la historia de su esposa e hijas en medio del burdel, busque la compañía de alguna de las falsas azafatas que se encuentran allí a su disposición, pasando Peñalosa de su condición de potencial “contador” de historias a objeto de las “cuentas” del curtido marino (p. 172).

habitaba Larissa, una peculiar “pupila” del burdel– Maqroll constate que “[...] 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” (pp. 206-207); lo que convierte su conciencia narrativa en un ejercicio dramático, en la medida que ese afán de dar cuenta de la vivencias compartidas con Ilona y de las idas y vueltas de ésta a lo largo de los años³⁰², constituía un intento de luchar contra su propia muerte, porque borrado el recuerdo de la compañera y amante, el narrador pierde una de sus principales fuentes de trabajo y empieza a morir también; obviamente conservará la palabra, pero esta sin recuerdos que recrear se tornará vacía, estéril. Por ello, y en un último intento por sobrevivir, Maqroll acude al final de la novela al recuerdo que quisiera borrar, pero que ahora, se convierte en necesario para su supervivencia como relator: la imagen de la

³⁰² En ese balance de la relación con Ilona, ya fuera hombro a hombro o desde la distancia, Maqroll brinda nuevos elementos sobre sus peculiaridades y aficiones, que si se suman a las ya dadas a conocer en el diario de viaje de *La Nieve del Almirante* (su afición por la lectura, sus inclinaciones históricas, su permanente contacto con el mundo onírico), van enriqueciendo cada vez más el perfil de esta figura, ya no sólo signada por su voz y su visión poéticas, sino también por un “cuerpo” resabiado en cuanto a la búsqueda de un oficio que le permita subsistir [“No intenté siquiera lanzarme a buscar trabajo. La experiencia me había enseñado que, mientras no se familiarice uno con ese secreto ritmo propio de cada ciudad, es inútil empeñarse en buscar un oficio que valga la pena. Esa ansiedad con la que, en otra época, me lanzaba a la calle a caza de un trabajo, sólo servía para engañar la conciencia. Terminaba de recogedor de basura, de portero de burdel o descargando barcos en los muelles. Por esa razón, esta vez decidí tomarlo con calma y sondear con paciencia lo que Panamá podía ofrecer para salir del mal paso de una vez, en lugar de un sórdido ir viviendo.” (p. 138)], temeroso de contrariar a los hados [“Pagamos la cuenta y recogí un par de camisas, unos zapatos tenis intransitables y unos pantalones de mezclilla, informes y manchados de aceite, que guardaba, más por agüero y cariño que con intención de usarlos. Eran de mis días de New Orleans y del *Hansa Stern* y no quería salir de ellos. Hay prendas que adquieren el valor de amuletos. Suponemos que nos protegen contra el desastre y por eso jamás nos desprendemos de ellas y de sus hipotéticos poderes propicios, nunca probados.” (pp. 153-154)], o propenso al deleite de placeres mundanos [“preferíamos quedarnos en algún tranquilo bar del Hilton o del Continental tomando, sin prisa y sin pausa, cócteles que sometíamos a una ligera modificación de su fórmula original. El heterodoxo resultado era sometido a una meticulosa escala de valores. Allí nació el vodka martín bautizado como «Panamá Trail» al que, en vez de Noilly Prat, le agregábamos kirsh. Producía una lenta euforia que nos llevó a consagrarlo como uno de los más logrados hallazgos en nuestra ya larga carrera de alcohólicos confesos, fieles a una ya más que probada doctrina de gustos y reglas laboriosamente conquistados. [...] Los bares no tenían la barroca densidad de posibilidades que espera quien ha frecuentado los puertos del Mediterráneo. Hay un momento en que la falta de un buen «blanc cassis» o de un auténtico «negroni» puede llegar a perturbar el ánimo. Igual sucede cuando se nos antoja ese oportuno «arak» con hielo, que tratábamos de substituir con sucedáneos que sólo sirven para irritar aún más la frustrada apetencia.” (p. 157)].

sábana sanguinolenta que cubría el cadáver de Ilona, visión sin la cual no podría darle noticia a Abdul de la pérdida de la común amante y amiga; una labor dolorosa, como “una fea punzada en el pecho” (p. 207), un ejercicio narrativo que para los lectores de Mutis quedará en suspenso porque, de manera acorde con el carácter moderno de la técnica narrativa del Gaviero, a pesar de sugerir claramente que la dolorosa noticia será transmitida por el propio Maqroll a Abdul cuando éste llegue a Cristóbal a bordo del soñado *Fairy of Trieste*, no ofrece el menor indicio sobre la manera de hacerlo; situación que sólo se desvelará en 1991 cuando se publique la novela *Abdul Bashur, soñador de navíos*.

Pero de regreso a la trilogía inicial, *Un bel morir* constituirá en gran parte de su extensión una propuesta novelística que se aleja sorpresivamente de las alternativas narrativas defendidas por el narrador anónimo y Maqroll en *La Nieve del Almirante* e *Ilona llega con la lluvia*; en esta tercera novela, que lleva el mismo título de uno de los poemas pertenecientes a *Los trabajos perdidos*³⁰³, se acude a un narrador omnisciente tradicional para relatar las peripecias del Gaviero al verse envuelto en una operación de tráfico ilegal de armas a través de una de las cordilleras de la geografía colombiana; un narrador que, contrario al que había hallado por azar el diario de Maqroll en el interior de un viejo libro de historia o que había advertido a los lectores de las sorpresas de índole ética que les podría deparar el recuento del Gaviero sobre sus días al frente de un burdel en Panamá, asume desde la primera fase todas las potestades del llamado narrador omnisciente, aquel que “está fuera del espacio narrado y [...] que imita a Dios

³⁰³ Según las precisiones hechas por el propio Mutis en los epígrafes de esta tercera novela, su título y el del poema en cuestión provendrían del verso “*Un bel morir tutta una vita onora*” de Francesco Petrarca, autoría que Óscar Ramiro López Castaño pone en duda en su tesis doctoral: “El *Diccionario de Locuciones y expresiones latinas* considera tal frase un refrán italiano. En uno de los cuatro epígrafes precedentes del texto, el autor le concede la autoría de la cita a Francesco Petrarca.” (Óscar Ramiro López

Padre todopoderoso, pues lo ve todo, lo más infinitamente grande y lo más infinitamente pequeño del mundo narrado, y lo sabe todo, pero no forma parte de ese mundo, al que nos va mostrando desde afuera, desde la perspectiva de su mirada volante”³⁰⁴, lo que le permite ofrecer a los lectores datos sobre Maqroll que apenas se intuían –su infancia asociada a los ritmos de las actividades tradicionales de una hacienda cafetera (pp. 227-228)– o por completo desconocidos –su dominio de la lengua flamenca (p. 222)– o reafirmar características, pero de manera más amplia –su permanente búsqueda de un refugio temporal en los libros que lleva consigo³⁰⁵ o su amistad con ciertos poetas³⁰⁶–, pero que además ya no son presentados de manera

Castaño: *Ciclo narrativo sobre... op. cit.* p. 144); duda que hasta la fecha, el autor del presente trabajo no ha podido despejar.

³⁰⁴ Mario Vargas Llosa: *Cartas a un... op. cit.* p. 54.

³⁰⁵ En esta ocasión dos serán los libros que acompañen a Maqroll: *Vida de San Francisco de Asís* del danés Joergensen, en su traducción al francés, y las cartas, en dos tomos y en su lengua original, del Príncipe de Ligne; y el siguiente será el efecto paliativo que su lectura le otorgará durante su trasiego con la peligrosa e ilegal carga que debe transportar por las faldas de la cordillera a lomo de mula: “Encendió la vela y comenzó a leer el libro de Joergensen sobre el santo de Asís, abriéndolo al acaso. La callada noche de los trópicos y el sereno correr de las aguas, lo ayudaron a internarse en la Umbría medieval, en su paisaje de belleza apacible y beatífica. Como le sucedía a menudo en tales circunstancias, consiguió trasladarse por entero al mundo evocado por el danés y borrar el presente con sus absurdos episodios de los que conseguía sentirse por completo ajeno, con su extrañeza no exenta de cierta hostilidad, que le apartaba de su inoportuna constatación.” (275), y “Regresó a su cuarto e intentó distraerse con la lectura de las cartas del Príncipe de Ligne. La infalible elegancia y la inteligente sobriedad de la prosa del gran señor, diplomático y galante, actuó como un lenitivo de eficacia inmediata. Toda su atención se trasladó a esos comienzos del siglo XIX, cuando, como dijera Talleyrand, los que habían conocido la dulzura de vivir, en el ocaso del *Ancien Régime*, continuaban dando una lección de buenas maneras, de sereno escepticismo y de cínico enjuiciamiento de las mudanzas que impone la política. 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 acechanzas de la corte zarista.” (pp. 291-292), respectivamente.

³⁰⁶ Se trata de los casos del chileno Jorge Rojas, evocado a propósito de su poema “Quedeshím Quedeshót”, que anteriormente había sido ubicado como uno de los epígrafes de *Ilona llega con la lluvia*, y que ahora permite matizar el encuentro sexual de Maqroll con la joven Amparo María [“En silencio hicieron el amor con una lentitud ritual, como celebrando un conjuro de tiempos muy antiguos, como en ese poema de un amigo del Gaviero que evocaba una cortesana fenicia del templo: «Quedeshím, Quedeshót». No era la primera vez que esas estrofas visionarias, para él tan familiares y reveladoras, venían a dar nombre a un instante de su vida consumido en el vértice del placer.” (p. 280)]; y del colombiano León de Greiff, presente en la obra mutisiana desde el lejano poema “La muerte de Matías Aldecoa”, pero ahora asumiendo la función de modelo de referencia existencial para Maqroll, tal cual lo ejemplifica un fragmento de sus *Prosas de Gaspar* incorporado al relato del narrador omnisciente [“Pensaba que tal vez no hubiera, en verdad, lugar para él en el mundo. No existía el país en dónde

fragmentaria sino como pertenecientes a un entramado literario compacto y homogéneo, visible de principio a fin, y que dada la prepotencia de su emisor, fruto de su inherente omnipresencia, ni siquiera requiere que se precise su origen, como sí había ocurrido en las novelas anteriores, en cuanto actitud heredada de los lejanos recorridos por el ámbito poético. Esta apuesta por una narración clásica, a pesar de su carácter disonante respecto a las narraciones previas, permite la presentación de Maqroll desde diferentes enfoques, que no están mediados ni por él ni por el anterior narrador anónimo, situación que otorga una mayor complejidad a su perfil novelesco; enfoques que matizan su peculiar relación con el género femenino, como lo sintetiza la ciega casera Doña Empera –“si las que lo mencionan son mujeres, nunca lo hacen con rencor, pero les noto en la voz un como miedo que no les permite hablar mucho” (p. 216)–, su condición de “marinero” perdido “en tierra”, tal cual se lo confirma el amigo hacendado Don Aníbal –“Busque el mar, allí está su salvación” (p. 273)–, su irrefrenable vocación de traspasar los límites de la ley, según lo confirman los informes policiales que llegan a manos del capitán encargado de la investigación sobre el tráfico de armas en que se halla involucrado –“contrabando de armas en Chipre, de banderas navales trucadas en Marsella, de oro y alfombras en Alicante, de blancas en Panamá; en fin, no sigo porque la lista nos tomaría varias horas” (p. 309)–; entre otros rasgos de su personalidad, como en una especie de sumatoria de aquellos abalorios que hacían falta para dar forma definitiva a su retrato,

terminar sus pasos. Lo mismo que ese poeta, compañero de largos recorridos por cantinas y cafés de una lluviosa ciudad andina, el Gaviero podía decir: «Yo imagino un País, un borroso, un brumoso País, un encantado, un feérico País del que yo fuese ciudadano. ¿Cómo el País? ¿Dónde el país? ... No en Mosul ni en Basora ni en Samarcanda. No en Kariskrona, ni en Abylund, ni en Stockholm, ni en Koebenhavn. No en Kazán, no en Venecia lacustre, ni en la quimérica Estambul, ni en la Isla de Francia, ni en Tours, ni en Strafford-on-Avon, ni en Weimar, ni en Yasnaia-Poliana, ni en los baños de Argel», y su camarada seguía evocando ciudades en las que quizás jamás había estado.” (pp. 311-312)]; relación de amistades maqrollianas que inmediatamente vuelve a suscitar en los críticos su afán de fusionar en una sólo entidad a la criatura literaria y a su creador, en la medida que estos “compañeros de viaje” del Gaviero, también lo han sido de Mutis.

situación que a su vez fungiría como presagio de su fin como personaje narrativo, como bien lo deja entrever el prepotente narrador omnisciente al describir la partida de Maqroll de La Plata, una vez ha evadido el cerco de los traficantes y de las autoridades e inicia un aparente último viaje por el río: “El Gaviero, sin volverse, hizo un gesto de adiós con la mano. 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” (p. 315). Pero esta sensación de asistir a la última escena de la trilogía narrativa sobre Maqroll, se altera por completo con la *mise en abîme* que constituye el apéndice de *Un bel morir*, “vuelta de tuerca”, no sólo para el desarrollo de la novela, sino para el proyecto narrativo en torno a Maqroll, similar a las acaecidas en “El cañón del Aracuriare” y “En una calle de Córdoba”, un “Apéndice” a cuyo contenido ya se ha hecho mención en apartados anteriores en la medida que recoge las tres versiones poéticas más citadas sobre la siempre dudosa desaparición del Gaviero, pero que a esta altura del análisis llama la atención por la reaparición en él del conocido, y extrañado, narrador anónimo, que se presenta bajo el incierto pero cercano “nosotros”, idéntico al que empleara cuando introdujo décadas atrás la “Oración de Maqroll”, reasumiendo su acostumbrada labor de editar los escritos de, o sobre, el Gaviero, ya sea precisando su origen³⁰⁷ o

³⁰⁷ En el marco del permanente juego intertextual que se presenta en la obra de Mutis, por primera vez se acude al uso de notas a pie de página para ofrecer mayores precisiones sobre los “escritos” a los que hace mención o se reproducen en el texto central, labor que, sin que exista la plena certeza, se podría atribuir al narrador anónimo dado su claro talante de “editor”, aunque debe precisarse que dichas notas se limitan a remitir a otras obras de Mutis, ya sea que se mencione o no su condición de autor, totalmente ajenas por ejemplo al espíritu de “texto marginal” que pone en duda la veracidad del “discurso central” como ocurre de manera magistral en una obra como *La invención de Morel* (1940) de Adolfo Bioy Casares, en la que es frecuente hallar en las notas a pie de página del editor expresiones como las siguientes que descalifican o matizan lo expuesto por Morel en su diario: “Lo dudo”, “Se equivoca. Omite la palabra más importante:”, “Para mayor claridad hemos creído conveniente poner entre comillas lo que estaba escrito a máquina en esas páginas”, “El autor se demora en una apología, elocuente y con argumentos poco nuevos, de Tomás Roberto Malthus y de su *Ensayo sobre el principio de la población*. Por razones de espacio la hemos suprimido”, “La hipótesis de temperaturas no me parece necesariamente falsa, [...] pero creo que la verdadera explicación es otra” (Adolfo Bioy Casares: *La invención de Morel*, Bogotá, Norma,

valorando su veracidad, pero principalmente reconduciendo el universo maqrolliano a los dominios de lo fragmentario, lo hipotético, lo susceptible de ser repetido una y otra vez con sutiles y significativas variaciones, como en una especie de retorno a la tradición discursiva que se había consolidado desde los tiempos de la *Reseña de los Hospitales de Ultramar* y dentro de la cual, a pesar de su condición novelística, también se habían inscrito *La Nieve del Almirante* e *Ilona llega con la lluvia*, y que a lo largo de numerosas páginas de *Un bel morir* fue desplazada por un intento de conducir a Maqroll a los terrenos del relato clásico, incursión de la que sale bien librada su figura, pero que sin lugar a dudas no corresponde con su condición de criatura literaria hija de la segunda mitad del siglo XX³⁰⁸; un “Apéndice” que dada justamente la tradición mutisiana que revive, adquiere en el momento de su publicación un carácter ambiguo, en la medida que, así como su contenido puede implicar el último acto del trasegar literario de Maqroll, su manera de presentarse deja abierta la posibilidad a que tanto el narrador anónimo como el Gaviero continúen su marcha por los feudos de la novela poética.

1993, pp. 16, 55, 69, 87 y 102, respectivamente), entre otras intervenciones, que ponen de manifiesto una estética de la duda sobre el discurso expuesto, de la cual la obra de Mutis, como se ha podido apreciar en el presente trabajo, no es ajena, pero sin alcanzar en la vertiente narrativa las cotas de escepticismo presentes en la novela del escritor argentino.

³⁰⁸ En ese carácter fragmentario no solo de la figura en sí de Maqroll, sino también del discurso que lo recrea, ya sea propio o ajeno, estudiosos como Óscar Ramiro López Castaño han fundado sus hipótesis interpretativas de concebir al Gaviero como un claro representante de la siempre difusa “posmodernidad” literaria, acotando a la luz de dicha filiación lo siguiente a propósito del cambio de narrador en *Un bel morir*: “Al combinar el punto de vista del narrador de visión «por detrás» (aquél que sigue todos los desplazamientos del Gaviero en la Plata y sus alrededores, hasta su salida), con el narrador «con» del apéndice (aquél destinatario de noticias no siempre confirmadas), la prestancia del narrador de la primera parte queda reconstruida. El recurso hace que *Un bel morir* sea asimilable en eso que Linda Hutcheon llama “Postmodernism in fiction”. La sapiencia ilimitada queda trunca. En su defecto, lo que se erige es la fragmentariedad y provisionalidad del narrador al aproximarse a una realidad inestable; tanto, que al lado de seres ficcionales como el Gaviero y el narrador enunciado, aparecen incrustados seres históricos de la vida literaria en calidad de entes ficcionales.” Óscar Ramiro López Castaño: *Ciclo narrativo sobre... op. cit.* p. 152.

IV.2.2. Un intermedio revelador: *La última escala del Tramp Steamer*

La publicación en 1989 de *La última escala del Tramp Steamer* generó la sensación que los días del Gaviero como protagonista y narrador de textos novelescos efectivamente se habían agotado en la trilogía de obras antes abordadas; el nuevo relato, de una extensión menor que la de los anteriores, no giraba en torno a su figura, sino que presentaba como protagonista a un pequeño carguero de bandera hondureña –un *tramp steamer*–, que a marchas forzadas cumplía con sus cada vez más escasos recorridos a través de los mares, identificado con el mitológico nombre de *Alción*, aquella ave capaz de hacer su nido en medio del mar para protegerse del instinto depredador del ser humano, aunque desconocedora de los peligros que la pueden acechar en su nuevo refugio³⁰⁹; en cuanto a la estructura de la obra, esta constaba de una breve introducción en la que el narrador exponía los motivos que lo impulsaban a escribir la obra y adelantaba un juicio sobre las fortalezas y debilidades de su texto, y dos partes que, mediante un ajustado mecanismo de vasos comunicantes, permitían fundir en una sola trama la extraña relación que el narrador había sostenido durante algunos años con el *Alción* al divisarlo en lugares tan disímiles como los muelles de Helsinki, Kingston, Punta Arenas –en las costas costarricenses– y en la desembocadura del río Orinoco, con la tormentosa historia de amor, que por la misma época, había sostenido una dispar pareja de amantes, en la que el viejo *tramp steamer* había fungido como refugio y

³⁰⁹ Ya en las antiguas fábulas de Esopo se da razón del alción, destacando el sino trágico de su empresa, similar al que siglos después caracterizará al universo maqrolliano: “Este pájaro gusta de la soledad y vive siempre a orillas y sobre el mar. Se dice que para huir de los hombres que le dan caza, hace su nido en las rocas de la orilla. Un día un alción que iba a poner, se encaramó a un montículo, y divisando un peñasco erecto dentro del mar, hizo en él su nido. Al otro día que salió en busca de comida, se levantó el mar por una borrasca, alcanzó al nido y ahogó a los pajarillos. Al regresar el alción y ver lo sucedido, exclamó: «¡Desdichado de mí, huyendo de los peligros conocidos de la tierra, me refugié dentro del mar y me fue peor!».” Esopo: “El alción” en www.bibliotecasvisuales.com [23-10-2007]

pretexto, historia que el narrador conocería por boca de su protagonista masculino. Vista de esta manera, la nueva obra narrativa de Mutis bien parecía desmarcarse de la influencia maqrolliana, aunque mantenía el referente marítimo, siempre susceptible de relacionar de una u otra manera con anteriores entregas poéticas o narrativas asociadas al Gaviero. La anterior percepción se mantiene hasta la mitad de la obra, cuando el lector descubre los pormenores del diálogo que sostienen el narrador y el otrora amante y capitán del *Alción*, durante un viaje a bordo de un remolcador desde el puerto petrolero de Barrancabermeja y la desembocadura del río Magdalena en el Mar Caribe³¹⁰, diálogo, que además de permitir conocer el nombre del viajado capitán –Jon Iturri–, aportará datos perturbadores para los lectores tradicionales de los libros de Mutis: quienes contactaron al curtido marino vasco para tomar el timón del carguero hondureño fue la enigmática pareja de amigos conformada por Abdul y Maqroll el Gaviero, aunque la propietaria del barco y posterior amante del capitán fuera la hermana menor del primero, Warda Bashur³¹¹; pero aún faltaba descubrir una sorpresa, la reacción del narrador al tener acceso a dicha información:

³¹⁰ Aunque en la novela, como suele ocurrir la mayoría de veces que se alude a lugares geográficos colombianos, no se especifica directamente ni el nombre del río ni de los lugares de embarque y desembarque, basta tener unas mínimas referencias geográficas para identificarlos: “Meses después de mi visita a las bocas del Orinoco, tuve que permanecer por largas temporadas en la refinería [de Ecopetrol] que se levanta a orillas [el puerto fluvial de Barrancabermeja] del gran río navegable [el Magdalena] que cruza buena parte de mi país [Colombia]. [...] En los períodos de calma, en lugar de tomar un avión para la capital [Bogotá], prefería bajar hasta el gran puerto marítimo [Barranquilla] por el río [el Magdalena].” (p. 345)

³¹¹ Al inicio de las conversaciones que sostendrán el narrador y Jon Iturri durante su viaje a bordo del remolcador que los trasladará de Barrancabermeja a Barranquilla, el marino vasco le aclara la confusión que su nombre suscita en tierras americanas: “Otro motivo de curiosidad es mi nombre. Aquí los americanos me dicen John y les parece de lo más natural”, a lo que el narrador contestará “Pues yo [...] desde cuando le oí el nombre sospeché su origen vasco. Tengo un amigo de Bilbao que se llama también Jon. Muy buen poeta por cierto” (pp. 346-347); diálogo que para un lector atento, no sólo de la obra de Mutis, pero también de lo publicado sobre ella, podía remitir al conjunto de poemas dedicados al escritor colombiano por colegas suyos de distintas nacionales, textos que fueron agrupados al comienzo del libro *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero 1981-1988* [Santiago Mutis Durán (editor), *op. cit.* pp. 9-23], y en los que se incluía uno titulado “Poema” del poeta, ensayista y novelista vasco Jon Juaristi, aunque con la errata señalada por el narrador de la novela en cuestión: “John Juaristi”. Cinco años después, en 1993, en la extensa entrevista titulada *Celebraciones y otros fantasmas*, Mutis acotaría lo siguiente a propósito de

Desde que [Iturri] mencionó los nombres de Bashur y el Gaviero, me sentí en la obligación de contarle que el primero lo conocía mucho de nombre, por boca precisamente del segundo que era viejo amigo mío y cuyas confidencias y relatos he venido reuniendo, desde hace muchos años [...] Pero también pensé que, al hacerle saber al relator mis vinculaciones con esa persona, podría este, o suspender su confidencia, o suprimir en ella episodios que afectaran a Bashur o al Gaviero. Preferí callar. (p. 356)

Dato escondido para el interlocutor pero revelador para el lector en la medida que lo obligará a volver sobre las páginas ya leídas para comprobar que el sutil mecanismo de vasos comunicantes que estructura el relato desborda las fronteras de éste y se extiende a los anteriores textos mutisianos con un carácter iluminador sobre algunos rasgos biográficos del narrador y las características de su quehacer escritural, del cual siempre ha dependido la configuración literaria de Maqroll. Y aunque el narrador no revele en ningún momento su nombre, sí hará evidente una dualidad existencial, que tal como ocurriera con la voz poética original en *Los emisarios*, lo aproxima a la figura biográfica del autor: en un principio se hallan las referencias a sus años de infancia en un internado en Bruselas y su vínculo afectivo con el puerto de Amberes³¹², su condición de

La última escala del Tramp Steamer: “Por cierto que el personaje principal de la novela, que es el capitán del Tramp Steamer, es un vasco muy serio llamado Jon Irusti...” (Eduardo García Aguilar, *op. cit.* p. 31), cuya imprecisión a propósito del apellido del capitán del *Alción*, que parecía fruto de un error doble, atribuible tanto a Mutis, como al entrevistador, permitía especular sobre el posible “parentesco”, más allá del nombre y la nacionalidad comunes, entre el personaje literario apellidado Iturri y el escritor Juaristi. De nuevo pasó un lastro, y en abril de 1998 el autor del presente trabajo tuvo la oportunidad de abordar al intelectual vasco durante las jornadas literarias organizadas bajo el nombre de “La poesía y el mar” por el comisariado español en el marco de la Expo 98 en Lisboa —ciudad donde justamente en uno de los hoteles ubicados en la “Avenida da Libertade”, Jon y Warda sostuvieron su primer encuentro sexual (pp. 372-373)—, y le preguntó si al evento había asistido Jon Juaristi o Jon Iturri. La respuesta no se hizo esperar: “Ese Mutis publicando lo que uno le cuenta; y sus desocupados lectores husmeando donde no deben”; advertencia que se ha intentado tener en cuenta al pie de la letra, pero que como lo prueba el presente capítulo es muy difícil atender cuando se aborda una obra literaria cuyos autor y personajes se empeñan todo el tiempo en ubicarse a uno y otro lado de la línea divisoria entre realidad y ficción.

³¹² “[...] regresé para darme una ducha y luego desayunar en compañía del marino vasco. Éste se bañaba en el camarote contiguo con estruendo de agua, como si estuviera haciendo gimnasia bajo la ducha. El detalle me conmovió particularmente. Había algo cercano, casi familiar, en ese chapoteo, inusitado por lo entusiasta que me recordó las mañanas de baño en el internado de Bruselas. ¡Los cabos que acaba uno atando cuando interviene el azar abusivo e indescifrable!” (p. 353), y “Naturalmente derivamos al tema de Flandes, sus ciudades, su gente, su cocina. Era inevitable terminar hablando de Amberes. Esa ciudad, por tantas razones muy cara para mí, es, a mi juicio, el puerto con más encanto y con movimiento más

relacionista público de una compañía petrolera³¹³; pero también algunos de sus gustos musicales y literarios³¹⁴; y principalmente su condición de poeta y narrador, que reconoce la difusión marginal que han tenido sus escritos “en revistas efímeras y en ediciones no menos olvidables” (p. 342), tal vez debido a la poca atracción que pueden suscitar en aquellos lectores ansiosos de hallar la felicidad y la alegría perdidas en las páginas de volátiles libros, dado que el propio autor reconoce que “tanto los poemas como los relatos acaban saliéndome más bien tristes” (p. 334); conjunto de revelaciones que dotan al narrador anónimo de una figura pública hasta ese momento insospechada³¹⁵, pero que adquieren una mayor carga significativa cuando aluden de manera directa a la razón primordial que lo impulsa a recopilar y divulgar las confidencias y los escritos relativos al Gaviero –“por considerarlos de cierto interés para quienes gustan de conocer las vidas impares y encontradas de seres de excepción, de gente fuera de los comunes cauces de la gris rutina de nuestros tiempos de resignada necesidad” (p. 356)³¹⁶–, y desvela los entretelones de su composición al hacer evidente el

armonioso, por ser el tráfico en el Escalda una operación delicada y llena de lentitudes y maniobras que convierten la entrada y salida de los barcos en una suerte de ballet.” (p. 350), respectivamente.

³¹³ “Tuve que viajar a Helsinki para asistir a una reunión de expertos en publicaciones internas de las compañías petroleras. Iba, en verdad, con muy pocas ganas.” (p. 328), o “Estaba en Costa Rica como asesor de prensa de una comisión de técnicos de Toronto que realizaba un estudio para la construcción de un oleoducto” (p. 331).

³¹⁴ “Mi admiración y familiaridad con la música de Sibelius y con algunas páginas inolvidables del más olvidado de los premios Nobel: Franz Emil Sillanpaa, eran razones suficientes para alimentar mi curiosidad de conocer Finlandia.” (p. 328)

³¹⁵ Dualidad existencial que en reiteradas ocasiones el propio Mutis ha reconocido como una constante en su trayectoria vital: “Estuve dos años con Stanton [agencia de publicidad mexicana a la que se vinculó luego de salir de la cárcel de Lecumberri], fiel a mi vieja política de no mezclar la literatura con el trabajo: seguía, como a los 20 años, en el mundo de la realidad durante el día, vendiendo proyectos y ganándome el pan, y en el de la creación literaria durante la noche, imaginando para Maqroll toda suerte de andanzas.” Fernando Quiroz: *El reino que...* op. cit. p. 108.

³¹⁶ Atrás ha quedado la intención inicial de divulgar la “Oración de Maqroll” como un “antídoto eficaz contra la incredulidad y la dicha inmotivada” (p. 84); ahora se asume una actitud difusora más sosegada, consciente de sus limitaciones: el narrador “editor” no puede luchar contra la náusea que le genera la sociedad contemporánea, debe contentarse con registrar el testimonio de un personaje como el Gaviero

procedimiento que sigue para transformar el diálogo sostenido con Jon Iturri en un relato literario, mecanismo siempre sugerido pero nunca plenamente esbozado en el caso de los testimonios de Maqroll, lo que permite contemplar a *La última escala del Tramp Steamer* como un “arte narrativa” del ciclo novelístico vislumbrado luego del ejercicio de purificación del ser adelantado por el Gaviero en el Cañón de Aracuriare y confirmado cuando errabundo navega el traicionero cauce del Xurandó, hastiado regenta el burdel en Panamá, o desesperanzado deja La Plata para perderse en las escabrosas faldas de la cordillera, camino a un incierto campamento de “ingenieros”. Se trata de un “arte narrativa” que cobra vida a partir de una condición inherente al narrador: ser el oyente privilegiado de peculiares historias, que acto seguido desea compartir con otros pocos escuchas, a quienes considera dignos de conocerlas³¹⁷; pero en la medida que hallar el lugar y el momento idóneos para adelantar el recuento oral se ha convertido en una empresa casi imposible de adelantar en medio del frenético ritmo

que ha decidido ir a contracorriente; aunque también es cierto que la materia prima a divulgar ha cambiado, en el pasado se limitaba a una “oración” –las visiones del Gaviero–, mientras que en el presente ha asumido el peso de una “vida” –el trasegar de Maqroll–.

³¹⁷ Recuérdese como justamente estando en las costas de Punta Arenas, en Costa Rica, a bordo de un lujoso yate en compañía de unos recién conocidos, el narrador verá de nuevo al *Alción* y cuando se apresta a contar sus anteriores encuentros con el fatigado carguero, le asalta la certeza de que los nuevos escuchas no son dignos de conocer su relato: “Hace dos años los vi [al tramp steamer y sus tripulantes] en Helsinki [...] En Finlandia. En el Báltico, cerca del Polo Norte –tuve al final que aclararle [a la frívola esposa del dueño del yate] al darme cuenta que esos nombres poco o nada le decían. Los presentes me miraban intrigados, casi con desconfianza. Sentí una pereza invencible de contarles toda la historia. Además, no era para ellos. No les pertenecía” (p. 335); caso contrario al deseo que desde el inicio del relato ha puesto de manifiesto respecto a escribirlo para un lector en particular, a quien desafortunadamente no ha podido contárselo de viva voz y a quien considera un maestro en cuanto al relato de historias como la que se tejerá en torno al *Alción*: “Desde cuando la escuché, tuve la resuelta intención de contársela a alguien que, en esto de narrar las cosas que le pasan a la gente, se ha manifestado como un maestro. Por eso he preferido, mejor, ahora que la escribo para él –ya que contársela no me ha sido posible–, hacerlo de la manera [...]” (p. 327), particular especificación del receptor de la obra, que si se relaciona con la dedicatoria del texto –“A G.G.M., esta historia que hace tiempo quiero contarle pero el fragor de la vida no lo ha permitido” (p.323)– ubica una vez más la propuesta narrativa mutisiana a dos aguas entre la realidad y la ficción: a todas luces ese para quien el narrador, cada vez menos anónimo, escribe y a quien el autor dedica la obra es Gabriel García Márquez, quien por la misma época había dedicado, agradecido y convertido en poeta de ficción a Mutis con motivo de la publicación de su novela *El general en su laberinto* (véase nota a pie de página 173 del presente trabajo), guiños cada vez más explícitos en la obra de Mutis, acordes con las cada vez mayores presencia “corporal” del narrador de los relatos y proximidad de la figura de éste con la de su creador.

de la sociedad contemporánea, donde día a día se desdibujan los antiguos espacios tradicionales que propiciaban el diálogo entre pares, se ve obligado a transformarlo en relato escrito, susceptible de llegar a manos hostiles –“La crítica ya se encargará, como es su costumbre, de cumplir con el resto y regresar al olvido estas líneas tan distantes del gusto que prima en nuestros días” (p. 328)–, tránsito de la oralidad a la letra impresa que obliga a un intento de fidelidad extrema con el testimonio escuchado, aun sabiendas de las nefastas desviaciones que pueden presentarse en el camino que de manera simultánea puede unir o separar las dos órbitas discursivas³¹⁸, y que halla en la sencillez expositiva la mejor opción para enfrentar los posibles deslices narrativos, cuyas mayor o menor intensidad y reiteración pueden conducir a una indeseada traición al relato original³¹⁹; confesión de principios que para el narrador anónimo se convierte en una “vuelta de tuerca” –similar a las previamente experimentadas por el Gaviero y la voz originaria– que le permite, una vez quedan desveladas parte de su identidad y sus estrategias creativas, cambiar su tradicional ubicación en los entretelones del universo literario mutisiano por un lugar destacado sobre el escenario en que se representan las “empresas y tribulaciones” de la compañía “de voces y figuras” conformada por Maqroll y sus peculiares amigos.

³¹⁸ “Aquí me voy a ver en la obligación de hacer uso de la memoria con la mayor fidelidad posible, para transmitir las palabras de Iturri. El encuentro con Warda en el *Alción*, de no relatarse con ciertos elementos que él subrayó muy particularmente, tiene el riesgo de caer en la manida intrascendencia de las historias del género rosa. Nada podría falsear tanto el relato, despojándolo de su condición fatal e insostenible, como teñirlo de un matiz semejante. Trataré, pues, de ceñirme con la mayor fidelidad a las palabras de mi amigo.” (p. 358)

³¹⁹ “[...] hacerlo de la manera más sencilla y directa para no arriesgarme por caminos, atajos y meandros que ni domino ni, en este caso, sería aconsejable intentar” (p. 327); actitud que puede asumirse como un guiño intertextual entre la defendida sencillez narrativa defendida por el narrador-personaje de *La última escala del Tramp Steamer* y la prepotencia expositiva del narrador omnisciente de gran parte de *Un bel morir*.

Pero las repercusiones de *La última escala del Tramp Steamer* no se limitan a la sorpresiva puesta en escena del narrador anónimo, también atañen al propio Gaviero, mucho más allá de las escasas pero significativas palabras que le dedica Jon Iturri en su recuento de cuando era capitán del *Alción* y amante de Warda Bashur³²⁰, y subyacen en su desplazamiento a la condición de personaje totalmente marginal de la trama, una casi absoluta ausencia “física”, que en lugar de aminorar su influjo, surte el efecto contrario, al elevarlo a niveles próximos a la omnipresencia:

Fue entonces, cuando, por primera vez, se me apareció el *Tramp Steamer*, personaje de singular importancia en la historia que nos ocupa. Sabido es que con este término se nombra a los cargueros de pequeño tonelaje, no afiliados a ninguna de las grandes líneas de navegación, que viajan de puerto en puerto buscando carga ocasional para llevar no importa adónde. Así mal viven, arrastrando su lastimada silueta por mucho más tiempo del que pudiera hacernos predecir su precaria condición. / [...] Había, en este vagabundo despojo del mar, una especie de testimonio de nuestro destino sobre la tierra. Un *pulvis eris* [...] En ese instante, una solidaria y cálida simpatía con el *Tramp Steamer* empezó a nacer dentro de mí. Lo sentí como un hermano desdichado, como una víctima de la desidia y la avidez de los hombres, a las que él respondía con su terca voluntad de seguir trazando sobre los mares la deslucida estela de sus lacerías. (p. 330)

Descripción alusiva al primer encuentro del narrador con el *Alción* en los fríos muelles de Helsinki, en la que bastaría modificar “*Tramp Steamer*” por “*Maqroll*” y sumar unos pequeños ajustes formales para obtener no sólo una de los mejores y escasas descripciones físicas del Gaviero y de todo aquello que puede simbolizar desde su imagen de errabundo hombre de mar³²¹, sino también de las características del vínculo

³²⁰ “–En Amberes –me dijo [Jon al narrador]– me encontré por primera vez con las personas que habrían de cambiar por completo mi vida. Eran un libanés [Abdul], medio armador y medio comerciante, hábil y gentil como buena parte de sus compatriotas y su socio y amigo [Maqroll], un hombre de nacionalidad indefinida, merodeador por entonces en el Mediterráneo en negocios de la más diversa índole, no siempre ajustados a la ética convencional.” (p. 350)

³²¹ Antes de la publicación de *La última escala del Tramp Steamer* las siguientes constituían las escasas referencias al aspecto físico de Maqroll: la barba hirsuta y entrecana que cubría su rostro en la época de tendero en La Nieve del Almirante, lugar donde debía desplazarse con la ayuda de una muleta para paliar la herida que le supuraba en su pierna derecha (“La Nieve del Almirante”, p. 186), lesión provocada por

solidario existente entre el narrador y él; vínculo que, como lo prueba el pasaje en cuestión, pareciera llegar al extremo de condicionar plenamente la manera en que el narrador aprehende los espacios por los que se desplaza en su también peregrina existencia³²², alcanzando Maqroll, antes que la pregonada condición de conciencia del universo mutisiano, el más humilde, pero a su vez más trascendente, rango de “cómplice” –tanto para su creador, como para su compañero de páginas o sus lectores–, tal cual lo concebía Julio Cortázar a mediados del siglo XX:

Adviértase que ya no hay *personajes* en la novela moderna; hay sólo cómplices. Cómplices nuestros, que son también testigos y suben a un estrado para declarar cosas que –casi siempre– nos condenan; de cuando en cuando hay alguno que da testimonio a favor y nos ayuda a comprender con más claridad la exacta naturaleza de la situación humana de nuestro tiempo³²³.

Doble función que desde sus orígenes literarios Maqroll ha cumplido a cabalidad, ya sea cuando ha descendido de la gavia para compartir las miserias del resto de la tripulación, o cuando, hastiado de ello, ha intentado refugiarse, al igual que el alción, en lugares ajenos a la nociva presencia de la “manada”, pero de los cuales siempre ha regresado a ocupar su deteriorado puesto de observación. Viajes de ida y vuelta, que a la luz del “arte narrativa” del narrador y de la omnipresencia maqrolliana evidenciados en *La*

la picadura de una araña de Okuriare, como indicará el narrador omnisciente de *Un bel morir* (p. 313); quien también reparará en el cabello entrecano y rebelde del Gaviero (p. 308); su mirada oblicua y cansada, su voz apagada y la rigidez de sus agotados hombros, rasgos que llamaron la atención de la entonces voz introductora cuando recibió la vista de Maqroll en medio de una hacienda cafetera (“La visita del Gaviero”, p. 215); facetas y mutaciones de un rostro y de un cuerpo equiparables a las “heridas” visibles en el oxidado casco del *Alción*.

³²² En el conjunto de revelaciones adelantado por el narrador a lo largo de la novela, una de las más significativas es la de su condición de permanente viajero que comparte en este caso con el marino vasco –“El compartir, así sea fugazmente, un paisaje o un lugar de nuestra infancia, nos hace sentir en familia. Y esto es, claro, más acentuado en quienes andan por el mundo sin asidero ni residencia establecidos. Era nuestro caso: él, por su condición de marino, yo, por haber cambiado tantas veces de país, siempre por circunstancias ajenas a mi propia voluntad” (p. 347)–, y que posiblemente sea el origen de su capacidad para registrar el testimonio de atormentados peregrinos, llámense Jon Iturri o Maqroll el Gaviero.

³²³ Julio Cortázar: “Situación de la novela” (1950) en *Obra crítica / 2*, edición de Jaime Alazraki, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 224-225.

última escala del Tramp Steamer, parecían no haberse agotado aún al final de los años ochenta del siglo pasado, por lo que no era de extrañar que nuevas obras mutisianas vinieran a complementar la trilogía inicial y el significativo intermedio narrativos tejidos en torno del Gaviero.

IV.2.3. Hacia la consolidación de una saga novelística: *Amirbar*, *Abdul Bashur*, *soñador de navíos* y *Tríptico de mar y tierra*

Acorde con la percepción de una obra aún inconclusa vislumbrada al final de *Un bel morir* y con los lineamientos narrativos consignados en *La última escala del Tramp Steamer*, la década del noventa deparó la publicación de tres títulos nuevos –*Amirbar* (1990), *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1991) y *Tríptico de mar y tierra* (1993)– que sumados a la producción narrativa previa, transmitió la idea de asistir a la configuración de una saga novelística que sería fiel a su primigenio carácter fragmentario, porque en ningún momento sus tres últimas obras pretenderían enmendar el rumbo disperso de las primeras, y aunque aportan informaciones que complementan y matizan el espectro maqrolliano, en ningún momento pretenden dar total cuenta de él, sino registrar un significativo giro en la relación de sus dos artífices –el narrador anónimo y Maqroll–, que a su vez desemboca en el recurrente cuestionamiento literario de los oscilantes límites entre realidad y ficción.

Con anterioridad se había destacado que para el narrador anónimo la principal fuente de acceso al discurso maqrolliano la constituía su condición de oyente privilegiado de los relatos de éste, aunque sin poder precisar desde cuándo y en qué circunstancias se celebraban esos reveladores encuentros. Luego de “La visita del

Gaviero” en *Los emisarios* se llegó a intuir que posiblemente el origen de dicha relación podía remontarse a una juventud compartida en la llamada tierra caliente, entre la espesura de los cafetales, el aletargador golpeteo de la lluvia sobre las tejas de zinc y la espera de una nueva y reveladora creciente del río; pero para sorpresa de aquellos empeñados en seguir las huellas de dichos cruces de andaduras, será en las páginas de *Amirbar* donde el narrador ofrezca la versión del inicio de la relación:

[...] habíamos hecho amistad durante uno de mis viajes de rutina por las Antillas en un buque cisterna de la Esso, cuando trabajaba para esa compañía. Maqroll era jefe de bombas y nuestra relación nació cuando lo vi abstraído, durante uno de sus ratos libres, en un erudito tratado sobre la Guerra de Sucesión de España. Entramos de lleno en materia, por ser ése un tema que también a mí me interesa, y coincidimos en el indudable derecho que cabía a Luis XIV de reclamar para su nieto el trono que dejaban vacío los Austria. Volvimos a encontrarnos en viajes posteriores y se nos hizo costumbre coincidir en los más inesperados lugares del mundo, según lo permitían nuestros sucesivos cambios de ocupación. (p. 401)

Revelación que reafirma el gusto compartido por unos variopintos momentos históricos, ya entrevisto al inicio de *La Nieve del Almirante* o en los borradores del libro inconcluso sobre el asesinato de César Borgia que en su día el Gaviero dejara al cuidado del narrador³²⁴, pero que no deja de sorprender, porque más allá de las dispersas alusiones a determinados desarrollos de la historia occidental que se hallan en sus relatos, el posterior desarrollo de su relación pareciera signado por un vínculo más profundo, que atañe a los entresijos más inasibles de la condición humana en su lucha por resistir los embates de la cotidianidad, vínculo frente al cuál el gusto compartido por los libros de historia sólo sería un pretexto para allanar el camino a un diálogo poco “libresco” sobre la eterna “pregunta por el hombre” y sus posibles existenciales, aunque sin olvidar, que dichos libros también pueden cumplir la función de necesarias y

³²⁴ Véase nota a pie de página 240 del presente trabajo.

refrescantes fuentes de evasión del agobiante presente que han vivido, como lo ejemplifica el Gaviero al refugiarse en la Umbría de la época de San Francisco de Asís para no acabar agobiado por todo el repertorio de lacerías y traiciones del que fue víctima por sus “socios” durante el tráfico ilegal de armas recreado en *Un bel morir*³²⁵.

Otros datos significativos de la revelación del narrador sobre el origen de sus contactos con el Gaviero atañen a la cada vez mayor precisión en las referencias sobre los

³²⁵ De manera semejante a los apéndices incluidos en *La Nieve del Almirante* y *Un bel morir*, en *Amirbar* se añade uno a propósito de la constante relación de Maqroll con el universo de los libros, relación que previamente el narrador había matizado como ajena a todo sesgo académico –“La sola palabra *intelectual* le produciría al Gaviero un sobresalto mayúsculo. Es un hombre con profundas y muy sinceras curiosidades y un gusto muy personal por el pasado, que van parejos con una buena formación literaria, lograda al margen del mundo en donde suelen moverse los llamados intelectuales” (pp. 400-401)–, y que en el apéndice en cuestión presenta como la de “un lector empedernido. Un incansable devorador de libros durante toda su vida. Éste era su único 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” (p. 401); llamativa paradoja mutisiana en la que contrasta la creación de una voz-personaje emparentada con diversas tradiciones literarias, como ya se ha precisado, pero que a su vez se presenta como una figura que en su relación con los libros no persigue hallar respuesta alguna a sus angustias existenciales sino que la asume como una escueta fuente de evasión respecto a éstas. El siguiente es el catálogo de libros preferidos del Gaviero que el narrador registra en el apéndice, fruto de su tradicional ejercicio de “releer viejas cartas” de Maqroll y rememorar sus encuentros, catálogo que no se limita a reseñar los libros en cuestión, sino que indica en que contexto los trajo a colación el Gaviero, así como las inquietantes valoraciones que hacía de su contenido y de sus autores: *Mémoires du Cardinal de Retz* en “la bella edición hecha en 1791 en Ámsterdam por J.F. Bernard y H. de Sauzet en cuatro volúmenes” (p. 491); *Mémoires d’Outre-Tombe* de Chateaubriand, en “la edición corriente en tapas amarillas de los Classiques Garnier” (p. 492); *Les guerres de Vendée* de Émile Gabory; y las cartas y memorias del Príncipe de Ligne, “en una bella edición hecha en Bruselas en 1865”; conjunto de libros que no sólo se distinguen por el idioma en que están escritos, lo que permite especular respecto a Maqroll como un “lector francés”, sino principalmente por el hecho de haber sido escritos o aludir a siglos ajenos al que por “desgracia” le tocó vivir al Gaviero, siglo XX al que en este apéndice sólo se hará mención a propósito de la novela *L’Ecluse n.º 1* de Georges Simenon y del juicio que a partir de ella emitirá Maqroll sobre la narrativa en lengua francesa de los siglos XIX y XX: “[Simenon] Es el mejor novelista en lengua francesa después de Balzac. [...] Céline es el mejor escritor de Francia después de Chateaubriand; pero el mejor novelista es Simenon. Y créame que menciono a Balzac haciendo de lado ciertas reservas que tengo sobre su detestable francés” (p. 494); juicio que, además de su tono provocador, estaría en clara contradicción con la supuesta no formación literaria del Gaviero, motivo por el cual el narrador se apresura a aclarar que dicha valoración “fue una de las muy escasas opiniones literarias que le escuché durante nuestra relación de tantos años” (p. 494). Opinión literaria maqrolliana que en el punto de desarrollo de la mutua codependencia entre el autor, el narrador y el personaje presente en *Amirbar*, bien prueba que Mutis, cuarenta años después de haber acudido por primera vez a la presencia de Maqroll, vuelve a requerirla para exponer sus gustos literarios como lo reitera pocos años después de la publicación de *Amirbar*: “Estas lecturas de Maqroll, sobre las cuales hablo al final de la novela *Amirbar*, pues son una parte de mis lecturas de toda la vida: *Las memorias de ultratumba* de Chateaubriand –que es un libro que me fascina– que me parece una de las grandes obras de la literatura de Occidente; *Las memorias del Cardenal de Retz*, que me parece el libro más inteligente sobre ese fenómeno tan nauseabundo que es la política y ese tipo de libros que yo frecuento muchísimo. Entonces como este Maqroll anda siempre por parajes muy lejanos y muy incómodos y también pasa por unos sufrimientos y

distintos trabajos ejercidos por el primero, en este caso su vinculación con la multinacional petrolera Esso, que pone de relieve la pareciera inevitable cercanía biográfica entre el narrador y el autor; aproximación que justamente se evidenciará en el, otra vez, inesperado encuentro de los dos personajes en California que propicia la escritura de *Amirbar*.

Cruce de caminos que agrega un rol inédito a la figura del narrador, convirtiéndose ahora, además del necesario puente entre el mundo de Maqroll y los lectores, en el salvador del Gaviero, como lo prueba el escueto mensaje que, desde un sórdido motel en Los Ángeles, donde padece las elevadas fiebres de una malaria contraída previamente, le envía Maqroll al narrador, a quien sabe trabajando por esos días en los estudios cinematográficos de Burbank, un guiño más al parentesco narrador-autor³²⁶: “«Estoy en La Brea 1644. Venga tan pronto pueda. Lo necesito. Maqroll»” (p. 396); llamado que es atendido con la mayor prontitud posible por parte del narrador, como lo hará de manera similar cuando por intermedio del común amigo Alejandro Obregón, el ya mencionado pintor colombiano, se enteré de la crisis existencial que atraviesa un agotado Gaviero anclado en Mallorca, luego de haber asistido a perturbadoras revelaciones, fruto del cuidado que brindó durante una temporada al hijo pequeño del desaparecido Abdul, cuyo nombre –Jamil– encabeza el tercer fresco del *Tríptico de mar y tierra*³²⁷. Aunque la respuesta a estos llamados de auxilio no se

unas angustias y unas miserias tan hondas, me pareció justo que, por lo menos, llevara buenos libros en sus viajes.” Pedro Shimose (editor): *Álvaro Mutis op. cit.* p. 50.

³²⁶ Desde finales de los años cincuenta y comienzos de los ochenta, Mutis estuvo vinculado a la Twenty Century Fox y a la Columbia Pictures en la comercialización de sus películas para América Latina.

³²⁷ El siguiente fue el llamado de auxilio que el Gaviero envió a Obregón, y del cual el narrador tuvo conocimiento en una de sus visitas a la casa del pintor en Cartagena de Indias: “Alex: Abusando de la hospitalidad de mi buen amigo el párroco, le escribo estas líneas que van como la legendaria botella al mar. Esta vez la vida ha logrado golpearme donde era. No son cosas para comentar por escrito. Ando algo desalentado y perdido. Ninguno de los caminos que antes solían ofrecerse a mi inquietud me atrae ahora.

limitará a ofrecer paliativos a las dolencias físicas y emocionales que suele arrastrar consigo el Gaviero, sino que también establecerá las condiciones idóneas para revivir el ritual que mejor saben ejecutar: el Gaviero “dar cuenta” de pasajes significativos, por una u otra razón, de su aparente inagotable cantera existencial, y el narrador “escuchar” con la mayor atención posible las palabras de su interlocutor, para luego “reproducirlas” o “recrearlas” de la mejor manera posible en su tránsito hacia la hoja impresa; pero con una significativa variante en los dos casos: no sólo se rescatará lo dicho por Maqroll, sino que también hará parte del relato la puesta en escena del ritual; en el primer caso ella tendrá lugar en la sala de la casa del hermano del narrador ubicada en Northridge, en el californiano valle de San Fernando, anfitrión que junto con su esposa serán igualmente privilegiados escuchas de los pormenores de cuando el Gaviero, víctima de “la fiebre del oro”, se perdió en un recodo de la cordillera andina, y que “curiosamente” portará el nombre de Leopoldo, al igual que uno de los hermanos del autor; y en la segunda ocasión, el escenario elegido será la terraza de un pequeño hotel de Pollensa, en el que en compañía de un párroco amigo –mossèn Ferrán– y de la esposa del narrador, obviamente llamada Carmen, al igual que aquella que fue testigo de la fuga precipitada de un gorrión en “El tríptico de la Alhambra”, y cuya presencia fue explícitamente solicitada por aquel que se disponía a abrir su corazón ante su selecto auditorio para que percibiera las heridas que se negaban a cerrar, fruto de vislumbrar, a través de Jamil, a

Si usted pudiese venir por aquí, cosa que adivino bastante improbable, me sería de gran alivio contarle de qué se trata y disfrutar de su compañía. Lo mismo digo respecto a nuestro común amigo que anda por ahí escribiendo mis andanzas y dejando testimonio de mis infortunios. Bien sé que suele pasar a menudo por España, movido por sus querencias con el Al-Andalus, los Califatos Omeyas y el reino de Mallorca, con los que nos da la tabarra. Si lo ve, muéstrele estas líneas. Eso es todo, mi querido pintor de ángeles púberes y perturbadoras. Nadie como ustedes dos para entender lo que puede haber detrás de estas líneas. Ahí va un gran abrazo de su amigo. Maqroll el Gaviero” (pp. 693-694).

aquel niño que un día fue pero que ahora se le presentaba signado por la condición de lo irrepetible³²⁸.

Estas puestas en escena, sumadas a sus previos llamados de auxilio, constituyen la evidencia de un giro significativo en la evolución de la relación sostenida desde 1948 entre la otrora voz introductora, ahora investida del papel de narrador cada vez menos anónimo, y Maqroll el Gaviero; y a su vez del vínculo de estas dos criaturas literarias con su creador. Si bien desde el comienzo se evidenció la necesidad de Maqroll de contar con la injerencia de otro para divulgar las visiones obtenidas desde su privilegiada gavia, en las últimas obras de la saga narrativa, dicha necesidad adquiere otra dimensión, porque más allá de que el narrador pueda “salvar” o no al Gaviero de sus crisis existenciales, lo que el viejo marinero requiere de su fiel “albacea literario” es que lo escuche, que le permita exorcizar sus demonios interiores mediante un ejercicio dialógico, independientemente de que éste pueda llegar a adquirir la faceta de un texto susceptible de ser publicado; de hecho, luego de la celebración del ritual en Pollensa, el Gaviero reiterará que la potestad sobre la divulgación o no de sus relatos recaerá siempre en el criterio “editorial” del narrador:

Usted, que ha contado tantos episodios de mi vida, estoy seguro de que nunca pensó en escuchar de mis labios una historia como la que me ha hecho el favor de oír. No sé si valga la pena contarla. A veces pienso que forma parte, simplemente, de lo que un poeta que admiro mucho llamó «los comunes casos de toda suerte humana». No lo sé. Es a usted a quien toca juzgarlo³²⁹. (p. 759)

³²⁸ “Jamil”, p. 701.

³²⁹ Aunque en el presente apartado se ha insistido en la novedad narrativa que constituye el recrear los relatos de Maqroll a partir de la puesta en escena de los encuentros sostenidos entre el narrador y el Gaviero, durante los cuales éste ha dado cuenta de sus peculiares andanzas; es conveniente señalar que en la segunda parte de las *Empresas y tribulaciones* el narrador no deja a un lado sus métodos tradicionales para divulgar significativos aspectos de la trayectoria vital de su amigo: recoge el testimonio directo de terceros que han convivido con Maqroll, como es el caso de la pareja conformada por Yosip y Jalina, quienes lo auxilian durante sus delirios febriles en el derruido motel de Los Ángeles, en gratitud a las viejas y accidentadas travesías realizadas por los tres en el Mediterráneo (*Amirbar*, pp. 437-438); transcribe cartas que el Gaviero le manda de cuando en cuando, como aquella en la que lo pone al tanto

Pero ese escepticismo sobre el valor de sus relatos no diezmará su vocación narrativa, entendida ésta como una efímera pero necesaria herramienta para periódicamente intentar darle un orden a su caótica existencia, armonía que se agotará de manera simultánea con el discurso que la anuncia, pero que durante ese interludio le permitirá medianamente clarificar aquellas empresas, que aunque luego las haya abandonado, han condicionado su existencia, siendo la más emblemática la que adelantó en el extremo superior del palo mayor de un barco de vela:

Cuando era joven entré como gaviero en la tripulación de un ballenero islandés que nos contrató en Cardiff. [...] La lección del mar, las largas horas que pasé trepado en la parte más alta de la gavia escrutando el horizonte, todo eso fue para mí de una plenitud que me colmaba tan intensamente que nada, después, ha vuelto a darme tal sensación de libertad sin fronteras, de disponibilidad absoluta. (p. 412)

Revelación que tan sólo vendría a anunciar en el ritual adelantado a propósito de “la fiebre del oro” en la cálida sala de la casa ubicada en el valle de San Fernando, en California, escenario en el que de manera simultánea se hacía evidente la cada vez mayor proximidad entre el narrador y el autor, que también repercute sobre la manera en que los lectores afrontan la obra, en la medida que, según Askold Maelnyczuk, “su peculiar perspectiva produce unos maravillosos giros en la trama, como si fuesen intercambios de información reciente, y hace que nuestra visión sobre los personajes sea

de su nuevo oficio de guardián de unos astilleros en Mallorca (*Amirbar*, p. 480-489); encuentros fortuitos del narrador con terceros, que luego le facilitan “documentos” que le permiten proseguir la elaboración del retrato del viejo marino, como ocurrió luego de coincidir en la estación de trenes de Rennes con Fátima Bashur, quien poco después le mandó desde El Cairo un conjunto de cartas y fotos del fallecido Abdul, en las que obviamente irrumpía la figura del Gaviero (*Abdul Bashur, soñador de navíos*, pp. 501-502, 508-511); transcripción de escritos de Maqroll como el titulado “Diálogo en Belem de Pará”, en el que el Gaviero recrea un supuesto diálogo sostenido con su entrañable socio Abdul, durante el cual adelantan un particular balance de sus existencias, diálogo que aunque verosímil, susceptible de no haber ocurrido tal cual se presenta, según el propio narrador (*Abdul Bashur, soñador de navíos*, pp. 611-617); relatos en primera persona por parte de Maqroll, sin ninguna aparente intervención del narrador (“Cita en Bergen” en *Tríptico de mar y tierra*, pp. 627-655); múltiples fuentes y recursos narrativos que al tiempo que permiten vislumbrar una cartografía más amplia del universo maqrolliano, también resaltan su siempre presente carácter fragmentario.

mucho más intensa y profunda”³³⁰; pero fusión de roles que tiene consecuencias aún mayores, cuya primera manifestación tiene claros tintes unamunianos o pirandellianos en cuanto a la rebelión del personaje literario contra su creador, pero en el caso de Mutis no en el interior de las obras, sino en el proceso mismo de escritura de las mismas, como sorprendentemente lo anunciaba el autor a propósito de la redacción de la última entrega de la saga:

Hace unas semanas cuando terminaba la novela «El tríptico de mar y tierra» puse una frase que decía Maqroll y prácticamente escuché la voz de Maqroll diciendo: «yo no hablo así. Ese no soy yo. ¿Qué le está pasando? Está hablando como usted.» [...] Inmediatamente borré la frase avergonzado y puse la frase que me dictó Maqroll -vaya, es que así lo viví-. Entonces Maqroll ya está muy lejos de mí y muy cerca de mí. Esto no es literatura. En verdad él ya tiene una carga tal de pasado y un presente tan lleno de propuestas que no hace sino desconcertarme y hacerme escribir novelas que es lo que no quiero hacer. Lo que yo quiero hacer es escribir poesía, pero Maqroll no me deja³³¹.

³³⁰ Askold Maelnyczuk: “¡Bendito Maqroll! Más aventuras de un hombre de mar de proporciones míticas”, *The New York Times*, 26 de febrero de 1995, reproducido en Javier Ruiz Portella: *Caminos y encuentros... op. cit.* p. 332. El siguiente testimonio de Mutis a propósito de los “pasatiempos” compartidos con su hermano Leopoldo, reitera la sensación, no sólo de un mundo ficcional enriquecido por personajes y escenarios reales, sino principalmente como la ficción maqrolliana se ha desbordado, inundando y signando los espacios vitales de su creador: “Uno de nuestros pasatiempos favoritos [con Leopoldo], muchos años después, era sentarnos con un buen whisky a recorrer con la memoria la finca, desde su casa de Los Ángeles. Allí, en la misma terraza donde Maqroll narró alguna vez la historia de Amirbar, volvíamos a ver las caídas de agua donde los aventureros lavaban el oro, volvíamos a subir a los árboles gigantescos donde nos sentíamos los dueños del mundo, volvíamos a descender por los abismos que se robaban las palabras para convertirlas en un eco interminable que todavía, a veces, creo escuchar.” Fernando Quiroz: *El reino que... op. cit.* p. 35.

³³¹ Declaración recogida en Pedro Shimose (editor): *Álvaro Mutis op. cit.* p. 49. Compárese la situación con la triste reflexión del personaje unamuniano Augusto Pérez luego de su fallido encuentro con su “autor” en Salamanca durante el que solicitaba no morir en la obra: “Supongamos que es verdad que ese hombre me ha fingido, me ha soñado, me ha producido en su imaginación; pero, ¿no vivo ya en las de otros, en las de aquellos que leen el relato de mi vida? Y si vivo así en las fantasías de varios, ¿no es acaso real lo que es de varios y no de uno solo? Y ¿por qué surgiendo de las páginas del libro en que se deposite el relato de mi ficticia vida, o más bien de las mentes de aquellos que la leen —de vosotros, los que ahora la leéis—, por qué no he de existir como un alma eterna y eternamente dolorosa? ¿Por qué?” (Miguel de Unamuno: *Niebla*, estudio y notas de Miguel Ángel García López, Madrid, Suma de Letras, 2002, p. 305); o con la interpelación del Padre al Director en la emblemática puesta en escena pirandelliana: “Un personaje, caballero, siempre puede preguntarle a un hombre quién es. Porque un personaje tiene realmente una vida suya, marcada por caracteres suyos, por los cuales es siempre «alguien». Mientras que un hombre —y ahora no me refiero a usted—, un hombre, en general, puede no ser «nadie».” (Luigi Pirandello: *Seis personajes en busca de autor*, traducción de Esther Benítez, Buenos Aires, Editorial Sol90, 2003, pp. 106-107); intervenciones que al tiempo que evidencian la “independencia” susceptible de alcanzar por parte de la criatura literaria frente a su creador, recogen la inquietud respecto a la inmortalidad que puede lograr el personaje literario en contraste con la segura

Sometimiento del escritor a su principal criatura literaria que pareciera ser el anverso perfecto de la inicial necesidad del joven poeta de hallar una voz poética que hiciera verosímil su descorazonada visión del mundo que intentaba transmitir en los albores de su creación lírica, transformada ahora en la solicitud del personaje literario de contar con el quehacer de su creador para proseguir su andadura literaria; una andadura en la que a pesar de la autonomía ganada, continúa presente la constante mutisiana de requerir la presencia de otro, llámese narrador o autor, para que el discurso poético o novelístico pueda gestarse. Requerimiento de otro o de otros que a su vez acentúa el desvanecimiento de las supuestas sólidas palizadas levantadas entre los dominios de la realidad y los de la ficción, porque en la segunda parte de las *Empresas y tribulaciones* además de presenciar ese salto simultáneo aunque en sentido inverso de Mutis y Maqroll, el primero dejando atrás su vieja Smith-Corona para instalarse en el espacio hasta entonces atribuido a un narrador anónimo y el segundo abandonando su gavia para

mortalidad del autor, inquietud a la que Mutis no ha sido ajeno, ya sea poniéndolo de manifiesto a través del narrador cada vez que este ofrece una nueva versión del Gaviero, que acto seguido descalifica, o en el diálogo que ha sostenido con algunos estudiosos de su obra, como lo refleja el siguiente fragmento de una misiva enviada a uno de ellos en marzo de 1998: “La supuesta muerte de Maqroll en los esteros es la tercera que le hago padecer. Las dos anteriores aparecen en la poesía; una en “Morada” de *Los Hospitales de ultramar* y otra en “Se hace un recuento de ciertas visiones”. *Ninguna sucedió en realidad* (¿cuál es la realidad en esto y en el resto de las cosas de nuestra vida?). Acuérdate [de] la macabra frase de mi amigo el escritor francés Jean Bothorel: “Maqroll morirá el día que usted muera”. Bonito, ¿verdad?” (William L. Siemens: *Las huellas de...* op. cit. p. 236), reflexión que puede relacionarse con el veredicto anticipatorio que Abdul comunicara a Jon Iturri a propósito de la relación de éste con su hermana Warda: “Lo de ustedes durará lo que dure el *Alción*” (p. 379), como prueba una vez más de la necesaria interrelación, a pesar de los temporales distanciamientos o rebeliones, entre los distintos actores, incluido el autor, del tapiz tejido desde 1948 y cuya última puntada no se tiene noticia si ya ha sido dada o no: luego de la publicación de las *Empresas y tribulaciones*, sólo se ha tenido noticia del Gaviero a través del breve relato “Un rey mago en Pollensa”, extensión de lo expuesto en “Jamil” a propósito de la relación entre el viejo Gaviero y el hijo de Abdul, cuya principal revelación fue la confesión del enfermo marino sobre su aprendizaje de la lengua flamenca a través de su madre (Álvaro Mutis: “Un rey mago en Pollensa”, *El Tiempo*, 24 de diciembre de 1995, p. 2C); y de lo revelado por el autor durante una visita a comienzos del siglo XXI a El Escorial: “Ahora [a Maqroll] lo tengo viviendo un grave riesgo en el que temo pueda perder la vida. Está acompañando a Jamil que ya es adolescente y se halla vinculado a las guerrillas libanesas.” (Inmaculada García y Samuel Serrano: “Un encuentro con Álvaro Mutis en El Escorial” en *Dossier: Álvaro Mutis, Cuadernos hispanoamericanos*, 619, enero 2002, p. 50)

enmendar la plana a su creador en el estudio de éste, también adelanta, de manera fragmentaria, la relación de Maqroll con un amigo del autor, el ya mencionado Alejandro Obregón, que a su vez es definido por Mutis a partir de modelos literarios³³², entrecruzamiento de escenarios que se convierte en una nueva variante de la metáfora de dependencia mutisiana, en este caso la presente entre lo real y lo imaginado, que no recibiría otro nombre que el de la “existencia”, asumida desde su condición de piedra angular que le otorga Kundera en el conjunto del quehacer novelístico:

La novela no examina la realidad, sino la existencia. Y la existencia no es lo que ya ha ocurrido, la existencia es el campo de posibilidades humanas, todo lo que el hombre puede llegar a ser, todo aquello de que es capaz. Los novelistas perfilan *el mapa de la existencia* descubriendo tal o cual posibilidad humana³³³.

³³² La relación entre el universo narrativo mutisiano y el pintor colombiano Alejandro Obregón se inicia con su irrupción en *Amirbar* como amigo común del Gaviero y del narrador, cumpliendo a partir de entonces la función de intermediario entre los dos como ya se precisó en el caso de “Jamil”, o de fuente de información para el narrador sobre aspectos desconocidos de Maqroll como queda consignado en el apéndice de *Amirbar* a propósito de la plena identificación de éste con los chuanes durante las guerras de la Vendée (p. 493), o de protagonista de relatos completos como “Razón verídica de los encuentros complicidades de Maqroll el Gaviero con el pintor Alejandro Obregón” –segundo retablo del *Tríptico de mar y tierra*– en el que al tiempo que se notifica su muerte también se le presenta como testigo privilegiado de una nueva versión sobre la desaparición definitiva del Gaviero, en esta ocasión en la Ciénaga Grande, de la cuál supuestamente diera noticia el escritor y periodista para quien fuera escrita *La última escala del Tramp Steamer*, el mismo que evocara la voz poética originaria en su recorrido por tierras andaluces –“la contenida, firme, insomne voz de Gabriel en una sala de Estocolmo” (“Tríptico de La Alambra”, p. 229)–, el también conocido como Gabo, cuya presencia escritural en el relato (pp. 682-683), genera una nueva vuelta de tuerca en la propuesta literaria mutisiana de traspasar una y otra vez las dominios de lo real y lo ficticio, al punto que no sólo se pone hombro con hombro a seres de carne y hueso con figuras literarias, sino que también se define a los primeros a partir de las segundas, tal como lo hiciera el propio Mutis con Obregón a partir de una de las voces poéticas greiffianas más emblemáticas: “El encuentro entre Sergio Stepansky y Maqroll el Gaviero estuvo previsto pero, después del regaño por Matías Aldecoa, a mí me dio un terror espantoso. Pero te quiero contar que, inclusive, algo escribí de este encuentro. Fue justamente el que yo hubiera trabajado un poco y después quemado ese texto lo que me llevó a escribir una novelita o, mejor, un episodio que saldrá en *Tríptico de mar y tierra*, el encuentro de Maqroll con Alejandro Obregón, que era un Sergio Stepansky de Colombia, que pintaba maravillosamente y era un ser humano adorable. Es una cita que puede cumplirse, ya que no tengo quién me cobre ese atrevimiento” (Pedro Shimose (editor): *Álvaro Mutis op. cit.* pp. 51-52); una clara manifestación del mítico “catoblepas” – “criatura que se devora a sí misma, empezando por los pies”– que mencionara Flaubert en *La tentación de San Antonio* e incluyera Borges en el *Manual de zoología fantástica*, y que para Vargas Llosa ejemplifica la lucha del escritor por hallar la fuente de sus temas literarios (Mario Vargas Llosa: *Cartas a un... op. cit.* p. 23), esa batalla que en el caso de Mutis lo ha llevado a ficcionalizar su vida, la de sus familiares más cercanos y la de sus amigos más queridos.

³³³ Milan Kundera: *El arte de... op. cit.* p. 54.

Ese campo de posibilidades donde se entremezclan lo vivido y lo soñado, en el que simultáneamente se puede asumir los roles de creador y criatura creada, de voz que enuncia la sentencia y de pluma que la reproduce en el folio, de escritor que, acorde con el modelo proustiano, oscila entre el “yo profundo”, que sólo se manifestaría en las líneas escritas, pero también en las entrelíneas, los silencios, los puntos y aparte de la obra, y el “yo social” que es reconocido por su nombre de pila, que es vislumbrado como un “hombre de mundo”, cuyas vivencias extra-literarias se intentan asociar de una u otra manera a su “obra”³³⁴, oscilación que en el caso de Mutis se acentuó de manera significativa a partir del final de la saga novelística, cuando fruto del cada vez mayor reconocimiento por parte de la crítica y los lectores a su obra, las entrevistas y las participaciones en simposios en los que se intentaba dar cuenta del universo maqrolliano se multiplicaron, al punto que cada declaración del autor alcanzó la categoría de una trama en paralelo explicativa de los tumbos narrativos del Gaviero³³⁵: porque así como en 1992, Mutis manifestaba su deseo de reconducir su quehacer literario a los dominios de la lírica, apartando a Maqroll de dicha empresa, al año siguiente no sólo publicaba una nueva entrega de la saga, que a grandes rasgos ya había presagiado en su declaración previa *–Tríptico de mar y tierra–*, sino que además confesaba que, a pesar

³³⁴ Marcel Proust: “El método de Sainte-Beuve” en *Contra Sainte-Beuve. Recuerdos de una mañana*, edición y prólogo de Antoní Marí y Manel Pla, traducción de Javier Albiñana, Barcelona, Tusquets, 2005, pp. 109-115.

³³⁵ Para el ensayista y novelista francés Bernard-Henry Lévy, existe un punto intermedio entre el “yo profundo” y el “yo social” proustianos que correspondería a “la máscara del escritor”, el autor emplea de cara al público cuando alude a su obra y a su condición de hombre de letras, que bien podría ser la que Mutis ha elaborado a lo largo de las numerosas entrevistas concedidas y de las asiduas asistencias a simposios sobre su obra: “Está, en tercer lugar, el personaje. La máscara del escritor. La cara que saca cuando sale de sus libros y va, por ejemplo, a la televisión. Está ese yo preparado, compuesto, fabricado, que no es de la vida de todos los días sino el de la vida de los grandes días. Ese yo público que no es ya el yo de los salones, de los amores o de las amistades, sino el que va a aparecer en las tribunas donde la mayoría de los escritores, de manera más o menos resuelta, representan su imagen pública. Es un yo escenificado, una imagen construida de sí mismos, un yo supuestamente halagador bajo cuyo pabellón navegarán y conquistarán su porción de gloria.” Bernard-Henry Lévy: *La comedia de este mundo*, traducción de Lluís Miralles, Barcelona, Seix Barral, 1999, p. 100.

de las molestias que le suscitaba la omnipresencia del Gaviero en sus proyectos escriturales, se negaba a contemplar una posible desaparición definitiva de ese otro que le ha permitido ser³³⁶; encrucijada dolorosa como bien lo ha reiterado Lefort en sus diferentes estudios sobre la obra mutisiana:

[...] uno no puede despedirse fácilmente de tal personaje [de Maqroll]. Deshacerse de él es deshacerse de sí, en el momento preciso en que uno se reconoce a sí mismo a través de él, porque creándolo se ha escogido a sí mismo y de cierta manera se ha engendrado por el texto escrito³³⁷.

Porque sin querer llegar al reduccionismo de identificar plenamente a Mutis con Maqroll, bien es cierto que la prolongada y matizada relación del escritor colombiano con su criatura literaria más preciada y compleja permite afirmar una estrecha co-dependencia existencial entre los dos, desarrollada de manera acorde con el modelo fenomenológico que en su día expusiera Bakhtine a propósito de la necesaria complementariedad que existe entre el autor y el “héroe” que cumple la función de núcleo de su universo literario, una complementariedad que bien se puede manifestar bajo la faceta del escritor que sólo a través de la voz poética o el personaje narrativo creados encuentra la vía idónea para proyectar su visión de la condición existencial del ser humano, ejercicio que, en la medida que es adelantado desde el interior del “héroe” lo dota de un “horizonte” de posibles; o una complementariedad en la que el creador

³³⁶ “Tengo en el cajón de mi escritorio proyectos de poemas, y, en verdad, sueño cada vez más intensamente con volver a escribir poesía. Yo creo que lo voy a hacer si Maqroll me deja en paz. Lo tengo ahora lejos, cuidando unos astilleros. Le he conseguido un sueldo más o menos aceptable, tiene a su disposición una biblioteca muy rica de un amigo de él, que es un párroco. Es una biblioteca muy rica sobre la época de las Cruzadas y las invasiones de los almogávares, que son dos temas que a Maqroll le interesan. Espero que con eso tenga un poco de paz y pueda yo cumplir con varios proyectos” (José Balza y José Ramón Medina: “Maqroll y las...” *loc. cit.* p. 78); y “Me definiendo de esa idea [la desaparición de Maqroll]. Es más, no lo quisiera. En realidad, ya tengo en mente cuál será el próximo volumen. Me daría tristeza despedirme de alguien que me ha acompañado tanto tiempo y que, también, me ha jorobado bastante, porque a medida que iba avanzando su creación, se le iba añadiendo vida, hasta convertirse en un personaje de carne y hueso” (Tulio H. Demicheli: “Álvaro Mutis: «¿Qué...»” *loc. cit.* p. 85), respectivamente.

³³⁷ Michèle Lefort: “De Álvaro Mutis a Maqroll el Gaviero: el Yo palimpsesto” en *Álvaro Mutis. Paraíso... op. cit.* p. 139.

cumple el rol de soporte escritural de la búsqueda de la voz poética o el personaje narrativo por alcanzar una plena autonomía literaria, práctica externa al “héroe” que se traduce en la configuración de su “entorno”³³⁸; opciones creativas que tal como se ha podido observar en el presente capítulo rigieron la construcción del universo maqrolliano, en tres períodos claramente identificables: uno que se inicia a finales de los años cuarenta con la presentación en sociedad del Gaviero mediante su enigmática “Oración” y alcanza su plena elaboración con la publicación en 1973 de la *Summa de Maqroll el Gaviero*, período en que mediante las opciones creativas de la heteronimia poética se da vida a una voz que desde su “gavia” anuncia con tono profético un “horizonte” ensombrecido por recurrentes nubes que presagian torrenciales lluvias, susceptibles de dar al traste con las precarias certezas en que el ser humano confía fundar su existencia; un segundo período a comienzos de la década del ochenta, en el que poemarios como *Caravansary* y *Los emisarios* constituyen una transición entre una creación poética que se agota en sí misma, pero que a su vez halla en su propio seno, al interior de “El cañón de Aracuriare” y en “Una calle de Córdoba”, el sustrato necesario, en cuanto a los nuevos posibles desarrollos literarios de las voces que ya han agotado su función poética, ahora en el ámbito de la narrativa; siendo el tercer período el conformado por la saga de novelas divulgadas entre 1986 y 1993, conocida luego como *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, en la que este último desciende de su privilegiado lugar de observación para ponerse al mismo nivel que el “resto de la manada”, incluida la antigua voz que antes “enmarcaba” sus “pinturas” proféticas y que ahora, desde la condición de un narrador, próximo al autor, “llevará las cuentas” de su deambular por sempiternos callejones sin salida, que constituirán su desesperanzador

³³⁸ Mikhaïl Bakhtine: “L’auteur et le héros” en *Esthétique de la création verbale*, traducción del ruso de Alfreda Aucouturier, prólogo de Tzvetan Todorov, Paris, Éditions Gallimard, 1984, pp. 39-43 y 108-109.

“entorno”; períodos, todos ellos, imposibles de concebir sin la presencia del otro: de aquel que escucha las voces más disímiles, de aquel que edita y reproduce lo escuchado, de aquel que lee los fragmentarios rastros de un dispar testimonio, de aquel que presta su voz para entonar el canto impronunciable, de aquel que no deja de sorprenderse cuando el azar le permite cruzar esquinas que brindan encuentros que se creían agotados para siempre, de aquel “desconocido de sí mismo” que también requiere para existir la presencia de ese otro que otea el horizonte.

V. VIAJE AL CORAZÓN DE LA DESESPERANZA: LA ALTERNATIVA EXISTENCIAL MUTISIANA

Cuando fui a Santiago de Compostela por primera vez [...], la primera cosa que me sorprendió fue encontrar la imagen del apóstol en el pórtico de la gloria. [...] me encontré con un hombre que está con una mano puesta en un caballo, que está a punto de partir, y cuyo rostro ya comenzó a viajar. No era un santo en el sentido convencional de la palabra, [...] Era otra cosa, era el que parte siempre, el peregrino. De pronto me di cuenta que ese ser tenía el nombre de mi padre y el nombre que yo le di a mi hijo, que también escribe poesía. Allí fue donde se me creó una especie de epifanía, de la cual todavía no despierto. Es la itinerancia, el desplazamiento continuo. No para ver nuevos paisajes. No hay nuevos paisajes. No para ver nuevas personas. Todos somos iguales. Es, sencillamente, para desplazarse y huir de algo que no sabemos muy bien qué es, algo que vamos a ir encontrando cada vez y que, sin embargo, nos va a seguir empujando a ese continuo desplazamiento.

Álvaro Mutis. “Maqroll y las batallas perdidas”³³⁹

V.1. Una nueva “invitación al viaje”: la negación de toda orilla

Desde sus albores, la obra literaria de Álvaro Mutis respondió a aquella invitación que a mediados del siglo XIX Charles Baudelaire cursara en primera instancia a una de sus musas corpóreas, y por extensión a sus lectores contemporáneos y futuros, “de ir a vivir juntos, lejos”, “en un país” donde “todo [...] es orden y belleza, / lujo, calma y deleite”³⁴⁰; convocatoria que aunque no ajena a la tradición literaria occidental siempre articulada de una u otra manera a los viajes de ida y/o vuelta de sus protagonistas, adquiriría con el poeta francés decimonónico una nueva connotación: un rechazo al medio en que se habita, al punto que aunque por momentos se vislumbrara un partir hacia paraísos “bellos” y “ordenados” como el sugerido en los versos antes citados, lo primordial, antes que precisar el puerto de llegada del viaje propuesto, era

³³⁹ Entrevista realizada por José Balza y José Ramón Medina: “Maqroll y los...” *loc. cit.* pp. 74-75.

³⁴⁰ Charles Baudelaire: “Invitación al viaje” en *Las flores del...* *op. cit.* p. 239.

abandonar lo antes posible el puerto de origen, tal cual lo registrara el vate francés con un tono vehemente en unos de sus poemas en prosa: “¡A cualquier parte! ¡No importa dónde! ¡Siempre que sea fuera de este mundo!”³⁴¹. De manera similar a como lo hicieron en su día los poetas modernistas encabezados por Darío³⁴², Mutis retoma esta propuesta baudelairiana desde su inicial “Programa para una poesía” aunque con un tono menos provocador. En aquella primeriza arte poética mutisiana, cuyo objetivo es fundar un canto lírico capaz aglutinar todas las facetas del devenir del ser humano, se consagra un apartado significativo a la posibilidad de descubrir nuevos horizontes existenciales fruto de emprender el viaje. Una nueva invitación que en una primera instancia responde al modelo del desplazamiento fruto del cual se esperan descubrir escenarios inéditos y entablar relación con seres ajenos al universo cotidiano de la plural voz poética que arenga a los lectores desde el texto mutisiano:

Es menester lanzarnos al descubrimiento de nuevas ciudades. Generosas razas nos esperan. Los pigmeos meticulosos. Los grasientos y lampiños indios de la selva, asexuados y blandos como las serpientes de los pantanos. Los habitantes de las más altas mesetas del mundo, asombrados ante el temblor de la nieve. Los débiles habitantes de las heladas extensiones. Los conductores de rebaños. Los que viven en mitad del mar desde hace siglos y que nadie conoce porque siempre viajan en dirección contraria a la nuestra. De ellos depende la última gota de esplendor. (p. 74)

Esta invitación mutisiana busca acercar al lector a un mundo marginal en el que pareciera anidar la esperanza de contemplar una visión ya agotada en el puerto de origen desde el que se hace el llamado a emprender la marcha, acorde con la supuesta

³⁴¹ Charles Baudelaire: “Any here out of the world” en *El esplín de París (Poemas en prosa)*, traducción y notas de Francisco Torres Monreal, Madrid, Alianza, 2007, p. 157.

³⁴² Recuérdese los siguientes versos de su poema “El canto errante”: “El cantor va por todo el mundo / sonriente o meditando. // El cantor va sobre la tierra / en blanca paz o en roja guerra. // [...] // sobre las pampas y los llanos / en los potros americanos; // por el río va en canoa, / o se le ve sobre la proa // de un *steamer* sobre el vasto mar, / o en un vagón de *sleeping-car*. // [...] // Con estafetas y con malas, / va el cantor por la humanidad.” Rubén Darío: “El canto errante” en *Antología poética op. cit.* pp. 84-85.

condición “natural” del ser humano de añorar siempre estar en un cruce de caminos diferente a aquel desde el que entona su canto, tal cual lo señalara, entre muchos otros, el pensador rumano Émile Cioran: “Cuando te encuentras en un lugar, estás siempre pensando en otro [...]. El deseo de *otra cosa* [...] se convierte en *naturaleza*”³⁴³. Pero a diferencia de la propuesta baudelairiana de desear un mundo paradisíaco regido por el “orden” y la “belleza”, la invitación mutisiana se presenta signada por un deseo, antes que de evasión a un “paraíso artificial”, de aproximación a ámbitos caracterizados por su condición fronteriza, en el sentido que ponen término a un devenir que se agota en ellos, tales como “las playas en donde mueren los ríos que van a ninguna parte” o “el sitio en donde van a morir las mariposas oscuras de grandes alas lanudas con el color acre de la hierba seca del pecado” (p. 74). El itinerario propuesto, aunque no lo evidencia de forma explícita, deja entrever que va más allá de un escueto desplazamiento físico hacia puertos “bizarros”, el movimiento en cuestión atañe más a la órbita interna del posible viajero que a su andadura externa por insospechados parajes³⁴⁴. Justamente, esta nueva propuesta viajera será la que se consolidará a lo largo de los distintos poemarios de Mutis, a pesar de que en sus versos se perciba a primera vista un desplazamiento continuo por escenarios tan disímiles como las haciendas cafeteras de tierra caliente latinoamericana hasta perdidos caravasares en medio de dispares desiertos de Oriente, pasando por anónimos o reconocidos puertos del Caribe o Europa; o un desplazamiento también permanente a lo largo de las coordenadas históricas, en el que se participa en el

³⁴³ Émile Michel Cioran: *El ocaso del pensamiento*, traducción de Joaquín Garrigós, Barcelona, Tusquets, 2006, p. 34.

³⁴⁴ Nueva propuesta de “invitación al viaje” acorde con la tendencia que para la época de su divulgación ya se ponía de manifiesto como una nueva constante literaria, tal como lo registrara en sus reflexiones el escritor argentino Ernesto Sábato: “Hoy [...] el hombre dirige su atención a su propio mundo interior. Y el gran tema de la literatura no es ya la aventura del hombre lanzado a la conquista del mundo externo sino la aventura del hombre que explora los abismos y cuevas de su propia alma.” Ernesto Sábato: *El escritor y sus fantasmas*, Bogotá, Planeta, 2000, p. 37.

perturbador festín del rey babilónico Baltazar, o se asiste al funeral en Viana de César Borgia, o se acompaña a Felipe II en sus sigilosos recorridos por los corredores de El Escorial, o se yace en el mismo lecho en que Proust evocara por última vez su infantil magdalena, entre muchas otras escalas posibles. Pero desplazamientos, ya sean espaciales o temporales, que nunca se erigirán como viajes definitivos, sin posibilidad de retorno a una escala anterior o de entrever en el horizonte una nueva señal a seguir, y cuyo sentido último no se agotará en esas posibles escalas transitorias, sino que irá más allá como bien lo pudieron apreciar los asiduos clientes de La Nieve del Almirante al leer una de las enigmáticas sentencias que Maqroll dejara consignadas en las paredes de la destartalada tienda ubicada en lo alto de la cordillera andina: “Sigue 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” (“La Nieve del Almirante”, p. 187)³⁴⁵. Esta convocatoria maqrolliana, al tiempo que confirma a su “autor” como el representante idóneo del paradigma del perpetuo peregrinar en el universo literario mutisiano³⁴⁶, también reafirma el derrotero apenas entrevisto en “Programa para una

³⁴⁵ Invitación al viaje maqrolliana en la que resuena el eco de los versos machadianos que acompañan desde vieja data al propio Mutis: “Caminante, son tus huellas / el camino y nada más; / caminante, no hay camino / se hace camino al andar. / Al andar se hace camino / y al volver la vista atrás / se ve la senda que nunca / se ha de volver a pisar. / Caminante no hay camino / sino estelas en la mar...”. Antonio Machado: “Proverbios y cantares XXIV” en *Poesía*, introducción y antología de Jorge Campos, Madrid, Alianza, 2007, p. 116.

³⁴⁶ En el extenso espectro de caracterizaciones por parte de los críticos de la innegable condición de viajero de Maqroll, sobresale la propuesta por Louis Panabière, en la que no sólo se emparenta a la criatura mutisiana con una significativa tradición de viajeros “literarios”, sino que además se resalta como su constante peregrinar desde aguas caribeñas hacia distantes puertos europeos o asiáticos permiten entrever en su propuesta viajero-literaria un complemento necesario que desde la “periferia” se brinda al imaginario por lo general “centralizado” de las letras occidentales: “Maqroll hace prorrumpir la quilla del barco y corta las amarras para ensanchar –en “Odiseo Caribeño”– los horizontes en la medida del mundo. Se niega a estancarse en el “fondo del pozo”, en el “silencio de esa agua muerta y lodosa”o, mejor dicho, hace de estos lugares cargados de calor, de tierra y de vegetación, el trampolín del impulso generador. La riqueza sensual de los lugares tropicales que encierran al hombre en su inmovilidad, lo que era el punto de llegada para numerosos escritores europeos, se convierte en un punto de partida, en la *invitación al viaje*.

poesía” y ahora plenamente explicitado de concebir la trashumancia, antes que como un escueto desplazamiento físico del viajero, como una indagación sobre su propio ser. Pero se trata de una pesquisa interna que no se agotará en los insospechados hallazgos que pueden depararle al viajero los distintos “puertos” que signan su ruta, porque dado que ha asumido como principio fundamental de la travesía el no arrojar el ancla en ningún momento ni por ningún motivo, la acción de viajar ha adquirido una nueva razón de ser, ya no supeditada por sus puntos de partida y llegada, sino por el mero desplazamiento que implica en sí misma. Un tipo de revelación que por ejemplo el Gaviero experimenta al percibir el sinsentido aparente de su viaje por el río Xurandó – en cuanto recorrido en búsqueda de unos aserraderos que le brindarían la oportunidad de adelantar un lucrativo negocio³⁴⁷ –, al tiempo que descubre la razón primordial del mismo, en cuanto ocasión de bucear por los meandros más profundos e inquietantes de su existencia. Dicho momento de epifanía lo consignará de manera metafórica en el diario de viaje tiempo después reproducido en *La Nieve del Almirante*: “Una caravana no simboliza ni representa cosa alguna. Nuestro error consiste en pensar que va hacia alguna parte o viene de otra. La caravana agota su significado en su mismo desplazamiento. Lo saben las bestias que la componen, lo ignoran los caravaneros. Siempre será así” (p. 32). La anterior metáfora sobre el sentido profundo de todo

Los puertos del Caribe ya no son el remanso del viaje, la meta para soltar el ancla sino, por el contrario, la puerta de acceso a los caminos del mar; y ya que el puerto de llegada se convierte a su vez en puerto de partida, no existe en el mundo punto final del trayecto; todo es fuente de impulso. Todos teníamos necesidad de ello. Las frecuentes analogías con los puertos mediterráneos son particularmente significativas y diluyen el sentido único del viaje. [...] Los lugares, pues, no son punto de llegada sino de partida. Los personajes ya no son el objeto de la atención sino los sujetos de un impulso.” Louis Panabière: “Lord Maqroll” en Santiago Mutis Durán (editor): *Tras las rutas...1988-1993 op. cit.* pp. 20-21.

³⁴⁷ “Todo esto es absurdo y nunca acabaré de saber por qué razón me embarqué en esta empresa. Siempre ocurre lo mismo al comienzo de los viajes. Después llega la indiferencia bienhechora que todo lo subsana. La espero con ansiedad.” (*La Nieve del Almirante*, p. 25)

desplazamiento emprendido por el ser humano ha llevado a estudiosas como Michèle

Lefort a resaltar con acierto que este enfoque maqrolliano permite concebir que:

Le voyage [mutisien] est une fin en soi car l'important, c'est la trajectoire, le mouvement. Seul compte le déplacement et la durée de celui-ci, indépendant de son but. Le chemin parcouru est plus important que la destination. L'errance vaut pour elle-même³⁴⁸.

Como bien lo ha destacado Jon Juaristi, esta concepción del viaje parte de una metáfora que va en contravía de los conceptos lógicos que rigen el pensamiento occidental³⁴⁹, y deja entrever que su fundamento anida en la peculiar condición de las voces mutisianas, en la que obviamente sobresale la de Maqroll –ya sea como gaviero en alta mar o como desocupado tendero en las brumas del páramo– que se ubican en contravía de la razón de la inmensa mayoría de sus contemporáneas y proponen una nueva mirada sobre el mundo circundante, según lo plantea el escritor vasco:

La bestia no sabe propiamente nada. [...] No sabe siquiera que va a morir, cosa que sabe de sí mismo el más romo de los caravaneros. Maqroll convierte ese no saber del animal en un saber superior al de sus dueños: un saber que sólo llegan a compartir los desconfiados, los que desesperan del todo. Éstos intuyen la ausencia de sentido, saben que la vida es trágica, es decir, que el proyecto nunca llegará a cumplirse, que el viaje se interrumpe, que la caravana nunca llega a la meta³⁵⁰.

³⁴⁸ Michèle Lefort: *Álvaro Mutis et... op. cit.* p. 78. “El viaje [mutisiano] constituye un fin en sí mismo porque lo importante es la trayectoria, el movimiento. Sólo cuenta el desplazamiento y la duración de éste, independiente de su meta. El camino recorrido es más importante que el destino alcanzado. La errancia vale por sí misma”. (La traducción es mía)

³⁴⁹ “Otra afirmación escandalosa, otra afirmación aparentemente contradictoria: las bestias que componen la caravana saben que ésta no va a ningún sitio ni viene de algún lugar, cuando lo lógico –parece– sería decir todo lo contrario: que las bestias no saben de dónde viene la caravana ni a dónde se dirige. Por lo menos esto es lo que habría dicho un hegeliano.” Jon Juaristi: “Don Álvaro o la fuerza del sino” en Javier Ruiz Portella (editor): *Caminos y encuentros... op. cit.* p. 190.

³⁵⁰ *Ibíd.* p. 190. Esta concepción maqrolliana de asumir el sentido del viaje en el desplazamiento que genera, no en los puertos a los que puede conducir, se puede equiparar con la que décadas atrás concibiera la criatura pessoana Bernardo Soares en sus dilatadas y solitarias sobremesas en algún anónimo restaurante lisboeta luego de sus monótonas jornadas de oficinista: “Un barco parece ser un objeto cuyo fin es navegar; pero su fin no es navegar, sino llegar a un puerto. Nosotros nos encontramos navegando, sin la idea del puerto al que deberíamos acogernos. Reproducimos así, en la especie dolorosa, la fórmula aventurera de los argonautas: navegar es preciso, vivir no es preciso.” Fernando Pessoa: *Libro del desasosiego*, traducción, organización, introducción y notas de Ángel Crespo, Barcelona, Seix Barral, 1996, p. 32.

A esa dolorosa constatación llega el viajero mutisiano, fruto no sólo de las innumerables empresas fallidas que ha intentado conjurar en sus múltiples recorridos, pero también debido a la posibilidad de vislumbrarse a sí mismo en medio de esos sinuosos desplazamientos y entablar un diálogo con su propia materia, del cual nutre a su vez su por lo general precario trato con los otros viajeros, con aquellos que sí van obsesionados por agotar cuanto antes las diferentes escalas para llegar lo más rápido posible al “soñado” destino. Este saber que se persigue un fin diferente al de los otros, conduce al viajero mutisiano a optar por una postura desesperanzada de cara a su devenir como ser, al punto de convertirla en su peculiar carta de navegación, ya sea cuando de manera voluntaria emprenda su desplazamiento “a ninguna parte” o también en aquellas ocasiones en que este aparente trasladarse sin sentido sea impuesto por terceros. Por ello, previo a indagar sobre las peculiares de la desesperanza mutisiana, se vuelve imprescindible hacer un alto en el camino para precisar el influjo que sobre dicha actitud existencial tiene ese otro tipo de desplazamiento que también ha constituido una constante a lo largo de la historia de la humanidad y del cual las páginas de las obras literarias no han sido ajenas para dar cabida en ellas a los “testimonios” derivados de las llamadas “rutas del exilio”.

V.2. Las rutas del exilio: el peculiar caso mutisiano

Al igual que la mayoría de constantes literarias del universo mutisiano, el tópico del exilio irrumpe desde sus primeras etapas poéticas, justamente en la composición titulada “Exilio”, perteneciente a *Los trabajos perdidos*, asociada a una voz –cuya

identidad podrá equipararse a la del propio autor³⁵¹ – que transmitirá al lector, con un tono que oscilará entre el dolor profundo y la mesurada contención que impide caer en el gemido incomprensible, el drama de entonar sus plegarias con la efímera esperanza de hallar un lugar en que cobre validez el ruego contenido en ellas:

Voz del exilio, voz de pozo cegado,
voz huérfana, gran voz que se levanta
como hierba furiosa o pezuña de bestia,
voz sorda del exilio,
hoy ha brotado como una espesa sangre
reclamando mansamente su lugar
en algún sitio del mundo. (p. 135)

Mediante esta búsqueda poética se intenta suplir el desgarramiento existencial que padece la voz emisora cuando el pasado irrumpe sigilosamente en su presente para recordarle la distancia que la separa de su lugar de origen, pero sobretodo de aquello que para ella sigue constituyendo su razón de ser:

Hoy, algo se ha detenido dentro de mí,
un espeso remanso hace girar,
de pronto, lenta, dulcemente,
rescatados en la superficie agitada de sus aguas,
ciertos días, ciertas horas del pasado,
a los que se aferra furiosamente
la materia más secreta y eficaz de mi vida. (p. 135)

De acuerdo a las variantes propuestas por Claudio Guillén respecto a la manera en que los personajes literarios asumen su condición de exiliados, la dolorosa constatación experimentada por la voz poética mutisiana responde a la concepción de entrever ese distanciamiento forzado respecto a la tierra primigenia como “una pérdida, un empobrecimiento, o hasta una mutilación de la persona en una parte de sí misma o en

³⁵¹ A pesar de no hacerse de manera explícita, las referencias contenidas en el poema –“[...] una noche / comienza el golpeteo de la lluvia / y corre el agua por las calles en silencio / y un olor húmedo y cierto / me regresa a las grandes noches del Tolima” (p. 136)–, permiten entrever que en el origen de la propuesta poética subyace la experiencia de exiliado que Mutis emprendiera a mediados de los años cincuenta por razones legales, obligándolo a abandonar su natal Colombia para buscar refugio en tierras mexicanas.

aquellas funciones que son indivisibles de los demás hombres y de las instituciones sociales. La persona se desangra. El yo siente como rota y fragmentada su propia naturaleza psicosocial y su participación en los sistemas de signos en que descansa la vida cotidiana”³⁵², generándose un sentimiento de privación física y mental que al tiempo que ubica al “desterrado” en un doloroso paréntesis temporal –“largo presente de exiliado” (p. 135)–, lo obliga a enfrentarse sin ningún tipo de protección posible a la certeza que desde su actual condición ya está recorriendo el sendero que lo conducirá a ese intuido, pero siempre escamoteado, exilio definitivo:

Y es entonces cuando peso mi exilio
y mido la irrecatable soledad de lo perdido
por lo que de anticipada muerte me corresponde
en cada hora, en cada día de ausencia
que lleno con asuntos y con seres
cuya extranjera condición me empuja
hacia la cal definitiva
de un sueño que roerá sus propias vestiduras,
hechas de una corteza de materias
desterradas por los años y el olvido³⁵³. (p. 136)

³⁵² Claudio Guillén: *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona, Tusquets, 1998, p. 30. Valoración de los posibles efectos del exilio que Mutis comparte, tanto en lo concerniente a la situación de cualquier exiliado, como en el caso concreto del artista que debe vivir ajeno a su lugar de origen, tal como puede apreciarse en sus siguientes testimonios: “El exilio es una cosa muy seria, como la cárcel, como la muerte, como el erotismo. Esas no son cosas por las cuales se pasa en forma superficial y juguetona. El exilio duele, lastima y acaba matando. Ningún ser humano está hecho para vivir fuera de la tierra donde nació. Esta es una convicción mía muy profunda. Si la suerte y el destino lo llevan a vivir fuera de ella y si, incluso, este exilio se vive con lucidez y la compenetración vital con la tierra que a uno lo acoge, [...] el precio, de todos modos, es muy alto” (Juan Gustavo Cobo Borda: “Soy gibelino, monárquico y legitimista” en Santiago Mutis Durán (editor): *Tras las rutas...1981-1988 op. cit.* p. 258); y “Pienso que el exilio es aterrador. Es una amputación espantosa. No creo que le haga ninguna falta al escritor salir de su país, ni ver ningún país, ni saber nada distinto de los pocos metros y las pocas montañas y los pocos árboles que lo rodearon cuando nació. Ahora, adoro París, Barcelona me parece una de las ciudades más maravillosas y más enriquecedoras del mundo. Roma es uno de los milagros más grandes que pueda haber. Venecia pertenece a la esencia de lo que yo más quiero: Bizancio, la decadencia, lo que se está destruyendo. En Venecia vivo entre las lágrimas. Pero en la última verdad, en la honestidad total, yo no hubiera querido salir de la finca de mis abuelos y de mi madre. No hay que tenerle miedo a ser provinciano. ¿Tú conoces a alguien más provinciano que Proust, o que Cervantes, o que el Dante, quien nunca pensó ni vivió algo distinto que algunas calles de Florencia?” (Rosario Jaramillo: “Una visita al...” *loc. cit.* pp. 271-272).

³⁵³ “El exilio [propuesto por Mutis] cumple el papel más acentuado recalando no sólo el aniquilamiento, sino lo perdido. Un esplendor remoto, una hazaña que todavía subyace en la muerte y que convierte la

El asumir esta traumática e irreversible situación constituye en la configuración de la obra mutisiana un punto de inflexión en cuanto a no restringir las alusiones al exilio y a sus consecuencias vitales a un, aunque válido, escueto registro de una circunstancia particular de su creador, sino en convertir dicho “limbo”, tanto en términos físicos como afectivos, en uno de los principales temas de sus poemas y novelas, a través de personajes tan dispares como el ficcional estratega bizantino Alar el Ilirio, el “derrotado” libertador Simón Bolívar o el polifacético Maqroll el Gaviero. Para concretar este ejercicio de tematización, Mutis ha optado por una propuesta creativa que, más allá de cualquier circunstancia de carácter particular, le brinde la posibilidad de presentar su universo poético o narrativo desde una nueva óptica, en la que la adversidad puntual de cada destierro dé paso a un prisma conceptual mediante el cual los potenciales lectores de la obra también podrán observar sus propias existencias, generándose de esa manera el anhelado, aunque en muchas ocasiones no confesado, ideal de la mayoría de escritores de lograr universalizar sus miradas y visiones particulares, o como lo apunta el propio Guillén a propósito de la tematización del exilio:

No sólo un hombre sino todos los hombres [...] pueden verse reflejados por vía del mito, del símbolo, del nudo apretado de significaciones que ata la obra poética. El exilio pasa a ser, más que una clase de adversidad, una forma de ver el mundo y su relación con la persona. Lo fundamental no es que nos hallemos ante una ficción o un hecho histórico, sino el que una suerte de experiencia humana se haya incorporado al devenir de la literatura³⁵⁴.

Obviamente ese intento de universalización del tópico del exilio por parte de Mutis no será evaluado de manera consensual por parte de los estudiosos de su obra; se

agonía en algo más incalculable y lacerante.” Guillermo Martínez González: “Un poema de Álvaro Mutis” en Santiago Mutis Durán (editor): *Tras las rutas...1988-1993 op. cit.* p. 44.

³⁵⁴ Claudio Guillén: *Múltiples moradas. Ensayo... op. cit.* p. 59.

encontrarán posturas como la de Consuelo Hernández que acentúan la sensación de pérdida de aquel que habita un espacio ajeno al que en principio debería corresponderle³⁵⁵, o la de críticas como María Elvira Olaya García, que, sin negar la sensación de privación que cargarán sobre sí los exiliados mutisianos, en especial Maqroll, también destaca como la toma de conciencia de dicha pérdida permanente del referente originario suscita a su vez una fuente insustituible y definitoria de la identidad de dichos trashumantes³⁵⁶. Esta última valoración en estrecha relación con la apreciación de otras estudiosas de la obra mutisiana como Michèle Lefort, quien destaca que la peculiaridad del exilio propuesto por el escritor colombiano en sus obras anida en la circunstancia que no se trata de un estadio pasivo en el que sus “víctimas” exhiben sin descanso sus “mutilaciones”, sino al contrario se convierte en fuente de un continuo y metafórico movimiento que se transformará en el referente primordial de las nuevas señas de identidad de aquellos que de manera consciente asumen la pérdida irremediable de su natal punto de partida: “[...] l’exil n’est pas seulement le déracinement géographique, c’est un état permanent de transit, qui fait que le chemin parcouru compte plus que la destination. L’itinérance deviene l’image de la destinée, de l’exil comme destinée”³⁵⁷. En este juicio crítico convergen las llamadas “rutas del

³⁵⁵ “En el contexto de la obra [mutisiana], se entiende el exilio como la vida fuera de la tierra donde se nace, el alejamiento de sí mismo y todas las experiencias que por la relación analógica tienen que ver con él, tales como la soledad, la vida en espacios donde el ejercicio de la libertad es limitado: desde el país que acoge sus personajes trashumantes, hasta el hospital y la cárcel, que es, tal vez, la más intensa experiencia de exilio.” Consuelo Hernández: *Una estética del... op. cit.* p. 212.

³⁵⁶ “Una de las características perdurables de Maqroll a través de la poesía y de la narrativa de Mutis, es la percepción de la existencia como una forma de exilio. La vida entendida como movimiento, se origina en la eterna búsqueda de un refugio final. La condición humana es una condición de exilio.” María Elvira Olaya García: *Las formas del exilio en los trópicos: la voz de Maqroll el Gaviero en la obra de Álvaro Mutis* (tesis doctoral), University of Minnesota, 2000, p. 64.

³⁵⁷ Michèle Lefort: *Álvaro Mutis et... op. cit.* p. 32. “[...] el exilio no es solamente pérdida de la raíces geográficas, sino también un permanente estado de tránsito, que conlleva a que sea más valioso el camino recorrido que el punto de llegada. La trashumancia se convierte en la imagen del destino, del exilio como destino”. (La traducción es mía)

exilio” con el principio maqrolliano de la “negación de toda orilla”, dando origen a una nueva constante del espectro literario mutisiano como es la de la condición de extranjeros que cobijará a la mayoría de voces y personajes de sus distintos ámbitos, ya sean poéticos o narrativos; aunque a su vez será una condición que en su seno albergará significativas variantes que permitirán matizar los alcances de dicha tipificación en el marco de la configuración de las coordenadas estético-éticas de la variada gama de criaturas que cobran vida en las páginas del escritor colombiano.

V.3. Hacia una “poética de la extranjería”: el “no lugar” de los personajes mutisianos

En una aproximación a las obras que constituyen el primer ciclo narrativo mutisiano, Eduardo García Aguilar señalaba con acierto como en ellas, a través de personajes como Alar el Ilirio o Simón Bolívar, el escritor colombiano colocaba los cimientos de lo que podría llamarse una “poética de la extranjería”³⁵⁸, en el sentido que a pesar de contar dichos personajes con un lugar de origen claramente identificable – Constantinopla y Caracas, respectivamente–, su devenir histórico los condujo a insospechados cruces de caminos que a pesar de presentar significativos puntos de contacto con su terruño natal –ya fueran las comarcas cercanas o distantes del Imperio Bizantino o las diversas capitales y ciudades de los antiguos virreinos o capitanías españolas en el norte de América del Sur– siempre se erigieron como encrucijadas geográfico-culturales que no sólo les hicieron tomar conciencia de su condición de foráneos de cara a los nativos de dichos espacios, sino que además los llevaron a asumir

³⁵⁸ Eduardo García Aguilar: “La prosa de la desesperanza” en Santiago Mutis Durán (editor): *Tras las rutas...1981-1988 op. cit.* pp. 130-131.

que aún ante la posibilidad de retornar a sus lugares originales, ya no podrían desalojar de sí la sensación de extrañamiento frente al medio circundante que padece todo aquel que fruto de sus exilios, voluntarios o impuestos, ha percibido que en ningún escenario hallará sosiego a sus angustias existenciales, tal cual se lo manifiesta Alar a su hermano Andrónico en una carta a propósito de las medidas tomadas por la emperatriz Irene para poder fin a la “guerra de imágenes” que había alterado el orden del Imperio:

Observa con cuánta razón nuestra Basilissa esgrime ahora argumentos para implantar un orden en Bizancio, razón que ella misma hace diez años hubiera rechazado como atentatoria de las leyes del Imperio y grave herejía. Y cuánta gente murió entretanto por pensar como ella piensa hoy. Cuántos ciegos y mutilados por haber hecho pública una fe que hoy es la del Estado. El hombre, en su miserable confusión, levanta con la mente complicadas arquitecturas y cree que aplicándolas con rigor conseguirá poner orden al tumultuoso y caótico latido de su sangre. Nos hemos agarrado las manos en nuestra misma trampa y nada podemos hacer, ni nadie nos pide que hagamos nada. Cualquier resolución que tomemos, irá siempre a perderse en el torrente de las aguas que vienen de sitios muy distantes y se reúnen en el gran desagüe de las alcantarillas para confundirse en la vasta extensión del océano³⁵⁹;

o como lo manifiesta el moribundo Bolívar al coronel polaco Napierski, con quien comparte la condición de extranjero en tierras colombianas, cuando le adelanta un desolador balance de su gesta emancipatoria:

¿Sabe usted que cuando yo pedí la libertad para los esclavos, las voces clandestinas que conspiraron contra el proyecto e impidieron su cumplimiento fueron las de mis compañeros de lucha, los mismos que se jugaron la vida cruzando a mi lado los Andes para vencer en el Pantano de Vargas, en Boyacá y en Ayacucho; los mismos que habían padecido prisión y miserias sin cuento en las cárceles de Cartagena, el Callao y Cádiz de manos de los españoles? ¿Cómo se puede explicar esto si no es por una mezquindad, una pobreza de alma propias de aquellos que no saben quiénes son, ni de dónde son, ni para qué están en la tierra? El que yo haya descubierto en ellos esta condición, el que haya conocido desde siempre y tratado de modificarla y subsanarla, me ha convertido ahora en un profeta incómodo, en un extranjero molesto. Por eso sobro en Colombia, mi querido coronel, pero un hado extraño dispone que yo

³⁵⁹ Álvaro Mutis: “La muerte del estratega” en *Obra Literaria. Prosas op. cit.* pp. 92-93.

muera con un pie en el estribo, indicándome así que tampoco mi lugar, la tumba que me corresponde, está allende el Atlántico³⁶⁰.

Esa sensación de una extranjería permanente, que va más allá de un mero desfase geográfico y atañe a esa dolorosa búsqueda de un lugar en la tierra donde se pueda ser fiel a sí mismo, también condicionará el trasegar de la mayoría de personajes de las *Empresas y tribulaciones*, ya sea desde la triestina Ilona que en su afán de paliar su condición de extranjera desarrollará el antídoto de un cosmopolitismo exacerbado, o los libaneses hermanos Bashur, que tentarán su suerte ya sea en recónditos ríos sudamericanos como el Mira, en donde Abdul casi pierde su vida a manos de narcotraficantes, o en diversos puertos de Europa y el Caribe en los que Warda vivirá un tórrido romance en compañía de ese otro extranjero consuetudinario como el marino vasco Jon Iturri, o el traficante de armas belga Van Branden conduciendo en una de las cordilleras andinas su explosiva carga, o el alucinado pintor colombiano Alejandro Obregón próximo a morir inmolado junto a su obra en la remota Kuala-Lumpur, hasta el pequeño hijo de Abdul –Jamil– enfrentado con sus refractarios compañeros de curso en Pollensa, con motivo de las celebraciones navideñas, todos estos personajes mutisianos fieles a los trescientos versos que a comienzos del siglo XX consignara el larbaudiano A.O. Barnabooth en su *Diario íntimo*: “Soyons sérieux ou légers / Sans oublier que sur la terre / Il n’y a que des étrangers”³⁶¹. Maqroll también encarnará este principio, pero

³⁶⁰ Álvaro Mutis: “El último rostro” en *Obra Literaria. Prosas op. cit.* p. 108.

³⁶¹ Valery Larbaud: *Œuvres*, Paris: Éditions Gallimard, 1961, p. 243. “Seamos serios o frívolos / No olvidemos que en la tierra / Sólo hay extranjeros”. (La traducción es mía) Porque a pesar del aparente cosmopolitismo que pudiese percibirse en la presentación que Barnabooth hace de sí mismo en su diario –“Mon nom est Archibaldo Olson Barnabooth, de Campamento; j’ai vingt-trois ans; mon revenu annuel est d’environ dix millions huit cent soixante mille livres sterling. Ma famille, originaire de Suède, vint s’établir au commencement du XVIII siècle dans la vallée de l’Hudson. Mon père, jeune encore, émigra en Californie, puis à Cuba, enfin dans l’Amérique du Sud où il fit fortune. Je suis orphelin, sans frère ni sœur, absolument libre de vivre où je veux et comme je veux. Je suis donc pourvu d’amples moyens, et absolument indépendant, et d’une famille honorable” [*Ibid.* p.123. “Mi nombre es Archibaldo Olson Barbabooth, oriundo de Campamento (Arequipa); tengo veintitrés años; mi renta anual es cercana a los

de una manera más radical que sus compañeros de ruta, porque a diferencia de ellos, a quienes en menor o mayor grado se les podrá atribuir un lugar de origen, una identidad geográfica, al Gaviero no. Como ya se indicó en el capítulo anterior, su mismo nombre impide precisar unas mínimas coordenadas³⁶², y cuando en la obra se ha intentado dotarlo de una nacionalidad, acto seguido se ha apuntado la falacia que anida en ello: su pasaporte chipriota, sin el cual su permanente tránsito por los más dispares países a lo largo de la segunda mitad del siglo XX sería impensable³⁶³, siempre ha brillado por su supuesto carácter de documento falso³⁶⁴; restando, en aras de precisar un posible origen,

diez millones ochocientos sesenta mil libras esterlinas. Mi familia, originaria de Suecia, se estableció a comienzos del siglo XVIII en el valle del Hudson. Mi padre, joven aún, emigró a California, luego a Cuba, y finalmente a América del Sur donde hizo fortuna. Soy huérfano, no tengo hermanos ni hermanas, soy plenamente libre de vivir donde quiera y como quiera. Como puede comprobarse dispongo de amplios recursos económicos, soy completamente independiente y pertenezco a una familia honorable” (La traducción es mía)]–, el rico amateur larbaudiano arrastrará consigo el sino de perpetuo extranjero, en el viejo continente nunca dejará de ser el latinoamericano exótico y en su originaria Arequipa, el nativo europeizado, como lo matizó en su día el propio Mutis, en un retrato que bien podría referirse, con los debidos ajustes biográficos, a su querido Maqroll: “No valen al rico *amateur* ni la inmensidad de su fortuna, ni la agudeza de su ingenio, ni los goces que ambos le proporcionan al combinarse infinitamente en las sabias encrucijadas europeas. Siempre será Barnabooth un exiliado, [...] Barnabooth regresa a Campamento con una dulce y anticipada nostalgia de Europa, de la Europa de los grandes expresos, las altas catedrales y las ciudades iluminadas, pero sabe que esa nostalgia le hará más grato el encuentro y rescate de su tierra, la cual quiso olvidar y negar un día vanamente. Descubre que toda la fuente de su angustia insatisfecha, paseada por los grandes expresos de lujo estaba en ser y permanecer un extranjero, en ser, como dijera Perse: «Gente de poco peso en la memoria de estos lugares».” Álvaro Mutis: “¿Quién es Barnabooth...” *loc. cit.* p. 221.

³⁶² Véase el presente trabajo, pp. 132-135.

³⁶³ Situación que se corrobora en el diálogo sostenido entre el capitán Ariza y el Gaviero, cuando este último se halla implicado en el tráfico ilegal de armas en la población colombiana de La Plata: “–Bueno, para comenzar, tenemos con usted algunos problemas de identidad. No son la causa de su detención, pero no dejan de ser inquietantes. Viaja con pasaporte chipriota. El último refrendo caducó hace un año y medio y está fechado en Marsella. Los anteriores son de Panamá, Glasgow y Amberes. Como profesión, figura la de marino. Lugar de nacimiento desconocido. Un pasaporte en tales condiciones no es para tranquilizar a las autoridades de un país que está virtualmente en guerra civil. ¿Qué me puede decir al respecto? / –Es la primera vez, capitán [Ariza] –contestó Maqroll con serenidad muy convincente– que escucho observaciones respecto a mi pasaporte. He navegado muchos años por el Caribe y sus islas. Antes lo hice en el Mediterráneo y en el mar del Norte. Nadie ha objetado nunca mi documento de identidad. Pero me doy cuenta ahora que, dadas las circunstancias que prevalecen aquí, un pasaporte como el mío puede despertar sospechas.” (*Un bel morir*, p. 304)

³⁶⁴ Como lo enuncia por primera vez Jon Iturri al narrador de *La última escala del Tramp Steamer*, al ponerlo al tanto de sus esporádicos contactos con Maqroll cuando se ultimaban los últimos detalles para su vinculación como capitán del *Alción*: “«Cambié totalmente mi primera impresión sobre el socio de Bashur –aclaró el vasco–. 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

tan sólo algunos datos expuestos siempre de manera fugaz tales como: su infancia e inicio de adolescencia en tierras cafeteras sudamericanas, algunos estudios en un anónimo colegio jesuítico, su temprano aprendizaje del flamenco a través de su madre, y su juvenil incorporación a la vida marinera en la función de gaviero en un ballenero islandés, siendo Cardiff, su primer puerto de partida. Estas referencias que, salvo la seductora invitación que cursan para entrar en el terreno de las especulaciones, tampoco permiten fijar con precisión la nacionalidad del personaje. Pero Maqroll, en cuanto criatura literaria, va más allá de la mera condición de extranjero, porque así como no puede precisarse con claridad su origen, al mismo tiempo se tiene la certeza –ya sea por testimonio directo de él, del narrador que suele introducirlo en los relatos o de los otros personajes que se entrecruzan con él– de su extrañamiento, ya sea radical o atenuado, respecto a los ámbitos que habita, configurándose ante los ojos del lector el perfil de un apátrida, fruto, no de haber renegado de alguna “patria” primigenia, sino de la imposibilidad de identificación plena con alguna. De allí esa “negación de toda orilla” que Maqroll escribiera camino al improvisado mingitorio de La Nieve del Almirante y que constituye el peculiar principio fundacional de una carta de navegación que lo condena a un permanente desplazamiento, a un exilio sin tregua y sin esperanza de ser superado en algún momento, pero “brújula” que a su vez le permitirá, como también le ocurrirá a sus diferentes compañeros de ruta –aunque de manera esporádica porque no debe olvidarse que a diferencia de él, ellos cuentan con la posibilidad de un hipotético

hombre cuya nacionalidad no acabé de conocer, como tampoco la pronunciación de su nombre que tenía un lejano parecido con algo escocés pero que también podía ser turco o iraní. Supe, luego, que andaba con pasaporte chipriota. Pero eso nada quiere decir porque él mismo me insinuó que no me fiara de la autenticidad del documento.»(*La última escala del Tramp Steamer*, pp. 362-363); y luego lo confirma el propio Gaviero al aludir a los días que pasó en casa de Farida, una mujer de ascendencia libanesa que le brindó posada luego de su fallido intento de hallar oro en una perdida mina andina: “Estuve a punto de contarle [a Farida] cómo había conseguido mi famoso pasaporte con un presunto abogado de Nicosia, pero preferí no inquietar a la pobre Farida, que ya tenía suficientes motivos para estarlo con mi presencia en su casa.” (*Amirbar*, pp. 471-472).

regreso al lugar de origen–, fundar su existencia, no a partir de una ayuda externa –ya sea divina o humana–, sino de un viaje a su propio “corazón de la tinieblas”, como el que adelantara en el Cañón del Aracuriare³⁶⁵, para fijar un mínimo marco de referencia que le permita hacer frente de la manera más sosegada y consciente a las inevitables sorpresas que halla en los diferentes recodos de esas sinuosas rutas que constituyen su existencia.

V.4. Las revelaciones de la miseria: el inevitable enfrentamiento consigo mismo

De manera acorde con el principio de reconocer la validez del viaje en el desplazamiento que genera, no en la meta preconcebida a la que supuestamente debería conducir, el sumergirse en el propio “corazón de las tinieblas” por parte de las voces y personajes mutisianos no se presenta fruto de un plan previamente esbozado que genere tranquilidad y certeza al viajero, sino que estará signado por la conjunción inesperada de factores aparentemente aleatorios, cuya coincidencia en algún punto de la ruta emprendida revestirá un carácter revelador. Revelaciones o momentos de epifanía que desde los inicios de su vida trashumante no dejarán de sorprender el Gaviero a pesar de la inusitada frecuencia con la que suelen irrumpir en su existencia, tal como le ocurrió durante su temporada en los Hospitales de Ultramar, cuando en un intento por paliar sus heridas físicas y emocionales en medio de una cascada se enfrentó a la aparición de “una oscura mariposa” cuyo aleteo, como contrapunto al sonido provocado por las aguas purificadoras al golpear sobre su averiada piel, le permitió conocer : “[...] de su futuro y le fue dado ver en toda su desnuda evidencia, la vastedad de su miserable

³⁶⁵ Véase el presente trabajo pp. 179-182.

condición” (“La cascada”, p. 152); al punto que cuando el inusual mensajero abandonó el escenario, el Gaviero quedó “sumido en esa humillada certeza de quien ha conocido la impotencia de sus fuerzas y los rostros de su miseria” (p. 153). La materia de dicha miseria sería clarificada, en la misma época de divulgación de esa peculiar experiencia maqrolliana, por la llamada voz poética original en el texto titulado “Grieta matinal” perteneciente al libro de *Los trabajos perdidos*. Mediante el mecanismo de una constante interpelación al lector, la voz mutisiana en cuestión lo invita a asumir la miseria –entendida no como un desposeimiento de algo material sino como reflejo del fracaso de toda empresa humana³⁶⁶– como su signo de identidad: “[...] la verdadera, / la sola materia perdurable / de tu episodio sobre la tierra” (p. 120). Pero se trata de un proceso de identificación que no se alcanza *per se*, sino fruto de un permanente ejercicio de familiarización con ella que tiene su punto de origen en la capacidad de “reconocerla en sus más breves signos”, para luego descubrir sus secretos –“Cala tu miseria”, “Aceita los engranajes de tu miseria”, “Cultiva tu miseria”–, al punto que se convierta en el referente obligado para definir el propio ser –“Que se confunda con tus entrañas, tu miseria”–, así como la interrelación con los otros, también signados por sus propias miserias –“Compárala con la de otras gentes / y mide bien el asombro de sus diferencias, / la singular agudeza de sus bordes” (pp. 119-120). Pero este reconocimiento e identificación con la miseria en cuanto fundamento existencial no pretende agotarse en un balance que descalifique el devenir del ser humano e invite a un abandono de todo

³⁶⁶ “Esta miseria no debe entenderse únicamente como pobreza, hecho social que implica carencia de las modalidades materiales o satisfacción de las necesidades más básicas. En la obra de Mutis la miseria tiene connotaciones más amplias: es el reconocimiento de la pobreza del lenguaje para someter la poesía y la vida; la carencia de efectividad de la palabra para establecer una auténtica comunicación; la impotencia del poder y de la historia para superar la acción del tiempo, pues una vez que se sabe la insuficiencia de la visión lineal o cronológica implícita en la historia, queda la opción del instante y del tiempo cíclico que borra la historia al ser superada por la vivencia del presente o el olvido.” Consuelo Hernández: *Una estética del... op. cit.* p. 38.

proyecto vital, sino que lo prevenga y alerte sobre sus reales posibilidades de realización, resurgiendo de nuevo la paradoja de la “fértil miseria” que condicionara un significativo período de la creación poética mutisiana³⁶⁷, pero ahora en cuanto paradoja existencial que justamente antes que invitar a un aislamiento y un quietismo de aquellos que han asumido la miseria que se refleja en cada rasgo de su rostro y que constituye la impronta de cada una de sus empresas, constituye una nueva simiente para continuar la marcha, como lo hiciera Maqroll al abandonar las aguas clarificadoras de la cascada y dejar atrás el inquietante aleteo de la negra mariposa:

Se vistió lentamente y salió al trepidante calor de las tierras bajas, en donde se mezcló con toda suerte de gentes, guardando siempre, en un escondido rincón de su alma, ese tiempo apresado por las altas paredes en donde chocaban atrozmente el grito de las aguas al caer y la derrota de sus asuntos³⁶⁸. (“La cascada”, pp. 152-153)

Este asumir de manera conciente el inevitable sentimiento de derrota que acompaña cada acción que intenta adelantarse constituye un ejercicio reflexivo que prueba el grado de lucidez alcanzado por el Gaviero sobre los limitados posibles de la existencia,

³⁶⁷ Véase presente trabajo pp. 72- 78.

³⁶⁸ De nuevo acudiendo a referentes junguianos, Martha Canfield se inclina por una interpretación que también valora el reconocimiento de la miseria por parte de las voces mutisianas como un punto de inflexión no sólo en sus trayectorias particulares, sino también para el conjunto de la obra, en el que a partir de una acción traumática –el enfrentarse cara a cara con lo que se es– se reinicia la marcha por los más insospechados senderos, como bien lo ejemplificará Maqroll, pero dejando atrás cualquier resto de cándida inocencia: “[...] precisamente dirían los analistas, sobre todo de la escuela junguiana, la materia miserable sí tiene un sentido cuando se logra transformarla, precisamente, en fertilizante o en algo así, es decir, cuando el abono se transforma en fertilizante, entonces deja de ser materia muerta para transformarse en vida. Cuando las materias, los residuos, la miseria, que llevamos adentro, se logran alquimizar, entonces ésta es la labor que nos lleva a tesaurizar lo que tenemos y, por lo tanto, el poeta lo ve materialmente realizado en el poema. El personaje de Maqroll el Gaviero hace exactamente esto. En *Reseña de los hospitales de ultramar*, que es de 1959, hay una serie de textos donde se explica que Maqroll llama hospitales a esos lugares donde él vive sus propias angustias, sus propios miedos, su soledad, es decir, su miseria. Son textos maravillosos, en los cuales nosotros sentimos cómo, a través de la miseria puede irse buscando un hilo de claridad, «un hilo de claridad» -dice Mutis- que será precisamente ese hilo el que nos va a conducir, a través del laberinto, para llevarnos primero al centro del laberinto donde está la revelación y luego hacia fuera, otra vez a enfrentar el mundo.” Martha Canfield: intervención en la mesa redonda “Maqroll: de la poesía a la novela” en el marco de la Semana de Autor dedicada a Álvaro Mutis por el Instituto de Cooperación Iberoamericana en Madrid a finales de octubre de 1992, intervención recogida en Pedro Shimose (editor): *Álvaro Mutis op. cit.* p. 29.

semejante al entrevisto por Albert Camus en el inevitable descender de Sísifo para reemprender su conocida de antemano fallida labor. Para el intelectual y novelista francés, la toma de conciencia por parte de Sísifo de lo absurdo de su labor es lo que le permite superar cualquier tipo de alienación respecto a su quehacer, pero al mismo tiempo le revela lo inevitable de su empresa. Una situación similar a lo que le ocurre a Maqroll y a otros compañeros de ruta, quienes a pesar de conocer de antemano el fracaso ineludible de los diferentes proyectos que emprenden, no por ello renuncian a su ejecución, pero desde un lúcido distanciamiento, al igual que las diversas voces poéticas mutisianas cuando intentan denunciar la falacia de todo imaginario fundado en las palabras, acudiendo a las mismas ineficaces herramientas. En uno y otro caso se ingresa a un laberinto existencial o creativo frente al cual pareciera que sólo queda la posibilidad de ser conciente de la derrota que irrumpirá al final de la jornada:

Sísifo me interesa durante ese regreso, esa pausa. Un rostro que sufre tan cerca de las piedras es ya él mismo piedra. Veo a ese hombre volver a bajar con paso lento pero igual hacia el tormento cuyo fin no conocerá. Esta hora que es como una respiración y que vuelve tan seguramente como su desdicha, es la hora de la conciencia. En cada uno de los instantes en que abandona las cimas y se hunde poco a poco en las guaridas de los dioses, es superior a su destino. Es más fuerte que su roca. / Si este mito es trágico lo es porque su protagonista tiene conciencia. ¿En qué consistiría, en efecto, su castigo si a cada paso le sostuviera la esperanza de conseguir su propósito?³⁶⁹.

Un estado de lucidez que como se apreciará a continuación funge con la función de piedra fundacional del paradigma de la desesperanza que se revela a los viajeros mutisianos, sean estos voluntarios u obligados, durante ese perpetuo movimiento por insospechados “mares” en el que los otrora miríficos “puertos” se diluyen, no restando

³⁶⁹ Albert Camus: *El mito de Sísifo*, traducción de Luis Echávarri, Buenos Aires, Losada, 2005, pp. 134-135.

sino la posibilidad de proseguir el viaje amparados por las luces que emanen de sus cotidianos ejercicios de cultivar sus respectivas miserias.

V.5. Las condiciones de la desesperanza: cartografía de una opción de vida

En el mismo escenario –Casa del Lago de la Universidad Autónoma de México– y por la misma época –1965– en que Mutis impartiera la charla titulada “¿Quién es Barnabooth?” –a propósito de los vínculos existentes entre dicho personaje de ficción y su creador, el escritor francés Valery Larbaud– el poeta y narrador colombiano también dictó la conferencia titulada de forma escueta pero significativa “La desesperanza” que, al igual que la anterior, no alude directamente a su obra en verso o en prosa pero brinda una especie de “arte poética” sobre el paradigma de la desesperanza que, como se probó en los apartados previos, irrumpe asociado a la concepción del viaje que fluye en sus poemas y relatos, al punto de convertirse en una de sus principales señas de identidad. Dicha conferencia constituye una “declaración de principios” cuya importancia reconoció el propio autor al mexicano Guillermo Sheridan a mediados de los años setenta: “Ese ensayo cifra la esencia de todas mis lecturas, de mi situación y de mi posición ante todas las cosas”³⁷⁰. Efectivamente, antes que un intento de fijar los principios de una “fenomenología de la desesperanza”, la conferencia en cuestión se presenta como un conjunto de notas de lectura sobre un particular grupo de escritores cuyas obras se ubican entre finales del siglo XIX y la década del sesenta del siglo XX – Conrad, Malraux, Drieu la Rochelle, Pessoa, García Márquez, entre los más

³⁷⁰ Citado por José Manuel Arango: “Álvaro Mutis, del tiempo y el río” en Santiago Mutis Durán (editor): *Tras las rutas... 1988-1993 op. cit.* p. 33.

significativos—, que a su vez permite establecer las cinco condiciones que enmarcan la existencia de un desesperanzado.

Paradójicamente no será en dicha exposición de 1965 donde Mutis brinde la mejor definición de lo que significa para él, tanto como lector como creador, la desesperanza; dicha precisión la ofrecerá casi tres décadas después en la extensa entrevista que sostendrá con Eduardo García Aguilar en la cual la concebirá como: “[...] una actitud resignada, una aceptación plena del destino, sin pedirle esa supuesta felicidad que el adolescente piensa que está a la vuelta de la esquina”³⁷¹. En esta escueta definición de la desesperanza se conjugan tres variables fundamentales: la primera asociada a la experiencia que debe cargar sobre sus espaldas aquel sujeto que asume la desesperanza como norte existencial, en contraposición con el escaso recorrido vital que puede exhibir el ingenuo adolescente, situación que se evidencia en los personajes mutisianos que en su inmensa mayoría responde al perfil de impenitentes viajeros que vienen de regreso de dispares experiencias en los más remotos confines de la tierra, lo que les permite no hacerse falsas ilusiones respecto a las supuestas novedades que puedan descubrir a lo largo del camino, no en vano desde el momento de su alumbramiento poético Maqroll el Gaviero se presenta como un “ojo avizor” curtido, que otea el horizonte por oficio, no en busca de inéditos referentes, aunque en ciertas ocasiones su campo de visión sea invadido por revelaciones sorprendentes, como la que suscitará la irrupción del hijo de Abdul, el pequeño Jamil, cuyo valor en el conjunto de la trama novelística maqrolliana será justamente el de generar una fuerte tensión entre su mirada infantil y las visiones maduras de los tradicionales habitantes del espectro mutisiano. La segunda variable que conjuga la desesperanza mutisiana, antes que un

³⁷¹ Eduardo García Aguilar: *Celebraciones y otros... op. cit.* p. 22.

simple ataque a la búsqueda de la felicidad, implica sobretudo un duro cuestionamiento a aquel tipo de idealismo reduccionista que sólo validaría el recorrido existencial en función del puerto al que se arribe al final, descalificando y desechando los aportes, ya sean positivos o negativos, del movimiento en sí que implica todo desplazamiento. Dicho idealismo es desvirtuado una y otra vez en los textos mutisianos, como lo ejemplifica la hipotética respuesta que ofreciera el capitán Cook a propósito de uno de sus numerosos viajes: “Cuando le preguntaron cómo era Roma, descubrió una fresca cicatriz en la ingle que dijo ser de una herida recibida al intentar romper los cristales de un tranvía abandonado en las afueras y en el cual unas mujeres embalsamaban a sus muertos” (“La muerte del capitán Cook”, p. 126). Es una respuesta que no se halla regida por el ideal de dar cuenta del supuesto deslumbramiento que la otrora capital de los césares debía generar en sus visitantes, sino que registra aquellos pequeños detalles que para el interlocutor idealista serían intrascendentes pero que para el viajero desesperanzado constituyen la esencia del periplo adelantado. Y la tercera variable que participa en el tejido del paradigma de la desesperanza es aquella que a simple vista podría prestarse a equívocos interpretativos, en la medida que esa necesaria aceptación de las leyes de un destino predeterminado como principio fundacional de la actitud desesperanzada supondría una pasividad absoluta por parte de quien la asume, refugiándose en las orillas del camino para no continuar la marcha, lo que conllevaría a una situación en clara contravía con el constante desplazamiento de los protagonistas de las ficciones mutisianas, quienes asumen la resignación frente al destino, no como algo impuesto de antemano y castrador de su capacidad de actuar, sino como una revelación alcanzada en su diario peregrinar, que les clarifica la imposibilidad de alcanzar los, por lo general, fútiles objetivos trazados *a priori* y que justificarían el esfuerzo adelantado,

pero que en ningún momento pretende coartar su libertad de acción³⁷². Claro ejemplo de ello lo vuelve a constituir Maqroll quien, a pesar de intuir el fracaso de sus empresas aún antes de iniciarlas, se embarca en ellas una u otra vez –trátese de la búsqueda de los aserraderos al subir por el Xurandó, de la trata de blancas en Panamá, del tráfico de armas o de la búsqueda de oro en la cordillera andina–, resurgiendo la imagen del Sísifo camusiano que toma conciencia de la inutilidad de su labor, no cuando intenta coronar la cima, sino cuando vuelve a descender la ladera para reiniciar su faena que sabe

³⁷² Aunque por momentos en la obra mutisiana se percibe de manera simultánea la aceptación de un destino prefijado, pero también la molestia de que bajo dicha condición se desarrolle la existencia, tal como lo dejó registrado Maqroll en una de las entradas de su diario elaborado durante el viaje por el Xurandó [“Estaba escrito que esto tenía que sucederme. A mí y a nadie más. Hay cosas que nunca aprendo. Su presencia acumulada, en el curso de la vida, es lo que los necios llaman destino. Pobre consuelo.” (*La Nieve del Almirante*, p. 48)], también se hallan pasajes en los que se reivindica al destino preexistente, así no se tenga conocimiento de él, como un marco de referencia que brinda un mínimo sosiego al ser humano al asumir su devenir, ya sea como el propio Gaviero lo indicó en el diario antes citado [“El cielo está a la vista durante buena parte del día y, en la noche, las estrellas, con la cercanía familiar que las distingue en la zona ecuatorial, despiden esa aura protectora, vigilante, que nos llena de sosiego al darnos la certeza, fugaz, si se quiere, pero presente en el reparador trecho nocturno, de que las cosas siguen su curso con la fatal regularidad que sostiene a los hijos del tiempo, a las criaturas sumidas al destino, a nosotros los hombres.” (*La Nieve del Almirante*, p. 43)] o como lo entrevía Sharaya, el viejo santón de Jandripur en el distrito de Lahore, poco antes de morir asesinado en la orilla de la carretera que daba acceso a la aldea, su habitual lugar de observación y meditación [“*Cae la cometa, lentamente, buscando su muerte, naciendo. Los árboles la ocultan. Cae al río donde la espera un largo viaje hasta cuando se deslíe el papel. Entonces, el esqueleto irá hasta el mar y allí bajará a las profundidades. A su alrededor reconstruirán los corales y las ostras la sólida sombra de su antigua forma y en ella dejarán los peces sus huevos y los cangrejos tapan a sus crías con arena. Irán a morir allí las grandes mantas y sobre sus cadáveres los peces fosforescentes cavarán sus madrigueras de blanda materia en transformación. Un pequeño desorden se hará al paso de las corrientes submarinas y muchos siglos después el breve remolino surgirá a la superficie y luego todo volverá a ser como antes.*” (En cursiva en el original) (Álvaro Mutis: “Sharaya” en *Obra Literaria. Prosas op. cit.* p. 139)]; variaciones sobre la concepción del destino que coinciden con lo expuesto por el propio autor en reportajes, aunque en estos lo hace desde un tono beligerante y provocador como puede apreciarse en el siguiente ejemplo: “Creo que una de las más grandes sandeces que se han dicho en el mundo la dijo nada menos que Aristóteles. Aquello de que “el hombre es el arquitecto de su destino” [...] es una gigantesca necedad de un racionalista que no sabía de qué estaba hablando. Nosotros no podemos construir un instante de nuestro destino [...] Pensar que [...] la voluntad es algo que configura nuestro destino, mentira absoluta, nuestro destino siempre nos dará las sorpresas más grandes. Que esté escrito en los astros o no, no importa, pienso que algo está previsto allá en otro nivel de la conciencia, pero tampoco ahondo mucho; creo que no podemos hacer absolutamente nada y que lo mejor que podemos hacer es aceptar lo que viene con una plena aceptación; disfrutar lo que podemos disfrutar y aprender a amar de verdad, las cosas, los seres, el mundo.” José Cepeda: “«Voy con mucho...»” *loc. cit.* p. 8. A propósito de la constante, y por momentos confusa, alusión al destino en el universo mutisiano, véase el estudio que desde una perspectiva psicoanalítica ha adelantado la investigadora Belén del Rocío Moreno: *Las cifras del azar. Una lectura psicoanalítica de la obra de Álvaro Mutis*, Bogotá, Planeta, 1998.

fallida de antemano. Un Sísifo a quien bien podría asociarse la siguiente semblanza del desesperanzado que Mutis hiciera durante la entrevista con García Aguilar:

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 hombre³⁷³.

En este perfil se hace evidente que la desesperanza mutisiana no surge como una negación ni una opción alterna al destino manifiesto del ser humano, sino como un dispositivo que le permite a éste otear el horizonte de su trayectoria vital sin crearse falsas expectativas sobre lo que puede ofrecer porque de antemano tendrá claro que su lucha será en vano, los dados han rodado previamente y sólo resta verificar y asumir la combinación alcanzada.

De regreso a la conferencia impartida por Mutis en 1965 en tierras mexicanas, las siguientes cinco condiciones constituyen la columna vertebral del paradigma de la desesperanza: la lucidez, la imposibilidad de transmitir a otros el escepticismo fruto de la lucidez alcanzada, la soledad, la estrecha relación con la muerte y el reconocimiento de las efímeras pero posibles satisfacciones que puede hallar el ser humano en el transcurso de su vida. Son cinco parámetros que una vez asumidos se entremezclarán y se nutrirán mutuamente, pero que en un principio sí dependen de un desarrollo secuencial, constituyendo el primer eslabón de la cadena la lucidez que debe alcanzar y cultivar aquel que pretende asumir a cabalidad el paradigma de la desesperanza:

Primera condición de la desesperanza es la lucidez. Una y otra se complementan, se crean y afirman entre sí. A mayor lucidez mayor desesperanza y a mayor desesperanza mayor posibilidad de ser lúcido. A reserva, desde luego, de que esta lucidez no se aplique ingenuamente en provecho propio e inmediato, porque entonces se rompe la simbiosis, el

³⁷³ Eduardo García Aguilar: *Celebraciones y otros... op. cit.* p. 25.

hombre se engaña y se ilusiona, «espera» algo, y es cuando comienza a andar un oscuro camino de sueños y miserias³⁷⁴.

Como se indicó a propósito del poema “Grieta matinal”, este estado de lucidez se origina en el reconocimiento de la imposibilidad intrínseca de llevar a feliz término las diferentes empresas adelantadas por el ser humano, a raíz de las limitadas capacidades de éste para comprender en su conjunto el abigarrado tejido de la existencia, tal como las voces poéticas mutisianas lo han reconocido en diferentes poemas:

No se puede saber todo.
No todo es tuyo.
No esta vez, por lo menos. Pero ya vas aprendiendo a resignarte y a dejar
que
otro poco tuyo se vaya al fondo definitivamente
y quedes más solo aún y más extraño,
como un camarero al que gritan en el desorden matinal de los hoteles,
órdenes, insultos y vagas promesas, en todas las lenguas de la tierra.
 (“Sonata”, p. 140)

La aceptación del estrecho margen de comprensión de los secretos de la existencia por parte del ser humano lo enfrenta a asumir su limitado campo de acción, pero también le brinda la oportunidad de tomar conciencia de la inutilidad de asumir su existencia en función de premisas fundadas en el desconocimiento parcial o absoluto de las diferentes variables en juego. Una alternativa de lucidez equiparable a la defendida por Cioran, quien partía de concebir la lucidez como el resultado de una pérdida –el reconocimiento de la imposibilidad de saberlo todo–, pero una merma que acto seguido deviene en algo positivo: “La lucidez es una vacuna contra la vida”³⁷⁵, en cuanto el lúcido no sólo toma distancia frente a sí mismo, lo cual le permite apreciarse en su limitada y justa

³⁷⁴ Álvaro Mutis: “La desesperanza” en *Obra Literaria. Prosas op. cit.* p. 191.

³⁷⁵ Émile Michel Cioran: *El ocaso del... op. cit.* p. 196.

dimensión³⁷⁶, sino que además “anticipa [...] la vida, vive su destino como algo inevitable *sin sorpresas*”³⁷⁷. Una perspectiva existencial acorde con el mutisiano principio de no “esperar” nada de las de antemano fallidas batallas que suelen emprender los “inocentes”, creyendo que están labrando así su destino, cuando éste ya está prefijado, como humildemente lo reconoce el lúcido, como lo vive aquella por entonces aún indefinida voz lírica del primerizo poema “La creciente” cuando observa el enigmático paso del río que baja del páramo hacia la tierra caliente y confiesa: “Espero un milagro que nunca viene” (p. 63), aparente contradicción vital en la que subyace la aceptación de la inevitable derrota de toda empresa humana; esa revelación que, no sólo Mutis recrea en sus obras y menciona una y otra vez en las entrevistas que concede³⁷⁸, sino que también se ha convertido en el prisma al que los más disímiles escritores del siglo XX han acudido en diferentes ocasiones para evaluar su quehacer creativo³⁷⁹, constituyendo una señal inequívoca del carácter desesperanzado de una

³⁷⁶ “Un hombre lúcido controla sus «fiebres» a cada paso, como espectador de su propia pasión, eternamente sobre sus huellas, entregándose de forma equívoca a las fantasías de su tristeza. En estado lúcido el conocimiento es un homenaje a la fisiología. / Cuanto más *sabemos* sobre nosotros mismos, más cumplimos con las exigencias de una higiene que consiste en la realización de la transparencia orgánica. Es tanta la claridad, que vemos a *través* de nosotros. Te conviertes así en *espectador* de ti mismo.” *Ibíd.* p. 21.

³⁷⁷ *Ibíd.* p. 41.

³⁷⁸ El siguiente es uno de los tantos testimonios de Mutis que se pueden citar al respecto: “toda esperanza [...] es finalmente un *leurre*..., un señuelo, que nos ponemos a nosotros mismos, para nada, porque no tenemos nada que esperar [...] ni vamos a ser mejores, ni hay progreso, ni hemos progresado en nada.” Martha Canfield: “Mutis y Maqroll...” *loc. cit.* p. 209.

³⁷⁹ Entre innumerables ejemplos que se pueden rescatar, obsérvese lo expuesto por el novelista español Luis Landero en un peculiar texto sobre su proceso creativo: “Y acaso ésa sea la materia última de la vida: la espera, el vislumbre de lo que se nos promete pero que nunca se nos será concedido. Y la nostalgia de lo que se perdió sin llegar ni remotamente a poseerlo. Relámpago en la oscuridad, susurro en el silencio, caricia cierta en el vacío. El resto son los días que quedan por vivir.” (Luis Landero: *Entre líneas: el cuento o la vida*, Barcelona, Tusquets, 2001, p. 162), o lo señalado en su día por Marguerite Yourcenar a propósito de su recreación novelesca de la vida del emperador romano Adriano: “Yo puse en boca de un emperador romano cuya historia evocaba que «llega un momento en que la vida de todo hombre es una derrota aceptada». Todos los sabemos y es lo que precisamente nos hace apreciar a los que la eligieron conscientemente y, en ocasiones, la asumieron enseñada.” (Marguerite Yourcenar: “La nobleza del fracaso” en *El tiempo, gran escultor*, traducción de Emma Calatayud, Madrid, Alfaguara, 1994, p. 93).

significativa porción de la literatura occidental que de manera directa o indirecta le correspondió dar cuenta del colapso de los idealismos que a partir de la Ilustración los seres humanos habían concebido para alcanzar una siempre anhelada felicidad terrenal.

Alcanzado el estadio de lucidez, surge la siguiente condición de la desesperanza

[...] su incomunicabilidad. [...] La desesperanza se intuye, se vive interiormente y se convierte en materia misma del ser, en substancia que colora todas las manifestaciones, impulsos y actos de la persona, pero siempre será confundida por los otros con la indiferencia, la enajenación o la simple locura³⁸⁰.

Una transferencia de información fallida dado, no sólo el carácter íntimo de las experiencias que han suscitado el descubrir la simiente de la desesperanza, pero también el rechazo que suele suscitar en el ser humano el enfrentarse a cualquier tipo de testimonio que ponga en tela de juicio sus ideales o creencias o que perturbe su anhelada tranquilidad cotidiana al desvelársele parcelas de la existencia que, aunque intuye, prefiere ignorar por las perturbadoras imágenes o informaciones que pueden contener. Esta situación de incomunicación por la que atraviesa el desesperanzado es similar a la de aquel que de regreso de una experiencia traumática, se reincorpora a su tradicional entorno de relaciones esperando hallar oídos atentos a quienes transmitir los pormenores de la dolorosa travesía realizada, pero en su lugar se topa con una sutil barrera, desde la cual pueden ofrecerle gestos de solidaridad por lo vivido durante la ausencia, pero que se torna infranqueable en cuanto sus constructores perciben el menor indicio que les implique, si no aceptar o compartir, al menos comprender al que ha regresado de “una temporada en el infierno”. Un doloroso trance que el encarcelado narrador del *Diario de Lecumberri* ya contemplaba al preguntarse por el sentido que

³⁸⁰ Álvaro Mutis: “La desesperanza” *loc. cit.* pp. 191-192.

tendrían sus anotaciones para aquellos que por fortuna habían permanecido del otro lado de las rejas, en los dominios de la libertad:

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 alguien debe dejar algún testimonio de esta asoladora visita de la muerte a un lugar ya de suyo muy semejante a su viejo imperio sin tiempo ni medida. No estoy muy seguro. Tal vez sea útil narrarlo, pero no sabría decir en qué sentido, ni para quién³⁸¹.

Pero aunque en principio gran parte de la responsabilidad de la incomunicabilidad de la desesperanza se deba a quienes rodean a su heraldo, ya sea por su incapacidad de comprender el mensaje que éste les lleva o simplemente por su deseo de no tener noticia alguna de su contenido, es justo reconocer que en dicho colapso comunicativo también es responsable el emisor porque, tal como le sucede a las diferentes voces mutisianas, él

³⁸¹ Álvaro Mutis: *Diario de Lecumberri op. cit.* p. 191. Inquietud que el escritor colombiano también hizo explícita en la correspondencia que sostuvo con la escritora Elena Poniatowska durante el período de su confinamiento en el citado penal mexicano: “Ahora que pienso en la libertad como en algo que está muy cerca, que ya viene, te confieso que siento una rara desesperanza, un feo desasosiego. Me esperan oscuras nubes de tormenta allá afuera. Yo quisiera salir y poder gozar intensamente con todas esas cosas de que me han privado hace más de un año: amigos, campos, mar, la música, ese goce de andar por donde se me dé la gana y de hacer lo que se me dé la gana y a la hora que me dé la gana. Presiento que no podrá ser así y que una Cárcel aún más fea que ésta me espera allá afuera. Es terrible, no sabes qué amargo desencanto, qué desilusión total me invade cuando siento que así será. Es un viejo problema cuya solución no he podido encontrar, una roca de Sísifo a la que me amarré locamente y que no acabo de subir con ella a cuestras.” Álvaro Mutis: *Cartas a Elena... op. cit.* p. 113. Proceso de incomunicación con los otros, aunque con sus debidos matices respecto a la experiencia carcelaria mutisiana, del cual también ofrece un contundente testimonio el narrador español Jorge Semprún a propósito de su reencuentro con sus amigos y conocidos de París al regresar de su confinamiento en el campo de concentración de Buchenwald durante la Segunda Guerra Mundial, que permite corroborar la barrera que se interpone entre el “lúcido”, el “desesperanzado”, o como quiera llamársele, y aquellos que comparten con él sus miserias cotidianas: “Para mi desgracia, o por lo menos para mi mala suerte, sólo encontraba dos tipos de actitudes entre la gente de fuera. Unos evitaban preguntar, tratándote como si regresaras de un viaje trivial por el extranjero. ¡Así que ya le tenemos aquí de vuelta! Pero lo que sucedía es que temían las respuestas, estaban horrorizados pensando en la desazón moral que éstas hubieran podido provocarles. Los otros preguntaban montones de cosas superficiales, estúpidas –del estilo: ¿qué, fue duro, eh?–, pero si les contestaba, incluso sucintamente, desde lo más verdadero, lo más profundo, opaco, indecible, de la experiencia vivida, se volvían mudos, se desasosaban, movían las manos, invocaban cualquier divinidad tutelar para no pasar de ahí. Y se sumían en el silencio, como se cae en el vacío, en un agujero negro, en un sueño. / Ni unos ni otros preguntaban para saber, de hecho. Preguntaban por urbanidad, por cortesía, por rutina social. Porque había que convivir con ello, o simularlo. En cuanto la muerte aparecía en las respuestas, ya no querían oír ni una palabra más. Se sentían incapaces de seguir escuchando.” Jorge Semprún: *La escritura o la vida*, traducción de Thomas Kauf, Barcelona, Tusquets, 2002, p. 151.

también arrastra el sino de tener que acudir a las “gastadas” palabras para transmitir sus lúcidas visiones, aquellas “palabras [que] nos cubren de tal modo que no podemos ver lo mejor de la batalla cuando la bandera florece en los sangrientos muñones del príncipe” (“Los trabajos perdidos”, p. 111), las mismas que con diferentes matices han generado que en diferentes períodos de la producción literaria mutisiana se considere el quehacer escritural como un “trabajo perdido” y, por extensión, al intento de comunicarse con los otros como una empresa tendiente a la tergiversación o a un hermetismo casi total, que deja al ser humano, pero en especial al desesperanzado, en una posición insular frente a aquellos que en teoría serían sus semejantes, como bien lo resaltó Miguel Ángel Vázquez Medel a propósito del aislamiento social que padecía ese emblemático desesperanzado pessoano llamado Bernardo Soares: “No podemos encontrarnos en un terreno común del exterior, porque allí, la verdad comunicable de la existencia de las cosas es mi experiencia de ellas, y esta experiencia es, en gran medida, paradójicamente incomunicable”³⁸².

La anterior encrucijada existencial da origen a la tercera condición de la desesperanza: la soledad que regirá el destino de aquel lucido incapaz de transmitir sus revelaciones internas, una “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, crea y goza, sin esperanza”³⁸³. Pero esa incapacidad atribuida a los otros de no comprender al desesperanzado, más allá de la descalificación que puede generar al tildarlo de “hechizado” o “loco”, como indica Mutis en su conferencia, introduce uno de los

³⁸² Miguel Ángel Vázquez Medel: *Fernando Pessoa: identidad... op. cit.* pp. 64-65. En cuanto a la concepción mutisiana de asumir el ejercicio comunicativo, en especial el poético, como un “trabajo perdido”, véase el apartado del presente estudio “III.2. Del interés por la poesía a la obsesión por su definición: segunda concepción poética”, pp. 72-92.

³⁸³ Álvaro Mutis: “La desesperanza” *loc. cit.* p. 192.

grandes dilemas que enfrenta el ser humano: su relación con el otro. Aquella interacción que, de acuerdo a la propuesta existencialista de Jean Paul Sartre, constituye uno de los fundamentos de la consolidación de la identidad del ser, en la medida que gracias a la presencia del otro, de los límites y los parámetros que impone dicha presencia, el ser logra definirse, devenir “sujeto”³⁸⁴; aunque justamente en dicho vínculo necesario que se establece con el otro surge el conflicto con él como consecuencia de la coincidencia o no de sus respectivos imaginarios, pero sobretodo, del por lo general fallido reconocimiento mutuo, que con su característica ironía matizara Cioran: “*El otro*, debemos reconocerlo, es para nosotros una especie de alucinado. Sólo le comprendemos hasta cierto punto. Luego, divaga forzosamente, puesto que incluso sus preocupaciones más legítimas nos parecen injustificadas e inexplicables”³⁸⁵. A partir de este no reconocimiento del otro y del posterior desentendimiento de sus acciones y quimeras al no comprender o no aceptar las imágenes que subyacen en su mirar existencial, se llega al aislamiento, a vivir en solitario aún en medio de la mayor multitud. Aunque independiente de que dicha soledad sea impuesta –como el exilio involuntario– o conquistada –como el viajero que niega toda orilla–, el vínculo con el otro no

³⁸⁴ Señalaba Sartre a propósito de la irrupción del otro en la existencia del ser: “Empero, la existencia del Otro aporta un límite de hecho a mi libertad. Pues, en efecto, por el surgimiento del Otro aparecen ciertas determinaciones que *soy* sin haberlas elegido. Heme, en efecto, judío o ario, apuesto o feo, manco, etc. Todo esto, yo lo soy *para el otro*, sin esperanza de aprehender ese sentido que tengo *afuera*, ni, en mayor razón, de modificarlo. Sólo el lenguaje me ha de enseñar lo que soy; y, aun así, no será nunca sino como objeto de intención vacía: la intuición de ello me está denegada por siempre jamás”; y añadía más adelante: “En una palabra, por el hecho de la existencia ajena, existo en una situación que *tiene un afuera* y que, por este mismo hecho, tiene una dimensión de alienación que no puedo quitarle en modo alguno, así como no puedo actuar directamente sobre ella. Este límite a mi libertad está puesto, como se ve, por la pura y simple existencia del prójimo”; relación con el otro que como se ha ido señalando en el presente trabajo se da tanto en el vínculo establecido entre el escritor y sus criaturas literarias, en especial Maqroll, y en el seno de las dinámicas establecidas entre ellas mismas. Jean Paul Sartre: *El ser y la nada*, Buenos Aires, Losada, 1966, pp. 641 y 642, respectivamente.

³⁸⁵ Émile Michel Cioran: *Ese maldito yo*, traducción de Rafael Panizo, Barcelona, Tusquets, 2004, p. 116.

desaparece, sigue presente aún en los más nimios detalles³⁸⁶. Ahora bien, esa opción de distanciarse del otro, sin romper totalmente con él, se convierte en un terreno fértil: “Esta soledad sirve de nuevo para ampliar el campo de la desesperanza, para permitir que en la lenta reflexión del solitario, la lucidez haga su trabajo, penetre cada vez más escondidas zonas, se instale y presida en los más recónditos aposentos”³⁸⁷, como lo ejemplifica Alar el Ilirio en sus esporádicos contactos epistolares con su hermano, en los que daba cuenta de su viaje interior durante sus prolongadas estancias en intrascendentes puestos militares ubicados en las remotas fronteras del Imperio bizantino:

Una gran tranquilidad me visita y cada episodio de mi rutina de gobernante y soldado se me ofrece con una luz nueva y reveladora de insospechadas fuentes de vida. No busco detrás de cada cosa significados remotos e improbables. Trato más bien de rescatar de ella esa presencia que me da la razón de cada día. Como ya sé con certeza total que cualquier comunicación que intentes con los hombres es vana y por completo inútil, que sólo a través de los oscuros caminos de la sangre y de cierta armonía que pervive a todas las formas y dura sobre civilizaciones e imperios podemos salvarnos de la nada, vivo entonces sin engañarme y sin pretender que otros lo hagan por mí ni para mí³⁸⁸.

Este tipo de encuentro consigo mismo, fruto del cual se reafirma la lucidez de quien lo adelanta, no sólo le otorga la posibilidad de confirmar su inclinación a no crearse falsas expectativas sobre su devenir y su contacto con los otros, sino también lo prepara para identificar el siguiente eslabón de la cadena que sin ningún tipo de dolor arrastra con sus pies desde el momento que de manera consciente se internó por los senderos de la

³⁸⁶ “Nunca se está solo. Nunca se está solo físicamente. En ninguna parte. Siempre se está en alguna parte. Se oyen ruidos en la cocina, los de la tele, o de la radio, en los apartamentos vecinos, y en todo el inmueble.” Marguerite Duras: *Escribir*, traducción de Ana María Moix, Barcelona, Tusquets, 1994, p. 40.

³⁸⁷ Álvaro Mutis: “La desesperanza” *loc. cit.* p. 192.

³⁸⁸ Álvaro Mutis: “La muerte del estratega” *loc. cit.* p. 93.

desesperanza: la parca que desde el inicio de su peregrinar siempre lo ha acompañado sigilosamente desde la vera del camino.

La revelación que suscita el encuentro entre el lucido, incomunicado y solitario ser prefigurado en los párrafos previos y la muerte, no en cuanto concepto abstracto, sino como vivencia directa, constituye la cuarta condición que Mutis apuntara como imprescindible para la configuración del paradigma de la desesperanza:

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 continuamente³⁸⁹.

Una condición que tal como la expone el escritor colombiano presenta una contradicción notable porque del inicial “escoger y moldear” la muerte –que supondría un pleno ejercicio de autonomía por parte del ser humano respecto a la manera de poner término a sus días sobre la tierra, constituyendo el suicidio la realización cabal de esta opción–, se plantea en la segunda parte del enunciado un “reconocer” el tipo de muerte que anida en el interior del sujeto, y a partir de esa “toma de conciencia”, llevar una existencia acorde con dicha “simiente mortal”, de manera que en la hora final el desenlace se presente sin ningún tipo de sorpresas. Este segundo planteamiento sí coincide con el paradigma de la “muerte propia” que Rilke sostendrá en su obra poética y narrativa, fruto de su afinidad con las corrientes del pensamiento existencialista originadas en la segunda mitad del siglo XIX y que luego de su concreción literaria en los escritos del poeta nacido en Praga fuera retomado en el siglo XX por los herederos filosóficos y artísticos del existencialismo. Será en la tercera parte del poemario *Libro*

³⁸⁹ Álvaro Mutis: “La desesperanza” *loc. cit.* p. 192.

de horas (1905) donde Rilke presente uno de los primeros esbozos de la llamada “muerte propia” al elevar una súplica a Dios en los siguientes términos:

¡Oh, Señor!, da a cada uno su muerte propia.
Una muerte que derive de su vida,
en la cual hubo amor, comprensión y desinterés.
Pues sólo somos la corteza y la hoja.
Y la gran muerte que cada uno lleva en sí
es el fruto en torno al cual todo gravita³⁹⁰.

En este ruego bien puede apreciarse que se descarta la posibilidad de que el ser humano escoja autónomamente su tránsito hacia los muertos, pues depende de la voluntad divina; aunque debe anotarse que los versos rilkeanos también se prestan para la contradicción: por un lado apuntan a concebir una muerte que derivaría de la existencia llevada por aquel que partirá al mundo de los muertos –en esa medida, aunque no alcance una plena autonomía, el sujeto en cuestión sí podría moldear en gran medida los pormenores de su desaparición–, pero acto seguido introducen la idea de una muerte presente desde un comienzo, cuyo reconocimiento es el que lleva a condicionar de determinada manera la vida del futuro difunto –en este caso, la participación del ser humano en su “ceremonia de clausura” consistiría, no en moldearla, sino en ajustarla a un modelo impuesto previamente por la voluntad divina–. Por esta segunda alternativa pareciera decantarse Rilke en su posterior obra *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* (1910) en los que el atormentado protagonista, como consecuencia de su contacto directo con enfermos y moribundos en el antiguo sanatorio parisino “Hôtel-Dieu”, apuntaría:

Dios mío, es que está todo hecho. Se llega, se encuentra una existencia ya preparada; no hay más que revestirse con ella. Si se quiere partir, o si se está obligado a marcharse: sobre todo ¡nada de esfuerzos! «Voilà votre mort, monsieur!» [...] Antes, se sabía –o quizá solamente se sospechaba– que cada cual contenía su muerte, como el fruto su semilla.

³⁹⁰ Citado por Guillermo de Torre en el “Prólogo” a Rainer Maria Rilke: *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*, traducción de Francisco Ayala, Barcelona, Losada-OCEÁNO, 1999, p. 12.

Los niños tenían una pequeña; los adultos, una grande. Las mujeres la llevaban en su seno, los hombres en su pecho. Uno tenía su muerte, y esta conciencia daba una dignidad singular, un silencioso orgullo³⁹¹.

Aquí se presenta una “muerte propia” de manera más radical que la entrevista en los versos previos, en la medida que el énfasis ya no estaría en contemplar la posibilidad de si el ser humano podría ajustar su existencia a un modelo de muerte predeterminado, sino en su capacidad de interpretar la partitura vital preestablecida, en la que los compases y acordes de vida y muerte parecieran inmodificables³⁹². Esta interpretación implicaría la plena toma de conciencia de su condición de ser mortal por parte del ejecutante, que aunque en principio limite su capacidad de acción, se convierte a su vez en el principal parámetro para asumir su existencia de una manera “digna”, como el propio personaje rilkeano lo destaca, entendiendo dicha dignidad como la fidelidad con que se ejecutarán los compases finales de la interpretación respecto a su desarrollo y

³⁹¹ Rainer Maria Rilke: *Los cuadernos de...* op. cit. pp. 24-26. A propósito del legado de Rilke, no sólo en lo concerniente a su producción literaria, sino también en cuanto referente existencial las siguientes son algunos testimonios de Mutis, que, como puede apreciarse, constituyen valiosas matizaciones de lo expuesto al respecto en la conferencia de 1965: “[...] desde luego la muerte ha sido un tema que ha estado en mi poesía desde los primeros poemas. He sido un lector muy fiel de Rilke. La primera vez, cuando leí los *Cuadernos de Malte Laurids Brigge* a los 17 años, encontré por fin, en una fórmula casi, lo que a mí me obsesiona de la muerte, y es, aunque puede parecer un lugar común lo que voy a decir (pero hay que tener cierta fe en los lugares comunes porque por algo existen) que nosotros llevamos la muerte, nuestra propia muerte, la llevamos con nosotros desde el instante en que nacemos. Ahora, Rilke sostiene que debemos ir diseñando, preparando, construyendo la muerte que nosotros merecemos, o más que merecemos, la muerte que nos pertenece, la que va con nosotros, la que termina de verdad nuestro destino. Y eso se construye día por día, dice Rilke. Esa idea de que llevamos nuestra propia muerte y de que debemos cultivarla y diseñarla para que esté en armonía con ciertas convicciones que tenemos, me parece muy bella y me ha acompañado todo el resto de mi vida” (Héctor Abad Faciolince: “Las infantas no...” loc. cit. pp. 44-45), y “Creo, como creía Rainer María Rilke el gran poeta alemán, que nosotros vamos construyendo nuestra propia muerte; nosotros vamos labrando la imagen de nuestra propia muerte, eso es importante saberlo porque al mismo tiempo esto valora inmensamente cada instante en que estamos vivos, cada ser vivo que nos acompaña, cada ser humano que comparte con nosotros la vida. La muerte personal, la nuestra, la que tiene nuestro sello personal” (José Zepeda: “«Voy con mucho...” loc. cit. p. 8).

³⁹² “Y cuando pienso en otros que he visto o de los que he oído hablar, siempre es igual. Todos tienen su muerte propia. Esos hombres que la llevaban en su armadura, en su interior, como un prisionero; esas mujeres que llegaban a ser viejas y pequeñitas, y tenían una muerte discreta y señorial sobre un inmenso lecho, como en un escenario, ante toda la familia, los criados y los perros reunidos. Si ni siquiera los niños, aun los más pequeños, tenían una muerte cualquiera para niños; se concentraban y morían según lo que eran, y según aquello que hubieran llegado a ser.” Rainer Maria Rilke: *Los cuadernos de...* op. cit. p. 30.

variaciones previas, pudiendo matizarse a la llamada “muerte propia” como una muerte “auténtica” en la medida que será consistente con la vida en que ha germinado. Así lo entrevió décadas después Maurice Blanchot:

Cuando consideramos las imágenes que sirven para sostener el pensamiento de Rilke [...] se ve claramente que busca hacer de nuestro fin algo distinto que un accidente, que sobrevendría de afuera para terminarnos apresuradamente: no sólo debe haber muerte para mí en el momento último, sino muerte desde el momento que vivo y en la intimidad y la profundidad de la vida. La muerte, por lo tanto, formaría parte de la existencia, viviría de mi vida, en lo más interior. Estaría hecha de mí y, tal vez, para mí, como un niño es el niño de su madre, [...]: engendramos nuestra muerte, o bien damos a luz el niño muerto al nacer de nuestra muerte, [...] ³⁹³.

A la luz de esta perspectiva interpretativa se puede relacionar la “muerte propia” rilkeana, y por extensión al desesperanzado mutisiano que la asume como uno de los principios rectores de su recorrido vital, con el “ser para la muerte” heideggeriano, como bien lo precisó Edgar Morin, quien adentrarse en el estudio de la emblemática *Ser y tiempo* del filósofo alemán ³⁹⁴, encuentra una clara correlación entre la angustia que para este último padece el ser humano al tomar conciencia de su finitud –de su condición de entidad mortal condenada a disolverse en la nada una vez se agote su existencia– y el anhelo rilkeano de ser fiel a la muerte que se ha engendrado desde el mismo momento de nacer ³⁹⁵, al punto que propone como síntesis de ese contacto entre

³⁹³ Maurice Blanchot: “La obra y el espacio de la muerte” en *El espacio literario*, traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 115-116.

³⁹⁴ Martin Heidegger: *El ser y el tiempo*, traducción de José Gaos, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, véase el primer capítulo de la segunda sección: «El posible “ser total” del “ser ahí” y el “ser relativamente a la muerte”».

³⁹⁵ “Para Heidegger la angustia es nuestra experiencia de la nada, la cual, si bien no nos pone ante su «presencia original», nos advierte de ella, nos la hace presentir como fundamento del ser. / En tanto que experiencia de la nada, la angustia revela la estructura fundamental de la muerte en la existencia humana. La muerte no es el gusano que va devorando el fruto; es más bien como en Rilke, el núcleo mismo de la vida. «Vivir no es otra cosa que vivir la propia muerte.» «Desde que un hombre nace, es lo bastante viejo para morir.» La muerte es la estructura de la vida humana, que es ser-para-la-muerte. «El Ser auténtico para la muerte, es decir la finitud de la temporalidad, es el fundamento escondido de la historicidad del hombre.»”. Edgar Morin: *El hombre y la muerte*, Barcelona, Editorial Kairós, 2003, p. 315.

los presupuestos rilkeanos y heideggerianos el que “la vida auténtica es aquella que a cada instante se sabe prometida a la muerte y la acepta valerosamente, honestamente”³⁹⁶. Esta acotación adelantada por Morin es similar a la invitación que cursa la voz poética mutisiana de “Grieta matinal” a su hipotético oyente –“Que se confunda con tus entrañas, tu miseria; / que contenga desde ahora los capítulos de tu muerte, / los elementos de tu más certero abandono” (p. 120)– o como lo entrevió en sus prolongadas meditaciones a la vera del camino el santón de Jandripur –Sharaya–, al punto que ninguna sorpresa le produjo saberse en la mira de la ametralladora con la que un anónimo soldado pondría fin a sus días –“*En cada hoja que se mueve estaba previsto mi tránsito. La escena misma, de tan familiar, me es ajena por entero*”³⁹⁷–, que constituyen dos de los numerosos ejemplos que ofrece el universo literario mutisiano a propósito de la lúcida relación que establece el aventajado aprendiz de la desesperanza con los dominios de la parca.

De regreso a la primera parte del enunciado de la peculiar relación del desesperanzado con su muerte expuesto por Mutis en la conferencia de 1965, se señaló previamente que en principio constituía una contradicción con la propuesta rilkeana de la “muerte propia”, en la medida que no partía de un reconocimiento de la presencia de la simiente de determinado tipo muerte desde el inicio de la existencia del ser humano, sino que planteaba la posibilidad de poner término a la vida de manera totalmente autónoma respecto a las circunstancias vitales del sujeto en cuestión, erigiéndose el suicidio como cabal expresión de esta opción de muerte. Pero respecto a ese interrumpir la vida de manera voluntaria cabe la posibilidad de valorarlo no como fruto de un

³⁹⁶ *Ibíd.* p. 316.

³⁹⁷ Álvaro Mutis; ‘Saharaya’ *loc. cit.* p. 144. En cursiva en el texto original.

impulso irracional y sin fundamento, sino como el resultado de una toma de conciencia, de un reconocimiento en sentido rilkeano, de que dicha alternativa de muerte es la que ha habitado desde un comienzo en el potencial suicida. Por lo tanto se vislumbraría un suicidio como resultado de un proceso de maduración del ser humano, que alcanzaría luego de una identificación cabal de los posibles y los límites de su existencia particular, como lo contemplaba en su momento Albert Camus:

Vivir, naturalmente, nunca es fácil. Uno sigue haciendo los gestos que ordena la existencia por muchas razones, la primera de las cuales es la costumbre. Morir voluntariamente supone que se ha reconocido, aunque sea instintivamente, el carácter irrisorio de esa costumbre, la ausencia de toda razón profunda para vivir, el carácter insensato de esa agitación cotidiana y la inutilidad del sufrimiento³⁹⁸.

Cioran matizará aún más dicha opción suicida, al insistir que dicha interrupción voluntaria de la existencia se debe asumir, no como una ruptura respecto al desarrollo de ésta, sino como un acto acorde con los senderos recorridos a lo largo de los años, constituyéndose en expresión de plena realización para aquellos que asumieron ser ellos mismos los encargados de bajar el telón que podrían fin a sus días, generando una “estética del fin” –o en términos rilkeanos un “suicidio propio”– que para el pensador rumano diferenciaría al ser humano contemporáneo respecto a sus predecesores en la medida que:

Un final tiene que cultivarse como si fuera un huerto. Para los antiguos el suicidio era una pedagogía; el fin brotaba y florecía en ellos. Y cuando se extinguían por su propia voluntad, la muerte era un final sin escrúpulo. A los modernos les falta la cultura interior del suicidio, la estética del fin. Ninguno muere como debería y todos se extinguen por obra del azar: neófitos en el suicidio, unos amargados de la muerte. [...] La falta de eje de los modernos en ninguna otra parte sorprende más que en su alejamiento interior frente al suicidio cuidado y meditado, al suicidio como horror al fracaso, al embrutecimiento y a la vejez, al suicidio como homenaje a la fuerza, a la belleza y al heroísmo³⁹⁹.

³⁹⁸ Albert Camus: *El mito de...* op. cit. pp. 17-18.

³⁹⁹ Émile Michel Cioran: *El ocaso del...* op. cit. p. 106.

Frente a esta tipología de poner fin de manera voluntaria a los días sobre la tierra, los suicidas desesperanzados mutisianos encarnarán la paradoja de estar condenados a arrastrar sus existencias por escenarios propios del mundo contemporáneo, pero a su vez asumiendo el reto de ser fieles a sus colegas de la antigüedad en lo que respecta a la ejecución de su acto final. El Capi que se ahorca antes de cumplir con su misión de llevar a Maqroll hasta los aserradores ubicados aguas arriba del Xurandó, porque en su interior sabe que su verdadera “misión” ya se cumplió hace tiempo, que ya agotó las fuentes que nutrían su existencia, por lo que ante el tedio de repetir una y otra vez el viaje aguas arriba y aguas abajo con la certeza de que a pesar de los ocasionales accidentes que se pueden presentar, el resultado nunca variará, siempre será idéntico al ya conocido, opta por “izarse”, con el mayor sigilo posible, en el soporte mayor del toldo que protegía el incierto sueño de su precaria tripulación y de por entonces su ya único pasajero, el Gaviero⁴⁰⁰. El también capitán de barco Wilfried Geltern –más conocido como Wito por parte de la tripulación del *Hansa Stern*, carguero de moderado tonelaje a bordo del cual llegaría Maqroll a Panamá, como paso previo al negocio de trata de blancas que regentaría en compañía de su fiel Ilona– que descargó su revólver contra su sien a sabiendas que la partida había terminado desde el momento en que había recibido la notificación de embargo de su barco por parte de unos bancos

⁴⁰⁰ En dos entradas de su diario, Maqroll dará perfecta cuenta del Capi como un suicida a la antigua usanza, según la tipología propuesta por Cioran: “Era evidente que el Capitán había tomado la determinación de matarse desde hace muchos días. Cuando dejó de beber era señal de que algo se había detenido dentro de él, algo que aún lo mantenía vivo y que se había roto para siempre. La charla que tuvimos la otra noche me regresa ahora con una claridad irrefutable. Estaba informándome sobre lo que tenía resuelto. No era hombre para decir, así, de repente: «Me voy a matar». Tenía el pudor de los vencidos.” (*La Nieve del Almirante*, p. 77); constituyendo ese algo que “se había roto para siempre”, la toma de conciencia de haber asumido un proyecto vital que no le correspondía y sin opción alguna de asistir a un nuevo reparto de roles: “Es muy malo cuando se vive parte de la vida haciendo el papel que no era para uno, y peor aún es descubrirlo cuando ya no se tienen las fuerzas para remediar el pasado ni rescatar lo perdido. ¿Me entiende [Gaviero]?” (*La Nieve del Almirante*, p. 72).

panameños; para él era innecesaria la humillación de llegar al puerto de Cristóbal despojado de su rol de capitán⁴⁰¹. Larissa, la enigmática “pupila” chaqueña de Villa Rosa, quien cargaba a cuestas con su suicidio, de manera visible para algunos como por ejemplo su “amada” Ilona, aunque paradójicamente esta última no entreviera que en dicho suicidio también aguardaba agazapada su propia muerte⁴⁰². Y Sverre Jensen, el más emblemático de los suicidas que desaparecen a lo largo de las *Empresas y tribulaciones*, Sverre Jensen y antiguo compañero de correrías de pesca de Maqroll en las aguas del norte del Pacífico, quien previo a quitarse la vida acude al clásico tópico de la carta de despedida del suicida, en esta ocasión dirigida a su antiguo socio, pero una misiva que contrario al deseo de generar un sentimiento de culpa en el sobreviviente por no haber comprendido y ayudado a quien decidió empuñar la pluma por última vez, constituye el lúcido testimonio de un desesperanzado que ha madurado la idea del suicidio en cuanto única opción válida para poner término a su trasegar por los senderos de la vida. La misiva de Sverre, además de notificar al Gaviero sobre su futuro suicidio –“He resuelto quitarme la vida”, escueto y contundente inicio del escrito–, intenta clarificar en un principio los motivos que lo conducen a tomar esa decisión final:

⁴⁰¹ Desenlace que para nada sorprende a Maqroll; días antes de escuchar la detonación final en la cabina del *Hansa Stern*, le había comunicado a uno de sus compañeros de tripulación como el embargo que pesaba sobre el barco no constituía una tragedia para Wito, al contrario, era el desenlace deseado para poner fin de la mejor manera posible a una “vida” que ya había agotado su razón de ser, palabras del Gaviero que pueden aludir tanto al destino del navío como al de su capitán: “Wito no tiene cómo escapar al embargo. Es como si lo hubiera buscado desde hace mucho tiempo. Si pierde el barco, y con él, su modo de vida, todo se le terminará arreglando. Será como parar una rutina en la que hace ya mucho tiempo dejó de creer. Hace tanto que esto lo aburre sin remedio.” (*Ilona llega con la lluvia*, p. 120)

⁴⁰² “– Nos vamos, Maqroll. Nos vamos de aquí y lo hago sin ningún remordimiento. No voy a hundirme con Larissa. Además, ella hace ya mucho tiempo que está en la otra orilla. No se trata de si tiene o no salvación. Eso no depende de mí ni de nadie que pertenezca todavía al mundo de los vivos. Ella quién sabe desde cuándo presidió ya su propio funeral. Te consta que nunca me han gustado, que no he asistido jamás a los entierros. Ya hablaré con Larissa en su momento. No le doy más vueltas al asunto.” (*Ilona llega con la lluvia*, p. 203)

Es evidente que la vida en el mar, que es la única que concebía como posible, se ha acabado para mí. [...] Pero en verdad no es ésta la razón principal de mi suicidio. Aunque tuviese de nuevo la oportunidad de navegar, me doy cuenta de que he ido acumulando de tiempo atrás algo que no se me ocurre definir mejor que como un fastidio de estar vivo, de tener que escoger entre esto y lo otro, de escuchar a la gente a mi alrededor hablando de cosas que en el fondo, o no les interesan o no las conocen de verdad. La necesidad de nuestros semejantes no tiene límite, Gaviero querido. Si no sonara absurdo, yo le diría que me voy porque no soporto más el ruido que hacen los vivos. (“Cita en Bergen”, p. 653-654)

Esta sentida confesión va más allá de los móviles que generaron los suicidios del Capi y de Wito. En ella no se trata de descubrir después de acumular incontables kilómetros de marcha que se ha seguido un sendero errado, ni tampoco el no concebir el paso de la días ejerciendo funciones en dominios totalmente ajenos a aquellos que dotaron de sentido la vida previa, ahora se trata de una causa que atañe a cualquier ámbito que escoja el ser humano para desarrollar su proyecto vital. Ella surge del fastidio inherente al hecho mismo de vivir, del malestar que proviene por un lado de la circunstancia de saberse obligado a decidir, a escoger una u otra opción en cada cruce de caminos que se enfrente, con la angustia que ello suscita, y que –de acuerdo al modelo sartreano– constituye el precio a pagar por ser libre, y por el otro lado la similar condena de necesitar al otro para ser –según también el modelo interpretativo del filósofo francés–, aún a sabiendas que todo diálogo trascendental con aquel será imposible de alcanzar, en la medida que, como previamente se mencionó a propósito de la segunda condición de la desesperanza, la materia de las preocupaciones esenciales del ser siempre se hallará signada por su comunicabilidad. Pero de acuerdo a Sverre, no bastará con alcanzar la lucidez del desesperanzado respecto a los motivos que pueden desencadenar el suicidio, también deberá prestarse atención a aquellos síntomas que al igual que una epifanía evidencian la necesidad de adelantar hasta sus últimas consecuencias la prefigurada “estética del fin”:

¿Quiere saber cuándo me di cuenta de que ese vago coqueteo con el suicidio tomaba una forma concreta e inmodificable? Una noche en Vancouver, en la taberna de Cass Montagüe, cuando, después de romper toda la cristalería del bar y no sé cuántas sillas y de haber hecho desocupar el local, nos sentamos uno frente al otro mientras Cass se jalaba los pocos pelos que le quedaban y no entendía nada de lo sucedido. Usted se me quedó mirando y me dijo, con una seriedad que conozco muy bien y que guarda para pocas ocasiones y personas: «Jensen, si fuéramos consecuentes con lo que sentimos allá en el fondo sobre todo esto; sobre la vida, pues, tendríamos que pegarnos ahora mismo un tiro. No será así. Mañana subiremos de nuevo al barco en busca de un atún que, finalmente, de nada nos ha de servir porque no es por ahí por donde se arreglan estas cosas». Se quedó en silencio hasta cuando vino la policía y nos encerraron cuatro días en la cárcel. Los abogados se llevaron todo lo que habíamos ganado en la última pesca. Yo no estaba tan borracho como usted y esas palabras me quedaron grabadas hasta hoy cuando he resuelto hacerlas mías y partir. (“Cita en Bergen”, p. 654).

En el fragmento anterior no se pretende trasladar la responsabilidad del suicidio al otro, en este caso el Gaviero, sino probar cómo una vez más se vuelve a poner de manifiesto en el universo mutisiano la premisa del efecto que de tarde en tarde puede generar pronunciar unas palabras para dar inicio a “una fértil miseria”, como bien lo aclara Sverre en su carta:

Sería necio echar sobre sus hombros [los de Maqroll] responsabilidad alguna. Si le cuento esto es porque, desde mucho antes de escuchar su sentencia en Vancouver, había tomado ya, allá en el fondo, la determinación de no aguantar sino hasta cierto límite, incierto, tal vez, respecto al momento propicio, pero totalmente fundado y definitivo.⁴⁰³ (“Cita en Bergen”, p. 654)

⁴⁰³ Leb Mason, dueño del “Floating Paradise”, cabaret ubicado en el puerto noruego de Bergen y quien también cumplió en un momento dado de la existencia de Sverre un papel clarificador respecto al reconocimiento por parte de este de que había llegado la hora de su suicidio, emitió el siguiente juicio sobre el voluntario “acto de clausura” adelantado por su amigo, al ser notificado del mismo por Maqroll: “¿Sabe una cosa [Gaviero]? Envidio a Jensen. Nunca seguiré su ejemplo, jamás he pensado hacerlo por graves que hayan sido las pruebas por las que he pasado. Pero lo envidio. Hay algo limpio y neto en su gesto [en su suicidio] que admiro.” (“Cita en Bergen, p. 655); juicio con entrañable parentesco con el que el propio Mutis adelanta, más allá de la esfera de su creación literaria, sobre la opción de poner término a la existencia de manera voluntaria: “El suicidio es uno de los grandes misterios para mí. La decisión del suicida es muy misteriosa. Yo soy cristiano, católico, romano, con todas las dudas y las luchas que es normal que tenga una persona que tiene la fe. Hay días en que amanezco en blanco y en fin, ahí me agarro como puedo. Entonces, ya sé que atentar contra tu vida y quitarte la vida es muy grave. Porque, desde luego, si llega a haber algo al otro lado, imagínate lo que has hecho, llegas allá en pelota. Pero de todas maneras, contra los principios de la Iglesia, yo creo que hay momentos en que nosotros tenemos el

Un límite en cuestión, que en el momento de su reconocimiento, conduce a la plena concreción de un “suicidio propio” no contradictorio con la propuesta rilkeana de la “muerte propia”, sino como una variante de ésta, y por extensión como una opción válida en el marco del paradigma de la desesperanza mutisiana.

Finalmente, la siguiente constituye la quinta condición de la desesperanza propuesta por Mutis en su exposición de 1965:

Por último [...] nuestro héroe 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 consciente en participar en nada que no esté circunscrito a la zona de sus asuntos más entrañables⁴⁰⁴.

De nuevo se presenta una faceta del perfil del desesperanzado que remite a su rasgo fundacional a partir del cual se han podido moldear los otros: su lucidez para reconocer desde un principio los límites en los que puede desarrollar su existencia sin caer en la trampa de esperar “algo” que desde un comienzo se sabe imposible de alcanzar, un “algo” que en la sociedad contemporánea se suele asociar a un estado de felicidad permanente, a una alternativa vital que el discípulo de la desesperanza rechazará en la medida que la considerará producto de la ignorancia respecto a los reales alcances de la existencia, de la no toma de conciencia de la finitud de la misma, del no reconocimiento de las limitaciones de toda relación que pueda establecerse entre los miembros de una comunidad, de esa ignorancia existencial que suele conducir al ser humano a embarcarse en ilusorios proyectos cuya no concreción genera un profundo sentimiento

derecho y la absoluta libertad, y a veces el deber de quitarnos la vida.” Héctor Abad Faciolince: “Las infantas no...” *loc. cit.* p. 45.

⁴⁰⁴ Álvaro Mutis: “La desesperanza” *loc. cit.* p. 92.

de frustración en aquel que ha fundado su realización personal en este tipo de apuesta vital⁴⁰⁵. Pero ese rechazo por parte del desesperanzado a una felicidad ingenua y gratuita, no implica el negarse la posibilidad de alcanzar una sensación de satisfacción en determinados recodos de los caminos por los que se transita diariamente, de allí el nuevo matiz que en la conferencia se propone para el concepto de esperanza: contemplar la posibilidad, pero no convertirla en una obligación, de vivir momentos gozosos, asociados a la esfera de los sentidos de quien los experimenta, pero signados por su carácter de ser pasajeros, circunscritos a un reducido tiempo en el que cumplirán con su razón de ser y fuera del cual no deberán ser extrapolados, si no perderán su capacidad de constituir una fuente de satisfacción para quien los vive, convirtiéndose en caso dado en las frustrantes cadenas de la esperanza clásica que justamente se desea evitar. Esta nueva propuesta de esperanza implica una redefinición de la felicidad, en la que se desechará su tradicional carácter de supuesto estadio permanente, introduciendo en su lugar el de transitorio, tal como el propio Mutis apunta: “La felicidad, la dicha, es así; es instantánea, sucede y nunca –es obvio– se podrá prolongar. Sólo la infinita ingenuidad –otra vez, insisto– calvinista, gringa, piensa en esa meta de la felicidad continua, que es como vivir en Disneyland todo el tiempo [...] Eso es una mentira, es una estupidez, no es así”⁴⁰⁶. Estos instantes de felicidad, que irrumpen de distintas maneras en el universo mutisiano, bien pueden presentarse como: una pócima que

⁴⁰⁵ A mediados de los años setenta Mutis lanzaba la siguiente diatriba contra aquel supuesto “reino de jauja” que el ser humano debía conquistar para validar su existencia: “Me jode mucho la salud. [...] La gente sana y la exaltación ingenua de la salud, del goce del cuerpo y la naturaleza, siempre me han parecido tremendamente sospechosas por fáciles, y además porque nadie tiene salud, o más bien muchos: salud y felicidad tienen los pendejos, los idiotas. La felicidad y seamos felices y todo eso sólo pasa en los falsos paraísos socialistas, éstos en que las jóvenes ucranianas se toman de las manos y bailan rodeando los haces de trigo con las banderas rojas flotando en el fondo, y en la publicidad occidental... Todo eso pertenece a los anales de la pendejez humana. Hay que ser muy idiota para ser de veras feliz, hay que ser lelo.” Guillermo Sheridan: “«La vida, la...” *loc. cit.* pp. 646-647.

⁴⁰⁶ Jacobo Sefamí: “Maqroll, la vigilancia...” *loc. cit.* pp. 155-156.

aligera transitoriamente la pesada carga de lucidez que arrastra consigo el desesperanzado –“El tequila es una pálida llama que atraviesa los muros / y vuela sobre los tejados como alivio a la desesperanza” (“Ponderación y signo del tequila”, p. 299)–, o una sustancia que permite una corta, pero necesaria evasión respecto al medio circundante –como la marihuana consumida por los presos de Lecumberri⁴⁰⁷–, o un cuerpo que desvela sus secretos ocultos tras la falsa apariencia externa –“Así, a primera vista, no ofrecía belleza alguna. Pero detrás de su cuerpo temblaba una llama azul que arrastraba el deseo, como arrastran ciertos ríos metales imaginarios” (“La orquesta”, p. 104)–, o las palabras consignadas en cierto libro que permiten emprender un imaginario viaje a escenarios ajenos a aquellos en los que cotidianamente sobrevive el lector –tal como el Gaviero lo ha experimentado a lo largo de sus perturbadores desplazamientos por los más insospechados senderos o como el propio autor lo vivió durante sus días de presidio⁴⁰⁸–, o un recuerdo que permite soportar el tedio que invade al desesperanzado cuando asume plenamente su condición de ser habitante de una sociedad por completo ajena a sus intereses más profundos⁴⁰⁹, entre otras opciones. Todo un conjunto de

⁴⁰⁷ “Ya sabía yo lo que llaman cotorrear el puntacho. Una ronda interminable de marihuana que se prolonga toda la noche por entre los delirios y los saltos mortales de una imaginación que busca su salida desde hace siglos, liberándose de calles, iglesias, escuelas, leyes, máquinas, trajes, armas, dinero... Volver a cierto denso cauce antiguo en donde las palabras sirven para nombrar cosas, hechos, sentimientos enterrados profundamente y que los presos mismos no conocen ni logran identificar, en la vigilia, con nada que les sea familiar.” Álvaro Mutis: *Diario de Lecumberri op. cit.* p. 31.

⁴⁰⁸ “Quisiera [Mutis] explicarte [a Poniatowska] largamente cuánto bien me han hecho los libros que me trajiste. [...] han servido para sumergirme en ese mundo proustiano tan maravillosamente rico en elementos que constituyen mi mayor preocupación desde hace muchos años (la poesía, la creación literaria, el paso del tiempo, la amistad y sus misterios, y algunos más) y en esa forma evadirme de esta prisión que cada día me es más odiosa e insoportable. La edición de Skira que me regalaste la releo con delicia y todos los elementos que la componen, desde la dedicatoria pasando por el papel y la tipografía, hasta el texto mismo que es conmovedor, me recuerdan que no siempre la vida puede ser este cuarto, estas rejas y estos presos horriblemente parecidos unos a otros, con esa elemental monotonía de las cosas de la naturaleza y con su misma torpeza y brutalidad.” Álvaro Mutis: *Cartas a Elena... op. cit.* p. 108.

⁴⁰⁹ “Otra vez el tiempo te ha traído / al cerco de mis sueños funerales. / Tu piel, cierta humedad salina, / tus ojos asombrados de otros días, / con tu voz han venido, con tu pelo. / [...] / A la sombra del tiempo, amiga mía, / un agua mansa de acequia me devuelve / lo que guardo de ti para ayudarme / a llegar hasta el fin de cada día.” (“Sonata”, p. 132)

felicidades momentáneas, que, aunque de acuerdo con lo expuesto en la conferencia constituyen un mínimo aliciente para proseguir la lucha contra los numerosos sinsentidos de la existencia, se asuman sin ninguna intención de convertirlas en el soporte fundacional de las odiadas quimeras que el desesperanzado mutisiano ha denostado; porque a diferencia del idealismo que según Ernesto Sábato subyace en medio de la desesperanza⁴¹⁰, la propuesta de Mutis intenta socavar cualquier posibilidad de dejarse atrapar de nuevo en las redes de los supuestos paraísos que estarían a disposición del ser humano que no cesará en su intento por alcanzarlos. La radical desesperanza mutisiana es la que ejemplifican los prisioneros de Lecumberri, quienes a pesar del alivio y del placer que les brindaba el ingresar al improvisado “baño de vapor” del penal, eran conscientes que aquello no constituía sino un breve “paraíso” temporal del cual tarde o temprano serían expulsados de nuevo para toparse de nuevo con su innegable condición de inquilinos obligados de un infernal penal:

Ninguna sensación más parecida a la libertad que la de entrar en el cuarto del vapor y permanecer allí con los ojos llenos de ese gran cielo lila y transparente de octubre, y las altas ramas de los pocos árboles que a lo lejos se mecen, tras la doble muralla que rodea la ciudadela de Lecumberri. Nadie habla entonces, y todos transitamos por los mejores momentos de nuestro pasado hasta que nos muerde las entrañas la corneta que llama al rancho de las seis y despertamos a esta realidad de la prisión, que no se parece a ninguna de las otras dudosas realidades que busca el hombre por el mundo. Porque ésta existe y se asienta en el suelo, como una gran bestia que agoniza eternamente entre la fetidez de sus carnes descompuestas⁴¹¹.

⁴¹⁰ “El hombre no sólo está hecho de desesperanza sino, y fundamentalmente, de fe y esperanza; no sólo de muerte sino también de ansias de vida; tampoco únicamente de soledad, sino de comunión y amor. [...] Dijo Nietzsche que un pesimista es un idealista resentido. Si modificamos levemente el aforismo, diciendo que es un idealista desilusionado, de ahí podríamos pasar a sostener que es un hombre que no termina nunca de desilucionarse; ya que hay en la condición psicológica del idealista una especie de inagotable candor. Y así como la desilusión nace de la ilusión, la desesperanza surge de la esperanza; pero una y otra, desilusión y desesperanza, son curiosamente, el signo de la profunda y generosa fe en el hombre.” Ernesto Sábato: *El escritor y... op. cit.* p. 187.

⁴¹¹ Álvaro Mutis: *Diario de Lecumberri op. cit.* pp. 42-43.

He ahí ese inevitable retorno a esa cruda realidad que el desesperanzado mutisiano no quiere negar, ni transformar, salvo evadir momentáneamente de tarde en tarde, pero sobretodo asumir plenamente con la certeza de que no existe escenario alterno posible para adelantar la puesta en escena de su existencia, actuación en la que no pretenderá camuflar con ningún truco de ilusionismo las miserias y dolores del guión, sino al contrario presentarlo con la mayor transparencia posible, no en aras de provocar un efecto melodramático en los hipotéticos espectadores de la particular función, ni con la intención de dotarla de un tono ejemplificante o adoctrinador, sino como una alternativa, dentro de muchas posibles, de trasegar por los diferentes caminos que constituyen su plano existencial con la lucidez de reconocer desde un comienzo que lo que está en juego no son los puertos a los que pueda desembocar, sino lo que experimente en lo profundo de su ser durante los distintos trayectos posibles.

V.6. Perfil de un desesperanzado: el caso de Maqroll el Gaviero

Desde sus orígenes asociados a los primeros poemarios de Mutis, Maqroll el Gaviero dio muestras, mediante sus palabras o sus acciones –ya fueran recreadas por él mismo o por la voz poética introductora que por entonces lo acompañaba–, de encarnar el paradigma de la desesperanza, tanpreciado para su creador, al punto que en el lejano recuento de sus días asociados al inquietante “territorio” de los Hospitales de Ultramar ya aparecen claras alusiones a esa primeriza condición de la lucidez que debe cumplir todo desesperanzado:

Curaba el Gaviero sus heridas y meditaba largamente sobre la materia de sus años. Allí le abandonaron los hombres del remolcador, desesperados con los interminables delirios y visiones que atormentaban los días y las noches del Gaviero, minado por la fiebre y trabajado por su antigua

angustia siempre renovada en las fiebres de su incómoda lucidez de perpetuo exiliado. (“En el río”, pp. 149-150)

En el caso de Maqroll esta dolorosa revelación será presentada como fruto de su constante peregrinar –ya sea sobre las aguas de los más dispares mares o arrastrando sus pies por variopintos caminos de tierra– que adelantará de manera fiel al principio de “negar toda orilla” y que dejará plasmado en las frágiles y descascaradas paredes de La Nieve del Almirante. Este desplazamiento continuo le generará un sentimiento de exilio permanente, que, como ya se indicó en uno de los apartados previos del presente capítulo, en su caso alcanzará en numerosas ocasiones los límites del imaginario propio de un apátrida⁴¹². Pero la lucidez del Gaviero también derivará de ese otro tipo de viaje al que será tan propenso: el viaje a su mundo interior, aquel durante el cual husmeará en su propia miseria, para acto seguido contrastarla con las vivencias y las imágenes que acumulará durante sus recorridos externos, de manera que pueda obtener una peculiar visión del sentido profundo de su existencia: “Soy el desordenado hacedor de las más escondidas rutas, de los más secretos atracaderos. De su inutilidad y de su ignota ubicación se nutren mis días” (“La Nieve del Almirante”, p. 187). Esta lucidez alcanzada por Maqroll no será asumida de una manera unívoca: en ocasiones le brindará la pauta para decidir la ruta a seguir, en otras sólo hará uso de ella para evaluar las acciones que ya ha emprendido y que a pesar del sinsentido de las mismas ejecutará hasta sus últimas consecuencias.

El caso más significativo del uso de la lucidez para determinar si se emprende determinada empresa o no lo constituye aquel momento en que el Gaviero se rebela a seguir lo indicado por un otro, a cumplir con las pautas fijadas por la sociedad, a acatar

⁴¹² Véase presente capítulo pp. 248-251.

ordenanzas que para él se sintetizan en el odiado “hay que”, en esa engañosa sencilla expresión que esconde no sólo el tener que asumir un “deber ser” impuesto de antemano, sino que además constituye el inconsciente punto de partida de aquella premisa que rechaza el desesperanzado de “esperar algo” a cambio o como recompensa de aquello que “debe hacerse”⁴¹³. Esta toma de posición lleva a Maqroll a rebelarse abiertamente contra cualquier tipo de norma, colocándose en numerosas oportunidades en posiciones que van en franca contravía de todo marco jurídico (tráfico de armas, tráfico de personas, trata de blancas, etc.), o a asumir una actitud pasiva frente a un “deber ser” que rechaza, pero cuya imposición no puede evitar como buen “viejo adicto a la conformidad con el destino” (p. 726)⁴¹⁴, tal como le ocurre periódicamente cuando tiene que someterse a los extenuantes interrogatorios de los representantes de la autoridad –ejemplificados casi siempre con miembros de la Policía–, ya sea en los márgenes del Xurandó, en el puesto de policía de La Plata o en la cárcel de Barcelona, entre otros escenarios de esos fallidos diálogos en los que aquellos que están ceñidos a un cumplimiento cabal de un determinado “deber ser” nunca logran comprender la

⁴¹³ Otra de las “sabias sentencias de almanaque” que Maqroll escribiera en su diario durante el viaje por el Xurandó fue: “Hay que pagar ciertas cosas, otras siempre se quedan debiendo. Eso creemos. En el «hay que» se esconde la trampa. Vamos pagando y vamos debiendo y muchas veces ni siquiera lo sabemos” (p. 32); planteamiento que el propio Mutis reconoce haber heredado de su madre –Carola Jaramillo– y que denota un poner siempre en tela de juicio toda actuación del ser humano que no parta de un convencimiento interno de él, sino de una imposición externa que en principio debe acatarse sin protestar, pero que será justamente a lo que se rebelará el desesperanzado en virtud de la lucidez que le ha permitido descubrir la fatuidad de aquellos decálogos que pretenden condicionar la existencia, con el pretexto de ofrecer una recompensa por el ciego cumplimiento de lo pautado en ellos: “Otra teoría que mi madre practicó siempre fue la de vivir y dejar vivir. Hay una frase suya que me marcó para toda la vida: “Hay que... eso jamás.” Hay que saludar, hay que ir a tal sitio, hay que hacer tal cosa. Eso nunca. Basta que alguien me diga “hay que leer ese libro”, para que yo, por lo menos, posponga esa lectura.” Fernando Quiroz: *El reino que...* p. 28.

⁴¹⁴ Otro ejemplo dentro del universo narrativo mutisiano de esa “conformidad con el destino” es el que asume Jon Iturri al comprobar la imposibilidad de prolongar la fascinante relación con Warda Bashur – que tal como les había indicado Abdul sólo duraría el tiempo que el *Alción* lograra mantenerse a flote–, tal como lo confiesa el marino vasco al narrador amigo del Gaviero: “Ya se lo dije al comienzo: cumplo como un autómatas con la función de ir viviendo. Dejo que las cosas sucedan a su antojo, sin buscar consuelo o alivio en el desorden que a menudo planean para engañarnos” (p. 388).

provocadora indiferencia del interrogado frente a las acusaciones que pesan en su contra, lo que refleja no sólo su rechazo a la norma que ha violado, sino también al inoficioso esfuerzo de juzgar lo ya hecho, de caer en esa otra trampa que constituye el evaluar el pasado en función del estéril “si tal cosa...”⁴¹⁵, siendo que la única certeza concebible es que los dados ya rodaron y es imposible modificar el resultado de la jugada.

En cuanto a la lucidez que irrumpe, no para determinar el inicio o no de una nueva empresa, sino para evaluar su realización, constituye una constante de la mayoría de proyectos emprendidos por Maqroll, con la peculiaridad que dicho rapto de claridad sobre los reales alcances de esas empresas no se presenta en las etapas finales de éstas, cuando más o menos sería normal poder predecir sus desenlaces, sino apenas iniciadas, lo que las dota de un sino trágico que se irá confirmando en cada etapa de su realización. Ejemplo perfecto de ese “guión” repetido una y otra vez a lo largo de la existencia del Gaviero, con sus lógicas variaciones según el contexto en que se reproduce pero que para nada afectan la línea argumental, lo constituye su mentado viaje por el río Xurandó, empresa que tiene su origen en sus días de tendero en la vetusta tienda de su entrañable compañera Flor Estévez, donde un anónimo chofer que transportaba ganado de un lado al otro de la cordillera lo puso al tanto de la posibilidad de emprender un rentable negocio de transportar madera desde unos aserraderos ubicados Xurandó arriba hasta el puerto marítimo en el que el río vierte sus aguas al

⁴¹⁵ “[...] es labor inútil pensar en lo que habría pasado si hubiera hecho esto en vez de aquello. Los “si” en la vida de los hombres son como los “si” en la historia: no conducen a nada. ¿De qué vale suponer lo que habría sucedido “si” Napoleón gana la batalla de Waterloo...? Lo cierto es que no la ganó. Y la historia, como la vida, no permite este tipo de hipótesis. Es tan absurda, tan insensata y tan brutal, que posiblemente si Napoleón gana esa batalla, muere de peritonitis al año siguiente. Maqroll se ha pasado la vida explicando a su manera lo inútil de andar midiendo lo que no se hizo, lo que se hubiera podido hacer. ¿Qué en vez de gastar tanto tiempo buscando el oro de las minas de Amirbar se hubiera podido emprender tal o cual empresa...? Da lo mismo.” Fernando Quiroz: *El reino que...* p. 79-80.

océano. El acceso a dicha información fue suficiente motivo para que pocos días después, y gracias al apoyo financiero de su compañera, el Gaviero se hallara remontando el turbulento río en medio de la selva, a pesar que desde el momento de subir a la lancha que debería transportarlo a su mirífico paraíso su lucidez de desesperanzado se activara ante la reacción de sus compañeros de viajes al conocer el destino de su viaje:

Al subir a esta lancha mencioné el aserradero de marras y nadie ha sabido darme idea cabal de su ubicación. Ni siquiera de su existencia. Siempre me ha sucedido lo mismo: las empresas en las que me lanzo tienen el estigma de lo indeterminado, la maldición de una artera mudanza. Y aquí voy, río arriba, como un necio, sabiendo de antemano en lo que irá a parar todo. (*La Nieve del Almirante*, pp. 28-29)

Esta revelación rápidamente lo conduce a tomar conciencia del absurdo del proyecto iniciado con la ilusión de esta vez sí coincidir con los hados de la fortuna, al punto que no sólo toma conciencia del sinsentido de esta tarea en particular –“Todo esto es absurdo y nunca acabaré de saber por qué razón me embarqué en esta empresa. Siempre ocurre lo mismo al comienzo de los viajes” (*La Nieve del Almirante*, p. 25)–, sino que extiende esa dolorosa constatación al conjunto de la vida que ha llevado –“No tiene remedio mi enrancia atolondrada, siempre a contrapelo, siempre dañina, siempre ajena a mi verdadera vocación” (*La Nieve del Almirante*, p. 53)⁴¹⁶–. Y como consecuencia de

⁴¹⁶ Esa sensación que embarga al Gaviero, una vez iniciado su viaje, de estar persiguiendo una meta no sólo inalcanzable, sino sobretodo intrascendente para sus reales intereses, permite emparentarlo con el emblemático personaje onettiano de Larsen, en especial con aquel que desde su llegada a Puerto Astillero se siente inmerso en una situación carente de todo sentido, en la que a pesar de todo se mantiene y se involucra aún más cuando acepta hacer parte de la intrincada red administrativa del astillero, decisión que potencia aún más su malestar de participar en un proyecto trucado desde sus orígenes y ajeno a él por completo: “Varias veces, a contar desde la tarde en que desembarcó impensadamente en Puerto Astillero, detrás de una mujer gorda cargada con una canasta y una niña dormida, había presentado el hueco voraz de una trampa indefinible. Ahora estaba en la trampa y era incapaz de nombrarla, incapaz de conocer que había viajado, había hecho planes, sonrisas, actos de astucia y paciencia sólo para meterse en ella, para aquietarse en un refugio final desesperanzado y absurdo”, y “En la casilla sucia y fría, bebiendo sin emborracharse frente a la indiferencia del Gerente Administrativo, Larsen sintió el espanto de la lucidez. Fuera de la farsa que había aceptado literalmente como un empleo, no había más que el invierno, la vejez, el no tener dónde ir, la misma posibilidad de la muerte. Hubiera pagado cualquier precio para que Gálvez se incorporara en la cama, mostrara los dientes y se pusiera a beber de la botella.” Juan Carlos Onetti: *El*

este ejercicio valorativo, comprueba una vez más en su interminable peregrinar el haber errado en el momento de decidir qué camino seguir –“Éste no es un lugar para mí” (p. 45)⁴¹⁷– y acto seguido especula sobre aquella existencia que habría podido asumir en caso de haber “volteado la esquina” en sentido contrario al que eligió. E irrumpe para él aquella existencia que, aunque no asumida, ha seguido su curso en paralelo a aquella que ha intentado labrar día a día:

Una vida que pasó a mi vera y no lo supe. Allí está, allí sigue, hecha de la suma de todos los momentos en que deseché ese recodo del camino, en que prescindí de esa otra posible salida y así se ha ido formando la ciega corriente de otro destino que hubiera sido el mío y que, en cierta forma, sigue siéndolo allá, en esa otra orilla en la que jamás he estado y que corre paralela a mi jornada cotidiana. Aquella me es ajena y, sin

astillero en *Novelas y relatos*, prólogo de Hugo Verani, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989, pp. 266 y 298, respectivamente. Respecto a esa sensación de afrontar un viaje fallido desde sus inicios también se puede establecer una relación entre Maqroll y Marlow, el personaje conradiano encargado de remontar el río Congo en busca del enigmático Kurtz en *El corazón de las tinieblas*, pero a diferencia de lo acaecido en la remontada del Xurandó, Marlow, luego de un inicial desazón por sentir que nunca alcanzará la meta propuesta, finalmente se verá recompensado al escuchar la perturbadora voz de aquel hombre que había dado la espalda a la civilización, erigiéndose en una especie de semi-dios para un grupo de nativos africanos: inicialmente Marlow expresaría que “Aquel era mi pensamiento dominante [la posible muerte de Kurtz antes de hallarlo]. Era un sentimiento en extremo desconsolador, como si mi inteligencia comprendiera que me había esforzado por obtener algo que carecía de fundamento. No podía sentirme más disgustado que si hubiera hecho todo ese viaje con el único propósito de hablar con Kurtz. Hablar con... Tiré un zapato por la borda, y percibí que aquello precisamente era lo que había estado deseando... hablar con Kurtz. Hice el extraño descubrimiento de que nunca me lo había imaginado en acción, sabéis, sino hablando. No me decía: ahora ya no podré verlo, ahora ya no podré estrecharle la mano, sino: ahora ya no podré oírlo. El hombre aparecía ante mí como una voz. Aquello no quería decir que lo disociara por completo de la acción”, pero luego descubriría que “[...] estaba equivocado. Aquel privilegio me estaba reservado. Oh, sí, y oí más de lo suficiente. Puedo decir que yo tenía razón. Él era una voz. Era poco más que una voz. Y le oí, a él, a eso, a esa voz, a otras voces, todos ellos eran poco más que voces. El mismo recuerdo que guardo de aquella época me rodea, impalpable, como una vibración agonizante de un vocerío inmenso, enloquecido, atroz, sórdido, salvaje, o sencillamente despreciable, sin ninguna clase de sentido.” Joseph Conrad: *El corazón de...* *op. cit.* pp. 110 y 112, respectivamente.

⁴¹⁷ De regreso a las “sabias sentencias de almanaque” con que el Gaviero fue llenando su diario durante las interminables horas de viaje por el Xurandó, se encuentra la siguiente que refuerza esa sensación que lo persigue de hallarse la mayoría de veces en el lugar equivocado: “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 en estas palabras. Son tan claras y al mismo tiempo encierran todo el misterio que nos es dado soportar” (pp. 32-33); constatación, que a pesar del dolor que puede generar, en ningún momento se convierte en un pretexto para no continuar el periplo ya iniciado, como lo reitera el propio Mutis en una de sus entrevistas: “[...] hay una frase que inquieta a los buenos lectores de *La Nieve del Almirante*, una frase que encontré en un pequeño crac de caballeros en el Líbano, que eran puestos militares levantados allí por los cruzados para mantener hombres: “No era aquí”. Eso es exactamente, es la frase clave: no era aquí, pero seguimos adelante. Seguimos adelante, no importa que haya o no aserraderos.” Eduardo García Aguilar: *Celebraciones y otros...* *op. cit.* pp. 21-22.

embargo, arrastra todos los sueños, quimeras, proyectos, decisiones que son tan míos como este desasosiego presente y hubieran podido conformar la materia de una historia que ahora transcurre en el limbo de lo contingente. Una historia igual quizá a esta que me ataño, pero llena de todo lo que aquí no fue, pero allá sigue siendo, formándose, corriendo a mi vera como una sangre fantasmal que me nombra y, sin embargo, nada sabe de mí (*La Nieve del Almirante*, p. 30).

Esta angustiante dicotomía existencial, al tiempo que enfrenta a quien la padece al testimonio irrefutable del fracaso de sus acciones encaminadas a labrarse un itinerario vital acorde con sus sueños y quimeras, lo arrastra a la trampa antes aludida del “si hubiera hecho...”, que en lugar de proporcionar un alivio a quien cae en ella, aumenta su sentimiento de frustración, quedando como único antídoto ante la inquietante y dolorosa situación posible, el pleno reconocimiento de la derrota que signará los distintos estadios de desarrollo del ser, tal como lo hace Maqroll:

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. Una fervorosa vocación de felicidad constantemente traicionada, a diario desviada y desembocando siempre en la necesidad de míseros fracasos, todos por entero ajenos a lo que, en lo más hondo y cierto de mi ser, he sabido siempre que debiera cumplirse si no fuera por esta querencia mía hacia una incesante derrota. (*La Nieve del Almirante*, p. 29)

Con ligeros matices, esta confesión se repite en otros apartes del conjunto de las *Empresas y tribulaciones*, lo que confirma, no sólo la clarividencia maqrolliana –a pesar de los fugaces momentos de penumbras ilusorias que intentan desvirtuarla– sobre su incapacidad de alcanzar alguna meta, lo que no impide que insista una y otra vez en ello, cual Sísifo bregando con su roca, y que bien sintetiza un crítico como Óscar Ramiro López Castaño al apuntar al respecto que “su energía vital [la del Gaviero] la agota en ir en busca del fruto prohibido a sabiendas de que nunca habrá de

alcanzarlo”⁴¹⁸, sino también permite postular al siempre agotado marino mutisiano como paradigma del ser fracasado, pero no en el sentido de aquel que se frustra al no poder concretar sus empresas, sino del que asume con la mayor dignidad posible, y en virtud de su lucidez de desesperanzado, su condición de perdedor empedernido, que aún a sabiendas que ningún esfuerzo de su parte impedirá modificar el resultado de los dados arrojados de antemano –a lo que el aludirá como destino manifiesto–, siempre estará presto para involucrarse de nuevo en el siniestro juego. Un rasgo que entreven de manera diáfana estudiosas de la obra mutisiana como Michèle Lefort o Myrta Sessarego, quienes no se limitan a reconocer la condición de perdedor consuetudinario de Maqroll, sino que también avizoran su capacidad de nutrirse de manera positiva de los escombros que quedarán como único testimonio de sus precarias construcciones existenciales, tal como se presagia de manera acertada desde el mismo título del voluminoso estudio de Sessarego –*Maqroll el Gaviero o las ganancias del perdedor*⁴¹⁹– o como lo expone Lefort a propósito de la ganancia que obtendrá Maqroll al fracasar en cada uno de sus viajes: “[...] pour comprendre Maqroll, il faut envisager *errer* dans sa double valeur sémantique, car pour lui, l’erreur est dynamique de l’errance et dynamique de vie, c’est dans l’erreur-errance que Maqroll se construit”⁴²⁰. Esa posibilidad de seguir “errando” por las más inimaginables rutas, de llevar una existencia

⁴¹⁸ Óscar Ramiro López Castaño: *Ciclo narrativo sobre...* *op. cit.* p. 112.

⁴¹⁹ Myrta Sessarego: *Maqroll el Gaviero o las ganancias del perdedor: ensayo sobre la obra narrativa de Álvaro Mutis*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2006.

⁴²⁰ Michèle Lefort: *Álvaro Mutis et...* *op. cit.* p. 80. “[...] para entender a Maqroll es necesario contemplar el verbo *errar* en su doble valor semántico, ya que para él, el error constituye la dinámica de la errancia y la dinámica de la vida, es en la conjunción del error-errancia que Maqroll se construye.” (La traducción es mía) Interpretación que retoma y matiza la crítica francesa en uno de sus más recientes estudios sobre el universo maqrolliano: “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:” Michèle Lefort: “Maqroll el Gaviero: nobleza...” *loc. cit.* pp. 88-89.

fiel a su principio de “negar toda orilla”, impulsará a Maqroll a embarcarse a la menor oportunidad posible en una nueva empresa, tan descabellada o más como todas las previas; diagnóstico que desde su condición de representante femenina de la desesperanza le anuncia Ilona, luego que desde la mayor lucidez posible él hubiera expuesto los motivos por los cuales seguir al frente de “Villa Rosa” –el prostíbulo con falsas azafatas que habían organizado en la capital panameña– había perdido toda razón de ser, y no porque en términos económicos la operación no fuera rentable –de hecho es de las pocas empresas que en ese sentido es exitosa para el Gaviero–, ni por ningún motivo de orden moral –“Que estas mujeres se prostituyan con nuestra anuencia y apoyo es cosa que nos tiene por completo sin cuidado”–, sino porque “Lo que no es fácil de tolerar es la calidad de vida que se desprende de esa actividad, [...] de una monotonía irremediable” (*Ilona llega con la lluvia*, p. 177). Frente a este balance maqrolliano de su temporada como proxeneta, su socia en el lucrativo negocio sentenciará de manera irónica:

¡Bravo, Gaviero!, cuando te decides a pensar consigues poner cada cosa en su sitio. Lo malo es que al poco tiempo otra vez anda todo patas arriba. Pero eso no importa si se sabe cómo enderezarlo. Con la lluvia nos iremos de aquí. Tú ya te encargarás de encerrarte en una mina en medio de la cordillera o en cañón del primer río que se te atravesase y allí te dedicarás a mirarte el ombligo y dividirte en tres como un bonzo⁴²¹. (*Ilona llega con la lluvia*, p. 177)

⁴²¹ Clara alusión de Ilona a la epifanía vivida por su socio en el Cañón de Aracuriare, desmintiendo lo que en su día afirmará la voz poética introductora a propósito de la inquietante experiencia de doble desdoblamiento que viviera Maqroll en el citado lugar: “*Con nadie habló de su experiencia en el Cañón de Aracuriare. Lo que aquí se consigna fue tomado de algunas notas halladas en el armario del cuarto de un hotel de miseria [...]*” (texto original en cursiva) (“El Cañón de Aracuriare”, p. 234); aunque también es válido especular con la posibilidad de que Ilona tuvo conocimiento de dichos hechos, no por boca de su amante, sino a partir de la lectura del poema mencionado, situación viable a la luz de la técnica con que se ha tejido el universo maqrolliano, permanente cruce de información proveniente ya sea del personaje mismo, de lo dicho o leído por amigos, de lo rescatado del olvido por la voz introductora y posterior narrador de gran parte de las *Empresas y tribulaciones*, permanente ejercicio de intertextualidad literaria.

Frente a esta perfecta descripción de Iлона respecto al irrefrenable impulso maqrolliano de emprender las más insólitas empresas, en ciertas ocasiones el propio Gaviero atribuirá su origen al influjo de un “ángel de la guarda diabólico”⁴²², aunque para su fortuna reconocerá contar a su vez con la atención de unos imprecisos “dioses tutelares” que en su debido momento le permitirán reforzar su lucidez para salir lo menos lastimado posible de los dolorosos accidentes en que suelen desembocar sus inciertos desplazamientos⁴²³. Aunque no por ello intentará eludir su vocación de viajero plenamente conciente desde un principio de los reales alcances de sus itinerarios, similar a la que su pariente poético Sergio Stepansky, criatura hija de la imaginación de León de Greiff, pusiera en evidencia de manera diáfana al inicio de su célebre relato:

Juego mi vida, cambio mi vida.
De todos modos
la llevo perdida...

Y la juego o la cambio por el más infantil espejismo,
la dono en usufructo, o la regalo...

⁴²² En mitad del ascenso hacia la cima de la cuchilla del Tambo, en plena cordillera andina, y conector de que la carga que transporta no son instrumentos de ingeniería necesarios para la hipotética construcción de una vía férrea, sino armas que seguramente beneficiarán a alguno de los actores del conflicto armado que envuelve a la región, el Gaviero adelanta la siguiente confidencia a su compañero de ruta a propósito del motivo por el cual emprende ese tipo de empresas trucadas desde un comienzo: “[...] hay un ángel de la guarda diabólico que me obliga a emprender necias empresas, a participar en las de mis semejantes, mezclarme con ellos y sentirme dueño de una exigua parcela de su destino. Así caí en este cuento del ferrocarril. (...) Le confieso que, allá para mis adentros, nunca me tragué el cuento de la vía férrea y eso fue precisamente lo que me llevó a meterme en la intriga, tal vez con la secreta esperanza de satisfacer a mi siniestro ángel guardián y acabar como la mula de ayer [que cayó por el abismo].” (*Un bel morir*, p. 265)

⁴²³ Uno de los tantos, y en su sustrato más profundo idénticos, momentos en que el Gaviero percibe la intervención de los mencionados “dioses tutelares” que le permite no sucumbir por entero ante los cada vez más fuertes embates que se presentan en su desastroso peregrinar, lo vivió en la capital panameña como augurio del inmediato reencuentro salvador con Iлона: “Liquidé cuentas con él [el deshonesto administrador del hotelucho en que se hospedada desde hacía algunos días] y salí de allí un cuarto de hora después con cuarenta dólares en el bolsillo y ese peso muerto en la boca del estómago, aciago anuncio de desastres por desgracia bien conocidos. [...] Fue entonces, a punto de llegar al fondo del abismo, cuando ocurrió el milagro salvador. Llegó cumpliendo un ritual que sucede en mi vida con tan puntual fidelidad, que no tengo más remedio que atribuirlo a la indescifrable voluntad de los dioses tutelares que me conducen, con hilos invisibles pero evidentes, por entre la oscuridad de sus designios.” (*Iлона llega con la lluvia*, p. 144)

[...]

Juego mi vida, cambio mi vida,
la llevo perdida
sin remedio⁴²⁴.

Una lucidez absoluta brota de los anteriores versos greiffianos respecto a los escuetos posibles de la existencia humana, que, como bien apuntaba Mutis en su conferencia de 1965, en el caso del desesperanzado se refleja en una cada vez mayor certeza de que “no hay que esperar” nada de las batallas emprendidas, generándose una retroalimentación permanente entre lucidez y desesperanza que ha partir de un momento dado le permitirá a su cultor reafirmarse en el principio de que el sentido del viaje no se agota en si se alcanza o no el puerto vislumbrado en el horizonte al inicio de la travesía, sino en las dispares vivencias internas que el mero desplazamiento suscita en el viajero, por lo que en el caso del Gaviero se concreta de manera cabal lo señalado por Guillermo Sheridan a propósito de que su creador –Mutis– “no recurre a [Maqroll] porque le interesen demasiado sus aventuras y padecimientos, sino porque le atraen las impresiones que tales aventuras suscitan en una mente semejante a la suya. Se trata de imaginar un personaje que puede vivir y, después, relatar y comentar simultáneamente su historia”⁴²⁵. En el desarrollo de este ejercicio se pondrá en evidencia otro rasgo que el desesperanzado derivará de ese permanente nutrirse entre lucidez y desesperanza, la serenidad con que asumirá el fallido resultado de sus proyectos, como lo ejemplifica parte de la última entrada del diario del Gaviero una vez ha sido rescatado de los mortales rápidos del Xurandó y atrás han quedado los impenetrables aserraderos que semanas atrás lo habían impulsado a viajar río arriba:

⁴²⁴ León de Greiff: “Relato de Sergio Stepansky” en *Relatos op. cit.* pp. 70-71.

⁴²⁵ Guillermo Sheridan: “Los emisarios de...” *loc. cit.* p. 104.

Algo ha terminado. Algo comienza. Conocí la selva. Nada tuve que ver con ella, nada llevo. Sólo estas páginas darán, tal vez, un desteñido testimonio de un episodio que dice muy poco de mi malicia y espero olvidar lo más pronto posible. Antes de una semana estaré en la Nieve del Almirante contándole a Flor Estévez cosas que, de seguro, ya poco tendrán que ver con lo que en verdad sucedió. Siento en el paladar el aroma del café y su amargo sabor estimulante (*La Nieve del Almirante*, p. 92)⁴²⁶.

Gracias a esta serenidad alcanzada, que se presenta ajena a cualquier tipo de angustia existencial exaltada y también distante de una resignación ciega, Maqroll asumirá de manera sostenida las otras condiciones necesarias para completar el pleno perfil completo de desesperanzado.

En el encuentro en una hacienda cafetera que sostuvieran Maqroll y la por entonces voz poética introductora ya en trance de convertirse en futura narradora de las andanzas de su amigo –reunión recreada en “La visita del Gaviero”–, este último hace un recuento de ciertas obsesiones que no lo han abandonado a lo largo de su permanente peregrinar, al contrario se han fijado aún más en su mente luego de culminar cada una de sus disparatadas empresas, siendo una de ellas la perfecta síntesis de los motivos por los cuales la mayoría de veces se torna imposible comunicar a los otros las revelaciones de la desesperanza alcanzadas en virtud de los raptos de lucidez previamente señalados:

*Saber que nadie escucha a nadie. Nadie sabe nada de nadie. Que la palabra, ya, en sí, es un engaño, una trampa que encubre, disfraza y sepulta el edificio de nuestros sueños y verdades, todos señalados por el signo de lo incomunicable*⁴²⁷. (“La visita del Gaviero”, p. 217)

Esta obsesión maqrolliana coincide con la propuesta del Mutis conferencista de que el origen de la incomunicabilidad de la desesperanza reside en la incapacidad de los otros

⁴²⁶ Apreciación de Mutis a propósito de ese estadio de tranquilidad que alcanza el desesperanzado al nutrir día a día su lucidez: “[...] una vez obtenida esa convicción [“no esperar nada”] 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.” Martha Canfield: “Mutis y Maqroll...” *loc. cit.* p. 209.

⁴²⁷ En cursiva en el texto original.

para comprender al diferente, a aquel que se presenta y se expresa de una manera extraña para los ojos y los oídos de los otros, por lo que es frecuente que lo ignoren o descalifiquen su mensaje. Pero a diferencia de su creador, el Gaviero hace extensiva esa incapacidad comunicativa no sólo a aquellos no desesperanzados, sino al ser humano en general debido a dos razones: las limitaciones intrínsecas de ese gastado instrumento que emplea para establecer el diálogo con sus semejantes, ese coloso con pies de barro que son sus palabras; y la permanente mutación interna de cada uno de los participantes en el fallido diálogo, que en muchas ocasiones ni siquiera es percibida por cada uno de ellos. De ahí que como consecuencia de este desconocimiento se produzca una constante incertidumbre dialógica que por lo general termina en el colapso de los puentes comunicativos que se intenta tender entre unos pilares siempre cambiantes: “Cada día somos otro, pero siempre olvidamos que igual sucede con nuestros semejantes” (*La Nieve del Almirante*, p. 32). Estos procesos complementarios de mutación y desconocimiento se acentúan cuando el sujeto se enfrenta a situaciones traumáticas y que sólo se hacen evidentes cuando hace el esfuerzo por transmitirle a otros lo padecido y se percató de lo cortas que se quedan sus palabras para recrear la esencia de lo sufrido, algo que Maqroll vive en carne propia al registrar en su diario los sinsabores de la “fiebre del pozo” que contrajera durante su recorrido por el Xurandó luego de haber sostenido un encuentro sexual con una indígena:

Cuando ahora trato de relatar lo que entonces padecía, me doy cuenta de que las palabras no alcanzan a cubrir totalmente el sentido que quiero darles. ¿Cómo explicar, por ejemplo, el pánico helado con el que observaba esta monstruosa simplificación de mis facultades y la inconmensurable extensión del tiempo vivido en tal suplicio? Es imposible describirlo. Simplemente porque, en cierta forma, es extraño y por entero opuesto a lo que solemos creer que es nuestra conciencia o la de nuestros semejantes. Nos convertimos, no en otro ser, sino en otra cosa, en un compacto mineral hecho de aristas interiores que se multiplican en forma infinita y cuyo registro y

recuento constituyen la razón misma de nuestro durar en el tiempo. (*La Nieve del Almirante*, p. 57)

La dificultad de dar fiel cuenta de las revelaciones anunciadas como consecuencia del extrañamiento interno experimentado a raíz de la enfermedad en este caso⁴²⁸, reitera la constante mutisiana de considerar todo intento comunicativo como un trabajo perdido, en la medida que el mensaje a transmitir nunca logrará concretarse plenamente en las palabras escogidas por el emisor para emprender la tarea y mucho menos en la recepción que de ellas hagan los hipotéticos escuchas o lectores⁴²⁹. Pero desde su condición de desesperanzado Maqroll no se contentará con reiterar dicha carencia intrínseca de la palabra, sino insistirá de igual manera en como ésta conduce en muchas ocasiones al engaño, a crear una falsa ilusión que es justamente el señuelo que desde su lucidez desea evitar para no caer una vez más en la fatídica trampa de “esperar algo” a cambio de las acciones que se emprendan una vez se escuchen unas “seductoras”, y, a la

⁴²⁸ En el variopinto espectro de ejemplos literarios contemporáneos de la desesperanza que presentó Mutis en 1965, aparece el caso de *La condición humana* de André Malraux, novela en la que justamente se da un caso similar al de Maqroll respecto a la incapacidad discursiva para transmitir los sentimientos generados por una situación traumática; en el caso de la emblemática novela del escritor francés, se trata de la incapacidad de Katow, combatiente de origen ruso, de brindar un mínimo aliento a su compañero de lucha en medio de la revolución nacionalista china, el belga Hemmelrich, a raíz de la muerte de su compañera sentimental: “Con las palabras, no podía hacer casi nada; pero, más allá de las palabras, estaba lo que expresan los gestos, las miradas, la misma presencia. Sabía, por experiencia, que el peor sufrimiento está en la soledad que lo acompaña. Expresarlo también libera; pero pocas palabras son menos conocidas por los hombres que las de sus dolores más profundos.” André Malraux: *La condición humana*, traducción de César A. Comet, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, p. 146.

⁴²⁹ Conciencia de las dolorosas limitaciones de todo intento comunicativo que funge de nuevo como punto de contacto entre los universos literarios mutisiano y conradiano, porque de igual manera que Maqroll constata la imposibilidad de compartir con el hipotético lector de su diario lo que significó su lucha contra la “fiebre del pozo”, Marlow también deja testimonio del sentimiento de frustración que le genera el no poder transmitir a sus contertulios la envergadura real del inusitado personaje que buscó en el corazón del continente africano y que respondía al nombre de Kurtz: “Para mí era apenas un nombre. Y en el nombre me era tan imposible ver a la persona como lo debe ser para vosotros. ¿Lo veis? ¿Veis la historia? ¿Veis algo? Me parece que estoy tratando de contar un sueño... que estoy haciendo un vano esfuerzo, porque el relato de un sueño no puede transmitir la sensación que produce esa mezcla de absurdo, de sorpresa y aturdimiento en un rumor de revuelta y rechazo, esa noción de ser capturados por lo increíble que es la misma esencia de los sueños. [...] es imposible; es imposible comunicar la sensación de vida de una época determinada de la propia existencia, lo que constituye su verdad, su sentido, su sutil y penetrante esencia. Es imposible. Vivimos como soñamos...solos.” Joseph Conrad: *El corazón de... op. cit.* pp. 74-75.

vez, “engañosas” palabras⁴³⁰. Aunque el recelo del Gaviero ante las palabras pronunciadas por los otros lo ha llevado en ciertas ocasiones a no distinguir en ellas los rasgos de una lucidez madura que intentaba advertirlo sobre las seguras caídas que sufriría al empeñarse en continuar su marcha por determinado sendero, lo que prueba cómo los desesperanzados también presentan una aguda dificultad para escuchar a los otros, tal como se lo indicó a Maqroll en su momento el Mayor del Ejército que lo socorrió durante los días de la “fiebre del pozo” y que luego lo libró de morir en un nuevo cruce de los traicioneros rápidos del Xurandó: “Era inútil prevenirlo [sobre el sinsentido del viaje en busca de los aserraderos]. Nadie cree cuando uno le explica. Es mejor que cada quien haga la experiencia” (*La Nieve del Almirante*, p. 90). Pero de tarde

⁴³⁰ Respecto a esa posibilidad de engaño que el desesperanzado entreve como inherente al uso de las palabras, surgen ocasiones en que se hace de una manera conciente por parte del discípulo de la desesperanza en la medida que su aguda lucidez lo alerta sobre el efecto devastador que su testimonio puede acarrear en quien lo escuche; alternativa fraudulenta que asume el conradiano Marlow a su regreso a Inglaterra luego de su alucinante viaje por el río Congo, cuando la prometida de Kurtz le pregunta por las últimas palabras pronunciadas por este antes de morir, y en lugar de responderle con las devastadoras “¡Ah, el horror! ¡El horror!” -que el otrora rey del “corazón de las tinieblas” balbuceara sobre el piso de la embarcación que pretendía regresarlo a los feudos de la llamada civilización-, optó por una consoladora mentira: “La última palabra que pronunció fue el nombre de usted” (Joseph Conrad: *El corazón de... op. cit.* p. 163). En esta respuesta, Mario Vargas Llosa contempla, más que una mentira, un ejemplo de la posibilidad que brinda al ser humano la ficción para soportar los despiadados embates de la realidad: “Marlon, que antes de viajar al África odiaba la mentira, a su regreso no vacila en mentir a la prometida de Kurtz, [...] ¿Fue una mentira piadosa para consolar a una mujer que sufría? Sí, también. Pero fue, sobre todo, la aceptación de que hay verdades tan intolerables en la vida que justifican las mentiras. Es decir, las ficciones; es decir, la literatura.” (Mario Vargas Llosa: “El corazón de las tinieblas (1902). Joseph Conrad. Las raíces de lo humano” en *La verdad de las mentiras*, Madrid, Alfaguara, 2002, pp. 45-46). Este recurso también aparece en *El coronel no tiene quien le escriba* -novela que Mutis incluyó en 1965 dentro de su catálogo de máximos ejemplos de la desesperanza literaria contemporánea-, pero con una significativa variante: cuando el viejo militar, ante la nula noticia respecto al decreto aprobando su pensión de ex-combatiente en pasadas guerras civiles, afirma “Yo no tengo quien me escriba”, acto seguido, el narrador omnisciente intenta paliar el insoportable dolor que transmite la lapidaria sentencia, acotando que el coronel “está mintiendo” (Gabriel García Márquez: *El coronel no tiene quien le escriba*, Bogotá, Oveja Negra, 1982, p. 14). Esta reacción del narrador ejemplifica la tradicional actitud de rechazo ante aquellas palabras fruto de una lucidez devastadora sobre la inutilidad de cualquier tipo de “espera”, el pueblo era quien guardaba la esperanza que la añorada notificación de la pensión del coronel llegara algún día, mientras que él, luego de tantas fallidas idas y vueltas entre su casa y la oficina de correos -metáfora de su prolongado peregrinar existencial- había alcanzado la revelación de que la ansiada carta nunca llegaría, aunque como buen desesperanzado no abandonaría la rutina de arreglarse, salir de su casa y agotar el trayecto hasta la precaria oficina donde de nuevo le notificarían lo que el ya sabía de antemano: “Yo no tengo quien me escriba”. A propósito de vislumbrar al coronel garciamarquiano como ejemplo de la desesperanza, véase Mario Barrero Fajardo: “Semblanza de dos desesperanzados: el gaviero y el coronel” en *Parásito* (Salamanca), 3, 1998, pp. 9-12.

en tarde esa aparente constante incomunicabilidad de la desesperanza se quiebra y en ese terreno propicio para las situaciones excepcionales, se concretan fugaces diálogos en los que fluye de manera diáfana toda la savia de los fundamentos vitales de los desesperanzados. Uno de estos momentos únicos e irrepetibles fue compartido por Maqroll y Abdul en Belem do Pará, uno de los tantos cruces de camino en el que coincidieron, pero tal vez el único en que se explayaron de manera más diáfana sobre significativos momentos de sus respectivas existencias, haciendo gala de aquellos rasgos que Armando Romero señaló desde las primeras entregas de las *Empresas y tribulaciones* como distintivos de la hermandad de desesperanzados mutisianos: “Todos son habitantes de la muerte y han nacido y vienen y viven en las múltiples moradas, en los muchos sitios por donde se extiende la aventura espiritual y vital del Gaviero. Una extraña dignidad frente a la derrota, un escepticismo ante todo, un dejar ir porque la suerte está echada, los identifica”⁴³¹. El encuentro entre la pareja de amigos fue recreado posteriormente por Maqroll bajo el título de “Diálogo en Belem do Pará”, e incluido por el fiel narrador, a pesar de sus reservas sobre el origen de lo allí consignado⁴³², en la entrega titulada *Abdul Bashur, soñador de navíos*. En el peculiar

⁴³¹ Armando Romero: “Visitación de Maqroll el Gaviero” en Santiago Mutis Durán (editor): *Tras las rutas...1988-1993 op. cit.* p. 183.

⁴³² “Entre los últimos papeles que Maqroll me envió desde Pollensa, en Mallorca, todos relacionados con su amigo de tantos años, encontré veinte hojas escritas a mano, al reverso de las instrucciones de ensamble y uso de una complicada sierra de madera fabricada en Finlandia. Las páginas están numeradas. La primera tiene un título torpemente subrayado que dice: «Diálogo en Belem do Pará». La letra es, sin lugar a duda, la del Gaviero. [...] La redacción es en forma de diálogo entre dos protagonistas, identificados, uno con la letra M y el otro con la A. Al recorrer unos pocos renglones me fue fácil reconocer que se trataba de Abdul y Maqroll. Quedaba por aclarar cuándo sucedió ese encuentro y la consiguiente charla tan fielmente transcrita por el Gaviero. Como no he vuelto a recibir noticias suyas, ni respuesta a las cartas que le he enviado a Pollensa, me ha sido imposible saber por él ese dato. Me he tenido que conformar, pues con la aplicación de un método deductivo basado en el texto mismo”; para luego de especular sobre posibles cruces de caminos que habrían propiciado el mencionado encuentro, señalar que: “Existe una última posibilidad, que no debe desecharse del todo y es la de que ese encuentro jamás tuviera lugar y Maqroll intentase resumir en esos apuntes la esencia de ciertos temas que estuvieron presentes en muchos diálogos entre ellos, en diversas ocasiones de su vida. Conociendo al Gaviero y su afición por esta clase de juegos –véase el mismo Diario del Xurandó, en donde aparecen a cada paso– esta

coloquio, más allá de los temas tratados –variaciones narrativas sobre las cinco condiciones de la desesperanza postuladas en la charla de 1965– sobresale el enfoque coincidente, como bien lo manifiesta Abdul una vez que Maqroll vuelve a insistir sobre la metáfora de la caravana para explicar la vocación compartida de lanzarse a descabelladas empresas, aún a sabiendas de que la mirífica meta propuesta no será alcanzada: “Nada puedo agregar. Imposible decirlo mejor. No sé, entonces, por qué estamos hablando de esto” (“Diálogo en Belem do Pará”, p. 612). Aunque este ejemplo de diálogo coincidente no desmiente la incomunicabilidad de la desesperanza reseñada previamente, sino que al contrario la fortalece en la medida que ratifica el hecho de que sólo en situaciones excepcionales es posible transmitir con la mayor fidelidad posible el mensaje revelador que el desesperanzado ha descubierto mediante el cultivo de su lucidez, y a su vez hallar un potencial oyente que lo capte a cabalidad. Por esta razón, y a pesar de la incompreensión de la mayoría de interlocutores, el desesperanzado no se refugia en un mutismo absoluto, sino que prosigue en su intento de dejar testimonio de tarde en tarde, no de las peripecias de sus empresas, sino del efecto revelador que estas tuvieron en él a propósito de su condición vital, aunque sin condicionar la validez de dicho testimonio a la existencia de un receptor ideal. Si en algún momento éste irrumpe en el otro extremo de la línea comunicativa, bienvenido sea⁴³³, si no, no hay problema, las palabras lanzadas al aire o consignadas en un folio ya han cumplido la función

tesis puede ser la más válida, aunque deja sin responder varias dudas importantes” (“Diálogo en Belem do Pará”, pp. 608-609).

⁴³³ Tal como los dispersos “encuentros” sostenidos entre Maqroll y Abdul, equiparables con el que en mares orientales vivieran los conradianos Jim y Marlow, cuya importancia en cuanto posibilidad de hallar un escucha comprensivo bien señalara el primero al segundo: “Usted [Marlow] no sabe todo lo que significa para un tipo en mi lugar [Jim] esto de ser escuchado y comprendido; rompe las fronteras entre nuestras edades. Es tan difícil... ¡tan duro para comprender!”. Joseph Conrad: *Lord Jim*, traducción Haydée N. Fryn. Buenos Aires: Longseller, 2003, p. 146.

catártica que las valida de cara a su emisor⁴³⁴, como bien lo prueba el tantas veces mencionado diario escrito por Maqroll cuando siguió el traicionero curso del Xurandó con el pretexto de hallar en el corazón de la selva unos vedados aserraderos, y finalmente desembocó en el corazón de sus propias tinieblas existenciales.

La permanente mutación del ser humano y la marcada dificultad para entablar un diálogo consigo mismo y con los otros a raíz de la precaria posibilidad expresiva de la palabra humana también constituyen para el Gaviero la causa de la soledad que regirá prolongados períodos de la existencia del desesperanzado. Esta condición, según la lucidez con que se le asuma –nunca como un sino trágico, sino como consecuencia lógica de enfrentar las pruebas de la vida de una manera diferente al de la mayoría de mortales–, se convierte en un terreno fértil para que el desesperanzado prosiga con el implacable ejercicio escrutador de las heridas y cicatrices que en su ser han dejado los días transcurridos en los más dispares parajes. Maqroll se iniciará en esta práctica desde la remota época de su trashumancia por los Hospitales de Ultramar, en especial durante su temporada en el Hospital del Río donde:

[...] aprendió a gustar de la soledad y a rescatar en ella la única, la imperecedera substancia de sus días. Fue en el río en donde vino a aficionarse a las largas horas de solitario soñador, de sumergido pesquisador de un cierto hilo de claridad que manaba de su vigilia sin compañía ni testigos. (“En el río”, p. 149)

⁴³⁴ “[...] lo que hay detrás del Gaviero es un ser vagabundo y carismático, demasiado singular en un mundo sin héroes e ideales, un vagabundo consciente de la derrota humana en el tiempo. Esa condición desesperanzada lo inhabilita para inspirar el perfeccionamiento del deambular humano con miras a un futuro mejor. El Gaviero no es héroe a la manera de aquéllos seres glorioso de las mitologías grecorromanas de cuyas hazañas se nutrían las generaciones actuales para iluminar el presente. Esta idea ejemplarizante es ajena a su condición de ser en contravía de una sociedad de cuyos valores se margina, pero ni él ni el discurso que recrea sus andanzas, se resignan a dejar que la memoria de sus correrías se esfumen con el paso de los días.” Óscar Ramiro López Castaño: *Ciclo narrativo sobre...* pp. 137-138.

Estas horas de introspección, independiente de la materia que revelen⁴³⁵, al prolongarse en demasía dejan de constituir una fuente benéfica para los intereses de Maqroll, conduciéndole a situaciones extremas en las que su propia existencia corre peligro: ya sea porque su capacidad de comprensión y de aceptación de lo vivido queda desbordada por el exceso de revelaciones provenientes del peculiar ejercicio de auscultación de la propia existencia, provocándole infernales delirios que lo dejaban rendido en las proximidades de los feudos de la parca⁴³⁶, o en sentido contrario, porque justamente la lucidez alcanzada a propósito de los reales límites de sus acciones y pensamientos, no deja otra opción que la de especular con un desapasionado “acto de clausura” o suicidio reflexivo, en plena consonancia con su premisa de desesperanzado que quiere evitar a toda costa caer en las trampas del “esperar algo” y sus “deberes seres” consiguientes⁴³⁷.

⁴³⁵ En el caso de su estadía en el Hospital del Río las enseñanzas obtenidas por Maqroll le permitieron percatarse de la huella indeleble que queda del contacto sexual con un otro, independiente de los nombres de los participantes del ritual o de las palabras balbuceadas durante su consumación, huella que se convierte en fundamental sustento de los días por venir: “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”. (“En el río”, pp. 150-151)

⁴³⁶ Situación que justamente vivió el Gaviero como consecuencia de su prolongada introspección en el Hospital del Río: “Cuando los recuerdos irrumpieron en sus inquietos sueños, cuando la nostalgia comenzó a confundirse con la materia vegetal que lo rodeaba, cuando el curso callado de las aguas lodosas le distrajo buena parte de sus días en un vacío en el que palpitaba levemente un deseo de poner a prueba la materia conquistada en los extensos meses de soledad, el Gaviero ascendió a las tierras altas, visitó los abandonados socavones de las minas, se internó en ellos y gritó nombres de mujeres y maldiciones obscenas que retumbaban en el muro de las profundidades. / Se perdió en los páramos recorridos por un viento que empujaba secas semillas y grandes hojas vestidas de una tibia pelusa nacarada. 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”. (“En el río”, p. 151)

⁴³⁷ Luego de superar la “fiebre del pozo” y los temidos rápidos del Paso del Ángel, de asumir el suicidio de El Capi como una lección de vida para los aún vivos, y de tomar plena conciencia de la fallida empresa de transporte de madera asociada a los impenetrables astilleros ubicados Xurandó arriba, Maqroll se sumerge en un peligroso ejercicio de auscultación interna que detiene justo cuando los signos de un abandono voluntario del escenario se hacen evidentes: “No es el ánimo más propicio para continuar estas notas. Me conozco bastante y sé que por esta pendiente puedo terminar sin asidero alguno. En la soledad de estos parajes y sin más compañía que estos dos residuos del trabajo devastador de la selva [los

Por el temor a perderse definitivamente en esos callejones sin salida, ya sea el de la locura o el de la máxima lucidez, es que Maqroll, ante las primeras alertas en cuanto a la posibilidad de emprender un viaje sin retorno, decide interrumpir sus dilatadas sesiones de introspección, y aunque nunca llegue a vivir periodos de aislamientos tan prolongados como los del héroe de *Crusoe*, al igual que a este, le asalta en un momento dado la necesidad de establecer contacto con otro: “¡Oh, que por lo menos se hayan salvado uno o dos, aunque solamente sea uno! ¡Que pueda yo tener un compañero, un semejante con el cual hablar, con el cual vivir!”⁴³⁸. Por ello, aún después de la avasalladora revelación que vivió en solitario en el Cañón del Aracuriare, su actitud no fue la de mantenerse aislado o romper toda atadura con la sociedad siempre circundante, sino reintegrarse a ella para proseguir su existencia al amparo de lo entrevisto en su prolongado diálogo consigo mismo:

*Como sabía que las cosas en adelante serían de muy diferente manera a como le sucedieron en el pasado, el Gaviero tardó en salir del lugar para mezclarse en la algarabía de los hombres. Por fin, un día, unió con lianas algunos troncos de balsa y ganando el centro de la corriente se alejó río abajo por la estrecha garganta. Una semana después salía a la blanca luz que reina en el delta. El río allí se mezcla con un mar sereno y tibio del que se desprende una tenue neblina que aumenta la lejanía y expande el horizonte en una extensión sin término*⁴³⁹. (“El Cañón de Aracuriare, p. 234)

En esta alusión al retorno maqrolliano al añorado mar, éste se convierte en ese eterno refugio que siempre estará a disposición del Gaviero al final de cada una de sus empresas adelantadas en tierra firme o en caudalosos ríos, pero que rápidamente volverá a dejar atrás, siendo fiel a su principio vital de “negar toda orilla”, para perderse en los

inexpresivos mecánico y práctico de la embarcación], se corre el riesgo de no recuperar así sean las más fútiles razones para seguir entre los vivos”. (*La Nieve del Almirante*, p. 83)

⁴³⁸ Daniel Defoe: *Robinson Crusoe op. cit.* p. 191.

⁴³⁹ En cursiva en el texto original.

oscuros callejones de inusitados puertos donde atraque el barco de turno que lo transporta –llámese *Hansa Stern*, *Fairy of Trieste*, *Luther*, entre otros muchos–, esas primeras escalas de los siempre inesperados y sorprendentes itinerarios que regirán su vida durante una nueva temporada lejos del preciado océano, de aquella infinita llanura marina donde alcanza, según sus propias palabras, una “sensación de libertad sin fronteras, de disponibilidad absoluta” (*Amirbar*, p. 412). Aquel aparente infinito espacio marino le brindará, como bien lo destaca Michèle Lefort, la oportunidad de superar temporalmente su estigma de apátrida: “L’océan est l’espace sans limites par excellence, mais aussi sans repères, l’absence totale d’enfermement et, par voie de conséquence, l’antithèse de l’exil”⁴⁴⁰. Pero ya sea en las alturas de la gavia oteando los confines del mar, o en las profundidades de oscuros y húmedos socavones buscando el antídoto para apaciguar la “fiebre del oro” que también ha padecido en ciertos momentos, o en medio del humo y el olor a alcohol de bares o tabernas de dudosa categoría, Maqroll no podrá permanecer ajeno a aquellos que también merodean por esos escenarios, y aunque en muchas ocasiones sus discursos y actitudes le serán totalmente distantes a sus más preciados intereses, habrá momentos en que se dejará seducir por sus cantos de sirena, dando pie al establecimiento de un amplio y variado espectro de relaciones –superficiales, trascendentes, ocasionales, duraderas en el tiempo, honestas, hipócritas, etc.–, a partir del cual elaborará una peculiar categorización de los posibles roles que el otro encarna al entrar en contacto con él: los listos, los conocidos y los amigos.

Los primeros, los mentados listos, constituirán el grupo que mayor fastidio le suscite a Maqroll, de los que más intentará huir, pero en cuyas redes caerá atrapado la

⁴⁴⁰ Michèle Lefort: “Maqroll el Gaviero: nom...” *loc. cit.* p. 152. “El océano es el espacio por excelencia sin límites, y también sin referencias, la ausencia total de encierro, y, por consiguiente, la antítesis del

mayoría de veces que se crucen sus caminos. El origen del rechazo no radicará en el hecho de que sus intereses –por lo general signados por un deseo malsano de alcanzar el llamado éxito a cualquier precio– sean disímiles a los de quien establece contacto con ellos, sino al intento de imponérselos al otro, ya sea desde la actitud prepotente de quien considera detentar la verdad absoluta sobre los más variados temas o desde una actitud solapada, que mediante el halago gratuito y la mentira intenta someter la voluntad del otro con la intención de colocarla al servicio de los intereses, por lo general nefastos, del fingido adulator. Dentro del extenso catálogo de listos con que Maqroll se ha topado ya sea en las entrañas de un barco surcando recónditos mares o en los caseríos más distantes de los puertos que suelen acogerlo inicialmente al volver a poner sus pies en tierra firme, sobresale el supuesto ingeniero belga Van Branden, quien mediante lisonjeras palabras lo convenció, en la taberna de la remota población colombiana de La Plata, de transportar hasta la cima de la Cuchilla del Tambo unos supuestos equipos técnicos para la construcción de un ferrocarril, cuando en realidad la carga estaba compuesta por material bélico destinado a uno de los grupos armados que de forma ilegal actuaba en la región, y cuyo transporte puso en riesgo la existencia del Gaviero, a pesar de que desde sus iniciales contactos con el alegado contratista, su lucidez de desesperanzado lo hubiera alertado sobre el innegable perfil de listo de su no casual interlocutor:

Se presentó como Van Branden, Jan van Branden, de profesión ingeniero ferroviario. El Gaviero, que estaba largamente familiarizado con la gente de Flandes, no conseguía ubicar a su interlocutor entre los diversos tipos de flamenco que recordaba. También en el idioma de su pretendida nacionalidad cometía errores y usaba algunos términos más comunes en Holanda que en Bélgica. Pero esto no era raro en gentes de Flandes que pasaban buena parte de su vida tocando puertos de Inglaterra y de los Países Bajos. A pesar de estas reservas, el Gaviero había caído, movido

exilio.” (La traducción es mía)

por la nostalgia de la *vlaanderland*, en una aburrida emboscada de la que no supo cómo librarse. Sus recuerdos se habían conjurado en un nudo inextricable y prefirió seguir adelante. Escuchó con paciencia benedictina la cháchara del ingeniero [...] Era de aquellos que dejan saber que todo el mundo puede sacar provecho de su valiosa compañía. La gratitud les es inconcebible, así como las buenas maneras. En Maqroll pudieron más las nostalgias de la *platte land* y acabó estableciendo con el belga una relación que, por desventura, estaba basada en un malentendido sin remedio. (*Un bel morir*, pp. 222-223)

Pero a pesar de este cúmulo de indicios del engaño en ciernes del que sería víctima, Maqroll no logró desentrañar su real significado sino hasta el momento en que ya no podía dar marcha atrás al transporte de la ilegal carga que debía conducir a lomo de mula por la resbaladiza trocha que bordeaba una cara de la cordillera andina que debía ascender y con el peligro latente de los profundos precipicios que ponían límite al otro costado del estrecho sendero, constituyéndose de nuevo una típica encrucijada maqrolliana en la que tarde o temprano volverá a tomar conciencia del malestar existencial que siempre le ha provocado el saberse atrapado en la camuflada telaraña que los listos suelen tejer con sigilo para saciar sus bajos intereses:

La advertencia del ingeniero [socio de Van Branden, a propósito de la obligación de recuperar una de las cajas transportadas que había caído al abismo] se le había quedado atravesada en el pecho. Nada había que pudiese descomponerlo más que las amenazas, intangibles y vagas, proferidas por gente de quien dependía en un momento dado. En ese caso, el miedo era menor que la repugnancia de saberse al arbitrio de alguien que no le merecía ni respeto ni gratitud. Era el tipo de relación que trataba, en lo posible, de evitar⁴⁴¹. (*Un bel morir*, p. 260)

⁴⁴¹ Esa nefasta carga que constituyen los listos para la vida del Gaviero, se manifiesta en el caso de creador como una clara aversión hacia aquellos seres y los valores que encarnan: “Yo siempre he querido escribir –y tal vez un día lo escriba– un corto o largo ensayo sobre los listos. El mundo parece poblado de gente lista dueña de pequeñas astucias de una mezquindad y sordidez lamentables y de un alcance mínimo. Estos son la gran mayoría de los hombres: los comerciantes, el hombre que hace el pequeño engaño sentimental, de amistad, que obtiene el pequeño beneficio de dinero, la pequeña ventaja de los infelices. El mundo está poblado en una inmensa proporción por gente de esta especie, por hombres y mujeres de esta especie. [...] esa gran familia de los que creyeron que nos engañaban y no han logrado siquiera engañarse a ellos mismos.” Eduardo García Aguilar: *Celebración y otros... op. cit.* pp. 28-29. Proyecto que finalmente Mutis no concretó en la elaboración de un ensayo sobre el tema, sino en la escritura del poema titulado de manera dicente “Balada imprecatoria contra los listos”, en el que inicialmente se presenta una minuciosa descripción de la forma de actuar de este tipo de personas –“Ahí pasan los listos. / Siempre de prisa, alertas, husmeando / la más leve oportunidad de poner a prueba / sus talentos, sus mañas, / su destreza al parecer sin límites. / Vienen, van, se reúnen, discuten, parten. /

Una nueva revelación para el Gaviero, dolorosa como tantas otras en su vida, que le confirma el malestar de habitar en una sociedad plagada de listos y regida por los valores de estos, y la aparente sin salida en que se encuentra, salvo que acuda a una medida extrema como el suicidio, de asumir su condena a ser un solitario en medio de la multitud. De nuevo padece la molestia que bien puede sintetizar en el siguiente testimonio que tomado en préstamo de su lejano pariente portugués, el pessoano Bernardo Soares: “Convivir con los otros es una tortura para mí. Y tengo a los otros en mí. Incluso lejos de ellos, estoy forzado a su convivencia. Solo, me rodean multitudes. No tengo hacia dónde huir, a no ser que huya de mí”⁴⁴². A esta resignación típica de todo desesperanzado solitario, se agrega la de perpetuo extraño para esas “multitudes” que anegan su espacio vital, como también lo experimentara el par lisboeta:

En todos los lugares de la vida, en todas las situaciones y convivencias, he sido siempre, para todos, un intruso. Por lo menos, he sido siempre un extraño. En medio de parientes, como de conocidos, he sido siempre como alguien de fuera. No digo que lo he sido, siquiera una sola vez, apostá. Pero lo he sido siempre por una actitud espontánea de la media de los temperamentos ajenos⁴⁴³.

Pero aunque la condición de extraño, de diferente, no desaparezca del todo de las diferentes valoraciones que del desesperanzado hagan aquellos que reparan en su

Sonrientes regresan con renovadas fuerzas. / Piensan que han logrado convencer, / tornan a sonreír, nos ponen las manos / sobre los hombros, nos protegen, nos halagan, / despliegan diligentes su abanico de promesas/ y de nuevo se esfuman como vinieron, / con su aura de inocencia satisfecha / que los denuncia a leguas.”–, para acto seguido descalificar su accionar, por la fatuidad que lo rige –“Jamás aceptarán que a nadie persuadieron. / Porque cruzan por la vida / sin haber visto nada, / sin haber escuchado nada, / sin dudas ni perplejidades. / Su misma certeza los aniquila.”–, y por último, de manera irónica, descartar cualquier trascendencia a la que puedan aspirar estos sujetos, totalmente opuestos a los reivindicados desesperanzados del universo literario mutisiano –“Los listos, os lo aseguro, son inofensivos. / Es más, cuando me pregunto / adónde irán los listos cuando mueren, / me viene la sospecha de si el limbo / no fue creado también para acogerlos, / sosegarlos y permitirles rumiar, / por una eternidad prescrita desde lo alto, / la fútil madeja de su inocua cuquería.” (pp. 297-298)–.

⁴⁴² Fernando Pessoa: *El libro del... op. cit.* pp. 64-65.

⁴⁴³ *Ibíd.* pp. 196-197.

existencia, es posible que unos pocos se sientan atraídos por él, no para explotarlo y enrostrarle su supuesta superioridad como suelen hacer los listos, sino para entrever su peculiar forma de asumir la existencia⁴⁴⁴, posiblemente coincidente en algunos aspectos con las de ellos. A este segundo tipo de interlocutor, Maqroll lo distinguirá a su vez entre aquel que será un mero conocido y el que alcance la preciada condición de amigo.

Será justamente a bordo del carguero *Hansa Stern*, camino a Panamá, cuando el Gaviero torne a sus solitarios ejercicios de introspección y adelante un enésimo balance de sus caprichosos itinerarios, para en esta ocasión desvelar la diferencia existente entre los conocidos que suelen acompañarlo en gran parte de sus andaduras y los escasos amigos que ha logrado cultivar a lo largo de estas, y que muy de tarde en tarde vuelve a hallar:

⁴⁴⁴ Para Martha Canfield, el atractivo que ejerce Maqroll sobre los otros, más allá de su innegable condición de extraño, es el de encarnar el apreciado arquetipo del *Puer Aeternus* —*El Joven Eterno*—, como bien lo señala en una minuciosa aproximación que hace al universo maqrolliano desde los paradigmas de las teorías psicoanalíticas lacanianas: “Característica de Maqroll es, asimismo, la fascinación que despierta su personalidad nada convencional. El no es «nadie» en la escala de valores burgueses: un extranjero de origen incierto, que busca trabajos provisionarios para salir de la indigencia en la que, a menudo, se encuentra y que suele embarcarse en empresas demenciales, previsiblemente condenadas al fracaso. Sin embargo, los demás lo ven como un ser tocado por la gracia. Las mujeres lo aman y lo protegen. Los hombres (los mejores de los que encuentra) lo aprecian, lo ayudan e, incluso, sueñan con «la vida mejor» que hubieran podido llevar a su lado: el mejor ejemplo de ello es el patético «Capi», de *La Nieve del Almirante*. En breve, lo que posee Maqroll, que lo vuelve único, es un extraordinario carisma. En una ocasión, tratando de definir ese poder de sugestión y convicción que ejerce sobre los demás, un personaje lo declara «inmortal». La inquietante «inmortalidad» de Maqroll es, en realidad, la inmortalidad del arquetipo. En efecto, más allá del hecho de que salva milagrosamente su vida innumerables veces y de que circulan varias versiones sobre su muerte, ninguna de ellas definitivamente confirmada, su figura se ilumina improvisadamente cuando se reconoce que él encarna un arquetipo. [...] un *Puer Aeternus*, o sea el arquetipo del Joven Eterno, que en la mitología está asociado al Dios niño, desde Apolo recién nacido, hasta Eros y, aún, el mismo Cristo, en la imagen del niño travieso que dan de él los Evangelios Apócrifos. [...] otra tendencia del *Puer*, evidente en Maqroll, es la que lo obliga a permanecer dentro de lo que Barnes llama «provisional life». Asimismo, el miedo a ser atrapados en situaciones definitivas o difíciles de deshacer, o a ser fijados en el tiempo o en espacio, genera el impulso a alejarse de toda situación de «normalidad». En el *Puer* predomina la vocación al vagabundeo y al individualismo asocial. Por otra parte, él sabe comunicar esa fascinación que es característica de los jóvenes, infunde vitalidad y da sentido a la existencia, aún cuando él mismo crea no encontrarlo ya.” Martha Canfield: “Maqroll el Gaviero...” *loc. cit.* pp. 36-37. Atractiva valoración del posible origen del peculiar carácter maqrolliano que atrae a quienes se cruzan con él a lo largo de sus correrías, pero que como ya se ha indicado en otras ocasiones en las que Canfield aborda la obra mutisiana desde parámetros psicoanalíticos, dichos parámetros, al tiempo que iluminan ciertos aspectos de la misma, también se tornan en una camisa de fuerza que tiende a restringir las posibilidades interpretativas de los personajes o voces que la habitan, como en este caso la figura de Maqroll el Gaviero.

Ninguno de mis conocidos había dejado huella alguna. Señal bien elocuente de esto era el que había venido a recalar con Wito y Cornelius [capitán y contramaestre del *Hansa Stern*], ninguno de los dos auténtico compañero de mis dichas y descalabros. Apenas amigos de ocasión, pero extraños a ese tránsito por las regiones oscuras de la aventura de vivir, a esa danza descabellada de los raros instantes de dicha compartida con aquellos que en verdad podemos llamar nuestros amigos. (*Ilona llega con la lluvia*, p. 135)

Estos conocidos ocasionales a pesar de ser fundamentales en ciertos pasajes oscuros de la trashumancia de Maqroll, aún asumiendo en ocasiones el papel de “ángeles de la guarda” como en el caso de la pareja de esposos conformada por Yosip y Jalina que lo atiende en el destartado motel ubicado en La Brea Boulevard en Los Ángeles mientras se recupera de las fiebres provocadas por la malaria contraída en una de sus insospechadas escalas en Rangoon, y a pesar que en ciertos momentos se aludirá a ellos como “amigos”, nunca alcanzarán plenamente esa categoría porque de una u otra manera siempre estarán emitiendo juicios de valor, positivos o negativos, sobre ese “extraño” que se ha cruzado en su camino y sobre las acciones que adelanta, contraviniendo los principios fundamentales que para el Gaviero deben regir todo vínculo de real amistad: el no juzgar al otro para bien o para mal, aceptarlo tal cual es, aboliendo de plano la intención de transformarlo a partir del trato que se establezca con él. Este rasgo fundamental de su manera de ser lo heredará Maqroll directamente de su creador: “Igual que Maqroll, tengo dos principios: dejar pasar, es decir, dejar que pase la vida, y lo que sea, sin tratar de cambiarla ni ejercer ninguna influencia. Y después, no juzgar. Todas las leyes que han inventado los hombres, hasta llegar a la pena de muerte, son una imbecilidad aterradora”⁴⁴⁵. Y lo pondrá en práctica en ese peculiar “triángulo”

⁴⁴⁵ Soledad Alameda: “Álvaro Mutis. Poeta con alma de narrador” en *El País Semanal*, 1088, 3 de agosto de 1997, p. 21. Aceptar y no juzgar, principios que Mutis reconoce como el principal legado del doloroso tiempo pasado en la cárcel mexicana de Lecumberri, tal como lo ha reiterado en distintas entrevistas: “De Lecumberri salí convencido, para siempre, de que ningún hombre tiene el derecho a juzgar a otro hombre por cuenta de esa mentira que son las leyes, y los códigos, y en definitiva una justicia que debió inventar

que compondrá con Ilona y Abdul, que sin ningún reato se desliza desde los terrenos de negocios poco escrupulosos⁴⁴⁶ hasta los dominios de un *ménage à trois* que en ningún momento suscita la más mínima fisura en los vínculos de amistad establecidos entre sus diferentes miembros⁴⁴⁷. En estos posibles escenarios en que se consolidarán los vínculos entre los tres aludidos sobresale el hecho de constituir el encuentro de tres desesperanzados “convencidos” y “practicantes”: Maqroll, de quien ya se ha adelantado

gente que había perdido la noción de lo que es el ser humano, de cómo se comporta y de cuáles son los sentimientos que lo mueven. Y aprendí a aceptar las cosas como nos las va presentando la vida, a saber que nada finalmente es grave, y que aun en medio de las peores condiciones siempre existe la posibilidad de gozar.” Fernando Quiroz: *El reino que... op. cit.* p. 101.

⁴⁴⁶ Situación en la que Mutis halla el espacio idóneo para poner de manifiesto el malestar del desesperanzado con las pautas que los “bienpensantes” han establecido para controlar la existencia de los otros; la rebelión del desesperanzado, luego de tomar conciencia del carácter castrador de dichas pautas, se concreta en incumplirlas de manera provocadora, como bien lo apunta el propio autor: “Ellos [Maqroll, Ilona y Abdul] liquidan toda convención, toda ley, y dicen “nosotros simplemente vamos a hacer lo que el destino nos vaya diciendo, sin pensar jamás en norma o ética alguna”. Eso traté de desarrollarlo hasta sus últimas consecuencias en *Abdul Bashur, soñador de navíos*. Abdul recorre todo ese camino, pero no hacia el mal metafísico, sino hacia la trasgresión absoluta. Hecha la trasgresión, queda una gran solidaridad con los demás hombres y un principio que he intentado que rija mi vida y, desde luego, trato que rija la de mis personajes: la indulgencia. Nunca juzgar. No tenemos derecho –dicen ellos, y así actúan–, de juzgar absolutamente a nadie; ahora, quien nos arremete, muere. / Esto es algo que sucede también con Ilona, y que sucede también con Maqroll. Ahora, tienen amigos, son amables –que es una palabra muy tonta–, son indulgentes, pero como han prescindido de todo código y de todo decreto y de toda norma, están rodeados siempre de una especie de distancia en relación con los demás.” José Balza y José Ramón Medina: “Maqroll y las...” *loc. cit.* pp. 73-74.

⁴⁴⁷ Balance *a posteriori* de los mecanismos internos que habían permitido la férrea consolidación del mentado *ménage à trois*: “Para Abdul, la muerte de Ilona era un desastre abrumador. Su relación con ella, con ese cariz fraterno y, al mismo tiempo, una fuerte dosis de erotismo, había creado un vínculo mucho más sólido de lo que el itinerante libanés sospechaba. Para Ilona, por su parte, Abdul era ese hermano menor que nunca tuvo y cuya vida le producía secreta satisfacción orientar. Había en ella una mezcla de complicidad sensual y de sutil dominio ejercido con destreza esencialmente femenina. En cambio, la relación con Maqroll significaba para Ilona un perpetuo reto y una continua sorpresa. Nunca había conseguido asir, así fuera por un instante, a alguien por quien sentía evidente atracción y cuyo enigma superaba la eficaz y apretada red de su inteligencia premonitoria de hechicera. Con Maqroll todo quedaba pendiente y nada se cumplía a cabalidad. Los cabos sueltos tornaban a intrigarle, despertando su curiosidad por el personaje. De allí que su trato con el Gaviero estaba siempre sazonado de un humor entre irónico y cariñoso que a ella le permitía conservar siempre una salida de escape. Con Abdul, en cambio, todo se formalizaba dentro de un orden cuyo escueto diseño, que no excluía la aventura y el riesgo, la mantenía dentro de cauces que jamás escapaban a su amorosa inteligencia. Que los celos no hubieran asomado jamás su tortuosa silueta para separar al trío era fácilmente explicable para quienes conocían estos distintos matices de su relación. La desaparición de Ilona dejaba un vacío que, sin separar a los dos amigos, les despojaba de su intermediario que había facilitado y hecho más amable el manejo de situaciones cuya gravedad siempre acababa disolviéndose por obra del saludable sentido común y el indeclinable amor a la vida de su común amiga y amante”. (*Abdul Bashur, soñador de navíos*, pp. 576-577)

en las páginas previas un detallado perfil de su peculiar desesperanza, Ilona, quien al ser interrogada por el Gaviero a propósito del aparente callejón sin salida en que se hallaban en la capital panameña –previo a la idea de organizar el burdel con falsas azafatas–, brinda una respuesta en la que aflora esa lucidez hija de la desesperanza pura respecto a la inutilidad de cualquier gesto que intente alterar el resultado de los dados que desde tiempo atrás ya están rodando sobre el paño verde de la mesa de juego:

Mira, vamos a olvidar por ahora el asunto. Si nos preocupamos por esto, ya sabes de sobra que no va a aparecer la solución. No hay prisa, además. Sí, ya sé, éste no es el lugar para quedarse toda la vida. No existe, por lo demás, semejante sitio. Al menos para nosotros. Lo malo de las crisis como la que acabas de sufrir es que minan esa confianza en el azar, esa fe en lo inesperado que son condiciones esenciales para encontrar la salida. Deja que pasen las cosas, ellas traen escondida la clave. Si se busca, se pierde la facultad de descubrirla (*Ilona llega con la lluvia*, p. 155);

y Abdul que, como respuesta a su supuesta decadencia moral posterior a la desaparición trágica de su amada triestina, lanza una corta pero contundente diatriba contra la reductora costumbre de calificar de manera negativa a aquellas acciones que se alejan de los parámetros de lo supuestamente correcto:

[...] no hay tal fruto prohibido. [...] queda lo hecho, tal cual, sin calificación ni medida. Lo que se vivió como un fruto mondo, absoluto, devorado en la plenitud de su sabor y de su pulpa, listo para transformarse en el equívoco proceso de la memoria hasta ser puro olvido. Algo vivido así no puede dejar rastros de culpa ni ser sometido a la prueba de la moral. (*Abdul Bashur, soñador de navíos*, p. 612)

Las anteriores contundentes manifestaciones de la desesperanza hermanan a los miembros del trío en cuestión, pero además les abonan el terreno para fundar su amistad, no a la luz de los tradicionales parámetros de atracción y meros intereses compartidos, sino en el pleno reconocimiento de la diferencia del otro y en su total aceptación, alcanzando esa cautivadora categoría de “semejante”, en cuento sinónimo

de “amigo”, que esbozara en medio de la revolución nacionalista china, Kyo Gisors, el entrañable personaje malrauxiano:

Los hombres no son mis semejantes; son los que me ven y me juzgan; mis semejantes son aquellos que me aman y no me miran; los que me aman contra todo; los que me aman contra la decadencia, contra la bajeza, contra la traición; a mí, y no lo que yo haya hecho o haga; quienes me amen tanto como yo me amo a mí mismo; hasta el suicidio, incluso [...] ⁴⁴⁸.

Pero semejanza que se anhela alcanzar con el otro, no significa en ningún momento una plena concordancia en los intereses y formas de actuar entre unos y otros, lo que derivaría en el inocuo proceso de identificación de “copias”, de “clones” que no suscitan ningún tipo de inquietud en la medida que se conoce a la perfección sus mecanismos de acción. Al contrario, la semejanza malrauxiana que alcanzan Maqroll, Ilona y Abdul se funda en las profundas diferencias que existen entre ellos, que al ser aceptadas sin juicio alguno de por medio, es lo que les permite establecer una relación incondicional ⁴⁴⁹, cuya síntesis perfecta quedó grabada en la lápida que Longinos –el fiel

⁴⁴⁸ André Malraux: *La condición humana op. cit.* p. 42.

⁴⁴⁹ Véase el siguiente paralelo adelantado por el fiel narrador de gran parte de las *Empresas y tribulaciones* a propósito de los puntos de encuentro y desencuentro entre Maqroll y Abdul: “La complicidad con Maqroll, sobre la cual ya tenía de antes más de una noticia, se explicaba fácilmente al conocer a Bashur. Estaba cimentada en un doble juego de rasgos de conducta opuestos y otros complementarios o afines que terminaba creando una armonía inquebrantable. Maqroll partía de la convicción de que todo estaba perdido de antemano y sin remedio. Nacemos ya, decía, con vocación de vencidos. Bashur creía que todo estaba por hacer y que quienes en verdad acababan como perdedores eran los demás, los necios irredentos que minan el mundo con sus argucias de primera mano y sus camufladas debilidades ancestrales. Maqroll esperaba de las mujeres una amistad sin compromiso ni tráfico de culpas y siempre acababa abandonándolas. Bashur se enamoraba con infalible regularidad, como si fuera la primera vez, y aceptaba, sin examen ni juicio, como un don inestimable caído del cielo, todo lo que de ellas viniese. Maqroll en raras ocasiones enfrentaba a sus adversarios; prefería que la vida y las vueltas de la fortuna se encargaran de la lección y el castigo correspondiente. Abdul respondía de inmediato y brutalmente, sin calcular riesgos. Maqroll olvidaba las ofensas y, por lo tanto, la venganza. Bashur la cultivaba durante el tiempo que fuese necesario y la cobraba sin piedad, como si la ofensa hubiera ocurrido en ese instante. Maqroll carecía por completo de todo sentido del dinero. Abdul era generoso sin medida, pero, en el fondo, mantenía un balance de pérdidas y ganancias. Maqroll no tuvo jamás lugar sobre la tierra. Abdul, lejano descendiente de beduinos, añoró siempre el aduar que lo acogía con el calor de los suyos. Maqroll fue un lector devorante, sobre todo de páginas de la 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. Abdul jamás abrió un libro, ni entendió cuál era la

asistente en el manejo de las intrínquilis del burdel de “Villa Rosa”– mandó colocar, por encargo del Gaviero, en el lugar donde reposarían los restos calcinados de la fascinante triestina: “Ilona Grabowska y, abajo, en letras pequeña: «Sus amigos Abdul y Maqroll que la quisieron tanto»” (*Ilona llega con la lluvia*, p. 207). Esta engañosa sencillez expresiva alcanzada por Maqroll, antes que fundarse en una mirada inocente sobre los posibles vínculos que puede establecer con otras personas, surge de una plena toma de conciencia del carácter excepcional de las relaciones que es capaz de entablar con los contados seres susceptibles de alcanzar la categoría de “semejantes”, aquellos vínculos sólo regidos por el reconocimiento y aceptación de la identidad del otro, sin el menor atisbo de pretender juzgarlo o modificarlo.

En los estudios críticos sobre el ciclo narrativo maqrolliano, al nombre de Ilona se suele asociar el de otras mujeres que también tendrán un valor significativo en la peculiar red de relaciones afectivas que Maqroll establecerá en diferentes momentos de su vida, siendo las más citadas: Flor Estévez, la madura dueña de La Nieve del Almirante y quien facilitará al Gaviero el dinero para emprender la descabellada idea del transporte de madera por el río Xurandó, Amparo María, la joven campesina en cuyos cuerpo y talante hallará Maqroll un mínimo sosiego durante su trasegar por las faldas de la cordillera andina con la carga ilegal de armas que de manera engañosa le encomendara el “listo” Van Branden, Dora Estela, una mujer de origen pueblerino llamada “La Regidora”, quien desde el café que atendía en el caserío de San Miguel se convertiría en el “ángel de la guarda”, benigno en este caso, del Gaviero durante su temporada de minero en los profundos socavones de Amirbar, y Antonia, que no se suele equiparar con las anteriores, pero quien no sólo participó directamente en el

utilidad de tal cosa en la vida. No creía en los hombres como especie pero daba siempre a cada uno la oportunidad de probarle que estaba equivocado”. (*Abdul Bashur, soñador de navíos*, p. 528)

trabajo de explotación de la mina antes mencionada, sino sobretodo quien en un rapto de locura intentó asesinar al desubicado “marinero en tierra” durante su descenso a las entrañas de la tierra, lejos de toda gavia protectora. Críticos como William L. Siemens o Gina Ponce de León han planteado que ese conjunto de figuras femeninas se reduce a la recreación de un determinado arquetipo: ya sea que se le defina en función de parámetros asociados a un modelo clásico de mujer, como lo entreve Siemens⁴⁵⁰, o que se le presente como el reflejo de una mujer “nueva” en cuanto a su capacidad de traspasar sin ningún remordimiento los cada vez más endeble límites de las convenciones sociales contemporáneas, pero novedad que es puesta en evidencia desde un uso de metáforas clásicas asociadas a la órbita femenina, como lo postula Ponce de León⁴⁵¹. Otros estudiosos, sin llegar al extremo de intentar identificar un arquetipo que cobije a estas mujeres, han destacado constantes que se repiten en la irrupción de cada una de ellas en la saga de novelas, tales como: su condición de refugios temporales para Maqroll en medio de su desastroso peregrinar como lo exponen en sus trabajos Alberto Ruy Sánchez o Mercedes Monmanny⁴⁵², su capacidad de no sólo brindar refugio, sino

⁴⁵⁰ “Como suele ser el caso cuando Maqroll conoce a una mujer sorprendentemente atractiva, la ve en función de las bellezas clásicas de las grandes civilizaciones de la antigüedad, lo cual es otro aspecto de su escape al pasado. Así, dice de Amparo María que posee un aire de princesa circasiana [...]” y “Parece que cada una de las mujeres importantes para Maqroll (en oposición a aquellas con las que pasa una o más noches sólo para tener una presencia femenina cerca de él) se funden en la imagen de la Mujer, esto es, en el arquetipo de lo femenino. En cuanto tal, cualquiera de ellas es capaz de transportarlo de vuelta a la época de las grandes civilizaciones en las que prefiere pasar su tiempo.” William L. Siemens: *Las huellas de...* op. cit. pp. 225 y 227, respectivamente.

⁴⁵¹ “La feminización de la escritura se realiza, primero, por medio de una caracterización anarquista de la mujer y, segundo, mediante la utilización del lenguaje metafórico que se asocia con la imagen femenina. La feminización de la escritura permite la caracterización de la “nueva mujer” que aparece en las novelas. La imagen anarquista en dirección a la representación feminista es una nueva actitud del narrador hacia la exploración del ámbito femenino que le preocupa; no obstante, la nueva percepción de la mujer no se sostiene y termina abandonada, [...] la mujer termina siendo una imagen arquetípica y su individualidad desaparece en otro ideal irrealizable. Para Álvaro Mutis, el feminismo es otra utopía del presente y en estas novelas lo demuestra con su visión crítica y escéptica de la historia.” Gina Ponce de León: *Mujer, erotismo, mito...* op. cit. p. 106.

⁴⁵² “[...] también son espacio de salvación las mujeres. *La Nieve del Almirante* es precisamente el nombre del sitio donde Maqroll, protegido y curado por Flor Estévez, ocupó con relativa calma el breve espacio de

de reorientar los sinuosos itinerarios del Gaviero como bien lo matiza Dasso Saldívar en su propuesta interpretativa⁴⁵³, de ofrecer al viejo marino la oportunidad de entablar relaciones sin ningún tipo de atadura convencional, que el mismo Saldívar enfatiza en su estudio⁴⁵⁴ y que también reseña Consuelo Hernández, al tiempo que añade otras de igual importancia como las de ser mujeres con innegable vocación de pitonisas, derivada del conocimiento intuitivo que poseen de los meandros de las relaciones humanas, lo que se traduce en una asombrosa capacidad de dotar de un mínimo orden a la existencia, capacidad que puesta al servicio de Maqroll le permite a éste alcanzar un mínimo equilibrio en sus empresas, sin el cual la intuida debacle de estas sería irreparable⁴⁵⁵. A partir de esta variedad de enfoques interpretativos se puede establecer,

paz que había en el ojo de su propia tormenta. Porque fue Flor Estévez, la dueña del tugurio que inevitablemente también al final desaparece, quien supo o pudo acompañar a Maqroll por sus delirios y limitaciones. Un desencuentro fatal pero al mismo tiempo venal, como todos los de la vida del Gaviero, rige a su relación con Flor. La pierde de casualidad, la busca sin encontrarla y sin remedio la anhela mientras el río sigue bajando hacia su desembocadura, su disolución, su muerte.” (Alberto Ruy Sánchez: “La obra de...” *loc. cit.* p.73); o “Sus vidas [las de las mujeres aludidas] no llegan a mezclarse con la del gaviero, isla entre las islas: se cruzan, se interceptan, estallan juntas, un día aquí, otro allá, pareciendo por un momento ordenarse en un nuevo caos de fusión, que reunirá temporalmente esos caos separados que lanzaban continuamente sus vidas hacia polos desconocidos.” (Mercedes Monmanny: intervención en la mesa redonda titulada “Las mujeres del Gaviero” celebrada en el marco de “La Semana de Autor” que el Instituto de Cooperación Iberoamericana dedicó a Álvaro Mutis en octubre de 1992, en Pedro Shimose (editor): *Álvaro Mutis op. cit.* p. 60).

⁴⁵³ “En general, las mujeres ejercen en el Gaviero un papel reparador, de reinauguración de la vida, de orientación en la enraciación.” Dasso Saldívar: intervención en la mesa redonda titulada “Las mujeres del Gaviero” celebrada en el marco de “La Semana de Autor” que el Instituto de Cooperación Iberoamericana dedicó a Álvaro Mutis en octubre de 1992, en Pedro Shimose (editor): *Álvaro Mutis op. cit.* p. 64.

⁴⁵⁴ “[...] una tercera convicción del Gaviero [que deriva de la relación con las mujeres en cuestión] [es] la de que, en el amor, no cabe la noción de pertenencia: ningún cuerpo pertenece a otro cuerpo, ningún alma pertenece a otra alma. Esta noción de no pertenencia es lo que le concede absoluta libertad y sinceridad a su amor y amistad con las mujeres.” *Ibid.* p. 64.

⁴⁵⁵ “Son alianzas [las establecidas entre Maqroll y sus amantes] que están fuera de la ley, no se trata de parejas establecidas, sino de una forma de existencia, casi se diría de subsistencia. Ellos se juntan, viven, comparten su tiempo, sus comidas, su vivienda, su placer, sus conflictos, su dolor, su conocimiento, fuera de las uniones legítimas de pareja, de familia, de profesión o de obligatorio compañerismo. La ley resulta mortífera para estos vagabundos, últimos reductos de la libertad. Un deseo, quizás, de mucha gente, que Maqroll y estas mujeres realizan.”; y “Todas se orientan con un mapa de conocimiento en el cual la reflexión y el análisis pasan a un plano secundario. Por su poder de conocer con un solo golpe de vista, Maqroll las llama sabias, pitonisas, sibilas [...] Otra constante en estas mujeres es que, a pesar de tener un conocimiento intuitivo exclusivamente femenino, no está esto en conflicto con el sentido práctico y la capacidad de análisis y de acción. [...] Las mujeres de Mutis conservan otra característica femenina que

no un arquetipo reduccionista que contenga a las mujeres maqrollianas, sino un mínimo telón de fondo que permite ubicarlas en un escenario común, así ocupen posiciones distintas sobre el mismo y en diferentes momentos de la puesta en escena: su condición de desesperanzadas. No debe pasarse por alto como en la mencionada conferencia sobre la desesperanza de 1965, Mutis alude a que las mujeres, “por un cierto secreto y agudísimo instinto de la especie, aprenden a proteger y a amar a los desesperanzados”⁴⁵⁶, instinto que en el desarrollo de las novelas se desvela como sinónimo de la desesperanza que anida en ellas, y que cultivan a través de sus acciones y sus palabras, como ya se indicó páginas atrás en el caso de Iona, pero que igual se puede apreciar en el de Flor Estévez, Amparo María y Dora Estela.

Respecto a la primera de ellas, el propio Gaviero reconocerá en una carta que le escribirá, pero que nunca llegará a enviarle, su condición de añorado refugio para sus agotados cuerpo y mente de impenitente trashumante, así como su innegable lucidez – propia de una discípula aventajada de la desesperanza– que le permite entrever y evitar

flota en medio de las mayores confusiones y libertades: es el afán de permanencia y estabilización.” Consuelo Hernández: “Los amores de Maqroll en el anverso social” en Pedro Shimose (editor): *Álvaro Mutis op. cit.* pp. 72 y 70-71, respectivamente.

⁴⁵⁶ Álvaro Mutis: “La desesperanza” *loc. cit.* p. 192. Valoración del universo femenino que con el correr del tiempo no sólo sigue presente en el imaginario del autor, sino que además ha ido cargando de mayor significación como puede corroborarse en el siguiente fragmento de la extensa entrevista que en años recientes le hiciera Martha Canfield en la ciudad de Florencia: “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.” Martha Canfield: “Mutis y Maqroll...” *loc. cit.* p. 211.

los tramposos “deberes seres” que tientan desde la orilla del camino al “ilusionado” caminante con la posibilidad de alcanzar al final de la marcha una mirífica meta, pero clarividencia que al mismo tiempo la hace tomar conciencia de la imposibilidad de transmitir al otro dichas revelaciones a través de la palabra:

[...] he llegado a darme cuenta de la importancia cada día más grande que usted tiene en mi vida y la forma como su cuerpo y su genio, no siempre manso, presiden los accidentes de aquélla y la ruina en que ésta suele refugiarse cuando estoy harto de andanzas y sorpresas, Claro que a estas horas, esto no debe ser ninguna novedad para usted. Conozco sus talentos de adivina y de hermética pitonisa. [...] Más se aprende al lado de una mujer de sus cualidades, que trasegando caminos y liándose con las gentes cuyo trato sólo deja la triste secuela de su desorden y las pequeñas miserias de su ambición, medida de su risible codicia. [...] No es esto todo lo que quería decirle. Ni siquiera he comenzado. Lo cual, desde luego, no importa. Con usted no es necesario decir las cosas porque ya las sabe desde antes, desde siempre. (*La Nieve del Almirante*, pp. 84-86)

En cuanto a la desesperanza que encarna Amparo María, esta se presenta como una variante más contenida, menos evidente, que la de su predecesora, pero generadora del mismo efecto de sosiego en el angustiado corazón del agotado Maqroll al saberse inmerso una vez más en una empresa fallida –el transporte ilegal de armas hacia el supuesto campamento de ingenieros ferroviarios ubicado en el cima de la Cuchilla del Tambo–. De hecho este efecto consolador no pasará desapercibido para el narrador omnisciente de *Un bel morir* cuando recree uno de los encuentros de la peculiar pareja de amantes:

En un momento en que estaban solos, desensillando las mulas en el establo, había aparecido Amparo María. El Zuro [guía de Maqroll en el ascenso al páramo] se ausentó discretamente mientras la muchacha abrazaba al Gaviero con efusión hasta entonces poco frecuente. En palabras cariñosas y entrecortadas, le contó que había temido mucho por él, no solamente por el castigo del páramo, sino por las gentes que allá vivían y que le despertaban una prevención sombría e inexplicable. 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 clamor por los dones del mundo. (*Un bel morir*, p. 247)

Por su parte, Dora Estela se distanciará de este tipo de desesperanza reservada. La Regidora no dudará en expresarle al Gaviero la “inutilidad” de muchas sus “empresas y tribulaciones” como la de dedicar largas horas a la lectura de textos sobre el pasado: “Qué tanto lee usted, carajo. Se va a volver ciego. Yo creo que los libros no sirven sino para confundirlo a uno [...] Si todo eso pasó ya y todo el mundo está enterrado, de qué sirve hurgar en esa huesamenta. Ocúpese de los vivos más bien, a ver si logra algo”, aunque añadiendo acto seguido un lúcido matiz: “Bueno [...] Las pendejadas de la gente cansan más que lo que a veces quieren decirnos los muertos” (*Amirbar*, pp. 410-411), al punto que la sencillez argumentativa y expositiva de estas intervenciones obligará al Gaviero a poner los pies en la tierra y asumir sin dilaciones los retos de su por entonces presente de minero. De hecho, las soluciones pragmáticas propuestas por su “amiga” desde su aparente “inocente” manera de asumir las dificultades del diario vivir, se pueden valorar como la lucidez suprema a la que puede llegar un desesperanzado: desechar todo tipo de especulación que aleje al ser humano de su momento presente, y una vez asumido este a cabalidad optar por aquellas alternativas que no pretenden sembrar falsas ilusiones de cara al futuro sino satisfacer las necesidades del momento actual: “Un día en que comencé a pedirle detalles más precisos sobre la mina, me contestó: –Mire, lo mejor que puede hacer es subir y conocerla. Yo no puedo saber lo que usted necesita” (*Amirbar*, p. 411); o en uno de sus retornos a San Miguel, al hacerla partícipe de los “fantasmas” y “angustias” que empezaban a condicionar su labor en la mina, la siguiente fue la contundente propuesta que Dora Estela le adelantó al contradictorio gaviero-minero: “Lo que le hace falta ahora es pasar una buena noche al lado de una mujer. Eso le va a espantar los fantasmas

de la mina y va a sentirse mejor. Esta noche, cuando cerremos, subo a su cuarto para hacerle compañía, ¿qué le parece?” (*Amirbar*, p. 444). Los anteriores ejemplos desvelan un pragmatismo arrollador que cumple la función de antídoto eficaz contra las “esperas” de un inasible futuro que el desesperanzado intenta erradicar una y otra vez de su precario, pero certero presente.

Mención aparte merece Antonia, aquella mujer que en principio también da pruebas de encaminar su existencia bajo el prisma de la desesperanza, que pone en riesgo su vida al trabajar en la mina al lado del Gaviero aún a sabiendas que las ganancias nunca compensarán el esfuerzo adelantado, pero quien se diferenciará radicalmente de las otras mujeres previamente mencionadas de las *Empresas y tribulaciones* al intentar condicionar la relación con el Gaviero, al querer “amarrarlo” a través del vínculo de la paternidad como se lo indica a gritos al inicio de su alocada fuga de la mina, una vez lo ha roseado con gasolina y ha arrojado el fósforo propiciador de las llamas que intentaban atenazar su cuerpo: “¡Contigo hubiera tenido un hijo, pendejo! – decía mientras su voz se alejaba en la espesura –. ¡Muérete animal! ¡El que no tiene casa que viva en el infierno!” (*Amirbar*, p. 466). Este intento de asesinato y posterior maldición obviamente distancian a Antonia del trío “benefactor” compuesto por Flor Estévez, Amparo María y Dora Estela. Una tríada femenina que aunque emparentada profundamente con Ilona –no sólo por el hecho de estar cada una de ellas relacionada con etapas significativas del peregrinaje existencial maqrolliano, sino también por su condición de mujeres regidas de una u otra manera por las condiciones de la desesperanza mutisiana–, también se distancia de la cosmopolita triestina, no por el supuesto mayor y más variado periplo vital de esta última en comparación con el de cada una de sus integrantes, sino por el hecho de asumir éstas su desesperanza de una

manera espontánea, casi primitiva, y no desde una plena toma de conciencia de las implicaciones existenciales de cada una de las aristas que componen el perfil de los desesperanzados, que sí cumple a cabalidad Ilona y que le permite dentro de la categoría de amigos de Maqroll acceder al reducido círculo de “semejantes”, en el que además de ella sólo tendrá cabida Abdul Bashur y que será un coto vedado para ese trío de mujeres que gracias a su espontánea desesperanza ayudaron al Gaviero a “sobreguar” en algunas de sus más significativas empresas terrestres o fluviales, afines al postulado conradiano de que “el asunto no es cambiar a las personas sino ayudarlas a vivir”⁴⁵⁷, pero sin alcanzar la plena conciencia de la diferencia y aceptación tal cual del otro que sustentan la “semejanza” malrauxiana en cuanto máxima expresión de la amistad.

En el seno de ese reducido grupo de amigos, ya sea que alcancen la plena categoría de “semejantes” o no, que de tarde en tarde interrumpen la soledad que suele regir el diario vivir del desesperanzado Gaviero, existe un caso excepcional: el de Jamil Bashur –el pequeño hijo de Abdul– a quien, por petición de su madre y luego de la muerte trágica del padre, Maqroll cuidara durante una temporada en Pollensa, en medio de aquel refugio que había hallado como celador de unos abandonados astilleros. Esta atípica “empresa” maqrolliana pareciera regida por uno de los consejos que a comienzos del siglo XX Rilke brindara al “joven poeta” para hacer frente a su soledad:

Si no hay afinidad entre los hombres y usted, trate de estar cerca de las cosas: ellas no lo abandonarán. Todavía quedan las noches y los vientos que agitan los árboles y cruzan muchas tierras. En las cosas y en los animales, todo está lleno de acontecimientos en los cuales puede usted participar. Y los niños son siempre lo que usted fue de niño –así de tristes y felices– y si piensa en su infancia, revivirá entonces en medio de

⁴⁵⁷ Principio de relación con el otro formulado por Marlow a propósito del vínculo que establece con Jim, cuando éste, a los ojos de los demás, pareciera haber extraviado el rumbo de su existencia. Joseph Conrad: *Lord Jim op. cit.* p. 243.

ellos, en medio de los niños solitarios. Los adultos nada son, y su dignidad nada vale⁴⁵⁸.

Esa posibilidad de entrar en contacto con un menor y a partir de ello recuperar el recuerdo sobre su infancia no era una opción que podía presentarse de manera normal en alguien como el Gaviero ajeno por completo a cualquier entorno familiar en cuyo seno dicha clase de encuentro se suele concretar de una manera espontánea, por ello el contacto con Jamil constituyó desde sus inicios un acontecimiento signado por un permanente carácter de excepcionalidad, que a su vez requiere ser evaluado desde una óptica diferente a la que usualmente impera cuando se adelanta el balance de ese tipo de relaciones, tal como lo hace mossèn Ferran, el veterano clérigo que de tarde en tarde funge como interlocutor del agotado marino en Pollensa:

Lo que logró el Gaviero fue formar un pequeño Maqroll que se paseaba por las calles de Pollensa y por las playas de la bahía con un aire de perdonavidas y de sabelotodo que llamaba la atención hasta de los estólidos turistas nórdicos que, a su paso, despertaban de la anestesia en la que logran conservarse bajo el sol. (“Jamil”, p. 742)

Porque contrario a esa tradicional consideración del adulto moldeando al menor a imagen y semejanza suya, en este caso el mayor influjo será en sentido contrario tal cual lo reconocerá Maqroll al dar testimonio de este significativo pasaje de su existir – ejercicio en el cual por primera ocasión fijará una condición para adelantarlo: la presencia de la mujer del narrador, corroborando el reconocimiento de la capacidad femenina para comprender los avatares del desesperanzado⁴⁵⁹–: el contacto con Jamil lo

⁴⁵⁸ Rainer Maria Rilke: *Cartas a un joven poeta*, prólogo, cronología y versión de Delia Nilda Arrizabalaga, Buenos Aires, Longseller, 2004, p. 96.

⁴⁵⁹ “–Para contar esta historia preferiría que estuviera presente su esposa. Las mujeres son las únicas que saben descifrar el fondo del alma infantil. De eso se trata ahora y nosotros los hombres, en esto como en tantas otras cosas que tienen que ver con los sentimientos, somos de una torpeza de carreteros. [...] Esa noche, cuando comenté con mi esposa la conversación con el gaviero, ella se limitó a pronosticar en forma sibilina algo que luego iba a confirmarse con exactitud a la que hace ya muchos años estoy acostumbrado: –Lo peor ya pasó para él. Ahora está buscando cómo encontrar de nuevo su camino

colocará cara a cara con su hasta entonces olvidada infancia, pero no para abandonarse a un minucioso ejercicio de evocar recuerdos asociados a los años previos a su prematuro ascenso a la gavia, sino para descubrir la insospechada fuerza vital que en su momento poseyó pero que en el tránsito hacia la adultez olvidó por completo:

El muchacho desplegaba en sus gestos y en toda su relación conmigo, una suerte de energía, de sorpresivo poder que me desataba un torrente de sensaciones inusitadas. Seguramente los debí conocer en la niñez y me encargué de ocultarlos luego en lo más hondo de mí mismo. La vida se me vino encima muy temprano y tuve que tragar a sorbos muy amargos, administrados por adultos con la indiferente brutalidad propia de lo que llaman “la lucha por la vida. (“Jamil”, p. 729)

Por un momento este descubrimiento seduce al Gaviero con la panacea de poder retornar a un estado primigenio ideal, en contraste con su maltrecho presente configurado a partir de la sumatoria de sus innumerables empresas fallidas y su constante desplazarse, nunca por la parte segura de la calzada, sino siempre cercano al tentador vacío de los más profundos precipicios:

[...] mientras sostenía la rizada cabeza de Jamil en mis brazos, sentía que emanaba de él una corriente estimulante que lo convertía en un mensajero que me iba conduciendo, en medio del desamparado desorden de mi existencia, a un mundo recién inaugurado, a un dichoso recomenzar desde cero que borraba errores y desventuras del pasado y me regresaba a una disponibilidad cercana a la embriaguez. (“Jamil”, p. 729)

Pero sueño que, tanto su aguda lucidez de desesperanzado, como el propio Jamil se encargan de romper al corroborarle al por un momento ilusionado Gaviero que a pesar del “paraíso” vislumbrado al acariciar al niño, toda embriaguez, para que no pierda su carácter revelador, debe ser pasajera, excepcional, reinstaurándose acto seguido la crudeza del irreparable presente, como bien se lo indica Jamil al despedirse, desde la “sórdida” inocencia de la que sin pudor alguno hacen gala los niños: “Me desperté muy

acostumbrado. Se me hace que ha sufrido una de esas pruebas para las que no están hechos los hombres, que suelen carecer de ciertos recursos que nosotras tenemos.” (“Jamil”, pp. 701-702)

temprano y he estado pensando en que te vas a quedar muy solo cuando nos vayamos y me vas a hacer mucha falta. [...] Yo se que nadie me contará las cosas que tú me cuentas. Eres mi mejor amigo y no creo que nos volvamos a ver” (“Jamil”, pp. 756-757). La contundencia de estas “inocentes” palabras conduce una vez más a Maqroll a la plena aceptación que por más peripecias, físicas o mentales, que se hagan es imposible alterar el resultado de los dados que de antemano han sido arrojados al aire. Pero en este caso además, al perder de vista el rizado cabello del hijo de su querido y extrañado Abdul, el Gaviero también constata que hace tiempo los dados cayeron sobre la “mesa de juego” y dejaron de deslizarse por el paño verde de ésta, siendo clara su irrefutable combinación: “Me quedé tendido en la hamaca repasando mi vida y llegué a la conclusión que en ese momento terminaba mi peregrinar por estos mundos de Dios. Lo que pudiera venir carecía de importancia. Sería un mero durar, lo más ajeno a mi estrella” (“Jamil”, p. 757). Este balance del inesperado encuentro con Jamil lleva a Maqroll, no a añorar un tiempo inevitablemente perdido como el de la infancia, pero sí a recordarlo para a partir de dicho ejercicio de remembranza nutrir su lucidez de desesperanzado, tal cual lo hace también al relacionarse con sus pocos amigos y escasos “semejantes”, de manera que pueda aceptar con la mayor tranquilidad posible el arriesgado y permanente tránsito por los límites de los más insospechados abismos que ha sido el fundamento de sus días, ya en la ruidosa sala de máquinas de un desahuciado carguero o en la barra rociada con todo tipo de alcoholes de un anónimo bar de alguno de esos peculiares puertos en que suelen ir a parar sus agotados huesos⁴⁶⁰.

⁴⁶⁰ Otro de los inevitables puntos de coincidencia entre Maqroll y su creador lo constituye la manera en que asumen el significado de la infancia y de la amistad en cuanto fuentes indispensables para afrontar los permanentes embates de la existencia, como lo indica Mutis en el siguiente pasaje, en clara consonancia con lo expuesto a propósito de los paréntesis nutricios que se dan en el marco general de la soledad del Gaviero al establecer contacto con determinadas personas: “Esas son dos experiencias [la infancia y la amistad] que para mí son esenciales. Creo que la única manera de vencer el tiempo y lograr vivir un

Al proseguir con el perfil de Maqroll a la luz de las condiciones de la desesperanza mutisiana, se llega a la fecunda relación del Gaviero con la muerte, no sólo porque ha signado toda su andadura como voz poética y luego como personaje narrativo, sino también por los diferentes y enriquecedores matices que ha ido adquiriendo a lo largo de los poemarios y novelas publicados durante medio siglo. Esta relación se hizo evidente desde la inicial “Oración de Maqroll”, en la que ya era claro el influjo de la llamada “muerte propia” rilkeana en la manera en la que, paradójicamente, la recién parida voz poética ya estaba anhelando un determinado tipo de muerte:

!Oh Señor! Recibe las preces de este avizor suplicante y concédele la gracia de morir envuelto en el polvo de las ciudades, recostado en las graderías de una casa infame e iluminado por todas las estrellas del firmamento.

Recuerda Señor que tu siervo ha observado pacientemente las leyes de la manada. No olvides su rostro.

Amén. (p. 85)

El deseo de una particular hora final, en el que –más que la manera específica de poner término a la ceremonia de clausura– llama la atención su carácter de ruego a un ser superior y la justificación para hacerlo: el haber cumplido con determinadas pautas. Esta petición bien puede interpretarse como un reconocimiento tácito por parte de Maqroll de ser un “actor” más en una obra cuya autoría escapa de sus manos, pero un “actor” con un considerable margen de maniobra autónomo, fruto del cual puede esgrimir como

mundo válido y noble es preservando la niñez. Recordarla muy bien. Decía Proust que todo lo que nos importa realmente, lo que conocimos y vivimos, lo que sucedió de fundamental dentro de nosotros marcándonos para siempre, sucedió entre los ocho y los 12 años. La amistad es la prolongación de esa disponibilidad de la infancia, que es la maravilla del niño. Mientras tengamos nosotros la posibilidad de establecer con otra persona esa disponibilidad y nos dé la suya, estamos conservando y protegiendo una parte de nuestra niñez, cuando éramos todavía inocentes, por supuesto no en el sentido de tontos, y estábamos viendo con claridad las cosas antes de confundirnos en la madurez y empezar a querer establecer un lugar en la sociedad y todas estas monsergas. El niño es el auténtico anarquista prodigioso. Ese anarquista hay que conservarlo y una manera de conservarlo es querer a los amigos. Con los amigos y con ese vínculo que se crea rompemos todas las convenciones e inauguramos un mundo nuestro compartido con alguien que queremos. Por eso para mí la amistad es vital.” Eduardo García Aguilar: *Celebraciones y otros...op. cit.* pp. 151-152.

aval de su petición el haber “observado” las “leyes de la manada”, lo cual, al conocer *a posteriori* las distintas empresas adelantadas por el Gaviero, no deja de sorprender dado que la mayoría de ellas han transgredido sin pudor alguno las comunes normas que rigen la vida en sociedad, pero sorpresa que, como lo señala de manera acertada Martha Canfield, no debe conducir a la escueta reseña de una contradicción entre las palabras y las acciones del personaje, sino a indagar por el real sentido de dichas normas que se dice haber respetado⁴⁶¹. Esta tarea crítica fue adelantada a cabalidad por Guillermo Sucre en su iluminador estudio de los años setenta sobre el inicial universo poético mutisiano, en el que anota con la mayor lucidez posible que: “La infamia que asume Maqroll [...] es la de saber –y decir– que la muerte lo infecta todo. [...] Su obediencia tiene, entonces, un alcance devastador. 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”⁴⁶². Una de las diferentes ocasiones en que Maqroll cumplirá a cabalidad con este ejercicio de reconocimiento y aceptación de la muerte como rectora de la existencia será durante su periplo por los Hospitales de Ultramar, tal como lo advierte de manera diáfana la voz introductora en el prefacio a la *Reseña*:

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

⁴⁶¹ “«Recuerda Señor que tu siervo ha observado pacientemente las leyes de la manada». Si uno se lee las novelas de «Maqroll el Gaviero» queda bastante sorprendido si luego vuelve a este poema, porque dice: Pero ¿cómo así? Si algo no es Maqroll es uno de la manada. Es realmente uno distinto. Sin embargo, si nosotros enfocamos la cosa desde otro punto de vista, más allá de lo anticonvencional que es Maqroll, él es uno que respeta las leyes en el sentido más alto. Las más altas leyes son muy respetadas por Maqroll, y en ese sentido, él no es una oveja descarriada. En ese sentido, Maqroll, puede decir que él ha observado pacientemente las leyes de la manada y puede esperar que no se olviden de su rostro.” Martha Canfield: “Maqroll: de la...” *loc. cit.* p. 25.

⁴⁶² Guillermo Sucre: “El poema: una...” *loc. cit.* p. 325.

*muerte, gastando sus fuerzas y bienes para llegar a la tumba y terminar encogido en la ojera de su propio desperdicio. Ésos eran para él sus Hospitales de Ultramar*⁴⁶³. (p. 144)

Durante esta peculiar temporada maqrolliana, ya sea en la condición de paciente o de ocasional visitante de otros dolientes, el contacto con la enfermedad, antes que un lamento por el sino trágico que subyace en ella, se convierte en una excepcional fuente de revelación del sustrato más profundo de la existencia humana: su finitud y su transitoriedad⁴⁶⁴, tal cual se lo increpa la indefinida voz poética de “Moirologhia” a aquel cuya evolución de sus males lo ha despojado de su condición de ser vivo:

Voy a enumerarte 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,
vanos instrumentos solícitos a la carie acre que los invade.
[...]
Tus firmes creencias, tus vastos planes
para establecer una complicada fe de categorías y símbolos;
tu misericordia con otros, tu caridad en casa,
tu ansiedad por el prestigio de tu alma entre los vivos,
tus luces de entendido,
en qué negro hueco golpean ahora,
cómo tropiezan vanamente con tu materia en derrota. (p. 165-166)

Una revelación similar alcanzará a Maqroll durante sus periódicos aislamientos voluntarios en medio de los más perdidos parajes, adquiriendo al término de uno de ellos el carácter de “una secreta herida de la que manaba en ocasiones la tenue linfa de un miedo secreto e innombrable” (“Soledad”, p. 171), que con el paso del tiempo se hará evidente en su físico como lo comprobarán los clientes de La Nieve del Almirante al

⁴⁶³ En cursiva en el texto original.

⁴⁶⁴ “El dolor funciona en la obra [mutisiana] como una categoría aglutinante de todo lo que tiene un poder de desgaste. Lo más obvio es el desgaste físico del ser humano, que además forma parte central de casi todos los poemarios. Iniciando con un hecho tan visible como la enfermedad, la progresión va en aumento pasando por la miseria, el olvido, la angustia y la soledad (todas ellas experiencias indicadoras de fracaso y desorden), hasta llegar al hecho que le da y simultáneamente le quita toda significación a la vida: la muerte.” Consuelo Hernández: *Una estética del... op. cit.* p. 196.

verlo cumplir sus funciones de mesonero: “Caminaba apoyado en una muleta improvisada con tallos de recio bambú. En la pierna derecha le supuraba continuamente una llaga fétida e irisada, de la que nunca hacía caso” (“La Nieve del Almirante”, p. 186). Variadas interpretaciones críticas se han tejido a propósito de dicha herida, destacándose la adelantada, de nuevo, por Canfield que percibe en ella, no una sino dos laceraciones, aunque dependientes entre sí:

[...] Maqroll lleva una herida secreta y profunda, marca indeleble de la misma peregrinación que lo obliga a cortar las raíces que lo aferran a la tierra que ama, cicatriz de la extirpación, que, cada tanto, se abre y duele en la nostalgia de lo perdido y soñado, llaga de la conciencia por donde aflora, en particulares circunstancias, el mundo naufragado en el inconsciente. [...] Maqroll tiene una herida real, signo tangible y somático de la otra, psíquica y secreta⁴⁶⁵.

Heridas que dado su constante abrirse y cerrarse, no representarían solamente el legado de lo aprehendido en las diferentes batallas adelantadas por el Gaviero, sino también el testimonio, siempre presente, del impacto generado por el desesperanzador bagaje que se lleva a cuestas, que aunque recompensa con un mayor grado de lucidez a quien lo porta, justamente por ello se transforma por momentos en una carga difícil de cargar, pero que en ningún momento se abandona a la vera del camino, como lo propone Montserrat Ordóñez: “más que una herida mítica y cicatrizada, pienso y veo en la de Maqroll una herida como trauma [...], es el dolor que no existe para ser curado sino para ser expresado y vivir con él. [...] Es también la posibilidad de la no aceptación, de la no adaptación, porque hay mundos y situaciones a los que no es posible adaptarse”⁴⁶⁶. Dicho “trauma” se manifestará una y otra vez a lo largo de las *Empresas*

⁴⁶⁵ Martha Canfield: “Maqroll el Gaviero: un...” *loc. cit.* p. 36.

⁴⁶⁶ Montserrat Ordóñez: “La secreta herida de Maqroll el Gaviero: la marca del centauro” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Año XXVII, N.53, 1er. semestre del 2001, pp. 83-84.

y tribulaciones⁴⁶⁷ y aumentará su intensidad a partir del constante trato que mantendrá el Gaviero con la parca en los nuevos itinerarios de su peculiar viaje existencial.

En las diversas experiencias de Maqroll recreadas en la saga novelística, su relación con la muerte se consolidará bajo dos facetas, por momentos independientes y en otros totalmente entrecruzadas, que en un principio se pueden distinguir como aquella en que la dama de la guadaña lo acecha de manera directa y otra en que el contacto se establece a través de terceros, esos otros –listos, conocidos, amigos o semejantes– cuya presencia interrumpe esporádicamente su soledad de desesperanzado. Respecto al tipo de contacto directo con los dominios de la parca, este suele presentarse bajo el manto de las enfermedades que suelen cobijarlo durante el desarrollo de sus peculiares empresas, dolencias que lo conducen a exaltados estados febriles que, aunque en un principio parecieran arrojarlo a los abismos de la locura, también se convierten en dolorosos procesos de revelación sobre su condición humana, ya sea al enfrentarlo a su precaria esencia, por completo ajena a aquella que desde su imaginación ha creído poseer –como le ocurre en medio de los delirios provocados por la “fiebre del pozo” contraída después del contacto sexual sostenido con una indígena durante el viaje por el Xurandó⁴⁶⁸–, o al obligarlo a tomar una clara distancia frente a todo aquello que hasta

⁴⁶⁷ “[...] la herida lo acompaña tanto en su tránsito interior como en su nueva identidad de protagonista. En el diario que escribe remontando el Xurandó, en *La Nieve del Almirante*, indica que la herida es el resultado del piquete de una mosca ponzoñosa en los manglares del delta, pero en *Un bel morir* (1989) se dice que el piquete no fue de una mosca sino de una araña del Okuriare. La herida aparece también mencionada en la novela *Amirbar* (1990) y en *Tríptico de mar y tierra* (1993) aún le molesta cuando encuentra a Alejandro Obregón, y se repite la versión de que fue el piquete de una araña. El origen preciso del trauma se ha perdido y solo quedan versiones inciertas.” *Ibid.* pp. 82-83.

⁴⁶⁸ “Perdí por completo la idea del curso del tiempo. El día y la noche se me mezclaban a veces vertiginosamente. En ocasiones, uno u otra se quedaban detenidos en una eternidad que no intentaba comprender. Los rostros que se acercaban a mirarme me resultaban por completo ajenos, bañados en una luz opalina que les daba el aspecto de criaturas de un mundo ignoto. Tuve pesadillas atroces, relacionadas siempre con las esquinas del techo y el ensamble de las láminas de zinc. Intentaba encajar una esquina en otra, modificando la estructura de los soportes o emparejar los remaches que unían las láminas en forma que no tuvieran la menor variación o irregularidad. [...] Era como si la mente se hubiera detenido de improviso en un proceso elemental de familiarización con el espacio circundante. Proceso que, en la vida

ese momento ha constituido su razón de ser, generándole una angustiosa sensación de asfixia al percibir que ahora su existencia sólo se juega en su reducido entorno inmediato –situación generada por la llamada “enfermedad de la mina” que poco a poco lo envuelve durante las semanas pasadas en los socavones de Amirbar en busca del siempre esquivo metal dorado y cuyo precoz diagnóstico brindó su amiga Dora Estela desde su lucidez de desesperanzada instintiva⁴⁶⁹. Pero no siempre el Gaviero termina atrapado en estos dolorosos callejones sin salida existenciales como consecuencia de los males que le prueban la constante presencia de la muerte a la vera de los caminos que transita, en otras ocasiones se topa cara a cara con aquella, ya sea cuando milagrosamente logra apagar el fuego que empezaba a consumir sus prendas en el interior de Amirbar y que había sido propiciado por Antonia, su hasta entonces leal compañera de labores mineras, o cuando la vetusta embarcación en que remonta el Xurandó logra superar los vertiginosos y traicioneros rápidos de “El Paso del Ángel”, a pesar de que la confluencia de adversas circunstancias hacía presagiar que iba a

diaria, ni siquiera registra la conciencia, pero que ahora se convertía en el único fin, en la razón última, necesaria, inapelable, de mi existencia. Es decir, que yo no era sino eso y sólo para eso seguía vivo. [...] Cuando ahora trato de relatar lo que entonces padecía, me doy cuenta de que las palabras no alcanzan a cubrir totalmente el sentido que quiero darles. ¿Cómo explicar, por ejemplo, el pánico helado con el que observaba esta monstruosa simplificación de mis facultades y la inconmensurable extensión del tiempo vivido en tal suplicio? Es imposible describirlo. Simplemente porque, en cierta forma, es extraño y por entero opuesto a lo que solemos creer que es nuestra conciencia o la de nuestros semejantes. Nos convertimos, no en otro ser, sino en otra cosa, en un compacto mineral hecho de aristas interiores que se multiplican en forma infinita y cuyo registro y recuento constituyen la razón misma de nuestro durar en el tiempo.” (*La Nieve del Almirante*, p. 57)

⁴⁶⁹ “La vida cambia por completo, es decir, las claves que hemos establecido para conducirla se mudan instantáneamente y nos abandonan, para hacer frente al destino en otro lugar. Las personas con las que antes teníamos una relación clara y establecida se visten de un halo inusitado que mana de nuestra fiebre incontrolable y avasalladora. [...] Poco a poco me di cuenta de que sólo vivía ya dentro de la mina, entre sus paredes que gotean una humedad de ultramundo y donde el brillo engañoso de la más desechable fracción de mica me dejaba en pleno delirio. Dora Estela percibió de inmediato los síntomas que denunciaban un cambio en mi ánimo y me dijo, a boca de jarro: »-¡Ay, mijo!, ya lo agarró el mal de la mina. A ver cómo sale de eso porque se lo va a llevar la trampa. Apenas le está comenzando, pero si le toma ventaja va a terminar sembrado en los socavones como un topo y de allí lo tendrán que sacar a la fuerza. No se desprenda de Eulogio porque a ése, como es medio lelo, no le dan esos males. No se vaya a meter solo en esa cueva porque se lo traga la tierra.” (*Amirbar*, pp. 442-443)

zozobrar en las enfurecidas aguas, al igual que sus impotentes pasajeros; situaciones en las que no sólo vuelve a padecer la sensación de extrañamiento frente a sí mismo y a la red de relaciones que ha ido tejiendo a lo largo de sus sorprendentes travesías⁴⁷⁰, sino en las que a su vez constata como cualquier aprendizaje previo es por entero inútil frente a los insospechados retos de todo desplazamiento, en especial aquellos tutelados por la perseverante dama de la guadaña⁴⁷¹. La posibilidad de que sus días de trashumante se detengan de una manera abrupta por fuerzas ajenas a su voluntad, generan en el Gaviero la plena convicción de asumir la presencia de la muerte como la única fuente posible de un mínimo marco de referencia en el que la existencia cobra algún sentido. Una convicción que pone de manifiesto, entre otras muchas veces, al evaluar el trabajo pictórico de su amigo Alejandro Obregón –“él sueña con pintar un día la vida, no la diaria y necia rutina de los hombres sino la vida, la de verdad, la que sólo encuentra respuesta en la mudez rotunda de la muerte” (“Jamil”, p. 700)– y que de manera alterada expresa a su fiel narrador en el momento en que este lo rescata de nuevo de un desastrosa empresa, en esa ocasión en la desembocadura del emblemático Mississippi, aunque introduciendo un significativo matiz respecto al trato cotidiano que debe sostenerse con los dominios de la parca una vez se ha reconocido su rol insoslayable en la configuración de todo proyecto de vida:

⁴⁷⁰ Véase el balance hecho por Maqroll luego de sobrevivir al intento de asesinato por parte de Antonia y al abandono de su sueño de minero: “Pensé en lo que venía de padecer y, como siempre también, al recordarlo sentí como si fuera otro el que vivió tan descabelladas experiencias y conoció seres cuya huella seguramente registraría la memoria para siempre pero que, al mismo tiempo, se me presentaban como desasidos y ajenos al signo de mis desplazamientos.” (*Amirbar*, p. 475)

⁴⁷¹ “[...] fue una prueba [el paso de los rápidos del Xurandó] en muchos aspectos reveladora de la imagen que hasta ayer tenía del peligro y de la presencia real de la muerte. Cuando digo real me refiero a que no se trata de ese fantasma que solemos invocar con la imaginación y darle cuerpo con elementos tomados del recuerdo de quienes hemos visto morir en las mas variadas circunstancias. No. Se trata de percibir con la plenitud de nuestra conciencia y de nuestros sentidos, la proximidad inmediata e irrefragable del propio perecer, de la suspensión irrevocable de la existencia. Allí, al alcance de la mano, irrecusable. Buena prueba, larga lección. Tardía, como todas las lecciones que nos atañen directa y profundamente.” (*La Nieve del Almirante*, p. 67)

El único orden [...] en el que podemos confiar, el único cierto y definitivo, es el de la muerte. Eso lo sabemos todos, ya lo sé. Pero la astucia consiste en seguir viviendo y en tratar de no tener relaciones muy cercanas con ella. Cuando la muerte invita hay que volverle la espalda. No por miedo, desde luego, sino con la certeza de que no está interesada en nosotros sino en nuestros pobres huesos, en nuestra carne con la que alimenta sus legiones. Sin embargo, allí está esperándonos el orden, el único valedero. (“Jamil”, p. 734)

Pero esta posibilidad de tomar cierta distancia frente a la muerte, aunque sin perder la conciencia de la imposibilidad de escapar de manera definitiva de sus dominios, desaparece para Maqroll en el momento en que su contacto con la parca se presenta mediado por su efecto letal sobre personas relacionadas de una u otra manera con él; la muerte del otro sorprenderá al Gaviero ya sea como resultado de la voluntad de aquel de poner fin a sus días mediante una acción suicida o como consecuencia de ser víctima de un accidente fatal, por lo general inesperado, en los siempre azarosos cruces de camino que rigen toda trayectoria vital. En el caso del suicidio del otro, plenamente ejemplificado en el trío de capitanes de barco –el Capi, Wito y Sverre– que se quitan la vida de manera voluntaria en diferentes pasajes de la saga novelística mutisiana⁴⁷², Maqroll experimenta la paradoja de reconocer que, a pesar de asumir la presencia de la muerte como principio rector de la existencia, bien poco se sabe de sus reales alcances y mecanismos internos, tal como lo manifiesta luego del singular entierro del Capi en las cenagosas orillas del Xurandó: “Volví a pensar que nada sabemos de la muerte y que todo lo que sobre ella decimos, inventamos y propalamos son miserables fantasías que nada tienen que ver con el hecho rotundo, necesario, ineluctable, cuyo secreto, si es que lo tiene, nos lo llevamos al morir” (*La Nieve del Almirante*, p. 77). Esta inquietante incertidumbre asalta de igual manera al Gaviero al enfrentarse a la muerte accidental del

⁴⁷² Véase presente capítulo, pp. 271-277.

otro, aunque con un significativo matiz según la relevancia que este otro tuviera en la vida del sobreviviente, dado que en este caso dicha muerte ajena, se convierte también en una muerte propia: “Porque 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” (*Ilna llega con la lluvia*, pp. 206-207). Esta dolorosa revelación asalta al Gaviero en las horas posteriores a la trágica muerte de su amada Ilna en medio de los calcinados restos del *Lepanto* una vez su peculiar inquilina –la chaqueña Larissa– optase por inmolarse en compañía de la inquietante triestina, aunque sin el consentimiento explícito de ésta. Para Maqroll este trágico desenlace no es sino la confirmación del inevitable vínculo existente con el otro, al punto que así como el muerto sobrevive temporalmente en la memoria del vivo, éste también ha fallecido en parte al morir el otro⁴⁷³, lo que también genera en el Gaviero un tormentoso sentimiento de vulnerabilidad existencial, al comprobar que así como ha necesitado de otro o de otros para ser, para darle determinado sentido a su peregrinar por agitados mares y variopintas tierras, también de la insospechada voluntad de otro puede depender su

⁴⁷³ Visión maqrolliana de la muerte del otro, de esa muerte “ajena” que se torna “propia”, hermanada con la del propio Mutis como bien puede apreciarse cuando alude al efecto que le generó el fallecimiento de su hermano Leopoldo: “La última vez que estuve en Coello fui a cumplir un pacto que habíamos celebrado con mi hermano. / Siempre habíamos dicho que al morir queríamos ser incinerados y que nuestras cenizas se echaran al río Coello. En un acto muy sencillo –casi diría yo un ritual íntimo– vi cómo regresaba Leopoldo a esa tierra donde quedaron sentadas las bases de una complicidad que nos mantuvo unidos hasta el último segundo de su vida. Allí estuve con mi hijo Santiago, y le expliqué lo que tiene que hacer con mis cenizas el día que me vaya de este mundo. El día que me enfrente a ese instante sobre el cual nada sabemos. / Al morir Leopoldo sentí que también una porción muy grande de mi alma se iba con él, y se dejaba llevar por esas aguas tormentosas que tantas veces azotaron mi cuerpo. Era esa parte de mi vida que había forjado junto a él en cada paseo al río, en cada grito que pronunciamos a una sola voz en los caminos secretos que se abrían paso entre los cafetales. / Leopoldo era el único testigo que quedaba de esos años maravillosos. / 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 llegara 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

última aparición entre los vivos, suscitándose, como variante de la rilkeana proposición de moldear la propia muerte, el rechazo visceral a todo “guión” que plantee un desenlace disonante con los “capítulos” previos de su existencia, al punto de llegar al asesinato del otro en aras de preservar la posibilidad de una muerte coherente con su recorrido vital, como bien se lo confiesa a Abdul, sin el más mínimo sentimiento de culpa, al referirle la ocasión en que estuvo a punto de morir a manos de un repugnante proxeneta asiático, quien finalmente terminaría ahorcado ante la reacción del Gaviero al percibir que estuvo “a punto de recibir la muerte que no me correspondía. Ésa cuya trayectoria y cuyo origen no estaba destinada para mí” (“Diálogo en Belem do Pará”, p. 616)⁴⁷⁴. El deseo maqrolliano de alcanzar una muerte “propia” ha sido respetado en el

conocieron en vida también se va. Cuando ya no queda rastro alguno de nuestras sonrisas o de nuestros gestos... ese día morimos para siempre.” Fernando Quiroz: *El reino que... op. cit.* pp. 34-36.

⁴⁷⁴ “Fue una noche en Mindanao, en un atracadero de mala muerte, cerca de Balayan. Después de dos días con sus noches de recorrer bares con la tripulación de un pesquero irlandés de nefasto recuerdo, terminé solo en un burdel de las afueras del pueblo, en medio de una red de caños infectos. Tenía más deseos de dormir que de otra cosa. Una muchacha, de la que sólo recuerdo sus pocos años y la voz añorada y aguda, me acompañó hasta un cuartucho de tablas mal unidas, alineado con otros en el fondo de la casa. Caí en un sueño profundo, sin tocarla siquiera. Muchas horas después, me desperté sobresaltado. Mi ropa, con mis papeles, el poco dinero que me quedaba y un reloj, regalo de Flor Estévez, habían desaparecido. Tocaron a la puerta y entró una anciana desdentada, que bien hubiera podido tener cien años y que se repetía sin cesar: «Hundred fifty dollars, sir. Hundred fifty dollars», mientras sus ojos legañosos recorrían el aposento como tratando de descubrir qué quedaba mío que hubieran olvidado. Pedí hablar con el dueño y ella salió repitiendo su letanía de los «hundred fifty dollars». Estaba en calzoncillos, sin ropa, en un sitio que, sólo hasta ese instante, caía en cuenta del antro siniestro y abandonado que era, sin poder comunicarme con nadie conocido y en manos del hampa más violenta y desalmada de toda el Asia, y tal vez, del mundo. A los pocos minutos entró el que debía ser el encargado del lugar, al menos así lo pensé en ese momento. Se sentó al pie de mi cama, mirándome fijamente con ojos de rata lista al ataque. Era un enano obeso, con cara aplastada y asiática de luna llena, picado de viruelas y dientes llenos de oro, que relucían en una sonrisa cargada de los peores augurios. Traía una camiseta pringosa con figuras de colores chillones y unos bermudas igualmente sucios, abotonados debajo de un vientre de hidrópico que le sobresalía como un tumor informe. Sin decir palabra se llevó la mano a la espalda, a la altura del cinturón, y sacó un revólver calibre 32 corto, con el que me apuntó a la cabeza. En ese instante me subió a la garganta el mismo pavor con náusea que usted sintió en casa del *Rompe espejos* [Jaime Tirado, narcotraficante que intentó dar muerte a Abdul como consecuencia de un negocio mal avenido]. 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 llevador 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. Alcanzó a disparar dos veces, antes de morir estrangulado en estertores que me aumentaron el asco hasta casi hacerme vomitar. Una bala me rozó la mejilla, dejándome una profunda herida que sangraba profusamente, y la otra fue a incrustarse en los tablones de la cabaña. Aún conservo la cicatriz, como bien puede ver. [...] Al recapitular el incidente con mis compañeros, sólo entonces caí en la cuenta de la

amplio espectro de sus empresas y tribulaciones, al punto que de las cuatro versiones divulgadas sobre el postrer viaje del Gaviero hacia los feudos de la parca⁴⁷⁵, su leal narrador ha brindado el mayor aval a aquella titulada “En los esteros”, cuando una vez más irrumpe un agotado Maqroll bajando por un río en un vetusto planchón, ya no en busca de unos miríficos aserraderos, sino deseando retornar a su anhelado refugio marino, pero fracasando de nuevo en su intento al terminar la embarcación atrapada en

ausencia de toda persona en la cabaña, cuando salí huyendo. Alguien comentó que esos lugares suelen estar abandonados a propósito, nadie vive en ellos. Por las noches, dos o tres mujeres sirven de carnada y un par de malhechores esperan a la víctima que ha de traerles el chofer con el que operan en combinación. Allí sacrifican al incauto para desvalijarlo.” (“Diálogo en Belem do Pará”, pp. 615-616)

⁴⁷⁵ Recuérdese que en el apéndice de *Un bel morir* (1989) se alude a tres posibles versiones de la muerte de Maqroll: la más antigua, correspondiente al poema titulado “Morada”, perteneciente a la *Reseña de los Hospitales de Ultramar* (1959), en la que se recrea el revelador último sueño de un interno, que podría ser el Gaviero o no, ya que no debe olvidarse que la relación de éste con los hospitales en cuestión oscilaba entre paciente, enfermero y visitante ocasional; la segunda versión corresponde a tres breves textos (“Soledad”, “La carreta” y “Letanía”) que en la primera publicación de *Summa de Maqroll el Gaviero* (1973) se agruparon bajo el extenso título de *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*, composiciones que aunque asociadas de manera directa al transcurso vital del otrora gaviero, no dejan entrever en sus líneas y versos una alusión al fallecimiento de éste; siendo la tercera versión, la más explícita sobre la muerte del personaje mutisiano, correspondiendo al poema titulado “En los esteros”, contenido inicialmente en el poemario *Caravansary* (1981). La cuarta versión de la muerte del Gaviero aparece en “Razón verídica de los encuentros y complicidades de Maqroll el Gaviero con el pintor Alejandro Obregón”, texto difundido en un principio en 1990 en la revista *El Paseante* (n. 17) e incluido luego como el segundo “lienzo” del *Tríptico de mar y tierra* (1993), texto en el que se recoge, más que una nueva versión sobre la desaparición del Gaviero, una significativa matización de lo expuesto en “En los esteros”: sería Obregón quien supuestamente halló el cadáver de Maqroll en la anquilosada barca con la que intentaba bajar el río camino a su añorado mar; añadiéndose además el dato de que Flor Estévez era la hasta entonces anónima mujer que lo acompañaba en su postrer viaje; revelaciones adelantadas supuestamente por Gabriel García Márquez –quien es presentado como común amigo del trío conformado por Maqroll, Obregón y el fiel narrador– en un texto del cual se cita un fragmento, y cuya veracidad se pone en tela de duda, en un *coup de force* que refuerza la ya tradicional postura mutisiana de ubicar el universo maqrolliano a mitad de camino entre los ámbitos de la realidad y la ficción: “En la deleitable y eficaz prosa de Gabriel, 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: la pesca del sábalo, el hecho de que el muerto no fuese también el dueño de la barca y la mención de un bote, una palabra que bien pudiera aplicarse a la barca de quilla plana en donde se perdió Maqroll, pero que no era la indicada y esto en Gabo es inconcebible. Todos estos datos venían a perturbar, a desvirtuar, más bien, la conclusión a la que no era descabellado llegar, de que el ahogado era Maqroll. Pero, a mi vez, en el poema en prosa que aparece en *Caravansary*, menciona una lancha de resguardo que descubre el planchón con los dos cadáveres, lancha que venía mencionada en la versión que me llegó sobre esta muerte del Gaviero. Como, además de ser el inmenso escritor que sabemos, Gabo también se precia, y con razón, de ser muy buen periodista, hay que pensar en que los datos que refiere fueron, en su momento, verificados por él. Lo primero que hice, como es obvio, fue interrogar a Obregón sobre mis dudas. Se limitó a sonreír entre divertido y ausente y empezó a hablar de otra cosa. Me temo que las historias que sobre él propagábamos sus amigos, lejos de hacerle gracia, las sentía como una distorsión abusiva de su intimidad.” (“Razón verídica de...”, p. 683)

los manglares previos a la desembocadura y el Gaviero “[...] encogido al pie del timón, el cuerpo enjuto, reseco 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” (*Un bel morir*, p. 320)⁴⁷⁶, un desenlace sobre el que obviamente no se ha pronunciado su protagonista de manera directa, pero respecto al cual el propio Mutis ha indicado que “Yo quería mucho que la trilogía [*La Nieve del Almirante*, *Ilona llega con la lluvia* y *Un bel morir*] terminase con esta figura del hombre cansado, recostado en el timón, como un viejo Caronte, [...] y que desaparece”⁴⁷⁷, en la medida que constituye un retrato mortuorio maqrolliano acorde con su desesperanzada existencia. Pero a esta supuesta muerte del Gaviero se sumará una arista aparentemente contradictoria como consecuencia de la prolongación del inicial proyecto narrativo mediante cuatro nuevos libros, en los que volverá a irrumpir la figura de Maqroll, ahora signado por un aura de inmortalidad como lo había previsto el lúcido Capi durante el recorrido por el Xurandó: “Usted es inmortal, Gaviero. No importa que un día se muera como todos. Eso no cambia nada. Usted es inmortal mientras está viviendo” (*La Nieve del Almirante*, p. 72). Pero se trata de una inmortalidad que, como bien apunta Ricardo Cano Gaviria, “no significa vivo para siempre [...] sino vivo de vivir enamorado de la muerte y –de una forma casi

⁴⁷⁶ Ese viaje liberador hacia los dominios de la muerte, vuelve a emparentar la desesperanza mutisiana con la onettiana, porque al igual que Maqroll en ese fallido último intento por dejar atrás sus desafortunadas empresas emprendidas tierra adentro, Larsen también optará por encomendarse a la voluntad del río para huir de las pesadillas asociadas al fantasmagórico astillero, huida que lo enfrentará de manera irrevocable con la parca: “Mientras la lancha temblaba sacudida por el motor, Larsen, abrigado con las bolsas secas que le tiraron pudo imaginar en detalle la destrucción del edificio del astillero, escuchar el siseo de la ruina y del abatimiento. Pero lo más difícil de sufrir debe haber sido el inconfundible aire caprichoso de septiembre, el primer adelgazado olor de la primavera que se deslizaba incontenible por las fisuras del invierno decrepito. Lo respiraba lamiéndose la sangre del labio partido a medida que la lancha empinada remontaba el río. Murió de pulmonía en El Rosario, antes de que terminara la semana, y en los libros del hospital figura completo su nombre verdadero.” Juan Carlos Onetti: *El astillero op. cit.* p. 372.

⁴⁷⁷ Jacobo Sefamí: “Maqroll, la vigilancia...” *loc. cit.* p. 156.

fetichista– de sus manifestaciones en la decrepitud y la enfermedad”⁴⁷⁸; aunque debe acotarse que no se trata de un enamoramiento ciego de la parca sino una atracción fundada en la desesperanzada lucidez alcanzada por Maqroll a lo largo de sus continuos desplazamientos.

Pero en medio de esa permanente toma de conciencia de los precarios alcances de la condición humana que caracteriza al desesperanzado, también existen unos breves pero significativos espacios en los que cobra vida una mínima esperanza para continuar la agotadora marcha existencial. En el caso de Maqroll estos breves paréntesis se presentan tanto de manera involuntaria –sueños que de manera recurrente lo asaltan en medio de los momentos de mayor tormento emocional– o voluntaria –acciones que emprende para paliar los devastadores efectos de sus casi siempre convulsionados desplazamientos–, que lo conducen ya sea a buscar un refugio transitorio en la evocación de épocas pretéritas o a la vivencia de un placer momentáneo signado exclusivamente por la exaltación de los sentidos. Múltiples son los ejemplos de la reveladora relación del Gaviero con el universo onírico, aunque uno de los más

⁴⁷⁸ Ricardo Cano Gaviria: “Dieciséis fragmentos sobre...” *loc. cit.* p. 56. Doble juego catártico: Maqroll no sólo brinda a su creador y lectores la posibilidad de morir de manera figurada a través de sus mencionados fallecimientos, sino también de resucitar cuando vuelve a irrumpir en las posteriores páginas de las *Empresas y tribulaciones*, de manera acorde con el valor catártico que Freud otorgara a las muertes “literarias” y que Morin retomara en su pormenorizado estudio sobre las ambivalentes relaciones del ser humano con la parca: “Freud explicó admirablemente la voluptuosidad que siente el escritor al dar muerte a sus personajes, y a la que responde una voluptuosidad igual en el lector o espectador: «Encontramos (en la literatura) hombres que saben morir y saben hacer morir a los demás. Sólo ahí se cumple completamente la condición con ayuda de la cual podríamos reconciliarnos con la muerte. Esta reconciliación, en efecto, sólo será posible si acertamos a convencernos de que cualesquiera que sean las vicisitudes de la vida, continuaremos viviendo siempre...Nos identificamos con un héroe en su muerte, y no obstante le sobrevivimos, dispuestos siempre a volver a morir inofensivamente en una próxima ocasión con otro héroe.» / Con estas muertes estéticas no sólo se satisface inofensivamente la agresividad humana, sino que apenas permiten una participación en el ciclo de muerte-renacimiento, por medio de verdaderos sacrificios que transfieren el mal y la muerte a las víctimas literarias, de catarsis que hacen brotar las fuerzas nuevas de la vida. El amante desgraciado, si es escritor, puede escapar al suicidio haciendo que se suicide su héroe.” Edgar Morin: *El hombre y... op. cit.* pp. 180-181.

significativos testimonios de ella se encuentra consignado en su tantas veces mencionado diario escrito durante su desastroso periplo por el río Xurandó:

Esta madrugada tuve un sueño que pertenece a una serie muy especial. Viene siempre que me aproximo a la tierra caliente, al clima de cafetales, plátanos, ríos torrentosos y arrulladoras, interminables lluvias nocturnas. Son sueños que preludian la felicidad y de los que se desprende una particular energía, una como anticipación de la dicha, efímera, es cierto, y que de inmediato se transforma en el inevitable clima de derrota que me es familiar. Pero basta esa ráfaga que apenas permanece y que me lleva a prever días mejores, para sostenerme en el caótico derrumbe de proyectos y desastradas aventuras que es mi vida. (*La Nieve del Almirante*, p. 38)

Se trata de incursiones oníricas asociadas con ese paraíso perdido de una infancia feliz transcurrida en medio de la exuberancia y la protección de una hacienda cafetera que muy de tarde en tarde evoca el Gaviero⁴⁷⁹ y que el viajado marino creía superado por

⁴⁷⁹ Tal cual le ocurre durante las primeras etapas de su peligroso tránsito hacia la Cuchilla del Tambo con la explosiva carga que debe transportar: “Durante la primera hora caminó por entre sembrados de caña. Al borde del sendero corría una acequia. Sus aguas tranquilas y transparentes dieron al caminante una anticipada noticia del paisaje que le esperaba, que había sido el paisaje de su infancia. Al terminar la planicie, empezó una cuesta pronunciada. [...] El recuerdo de sus años mozos volvió, de repente, con un torrente de aromas, imágenes, rostros, ríos y dichas instantáneas. Tornó a vivir entre los olores, los lamentos y cantos que poblaban la espesura, la humedad de los refugios adornados con flores anónimas que daban el único toque alegre en la sombría soledad de las cañadas, al fondo de las cuales corría el agua de ríos y quebradas que venían del páramo. En las orillas de los torrentes, sembradas de juncos, se balanceaba altanero, nervioso, seguro de la belleza de su plumaje gris plata y de su gorguera púrpura, el martín pescador. Ahora, comenzaba a internarse por entre los cafetales, sembrados en las estribaciones de la sierra. El verde dombo de los cafetos estaba protegido por carboneros y cámbulos cuya gran flor, de color naranja intenso, tenía ese prestigio de lo inalcanzable: la altura imponente de esos árboles centenarios las preservaban de la curiosidad de los hombres. Sólo cuando caían al suelo, las muchachas las recogían para adornarse el pelo, así fuera durante las pocas horas que duraban sin marchitarse. Rodeado por todas partes de cafetales dispuestos en un orden casi versallesco, Maqroll sintió la invasión de una felicidad sin sombras y sin límites; la misma que había predominado en su niñez. Iba caminando, lentamente, para disfrutar con mayor plenitud de ese regreso, intacto y cierto, de lo que había sido su única e irrefutable dicha sobre la tierra. Lo que allí estaba atesorando con entusiasmo reparador, le serviría dentro de poco para emprender el escarpado ascenso hasta la cuchilla, inhóspita y traicionera.” (*Un bel morir*, pp. 227-228) Extensa evocación de la infancia transcurrida en medio de la denominada “tierra caliente” que obviamente se halla vinculada a la tantas veces pregonada infancia vivida por el propio Mutis en la hacienda cafetera de sus abuelos en la región colombiana de Coello, pero que también se puede asociar a la propuesta poética de Saint John-Perse de evocar con nostalgia un lejano universo infantil paradisíaco construido en medio de la exuberancia del trópico: “...Crecen mis miembros, y pesan, nutridos de edad! No conoceré ya lugar alguno de trapiches y cañaverales que, fuera el sueño de los niños, fuese en aguas vivas y cantantes así distribuido... A la derecha / se almacenaba el café, a la izquierda la mandioca / (oh telas que se pliegan, oh cosas elogiosas!) / Y por aquí estaban los caballos bien herrados, los mulos de rapado pelo, y por allá los bueyes; / aquí los foetes, y allá el grito del pájaro Annao –y allá también la herida de las cañas en el trapiche. /Y una nube / violeta y amarilla, color de icaco, si se detenía de repente coronando el volcán de oro, / llamaba-por-sus-nombres, hasta el fondo de las cabañas / a las sirvientas! / -Si no la infancia, ¿qué había entonces allí que no hay ahora?” Saint-John

completo, pero que regresará con toda su fuerza al establecerse el contacto con el pequeño Jamil, al punto de hallarle de nuevo sentido a celebraciones que para Maqroll habían perdido todo significado, como la “misa de gallo” que suele oficiarse para conmemorar el nacimiento de Jesús⁴⁸⁰. Pero estas evocaciones del pasado personal, ya sea a través de los sueños o de manera conciente, no constituirán la materia a partir de la cual se intentará fundar un bienestar presente o futuro, sino que serán valoradas como un fugaz bálsamo de cara a las permanentes precariedades circundantes. De manera fiel a su condición de desesperanzado, Maqroll no caerá en la trampa de las vanas utopías a pesar del transitorio bienestar alcanzado, tal cual lo señala con claridad Jon Juaristi:

La diferencia entre el héroe [...] desesperanzado [Maqroll] y el común de los mortales reside en que el primero sabe que su ideal es ilusorio, que la tierra prometida se negaría a sí misma, dejaría de ser un vergel soñado en el momento en que estuviese al alcance de la mano de uno. [...] Los héroes desesperanzados son conscientes de lo ilusorio de cualquier esperanza, saben muy bien que el objeto de su búsqueda pertenece al orden del sueño⁴⁸¹.

Perse: “IV” en *Elogios y otros poemas*, versión castellana de Jorge Zalamea, México, B. Costa-Amic, Editor-Impresor, 1946, pp. 19-20.

⁴⁸⁰ Misa de gallo celebrada por Mossèn Ferrán y en la que un grupo de niños representará el nacimiento de Jesús, correspondiéndole al pequeño hijo de Abdul interpretar el rol de uno de los reyes magos, puesta en escena que suscitará en Maqroll la posibilidad de rescatar emociones asociadas a su lejana infancia como antídoto ante las penurias de su vejez: “Y allí comenzó lo que debía ser para mí la razón profunda de mi rescate de la fiesta navideña, que había dejado en el olvido durante tantos años como los que he dedicado a navegar por esos mares de Dios desde terminada mi niñez y apenas iniciada mi adolescencia. [...] De último entró Jamil. Me quedé estupefacto. Caminaba con la altiva severidad de un monarca, la mirada fija en una distancia indefinible, una mano en el pecho y la otra llevando el cetro de cartón y hojalata con una naturalidad de monarca nacido en el púrpura. Sus facciones, de marcado diseño levantino, tenían la inmovilidad de un Califa impartiendo justicia. [...] Bien, ya sé que usted atribuirá a mi nostalgia de Jamil y a la ternura intacta que aún conservo por él, si le cuento que la breve escena preparada por mi amigo el párroco fue un espectáculo conmovedor. Mi atención estaba centrada en el hijo de Abdul que extremó esa noche la interpretación de su personaje hasta tener en cada gesto una hierática majestad de emperador bizantino. En el momento en que se inclinó ante el muñeco de porcelana que, con los brazos abiertos hacia a él, figuraba al Niño Jesús, se me humedecieron los ojos con lágrimas que no recordaba haber vertido desde mis años de niñez. [...] Pues bien, mi querido cronista y amigo, esa misa de medianoche y esa comida navideña me rescataron, para el resto de mis días, la alegría espontánea e indeleble de las fiestas navideñas. Por eso las espero aquí clavado en esta silla, con una ilusión que antes se me había borrado de la memoria.” Álvaro Mutis: “Un rey mago...” *loc. cit.* pp. 1C-2C.

⁴⁸¹ Jon Juaristi: “Don Álvaro o...” *loc. cit.* p. 189.

Un orden que aunque por momentos llena de optimismo al Gaviero respecto a la posibilidad de hallar cierto norte para su hasta entonces impreciso trasegar –como cuando sueña con la posibilidad de intervenir de manera decisoria en encrucijadas claves de la historia occidental, al punto de vislumbrar insospechados rumbos para sus protagonistas⁴⁸²–, también lo arroja de nuevo a los dominios de la desoladora lucidez, aquella que le impide caer en las trampas de la esperanza al hacerle comprobar la inutilidad intrínseca de la mayoría de empresas adelantadas por el ser humano en el transcurso de los siglos, pero especialmente aquellas en que una y otra vez vuelve a sucumbir a pesar de su vasta experiencia de trashumante:

Como siempre sucede, hasta hoy han comenzado a develarse las posibles claves de esas visitaciones que tuve durante la siesta de ayer. Son mis viejos demonios, los fantasmas ya rancios que, con diversos ropajes, con distinto lenguaje, con nueva malicia escénica, suelen presentarse para recordarme las constantes que tejen mi destino: 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 [...] un continuo desplazarse hacia el pasado, procurando el momento y el lugar adecuados en donde hubiera cobrado sentido mi vida [...]. (*La Nieve del Almirante*, p. 52)

Pero no siempre buscará Maqroll un efímero refugio en el pasado, ya sea a través de sus reveladores sueños o de evocaciones adelantadas en sus extensas vigiliadas, el presente también le brindará la posibilidad de experimentar contados pero significativos momentos en los que hallará alivio a la contundente carga de su desesperanza, un transitorio bienestar que le proporcionará el contacto íntimo con la piel de una mujer: las habrá anónimas, otras tendrán nombre –Flor, Ilona, Amparo María– y como ya se

⁴⁸² “Sueño que participo en un momento histórico, en una encrucijada del destino de las naciones y que contribuyo, en el instante crítico, con una opinión, un consejo que cambian por completo el curso de los hechos. Es tan decisiva, en el sueño mi participación y tan deslumbrante y justa la solución que apporto, que de ella mana esa suerte de confianza en mis poderes que barre las sombras y me encamina hacia un disfrute de mi propia plenitud, con tal intensidad que, cuando despierto, perdura por varios días su fuerza restauradora.” (*La Nieve del Almirante*, p. 38)

indicó previamente tendrán un valor significativo en la peculiar red de amistades maqrollianas. Pero posiblemente la relación que mejor ejemplifique la breve felicidad que el Gaviero halla en dichos contactos y que le permite soportar su carga existencial sea la que establezca con la mesonera Dora Estela durante la temporada que dedicó a buscar el huidizo oro en las entrañas de Amirbar: una relación fundada en el ya reseñado pragmatismo de la mujer, que será placentera en sí misma pero sin generar de cara al futuro ningún tipo de vínculo coercitivo –“Apenas dormimos y las primeras luces nos sorprendieron en un abrazo que tenía mucho de adiós y de última inmersión en un goce que intentaba vencer el sordo trabajo del olvido” (p.444)– y cuyo recuerdo no generará falsas expectativas en el Gaviero sino que cumplirá de manera cabal la función de bálsamo protector de cara a los innumbrables avatares que irrumpirán en su ruta: “Lo que esa noche recibí de Dora Estela me sirvió luego para sobrellevar pruebas que hubieran podido dar al traste con mi integridad” (p. 444). Este nuevo ejemplo de contacto con el otro reafirma en el Gaviero “la gozosa desesperación de los vencidos que saben que la única victoria es la de los sentidos en el efímero pero cierto combate del placer” (p. 471). Una fugaz esperanza que, en lugar de generarle falsas expectativas respecto a la posibilidad de reorientar su continuo deambular por rutas más sosegadas y conducentes, si no a un paradisíaco “puerto”, sí a un refugio en el cual pueda paliar sus heridas y angustias existenciales, le permite aguzar aún más su escepticismo respecto a la futilidad de las empresas humanas. Todo ello reflejo de aquella lucidez que una de manera reiterada lo ha conducido a “negar toda orilla”, impulsándolo a un continuo viaje hacia el “corazón de la desesperanza”, ese entramado de visiones desgarradoras pero contenidas de las constantes miserias y efímeras alegrías de la siempre sorprendente red de relaciones que los seres humanos entretejen entre sí en un intento

por dotar de un mínimo sentido a sus respectivas existencias, ese espacio poético y narrativo que desde hace más de medio siglo se ha convertido en uno de los emblemas más atrayentes del universo literario mutisiano y del cual el “inmortal” Maqroll constituye su expresión más compleja y mejor lograda, como se ha podido apreciar en el “viaje” adelantado a lo largo del presente capítulo.

VI. FUGAS ESPACIO-TEMPORALES MUTISIANAS: EN BUSCA DE ALTERNATIVAS AL AGOBIANTE PRESENTE

[...] otra vez nos hemos olvidado del hombre. Ahora ya no existe el individuo, sino grandes masas presentes a través de aparatos electrónicos que circulan como fantasmas. Hoy día, esto que llaman comunicación, es cada vez más raro. Las máquinas no me están dando ninguna presencia de nadie. Por un lado nos olvidamos del hombre y por el otro, ni siquiera lo vemos ya. El ser humano que se nos presenta en la televisión, el hombre que leemos en Internet, son sombras o están escogidos maliciosamente para presentar un determinado tipo de ser. Así no es la cosa.

Álvaro Mutis. “Los paraísos secretos de Álvaro Mutis”⁴⁸³

VI.1. Un «chuan» perdido en el siglo XX: la crítica mutisiana al mundo contemporáneo

En su continuo trasegar por los más disímiles lugares y en ejercicio de los más dispares trabajos, Maqroll el Gaviero tuvo la oportunidad de coincidir durante una temporada con su amigo Alejandro Obregón en la gélida Vancouver, dedicando buena parte de las noches a un minucioso recorrido por los bares y cantinas del puerto. En uno de dichos periplos etílicos la pareja de amigos se enzarzó en una fuerte discusión con un grupo de marinos chinos y terminó con sus huesos en una delegación de policía, donde al ser interrogado sobre su oficio, Maqroll respondió en un precario inglés: “«Yo soy un chuan extraviado en el siglo XX»” (*Amirbar*, p. 443)⁴⁸⁴, lo que le costó permanecer

⁴⁸³ Entrevista realizada por Claudia Posadas: “Los paraísos perdidos de Álvaro Mutis” en *Anthropos*, 202, 2004, p. 75.

⁴⁸⁴ No debe olvidarse que uno de los “refugios” que halló el Gaviero en medio de su también fallida empresa minera en *Amirbar* fue el libro *Les guerres de la Vendée* de Émily Gabori, a propósito del levantamiento de los campesinos franceses de Bretaña y Maine –los chuanes– durante la última década del siglo XX en defensa de los valores e instituciones del “Antiguo Régimen” y en contra del modelo republicano que intentaban instaurar las fuerzas revolucionarias: “Las muchas horas de solaz que me proporcionó ese viaje [por las costas del Pacífico americano], en buena parte las dediqué a volver a la obra de Gabori sobre las guerras de la Vendée cuyo ejemplar me acompaña desde hace tantos años como recuerdo de la temporada en *Amirbar* y que suelo releer siempre con provecho. El libro guarda aún las huellas y máculas de su lectura en los socavones a la luz de la Coleman de ingrata memoria o al borde del

durante veinticuatro horas detenido por órdenes de las autoridades de la Columbia Británica, quienes consideraron la respuesta como una impertinencia de un peculiar sujeto alicorado, pero que para los fieles seguidores de las andanzas del personaje constituye una prueba más de aquel permanente malestar que acompaña al Gaviero de sentir que habita en medio de unos tiempos por completo ajenos a sus intereses personales, independiente de que se halle deambulando por las calles de grandes o pequeños puertos o remontando el curso de sorprendes ríos en medio de la selva: “el vivir en un tiempo por completo extraño a mis intereses y a mis gustos” (*La Nieve del Almirante*, p. 52), tal como lo consigna en su tantas veces nombrado diario y como también lo ha dicho en numerosas ocasiones su creador:

No sólo no me apasionan [los tiempos que corren], sino que me produce hastío esta época siniestra de barbaridad, de violencia, de crímenes organizados y masivos, de holocaustos aterradores [...] Esta época de ahora es exactamente la época en la que no hubiera querido vivir jamás, y me duele que la vivan mis hijos, y me da mucho coraje por mis nietos⁴⁸⁵.

Al punto que por momentos Mutis se ha apropiado, con sutiles variaciones, de las palabras pronunciadas por su criatura literaria ante las autoridades canadienses: “Más de una vez me he definido como un medieval perdido en este siglo”⁴⁸⁶. Pero antes de enfocar la atención en el pasado que reivindica, es oportuno volver la mirada sobre aquellos aspectos del presente que chocan al escritor de carne y hueso y que mediante su emblemática criatura literaria ha intentado exorcizar.

precipicio visitado por las aves. Relectura gratificante como pocas por el rigor, la minucia y el ponderado criterio histórico que aplica el autor al estudio de uno de los episodios más complejos, accidentados y recorridos por extrañas corrientes de origen incierto, de una época tan rica en tal clase de manifestaciones.” (*Amirbar*, p. 485)

⁴⁸⁵ Carlos Fresneda: “Álvaro Mutis. «Mis libros no son lo que los lectores españoles quieren en estos momentos»” en *La Revista*, 90, julio 6 de 1997, p. 40.

⁴⁸⁶ *Ibíd.* p. 40.

La crítica de Mutis a los valores que han regido durante gran parte del siglo XX y los albores del XXI –periodo en el que ha desarrollado su profusa y dilatada labor escritural– se ha enfocado a aspectos tan disímiles como la relevancia que adquirió la práctica profesional del deporte y su seguimiento alzado por un cada vez más elevado número de espectadores, la fe ciega en la democracia en cuanto principio rector de la vida en sociedad, o el pretencioso rol de “intelectual” que se le ha endilgado al creador contemporáneo en aras de validar de cara al público sus producciones estéticas, entre otros. Dicha crítica la ha adelantado principalmente desde breves pero contundentes diatribas que intentan socavar de manera hiriente los cimientos de los valores en cuestión pero que al mismo tiempo introducen un guiño irónico compensatorio, que genera en sus oyentes o lectores una percepción ambigua respecto a la seriedad o no del mensaje transmitido, tal como puede apreciarse en los siguientes ejemplos.

Denuncio la vergüenza del deporte. Condeno la pantomima dopada de los estadios. Moriremos víctimas de las artimañas de los traficantes del estéril esfuerzo muscular, Nos matará un onanismo colectivo sin «la gloria de un largo deseo». Dejaremos como herencia a nuestros hijos la habilidosa y ruin gracia de los futbolistas, el rostro congestionado de los *routiers*, la fea mueca que se pega al rostro de los corredores, la malicia de *ghetto* de los beisbolistas, la grasa afeminada que rodea la cintura de los campeones de natación, la falsa furia de los boxeadores, la triste agilidad de barriada de los *jockeys*, la ausencia luminosa de los guerreros ciegos de lanzas, quietas estatuas de sangre que perpetúan una muerte magnífica: eso tendrán nuestros hijos, nacidos bajo la sombra de los estadios, burdeles de la gloria⁴⁸⁷;

o

A mí me parece una falta de respeto tratar de explicarle a alguien que la democracia es una farsa. Es una mentira y es un sueño imbécil. La mayoría no puede producir sino necedades y soluciones mediocres, intermedias y falsas. La mayoría de los hombres es un ganado, un rebaño, y no puede determinar nada. Un interlocutor me puede preguntar:

⁴⁸⁷ Álvaro Mutis: “La vergüenza del deporte” (1953) en *Poesía y prosa op. cit.* p. 452.

¿Entonces lo que debe haber es una dictadura? Pero si los dictadores todos desde Hitler, Mussolini, Pinochet, Strossner o Fidel Castro, lo primero que alegan es que están allí ejerciendo el poder porque la mayoría los ha llevado y hay una especie de consenso popular que los apoya. Me parece mucho más honesto un monarca de la Edad Media que dice: “Yo mando porque estoy ungido por el Señor. He sido ungido en la catedral de Reims. Desnudo el pecho me han puesto los oleos y tengo un compromiso con Dios.” Ese juego lo juego yo. Pero que me digan que ese señor puede gobernar porque tiene 40 millones de votos es justamente la razón por la cual yo no lo dejaría gobernar un minuto, porque a 40 millones de personas no puede ocurrírseles sino una imbecilidad. Lo decía muy bien Ortega y Gasset alguna vez: «Cuando mucha gente está de acuerdo es para una bellaquería o para una idiotez»⁴⁸⁸;

o

La sola palabra intelectual me produce urticaria en el alma y, a veces, en el cuerpo. Yo no soporto el concepto intelectual. Es una invención, como todas las desgraciadas invenciones de fines del siglo XVIII y principios del XIX, de las más lamentables que hay. Este concepto viene de los enciclopedistas y de todo aquel ambiente justamente intelectual. Yo admiro a los grandes creadores. A mí nunca se me habría ocurrido decir que Tolstoi, Dostoievski, Balzac y muchísimo menos Proust, fueran intelectuales. Son creadores milagrosos. Pero este pequeño burócrata de las letras, este «lumpen» de la poesía que anda por todos estos países y también en Europa, es una plaga lamentable, intolerable, de la cual no me interesa ni su falta de higiene ni su falta de ideas⁴⁸⁹.

Las anteriores declaraciones, más allá de los casos particulares a los que atañe cada una de ellas, corroboran el constante malestar y la cada vez mayor inconformidad frente al medio circundante que han signado la existencia de Mutis, y que él a su vez ha trasladado a sus poemas y relatos, como bien lo destacan los estudiosos de la misma:

Toda la obra de Mutis, desde *La balanza* hasta *Abdul Bashur soñador de navíos*, nace de su descolocación en un mundo que no siente suyo, pero en el que, sin remedio, tiene que vivir. [...] Esta posición obedece a las insuficiencias que encuentra en el mundo moderno y a las pocas

⁴⁸⁸ Eduardo García Aguilar: *Celebraciones y otros...* op. cit. pp. 43-44.

⁴⁸⁹ Mely Perales: “«La sola palabra *intelectual* me produce urticaria»” en Álvaro Mutis: *Poesía y prosa* op. cit. p.659.

respuestas que halla en los sistemas actuales para sus inquietudes más trascendentales⁴⁹⁰.

Como consecuencia de esa carencia de norte en la sociedad contemporánea y a pesar de haber denunciado durante más de medio siglo la situación a través de sus versos y sus personajes de ficción, en el año 2002 Mutis suscribió el manifiesto titulado “Contra la muerte del espíritu”, junto con el editor español Javier Ruiz Portella, en un nuevo intento, ya no en tono de diatriba ni acudiendo a una recreación lírica o narrativa, de denunciar de una manera sistemática la sinrazón del proyecto existencial que signa en la actualidad el devenir del ser humano:

Quienes estampamos nuestra firma al pie de este Manifiesto no estamos movidos por ninguno de los afanes que caracterizan habitualmente al signatario de proclamas, protestas y reivindicaciones. El Manifiesto no pretende denunciar políticas gubernamentales, ni repudiar actuaciones económicas, ni protestar contra específicas actividades sociales. Contra lo que se alza es contra algo mucho más general, hondo... y por lo tanto difuso: contra la profunda pérdida de sentido que conmueve a la sociedad contemporánea⁴⁹¹.

Esta mengua de sentido –entendido éste como aquello que “llena y justifica la vida de los hombres”⁴⁹²– surge como consecuencia del materialismo que se ha impuesto como pauta de vida y que sólo buscaría en principio convertir al hombre en un trabajador alienado cuyo único fin sería el de alcanzar y preservar el estatus de un comprador modélico en el marco de la sociedad de consumo imperante; lo que a su vez conduce a este “hombre fisiológico” a una pérdida de sus señas de identidad particulares, convirtiéndolo en un ser anónimo en el seno de la homogénea masa de consumidores que se expande de manera incontrolable por los más diversos callejones de la llamada

⁴⁹⁰ Consuelo Hernández: *Álvaro Mutis: una... op. cit.* p. 110.

⁴⁹¹ Álvaro Mutis y Javier Ruiz Portella: “Contra la muerte del espíritu. (Manifiesto)” en www.elcultural.es [19-06-2002]

⁴⁹² *Ibíd.*

sociedad globalizada. El anterior proceso de transformación del ser humano, acentuado en el tránsito entre los siglos XX y XXI, constituye para los firmantes del manifiesto la causa principal de lo que han denominado “la muerte del espíritu”, no desde un enfoque de índole religioso o esotérico⁴⁹³, sino desde el concebir lo espiritual como aquello asociado a “ese aliento por el que los hombres se afirman como hombres y no sólo como entidades orgánicas [...] ese afán gracias al cual los hombres son y no sólo están en el mundo; esa ansia por la que expresan toda su dicha y su angustia, todo su júbilo y su desasosiego”⁴⁹⁴. Esa posibilidad de dotar de una identidad irrepetible a cada ser humano y de un sentido único a cada una de sus acciones es señalada por el historiador Jacques Barzun como aquello que caracterizó al mundo occidental durante casi cinco siglos, permitiéndole avanzar hacia la consolidación de la llamada modernidad, pero que en las décadas recientes pareciera haberse difuminado como consecuencia de un agotamiento de los cimientos sobre los que se pretendió erigir la existencia de los seres humanos contemporáneos:

¿Pero por qué ha de llegar este relato [el proceso de modernidad occidental] a su fin? No llega, por supuesto, en el sentido literal de interrupción y ruina total. Lo único que se quiere significar con Decadencia es «descenso». No implica pérdida de energía, de talento o de sentido moral en los que viven durante esta época. Por el contrario, son tiempos muy activos, llenos de hondas preocupaciones, pero peculiarmente inquietos, porque no se ven líneas de avance claras. Es un

⁴⁹³ A pesar de su identificación con el catolicismo en cuanto fenómeno histórico insustituible en la consolidación de la identidad del mundo occidental, Mutis ha reconocido a su vez su carencia de fe religiosa en el sentido estricto de las palabras: “Recuerdo que desde muy niño –incluso recuerdo la edad: los ocho años– perdí completamente la fe. Tal vez por acción de mi abuela que vivía con nosotros y era extremadamente beata; tal vez como una reacción contra eso se me deshizo, se me atomizó la fe. Creo que no tengo fe simplemente por no tener un sentimiento religioso o una preocupación por sus problemas. Pero en cambio, si me pusieran contra un paredón en una situación extrema y me dijeran: ¿Usted qué es?, a mí lo único que se me ocurriría decir es: yo soy católico, romano, occidental [...] Tengo una gran fidelidad e interés por la catolicidad como fenómeno histórico, estético y civilizador de occidente. Creo que no ha habido una cosa igual a lo que se desprendió del Sermón de la Montaña y los Cuatro Evangelios. Me parece que no hay nada que los haya reemplazado todavía en fecundidad. Hasta los errores me gustan: hasta la Inquisición tiene cosas extraordinarias, pero lo veo sin ningún sentimiento religioso. Creo que en mi poesía se nota.” Guillermo Sheridan: “«La vida, la...” *loc. cit.* p. 638.

⁴⁹⁴ Álvaro Mutis y Javier Ruiz Portella: “Contra la muerte...” *loc. cit.*

tiempo que ha de afrontar la pérdida de la Posibilidad. Las formas del arte y de la vida parecen agotadas, todas las fases de desarrollo están trilladas. Las instituciones funcionan a duras penas. La repetición y la frustración son la insoportable consecuencia⁴⁹⁵.

Este diagnóstico de la crisis de la modernidad bien puede relacionarse con la tesis sostenida por Jean-François Lyotard de señalar el ocaso de la edad moderna y el inicio de la llamada posmodernidad asociado al fin de los llamados metarrelatos con los que de una u otra manera las sociedades occidentales intentaron explicar su razón de ser y fijar un mínimo derrotero a su devenir durante los últimos siglos⁴⁹⁶ y cuyas consecuencias justamente denuncian Mutis y Ruiz Portella en su manifiesto al destacar la pérdida de casi todos los marcos de referencia que brinden algún sentido a la existencia presente del ser humano, al punto que constatan con profundo dolor la pérdida casi total de la posibilidad de vislumbrar un destino para los seres humanos que se rija por unos mínimos valores que reivindicquen sus agonizantes espíritus:

¿Para qué vivimos y morimos nosotros: los hombres que creemos haber dominado el mundo..., el mundo material, se entiende? ¿Cuál es nuestro sentido, nuestro proyecto, nuestros símbolos..., estos valores sin los que ningún hombre ni ninguna colectividad existirían? ¿Cuál es nuestro destino? Si tal es la pregunta que cimienta y da sentido a cualquier civilización, lo propio de la nuestra es ignorar y desdeñar tal tipo de pregunta: una pregunta que ni siquiera es formulada, o que, si lo fuera, tendría que ser contestada diciendo: «Nuestro destino es estar privados de destino, es carecer de todo destino que no sea nuestro inmediato sobrevivir»⁴⁹⁷.

El camino a seguir será luchar contra dicha pérdida de concebir un destino que no se agote en la nada circundante, aunque a diferencia de lo que suele ocurrir en la

⁴⁹⁵ Jacques Barzun: *Del amanecer a la decadencia. 500 años de vida cultural en Occidente (de 1500 a nuestros días)*, traducción de Jesús Cuellar y Eva Rodríguez Halffter, Madrid, Taurus, 2001, p. 22.

⁴⁹⁶ Véase Jean-François Lyotard: *La condición posmoderna*, traducción de Mariano Antolín Rato, Barcelona, Planeta, 1993, pp. 9 y ss., o *La posmodernidad (explicada a los niños)*, traducción de Enrique Linch, Barcelona, Gedisa, 1987, pp. 29 y ss.

⁴⁹⁷ Álvaro Mutis y Javier Ruiz Portella: "Contra la muerte..." *loc. cit.*

elaboración de un manifiesto que, luego de una etapa inicial de denuncia de la situación que ha impulsado a sus autores a hacer manifiesto su descontento, prosigue un segundo momento en el que se esbozan posibles alternativas para guiar al proyecto en cuestión hacia un nuevo derrotero que permita superar la “denostada” situación inicial, los firmantes de “Contra la muerte del espíritu” se abstienen de ofrecer una “fórmula” que permita a la “enferma” sociedad contemporánea sacudirse del materialismo reinante que ha conducido a sus miembros a sucumbir ante el alienante modelo de producción y consumo que busca retroalimentarse al infinito y que niega cualquier otro horizonte de desarrollo al ser humano, pero al mismo tiempo albergan la esperanza de que a partir de su proclama surja un foro de discusión cuyos miembros tomen conciencia de la dolorosa encrucijada histórica en que se halla el ser humano actual y que lo puede conducir a su propia aniquilación:

Contrariamente a todos los Manifiestos al uso, no pretende éste apuntar medidas, plantear acciones, proponer soluciones. Ya ha pasado afortunadamente el tiempo en que un grupo de intelectuales podían imaginarse que, plasmando sus ansias y proyectos en una hoja tan blanca como el mundo al que pretendían modelar, iba éste a seguir el rumbo fijado. [...] El mundo no es en absoluto la hoja en blanco que se imaginaban los revolucionarios. El mundo es un fascinante y a veces aterrador libro trenzado de pasado, enigmas y espesor. No pretenden pues los firmantes del presente Manifiesto plasmar ningún nuevo programa de redención en ninguna nueva hoja en blanco. Pretenden ante todo, y ya sería mucho, conglomerar voces unidas por un parecido malestar. [...] Aún más angustioso que la propia muerte del espíritu, es el hecho de que, salvo algunas voces aisladas, dicha muerte parece dejar a nuestros contemporáneos sumidos en la más completa de las indiferencias⁴⁹⁸.

⁴⁹⁸ *Ibíd.* Para el 11 de abril de 2007, casi cinco años después de la divulgación del manifiesto, el número de suscritos al mismo ascendía a los 1.587, entre los que destacaban novelistas, ensayistas, poetas, sociólogos, dramaturgos, historiadores, entre otros, en principio representantes de diversas tendencias ideológicas. Para apreciar una relación completa de los firmantes acudir a la página: www.elmanifiesto.com/manifiesto/firmantes.asp [06-02-2008]

Pero si en el manifiesto Mutis no se pronuncia de manera directa por una alternativa ante el sombrío panorama presentado en cuanto a las posibilidades de realización del ser humano, sus poemarios, relatos y novelas, así como las múltiples y diversas entrevistas que ha concedido a lo largo de su trayectoria literaria, sí permiten establecer cuáles han sido sus opciones creativas para hacer frente a la vacuidad que para él ha signado los tiempos y los escenarios en los que le ha correspondido vivir. Dichas opciones han germinado a partir de ese rechazo visceral y en ocasiones cercano al desprecio por los valores y problemáticas socio-políticas que han caracterizado a la sociedad contemporánea durante el último medio siglo, como lo prueba una de sus clásicas respuestas respecto al actual devenir de América Latina –“Mi interés por los problemas sociales de América Latina es cero. Detesto esta época. Este siglo me parece cada vez más infecto, más invisible, más siniestro”⁴⁹⁹– y que permite percibir ese peculiar carácter reaccionario del que ha hecho gala desde sus inicios como escritor, y que el mismo definiera en el texto de presentación de la dicente “Bitácora del reaccionario”, columna periodística que a finales de los años 70 tuviera a cargo en el diario *El Sol de México*:

Solemos los reaccionarios guardar un discreto silencio y refugiarnos en la sombra habitada por ilustres antecesores. No somos ya de este mundo regido por las computadoras, las *Playmate of the Month*, el análisis transaccional y los emiratos asfixiados en oro. Pero, por si esto fuera poco, es el reaccionario persona «non grata» tanto en las filas de la obtusa derecha, ávida de las más sórdidas satisfacciones pequeñoburguesas, como de la ilusa izquierda, perdida en un vano sueño sembrado de cadáveres y de «Goulags», cada vez más especiosa y neciamente justificados. De allí nuestro silencio, de allí nuestro diálogo consolador y mirífico con los Montaigne, Burke, Tocqueville, Custine, Chateaubriand, lord Acton, Balzac, Montherlant y Ernst Jünger y otros ilustres inconformes con el necio empeño del hombre de crear paraísos imposibles y de tratar de imponerlos con la violencia, desdeñando el diario construir de una tradición milenaria, que se sucede con humilde y

⁴⁹⁹ Maite Rico: “«No tengo nada...” *loc. cit.* p. 10.

silenciosa constancia civilizadora, a la vera de las ideologías putrescentes y de los sistemas que patrocina la barbarie⁵⁰⁰.

En esta definición de su carácter reaccionario brilla el tono provocador, pero a su vez con una elevada carga de autoironía –procedimiento totalmente ausente en el manifiesto antes aludido–, que le ha permitido tomar una distancia crítica frente a los “inquisitoriales” principios de lo considerado “políticamente correcto”⁵⁰¹, pero también frente a su propia actitud de rechazo a los valores de los tiempos presentes, como bien lo ha indicado el uruguayo Mario Benedetti, posiblemente uno de los más característicos representantes de los “bienpensantes” hispanoamericanos de las últimas décadas:

Álvaro Mutis [...] no es un escritor fácil de abordar, sobre todo si se conocen, no sólo sus obras literarias sino también sus declaraciones públicas. A veces puede llegarse a pensar que en el poeta colombiano coexisten un Dr. Jekyll y un Mr. Hyde. Mientras que su obra poética muestra un duro trazo existencial, amargo pero coherente, en sus pronunciamientos públicos Mutis asume frecuentemente un papel de provocador, diciendo horrores sobre sus colegas, como si su intención fuera no sólo la de derribar posibles e imposibles mitos sino también la de establecer profilácticas distancias con el ámbito intelectual. [...] Lo curioso es que, pese a sus opiniones desafiantes, Álvaro Mutis no despierta mayores odios ni rencores. Probablemente ello se deba a la simpatía que todos le reconocen, a su talante de buen conversador, al buen humor que trae consigo su presencia. Pero también a que en el fondo de esa cáustica agresividad verbal hay una inflexión de burla y hasta de autoburla. Antes de que le coloquen la etiqueta de reaccionario, se la coloca él mismo, con lo cual la posible descalificación pierde su fuerza⁵⁰².

Un ejemplo de ello es la propia definición que Mutis daba de sí desde comienzos de los años ochenta y que con el transcurso de los años se ha convertido en referente constante

⁵⁰⁰ Álvaro Mutis: “Rara avis” en *Poesía y prosa op. cit.* p. 471.

⁵⁰¹ Véase Piotr Jaroszinsky: “Lo Políticamente Correcto y su trasfondo filosófico e ideológico”. www.forumlibertas.com [07-02-2008]

⁵⁰² Mario Benedetti: “El Gaviero Álvaro Mutis” en *El ejercicio del criterio*, Madrid, Alfaguara, 1995, pp. 340-341.

de su carácter reaccionario: “soy gibelino, monárquico y legitimista”, aclarando acto seguido las posiciones ideológicas que reivindica al hacer uso de cada uno de esos apelativos:

Gibelino, en cuanto soy partidario del Imperio Romano Germánico en su lucha contra el Papado y el poder temporal de la Iglesia⁵⁰³. [...] / Monárquico, porque yo no concibo que se pueda obedecer a ningún poder que no tenga un origen trascendente. Uno no puede obedecer reglas inventadas por los hombres. En cambio, a alguien que ha sido ungido por Dios para gobernar a los hombres, lo entiendo, lo acato y sus leyes son para mí la norma. Que en nuestros tiempos sea imposible cumplir este ideal es culpa de los tiempos, no culpa mía. / Legitimista, porque si se es monárquico, como yo lo soy, hay que aceptar en su plenitud la noción y el concepto de monarquía. Para darte un ejemplo: la rama de los Orleáns que gobernó a Francia, para mí no existe. El último Rey de Francia fue el último Borbón, hijo de Carlos X⁵⁰⁴.

Esta defensa de unos postulados ideológicos que resultarían casi imposibles de concretar en el tiempo presente, como el propio autor lo reconoce⁵⁰⁵, constituye un cuestionamiento directo a principios rectores de la sociedad contemporánea como el de la soberanía del pueblo para mediante un ejercicio democrático elegir a sus gobernantes⁵⁰⁶, que no siempre es acogido como una simple postura provocadora como

⁵⁰³ Recuérdese que la rivalidad entre güelfos y gibelinos tiene su origen en el siglo XII en territorio germano entre aquellos que apoyaban a la casa de Baviera (los “welfen”, los güelfos) y los fieles a la casa de Hohenstaufen de Saubia (señores del castillo de Waiblingen, los gibelinos) en el marco de la confrontación entre el Pontificado Romano y el Sacro Imperio Romano Germánico en su deseo de alcanzar *Dominium mundi*, siendo los güelfos partidarios de la autoridad papal, en contraposición a la actitud favorable al emperador por parte de los gibelinos. Esta confrontación entre güelfos y gibelinos se trasladaría luego a territorio italiano y se extendería durante casi dos centurias.

⁵⁰⁴ Juan Gustavo Cobo Borda: “Soy gibelino, monárquico y legitimista” en Santiago Mutis Durán: *Tras las rutas...1981-1988 op. cit.* p. 252.

⁵⁰⁵ “La monarquía me parece el régimen ideal, pero no ahora, ahora ya perdimos todo. Estamos en medio de un desbarajuste moral, económico y político del mundo entero, en donde es completamente inútil soñar con esto, fuera de algunos países como España que tienen la fortuna de tener un rey espléndido. Pero la monarquía de origen divino, en donde el poder proviene de una convicción religiosa y mítica, me parece que es la única manera como hubieran funcionado las cosas; los señores de la Revolución Francesa se encargaron de que eso no fuera posible, asesinaron estúpidamente al rey, que era un hombre liberal, y desde entonces yo no veo que nada valga la pena de ponerle atención.” Álvaro Perea: “Nunca he querido ser un intelectual” en *Cromos*, 11 de septiembre de 1995, p. 46.

⁵⁰⁶ “He pensado como Borges que la democracia, acaba siendo un abuso de la estadística. Todas las ideas que nacieron de la revolución francesa, liberales y republicanas, a mí me causan una enorme sospecha.

lo indica de manera benévola Benedetti, en ocasiones ha recibido claras respuestas de rechazo tal como la que ofreciera Eduardo Haro Tecglen en 1997 cuando al concedérsele el Premio Príncipe de Asturias Mutis volvía a reiterar su ya para entonces trillada definición:

Álvaro Mutis dice en este periódico que no ha votado ni votará jamás: es de los míos. Dice luego que «la monarquía es la única vía para gobernar a los hombres y por razones trascendentes y con un origen mítico»: no, no es de los míos y no lo será jamás. [...] Estoy seguro de que este «gibelino, monárquico y legitimista» (dice él) se olvidará de esas tonterías de colombiano de acto cultural cuando escribe. Se le debe haber ocurrido todo ahora por el nombre del premio. [...] Es raro que un caballero colombiano ande con este retraso ideológico⁵⁰⁷.

Esta reacción del ensayista y columnista español no sólo pone de manifiesto el malestar que en sectores intelectuales afines con los principios republicanos y democráticos, ya sea en Hispanoamérica o en España, suscitan los aparentes guiños incendiarios mutisianos, pero también deja entrever en sus primeras líneas como por momentos se pretende interpretarlos más en función de la aparente actitud anárquica que encarnan frente al sistema socio-político actual que por su contenido reaccionario, de reivindicación de unos tiempos pasados e irrepetibles. Frente a este enfoque interpretativo, Mutis asume a su vez una posición ambigua, porque así como puede coincidir con él –“ser monárquico en los tiempos actuales es una actitud totalmente anarquista”⁵⁰⁸-, de igual manera lo puede rechazar de manera visceral, atacando desde su refugio reaccionario a determinado espectro ideológico contemporáneo:

Esa es una apreciación [el que su defensa de la monarquía sea una posición anárquica] completamente superficial y equivocada. La gente de

Estas ideas, aplicadas como una solución definitiva, me parecen una trampa, como siempre que se crean ideologías para establecer y reglamentar la vida del hombre. Eso es imposible, el hombre es siempre inesperado, impredecible y generalmente, no muy recomendable.” *Ibíd.* p. 46.

⁵⁰⁷ Eduardo Haro Tecglen: “Un legitimista” en *El País*, 27 de abril de 1997, p. 56.

⁵⁰⁸ Héctor Abad Faciolince: “Las infantas no...” *loc. cit.* p. 46.

izquierda –con la seguridad que sólo ella tiene– opina que mi monarquismo es una expresión anárquica. Al decir esto creo que sólo se quedan en la superficie, como siempre. Los reaccionarios somos los que nos resolvemos a franquear las puertas que siguen a esas explicaciones fáciles, racionales, automáticas, de la izquierda infalible⁵⁰⁹.

Pero más allá de la ambigüedad del escritor colombiano para aceptar el anarquismo o no que puede subyacer a su permanente rechazo del momento histórico en el que le ha correspondido concebir su obra y en el que también ha adelantado su continuo trasegar Maqroll el Gaviero, su actitud reivindicativa de unos paradigmas históricos agotados hace tiempo –ya sea una vaga y variable Edad Media que añora el autor de carne o hueso⁵¹⁰ o la contrarrevolución de los chuanes con la que se identifica la criatura

⁵⁰⁹ Cristina Pacheco: “Se escribe para...” *loc. cit.* p. 246. Ese cuestionamiento a la supuesta infalibilidad de los juicios emitidos por aquellos que en términos ideológicos se definen de izquierda ha sido reiterado por parte de Mutis –“¿Sabes lo que me aburre de la izquierda? Que tienen respuesta para todo, y saben todo. Yo nunca he visto a un tipo de izquierda que me diga, no estoy seguro de algo. ¿Por qué sabrán todo? Ya tienen la solución para todo” (Héctor Abad Faciolince: “Las infantas no...” *loc. cit.* p. 48)–, aunque la derecha política no ha sido ajena a sus embestidas verbales, baste observar lo que opina de la llamada derecha española –“Esto [la importancia del rey Juan Carlos I en la consolidación de la democracia española] lo reconocen tanto los líderes de izquierda como los del centro; de la gente de derecha no hablo, porque me parece profundamente despreciable” (Mely Perales: “«La sola palabra...” *loc. cit.* p. 658)– o lo que señala de la derecha en términos generales –“es el ejercicio de un poder en manos de los burgueses, en juego –como lo hizo Hitler– con los grandes industriales y los banqueros. Es ese mundo del banquerito, del comerciante, que va subiendo en eso que llaman la escala social. Ese mundo pestífero de la especulación bancaria [...]” (*Ibid.* p. 48). Según el propio Mutis, estas diatribas a tiros y troyanos sólo constituyen un síntoma de su incapacidad para pensar en el marco de las distinciones políticas que desde el siglo XIX se impusieron casi mayoritariamente a escala mundial: “No tengo ninguna posibilidad o capacidad de pensar políticamente y encuentro de una infinita inutilidad toda idea política (a no ser, claro, la monarquía absoluta que, como es de otro mundo, no hay ya nada que hacer. Culpa del tiempo, claro, mía no es). Total incapacidad es la que yo tengo para pensar en términos de derechas o izquierdas o de conquistas sociales. Yo no creo en nada de eso, porque no lo siento. [...] no he tenido jamás ninguna sensibilidad ni preocupación ni ocupación política, y soy incapaz totalmente de leerme *El manifiesto comunista*, o los textos de Primo de Rivera, que me parecen igualmente lamentables, equivocados, demagógicos e inútiles” (Guillermo Sheridan: “«La vida, la...” *loc. cit.* pp. 626-627).

⁵¹⁰ Obsérvese en los siguientes ejemplos como no existe en Mutis una concepción del mundo medieval fruto de un estudio sistematizado de éste, sino más un reivindicar de forma aleatoria un conjunto de lugares comunes alusivos al período histórico en cuestión y la mayoría de veces resaltando de una manera explícita su contraposición con el tiempo presente: “Esa [la Edad Media] me parece una de las épocas más luminosas y claras que ha vivido el hombre de Occidente. Se plantearon allí algunas de las únicas posibilidades de vivir noblemente sobre la tierra. Y justamente, la reforma protestante y el luteranismo acabaron con ese sueño medieval. Por eso los mismos historiadores de origen protestante son los primeros que empiezan a hablar de este supuesto oscurantismo, a dar este tono de salvaje oscuridad a una época que, si bien tuvo momentos terribles y de una dificultad espantosa, tuvo otros de una plenitud y una luminosidad incomparables” (Eduardo García Aguilar: *Celebraciones y otros...* *op. cit.* pp. 41-42); “Y después, la Edad Media, con la noción de la caballería y del caballero tomado como Raimundo Lulio lo entendía, unida a la noción de feudalismo y autocracia de la monarquía, sin llegar todavía a la monarquía

literaria– constituye una rebelión contra los paradigmas vigentes de la sociedad contemporánea, pero una rebelión fallida de antemano porque, como bien lo apunta Pierre Lepape, reivindica unas opciones anacrónicas, imposibles de concretar en la actualidad, aunque no por ello pierden su carácter subversivo en la medida que aluden a procesos en principio disonantes en el marco de la consolidación de la modernidad occidental:

«Je suis un Chouan égaré dans le XX siècle», proclame Maqroll. Egaré: inactuel, anachronique ; la chouannerie de Maqroll tire sa force moral de sa radicale impuissance à agir sur la réalité présente. Les révolutionnaires de tous ordres pataugent à n'en plus finir dans l'insoluble dilemme de la fin et des moyens, de la pureté de l'idéal qu'on ne peut espérer réaliser que par des moyens impurs. Des mains sales et des mains coupées. Maqroll échappe à cette malédiction de la conscience et de l'action en se choisissant comme déjà vaincu, depuis deux siècles. [...] De la même façon, être monarchiste aujourd'hui, ce n'est pas agir pour la restauration d'un ordre disparu, ni même entretenir la nostalgie d'une époque qui aurait été plus heureuse ou plus belle, mais simplement s'insurger, à blanc, solitairement, contre ceux qui ne s'insurgent pas et qui pensent qu'ils agissent parce qu'ils obéissent aux courants dominants. La Vendée est incompréhensible. [...] Elle brise les cadres logiques du récit évolutif du monde –politique, économique, philosophique– pour faire remonter à la surface des valeurs et des sentiments et des valeurs hors d'âge⁵¹¹.

absoluta, porque entonces los reyes tenían la condición de ser *primum inter pares*, o sea que debían tener en cuenta a sus compañeros de armas y a sus iguales en ciertos rangos de la familia. Este momento me parece ejemplar tanto en España, como en Francia e Inglaterra. Yo no sé por qué hay esa tendencia a escandalizarnos y exagerar las tintas de la barbarie, de las bestialidades y de las masacres que se hacían en el pasado como si ahora no se hicieran. [...] Vemos cometer unos crímenes brutales ahora y nos escandalizamos de la sangre que costaron las cruzadas. Estamos en las mismas, sólo que las cruzadas fueron un sueño maravilloso, no que justificara ninguna gota de sangre, pero por lo menos había un sueño de por medio, una finalidad trascendente. Hoy en día la gente se mata no se sabe muy bien por qué” (*Ibid.* p. 50); y “Tengo una gran admiración por la Edad Media. No es que fuera desde luego una era paradisiaca, pero había al menos una noción del individuo, y la gente se comunicaba de persona a persona. No era esta cosa masiva de ahora en donde el hombre no existe, y por eso lo matan hoy tan fácil. «Dispararon sobre la masa». ¿Cuántas veces lo habremos leído en el periódico? Se acabó el hombre. Es aterrador. Y vamos hacia esa otra cosa, la famosa palabrita que me pone la piel de gallina, que es la *globalización*... Sí, en el Medioevo encuentro cosas interesantes como objeto de meditación y un camino de salvación para el hombre” (Carlos Fresneda: “Álvaro Mutis: «Mis...” *loc. cit.* p. 40).

⁵¹¹ Pierre Lepape : “Victoires d'outre-tombe” en *Álvaro Mutis Transversales*, 1, Editions Folle Avoine, 1999, p. 89. “«Yo soy un chuan extraviado en el siglo XX», proclama Maqroll. Extraviado: desactualizado, anacrónico; la filiación de Maqroll con los chuanes genera una carga moral que radica en la impotencia para actuar sobre la realidad del presente. Los revolucionarios de todas las especies intentan eludir el insoluble dilema del fin y de los medios para alcanzarlo, de la pureza del ideal que sólo se puede alcanzar que mediante medios impuros. Manos sucias y manos cercenadas. Maqroll escapa a esta maldición de la conciencia y de la acción al asumirse como vencido de antemano, desde hace dos siglos.

Esta peculiar sublevación mutisiana reflejo de su profundo hastío por el presente, no se limitará a las provocadoras sentencias que cada cierto tiempo el autor emitirá ya sea en el marco de entrevistas que le hacen, de contadas notas periodísticas que publique en diferentes medios de comunicación escritos o en conferencias o charlas que imparte en variados escenarios culturales, sino también tendrá un lugar destacado en sus obras literarias, ya sea en su vertiente poética o en la narrativa, en el último caso, tanto en aquella que atañe a las empresas y tribulaciones del Gaviero como en significativos textos correspondientes a su primer ciclo narrativo, tales como “La muerte del estratega” o “El último rostro”. En estos espacios estrictamente literarios la crítica en cuestión se canalizará a través de un entretejido de remembranzas de tiempos asociados a determinados momentos significativos de personajes como Maqroll o de pasajes históricos que se remontan a siglos anteriores y a los que se tiene acceso mediante lecturas que adelanta ya sea el Gaviero o su fiel narrador o por la circunstancia específica de que la trama de los relatos en cuestión es ubicada de manera intencional por el escritor en determinadas encrucijadas históricas distantes significativamente del momento en que es concebida la obra y llega a sus posibles lectores. Como resultado de ello se puede apreciar en los mapas literarios mutisianos la reiteración de unos escenarios que se han convertido en emblemas del afán de su dibujante por huir del desasosiego que le genera el entorno inmediato y buscar refugio ya sea en un otrora paraíso terrenal del cuál su consentido Maqroll aún puede dar testimonio directo –la

[...] De la misma manera, declararse monárquico hoy en día, no es una apuesta por la restauración de un orden que desapareció, ni tampoco cultivar la nostalgia por una época que habría sido más feliz o más bella, sino simplemente sublevarse, de lleno, de manera solitaria, contra aquellos que no se sublevaron y que piensan que actúan de manera acorde con las corrientes dominantes. La Vendée es incomprensible [...] Rompe con toda la lógica de la evolución del mundo –tanto político, económico como filosófico– y trae a la superficie, hace visible, valores y sentimientos extemporáneos”. (La traducción es mía)

llamada “tierra caliente”– o en lejanos ámbitos históricos recreados, no con la intención de reproducir un cuadro fiel de ellos sino con el propósito de convertirlos en espacios de referencia para que el ser humano contemporáneo contraste sus vicisitudes con las padecidas antaño por semejantes suyos en medio de circunstancias signadas por valores que han desaparecido totalmente o se han diluido casi al extremo en el mundo actual –la quinta de San Pedro Alejandrino en Santa Marta donde agonizaría el ya para entonces despreciado libertador americano Simón Bolívar, el imponente y gélido monasterio de El Escorial por cuyos pasillos caminará una y otra vez Felipe II mientras en medio de las más insospechadas intrigas intentaba concebir la mejor manera de gobernar el vasto imperio en el que no se ponía el sol, y la lejana “thema” de Lycandos a la que fuera destinado un desencantado estratega en la época en que el Imperio bizantino se debatía en las enconadas luchas fraticidas entre los defensores del culto de las imágenes y aquellos que abogaban por una postura iconoclasta radical, entre los más significativos⁵¹²–. Este variopinto conjunto de itinerarios literarios pone en evidencia la obsesión mutisiana de emprender una fuga ético-estética hacia lejanos ámbitos espacio-temporales, pero no con la intención de borrar de su obra todo referente al mundo contemporáneo, sino de matizar y acentuar la crítica a éste al contrastarlo de forma metafórica con los universos geográficos e históricos evocados en este particular conjunto de escritos.

⁵¹² “Su doble fuga en el tiempo y en espacio –cuanto más ilustre, mejor– tienen algo de ascética búsqueda de un reencuentro con los temas mayores de todas las épocas: la muerte, la desilusión, la ruina y la fugacidad de la vida humana, temas metafísicos si los hay. No exagero si digo que sólo Borges, en nuestra lengua, ha recurrido a los mismos juegos evasivos para decir con tanta perfección esas amargas verdades intemporales, esa universal nostalgia.” José Miguel Oviedo: “*Caravansary*: hastío y...” en Santiago Mutis Durán (editor): *Tras las rutas... 1981-1988 op. cit.* pp. 199-200.

VI.2. En busca de la “tierra caliente” perdida: el intento mutisiano de regresar al paraíso perdido

A pesar de la temprana concreción de su vocación de marino, al punto que se convertirá en su principal seña de identidad, la mayoría de periplos maqrollianos recreados en las *Empresas y tribulaciones* trascorrirán en tierra firme o en imprevisibles ríos –escenarios ajenos a los dominios marinos– y por lo general estarán signados por un desplazarse entre las “tierras bajas” y las “altas”, entre reconocidos o anónimos puertos marítimos o fluviales y peligrosos desfiladeros o casi intransitables carreteras en medio de elevadas e imponentes cordilleras, por lo general ubicados en la zona tropical correspondiente al continente americano. Bien es cierto que por largos períodos de su permanente deambular sus pasos podrán rastrearse por las calles de puertos del Mediterráneo, del Mar del Norte, de la lejana Asia, del Atlántico o del Pacífico en sus costas ubicadas al norte del continente americano, pero donde sus huellas han quedado más visibles y su recuerdo ha perdurado por más tiempo ha sido en el trópico americano, ya sea en el denominado espacio Caribe o en las cordilleras andinas. El primero de ellos caracterizado en un comienzo como un espacio físico y cultural propicio para hallar un mínimo equilibrio existencial, pero que con el paso del tiempo ha visto diezmada su primigenia condición paradisíaca al ver transformado su ritmo natural por los embates de fallidos procesos de modernización, tal cual lo sugiere el narrador de la saga maqrolliana a propósito de su otrora vínculo afectivo con Jamaica:

Jamaica había sido uno de mis lugares preferidos en el Caribe. Durante mucho tiempo, Kingston fue escala en la ruta aérea que une a mi país con los Estados Unidos. Esa escala solía prolongarla, generalmente durante todo un fin de semana, para disfrutar del clima y del paisaje

excepcionales, ya elogiados por el Almirante Nelson cuando fuera gobernador de la isla, en cartas que escribió a su familia. Todo el Caribe me ha sido un ámbito incomparable, en donde las cosas suceden exactamente en el ritmo y con el aura que se ajustan con mayor fidelidad y provecho a los jamás realizados proyectos de mi existencia. Allí todos mis demonios suelen aplacarse y mis facultades se aguzan de tal forma que llego a sentirme otro muy diferente del que rueda por ciudades distantes del mar y por países de una hostil respetabilidad conformista. Pero algunas islas del Caribe tienen para mí esa privilegiada condición de llevar hasta el máximo esta especie de baño en las aguas que buscaba Ponce de León. Jamaica era uno de esos sitios. Por razones en las que no vale la pena demorarnos, dejé de visitar Jamaica durante varios años. Cuando regresé, todo había cambiado. Una agresividad latente y siempre a punto de estallar, había convertido a sus habitantes en seres con los que eran forzosas las mayores precauciones para no provocar un incidente. Esta tensión llegaba a notarse hasta en el clima, que, sin haber mudado en su esencia, era recibido en forma distinta y con diferente humor por parte de los jamaíquinos. Un paraíso más que se cierra, pensé. [...] me prometí no regresar a Jamaica y otros fueron mis caminos para disfrutar del Caribe renovador y generoso.” (*La última escala del Tramp Steamer*, pp. 336-337)

Y aunque Maqroll también reconocerá que en las noches caribeñas también hallará un ambiente propicio para fugarse del siempre tedioso quehacer cotidiano y refugiarse en lejanos vericuetos de la historia universal⁵¹³, su visión del Caribe será más

⁵¹³ “En Puerto Rico, por ejemplo, sigo meditando con un muy querido y más que eminente historiador, sobre las consecuencias del matrimonio de María de Borgoña con Maximiliano de Austria. El perderse por tales laberintos, que pueden parecer a los neófitos una ocupación estéril, me parece mucho más práctico y con los pies en la tierra, que embestir a topes, como un borrego, contra circunstancias extrañas a nosotros que se conjuran para complicarnos el lado puramente utilitario de nuestra vida que es, sin duda, el más irreal e inasible dada su elemental e irremediable idiotez. Para esas especulaciones dinásticas nada más propicio, al menos en mi caso, que el bochorno ardiente del trópico que suele aguzar mis sentidos y mi inteligencia hasta límites de lo visionario y delirante. Es, entonces, cuando el calor y la humedad se conjuran para establecer una noche con ambiente de caldera y llega el sueño, como una guillotina aterciopelada y piadosa, que nos deja a la orilla de olvidadas regiones de la infancia o de oscuros rincones de la historia, poblados por figuras que vivimos como fraternas presencias inefables. Cuántas veces, en esas semanas anteriores a la llegada a Cristóbal, volvió a visitarme el sueño recurrente en el que participo como consejero militar y político de un Paleólogo, alto, moreno y de una delgadez de asceta, que reina en Nicea. Todo se cumple con una deliciosa y eficaz parsimonia. La feliz conclusión de empresas guerreras y la firma de arduos tratados suceden dentro de un orden que podría calificarse de intemporal y platónico, hermano del que se instala a un tiempo en el centro de mí ser y en la dorada plenitud del pequeño imperio a orillas del mar de Mármara” (*Ilona llega con la lluvia*, pp. 131-132). El inicio de la cita es una clara alusión que, a través de su criatura literaria, Mutis hace de su amigo el historiador Miguel de Ferdinandy: “A mí me interesan grandes ciclos históricos sobre los cuales he vivido horas y años de lectura, [...] En seguida, me interesa enormemente la España de los Austrias y, básicamente, Carlos V, como destino, el que llaman el Niño de Gante, es realmente una de las figuras más abrumadoramente alucinantes que tiene la historia de Occidente, llega a ser evidentemente un arquetipo jungiano, y ésta es la tesis de Miguel de Ferdinandy, un gran historiador que me honra con su amistad, profesor de Oxford, de la Universidad de

desalentadora que la de su querido narrador, en la medida que no sólo desaparece la noción de un paisaje idílico:

La embarcación [el *Hansa Stern* camino al istmo panameño] se abría paso por entre una charca gris en la que flotaban restos anónimos de basura y aves muertas que comenzaban a descomponerse. La superficie oleaginosa dejaba paso a la quilla creando una lenta ola que iba a morir perezosamente, un poco más lejos. [...] Ese mar mancillado infundía en el ánimo un sabor de fracaso y mezquindad que no era precisamente lo que hacía falta para levantarme la moral. (*Ilona llega con la lluvia*, pp. 119 y 137, respectivamente);

sino también se pone en evidencia el influjo negativo del medio sobre los proyectos vitales de sus habitantes, convirtiéndoles en parodias fallidas respecto a sus iniciales presupuestos: “En esos parajes todo acaba reduciéndose a proporciones que fluctúan entre el carnaval desvaído y la triste ironía nacida del clima de las islas y la mezquina y arrasadora sordidez de la costa” (*Ilona llega con la lluvia*, p. 124). Pero a pesar de la falta de sincronía entre Maqroll y el ámbito Caribe, la situación no llega a límites insoportables, como sí le ocurre al Gaviero cuando se interna en otro de los escenarios emblemáticos de las “tierras bajas” tropicales: la selva. Aunque no terminará devorado por ella, como le ocurriera en su día a Arturo Cova y a sus compañeros de expedición por la selva amazónica –desgarrador periplo recreado por José Eustasio Rivera en su emblemática novela *La vorágine*⁵¹⁴–, Maqroll padecerá la llamada “fiebre del pozo” al involucrarse sexualmente con una nativa, merodeando en consecuencia durante varios

Berlín y la Universidad de Río Piedras en Puerto Rico, que ha escrito un excelente libro sobre Carlos V [*El emperador Carlos V: semblanza de un hombre*, traducción de Salvador Giner, Río Piedras, Editorial Universitaria-Universidad de Puerto Rico, 1964] y después, desde luego, todos los Austrias”. Augusto Pinilla: “Entrevista a Álvaro Mutis” en Santiago Mutis Durán (editor): *Tras las rutas...1988-1993 op. cit.* pp. 96-97.

⁵¹⁴ Recuérdesse como *La vorágine* implicó un cambio en la manera de mirar su entorno natural por parte de los escritores hispanoamericanos: ya no se mostró una naturaleza hospitalaria, sino agresiva, capaz de devorar a aquellos foráneos que hubieran profanado sus dominios: “El último cable de nuestro cónsul, dirigido al señor ministro y relacionado con la suerte de Arturo Cova y sus compañeros, dice textualmente: Hace cinco meses búscalos en vano Clemente Silva. Ni rastro de ellos. ¡Los devoró la selva!”. José Eustasio Rivera: *La vorágine*, Bogotá, Casa Editorial El Tiempo, 2001, p. 253.

días por senderos alucinatorios cercanos a los feudos de la parca. También el Gaviero será víctima del efecto de minar, tanto las fuerzas físicas como mentales, que ejerce la selva sobre aquellos que se aventuran en sus asfixiantes y húmedos laberintos. Por ello no será extraño que en diferentes entradas de su diario escrito durante las horas de navegación por el Xurandó, Maqroll exprese de manera directa el efecto cada vez más nocivo del paisaje selvático sobre su ser:

Marzo 18: Una nube de mosquitos [...] un calor soporífero [...] En la noche el calor no cesa [...]

Marzo 24: Hemos llegado a un amplio claro de la selva. Después de tantos días, por fin, arriba, asoman el cielo y las nubes que se desplazan con lentitud bienhechora. El calor es más intenso, pero no nos abrumba con esa agobiante densidad que, bajo el verde dombo de los grandes árboles, en la penumbra constante, lo convierte en un elemento que nos va minando con implacable porfía. [...] Pero allá, al fondo, se va perfilando de nuevo la oscura muralla vegetal que nos ha de tragar dentro de unas horas. [...] Y aquí voy, río arriba, como un necio, sabiendo de antemano en lo que irá a parar todo. En la selva, en donde nada me espera, cuya monotonía y clima de cuevas de iguanas, me hace mal y me entristece. Lejos del mar, sin hembras y hablando un idioma de tarados.

Marzo 27: En este clima sólo las más elementales y sórdidas apetencias subsisten y se abren paso entre el baño de imbecilidad que nos va invadiendo sin remedio.

Abril 2: [...] el trabajo aniquilador de este clima de maldición.

Abril 10: Estamos saliendo de la humedad algodonosa de la selva, que embota los sentidos y distorsiona todo sonido, olor o forma que tratamos de percibir. (*La Nieve del Almirante*, pp. 25, 26, 27, 28, 30 y 38, respectivamente).

Esta minuciosa descripción del trabajo de desgaste y embotamiento de los sentidos humanos que adelantan con inquietante parsimonia la humedad y el calor selváticos, adelantada hasta ahora de una manera visceral por el Gaviero, hallará su contrapartida analítica en el testimonio de asiduos visitantes, no por gusto sino por obligaciones de índole laboral, y que se convertirán en los “ángeles guardianes” de Maqroll durante su infernal temporada en la selva: el Mayor del Ejército que lo auxiliará durante sus alucinadas noches generadas por la “fiebre del pozo” y el Capi, el contemporáneo Caronte del planchón en que remontan el Xurandó. Para los dos, el origen de la

traumática relación entre el recién llegado y la selva, se debe a la elevada carga imaginativa de creer adentrarse a un territorio exótico, exuberante, posiblemente propiciador de revelaciones insospechadas para el viajero neófito, generándose un entramado de expectativas que se desdibuja por completo ante la simplicidad apabullante de un medio natural que se repite sin casi alteración alguna a lo largo de toda su extensión. Así se lo revela con cierto tono lírico, sorprendente en un militar, el Mayor al Gaviero –“La selva no tiene nada de misterioso, como suele creerse. Ése es su peligro más grande. Es, ni más ni menos, esto que usted ha visto. Esto que ve. Simple, rotunda, uniforme, maligna. Aquí la inteligencia se embota, el tiempo se confunde, las leyes se olvidan, la alegría se desconoce, la tristeza no cuaja” (*La Nieve del Almirante*, p. 47)–, y se lo confirma el Capi desde sus siempre despiadadas palabras –“La selva sólo sirve para acelerar la salida. En sí no tiene nada de inesperado, nada de exótico, nada de sorprendente. Ésas son necedades de quienes viven como si fuera para siempre. Aquí no hay nada, no habrá nunca nada” (p. 61)–, pero este segundo irá más allá, al presagiar su futura desaparición: “Un día [la selva] desaparecerá sin dejar huella. Se llenará de caminos, factorías, gentes dedicadas a servir de asnos a esa aparatosa nadería que llaman progreso” (p. 61), un sombrío, pero bien encaminado augurio, generado por la típica lucidez de un insigne miembro de la cofradía de los desesperanzados mutisianos.

Pero el efecto más devastador que tendrá para Maqroll su incursión en el territorio selvático, no derivará del aletargamiento que le provocará su “infernial” clima, sino del contacto que establecerá con sus habitantes naturales –los indígenas–, y cuyo resultado quedará sintetizado en la ya aludida “fiebre del pozo”, aquella enfermedad que no contrajo por el mero hecho de sostener una relación sexual con una nativa, sino por las implicaciones “culturales” que ello tenía, como bien se lo indicará el nativo

maquinista del planchón: “«Usted tuvo la fiebre del pozo. Ataca a los blancos que se acuestan con nuestras hembras. Es mortal»” (*La Nieve del Almirante*, p. 58). Una primera trasgresión a la que el Gaviero sumará una más: “Un poco por picar su malicia, le pregunté cómo hacían los blancos que mantenían relaciones habituales con las indias para no contraer la terrible fiebre. «Siempre acaban afuera, señor. No es ningún secreto», me reprochó con altanería recién estrenada, como si hablara con alguien con quien no valía la pena entrar en muchos detalles” (p. 58). En estas explicaciones que el maquinista ofrece a Maqroll sobre los orígenes de la “fiebre del pozo”, subyace una tensión de índole cultural que ejemplifica de manera cabal el conflicto que surge irremediabilmente cuando se establece contacto con un otro por completo ajeno al imaginario del recién llegado. Para Tzvetan Todorov dicho “descubrimiento del otro”, tal cual él lo analiza a partir de lo que significó en su día el encuentro de los conquistadores españoles con los indígenas americanos, se presenta de manera simultánea en tres dimensiones. Una primera que atañe al juicio de valor que se emite sobre el otro apenas se establece contacto con él, que en el caso de la narración mutisiana deja entrever como los prejuicios raciales que arrastra Maqroll consigo, en cuanto hijo del supuesto mundo civilizado occidental:

La familia [de indígenas] subió a la lancha en la madrugada siguiente. Mientras bregábamos bajo el agua para colocar la hélice, ellos permanecieron de pie sobre el piso de palma. Durante todo el día estuvieron allí sin moverse ni pronunciar palabra. Ni el hombre ni la mujer tienen vellos en parte alguna del cuerpo. Ella muestra su sexo que brota como una fruta recién abierta y él el suyo con el largo prepucio que termina en punta. Se diría un cuerno o una espuela, algo ajeno por entero a toda idea sexual y sin el menor significado erótico. A veces sonríen mostrando sus dientes afilados y su sonrisa pierde por ello todo matiz de cordialidad o de simple convivencia. (*La Nieve del Almirante*, p. 26)

A esta descripción, en la que desde un principio se niega cualquier posibilidad de considerar al otro como un posible par, prosigue, de acuerdo a Todorov, el ejercicio de

establecer o no contacto directo con el ese otro. En el caso del viaje por el Xurandó, la iniciativa la tomará el nativo –la indígena– y aunque en un primer momento el foráneo – el Gaviero– no rehusará dicho encuentro, al registrarlo posteriormente en su diario de viaje o de descubrimiento pondrá en evidencia el desagrado físico y mental que le produjo el mismo:

Esa noche, mientras dormía profundamente, me invadió de pronto un olor a limo en descomposición, a serpiente en celo, una fetidez creciente, dulzona, insoportable. Abrí los ojos. La india estaba mirándome fijamente y sonriendo con malicia que tenía algo de carnívoro, pero al mismo tiempo de una inocencia nauseabunda. Puso su mano en mi sexo y comenzó a acariciarme. Se acostó a mi lado. Al entrar en ella, sentí cómo me hundía en una cera insípida que, sin oponer resistencia, dejaba hacer con una inmóvil placidez vegetal. El olor que me despertó era cada vez más intenso con la proximidad de ese cuerpo blando que en nada recordaba el tacto de las formas femeninas. Una náusea incontenible iba creciendo en mí. Terminé rápidamente, antes de tener que retirarme a vomitar sin haber llegado al final. [...] Fui a la proa y traté de lavarme como pude, en un intento de borrar la hedionda capa de pantano podrido que se adhería al cuerpo. Vomité con alivio. Aún me viene de repente a la nariz el fétido aliento que temo no habrá de abandonarme en mucho tiempo. (*La Nieve del Almirante*, pp. 26-27)

Como puede apreciarse en este balance del contacto con el otro, Maqroll no sólo radicaliza la postura inicial de no considerar como un semejante a aquel que ha irrumpido súbitamente en su existencia, al punto no sólo de valorarlo como un ser humano inferior, más cercano a los animales que a los llamados hombres y mujeres⁵¹⁵, sino de rechazar abiertamente la identidad del otro mediante el gesto escatológico del vómito vertido y del posterior baño en un intento por borrar todo rastro del contacto sostenido; aunque paradójicamente el olor de la indígena no abandonará su nariz, como tampoco las páginas de su diario, corroborando la tercera dimensión interpretativa

⁵¹⁵ Véase como describe Maqroll el encuentro sexual que a su vez sostenía el compañero de la indígena con otro de los viajeros occidentales que iban Xurandó arriba: “[...] en la hamaca del esclavo, el indio, entrelazado al cuerpo de éste, lo penetraba mientras emitía un levísimo chillido de ave en peligro. Luego, el gigante lo penetró a su vez, y el indio continuaba su quejido que nada tenía de humano”. (*La Nieve del Almirante*, p. 27)

propuesta por Todorov, en cuanto a que independiente de que se desee conocer o ignorar al otro, una vez ha irrumpido en el horizonte ya no podrá negarse su presencia, más allá de que se le acepte o no⁵¹⁶.

Otro ejemplo de la dificultad de Maqroll para valorar de una manera desprejuiciada el contacto de la civilización “occidental”, de la cual se asume para bien o para mal como heredero, con otras esferas culturales como la de los indígenas americanos, lo constituye la siguiente descripción que hace del trabajo adelantado por el mecánico de la lancha, quien tiene antepasados indígenas:

[...] y el hombre se aplicó en desarmar, limpiar y probar cada una de las partes de la máquina. Fascinante la paciente sabiduría con que este indio, salido de las más recónditas regiones de la jungla, consigue identificarse con un mecanismo inventado y perfeccionado en países cuya avanzada civilización descansa casi exclusivamente en la técnica. Las manos de nuestro mecánico se mueven con tal destreza, que parecen dirigidas por algún espíritu tutelar de la mecánica, extraño por completo a este aborígen de informe rostro mongólico y piel lampiña de serpiente (*La Nieve del Almirante*, p. 67).

Esta supuesta alabanza de la destreza del nativo para adelantar su oficio de mecánico deja traslucir una elevada y sorprendente dosis de racismo por parte de Maqroll, en la

⁵¹⁶ “[...] le rapport à l’autre ne se constitue pas sur une seule dimension. Pour rendre compte des différences existant dans le réel, il faut distinguer entre au moins trois axes, sur lesquels on peut situer la problématique de l’altérité. C’est premièrement un jugement de valeur [...] l’autre est bon ou mauvais, je l’aime ou je ne l’aime pas, ou, comme on dit plutôt à l’époque, il est mon égal ou il m’est inférieur (car il va de soi, la plupart du temps, que je suis bon, et que je m’estime...). Il y a, deuxièmement, l’action de rapprochement ou d’éloignement par rapport à l’autre [...] j’embrasse les valeurs de l’autre, je m’identifie à lui ; ou bien j’assimile l’autre à moi, je lui impose ma propre image ; entre la soumission à l’autre et la soumission de l’autre il y a aussi un troisième terme, qui est la neutralité, ou indifférence. Troisièmement, je connais ou j’ignore l’identité de l’autre [...] il n’y a évidemment ici aucun absolu mais une gradation infinie entre les états de connaissance moindres ou plus élevés.” Tzvetan Todorov: *La conquête de l’Amérique. La question de l’autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 233. “[...] la relación con el otro no se constituye en una sola dimensión. Para dar cuenta de las diferencias existentes en la realidad, es necesario distinguir por lo menos tres ejes sobre los cuales se puede ubicar la problemática que suscita el reconocimiento de la alteridad. El primero lo constituye un juicio de valor [...] el otro es bueno o malo, yo lo quiero o no lo quiero, o, como se dice en la actualidad, es mi igual o es inferior a mí (porque se da por hecho la mayoría de veces, que yo soy bueno y que me estimo...). El segundo eje se concreta en la aproximación o distanciamiento respecto al otro [...] me acojo a los valores del otro, me identifico con él; o bien, intento que el otro se asemeje a mí, le impongo mi imagen; entre la sumisión al otro y la sumisión del otro hay la posibilidad de un tercer estadio que es la neutralidad o la indiferencia. En tercer lugar, conozco o ignoro la identidad del otro [...] sin posturas extremas, en una escala infinita que va desde un conocimiento mínimo hasta uno profundo”. (La traducción es mía)

que desde una mirada condescendiente de “hermano mayor” se sorprende de la capacidad del nativo para acceder a unos secretos técnicos –hijos de la ciencia occidental– supuestamente vedados a él⁵¹⁷. Esta faceta desconocida hasta ahora del personaje mutisiano, posiblemente pueda asociarse, no con el ánimo de justificarla, a la incontrolada irrupción de sus fantasmas internos generada por el influjo de la selva, tal como lo ejemplifica un antiguo texto perteneciente a la primera *Summa de Maqroll el Gaviero* que, aunque no es claro si alude o no a los días transcurridos a lo largo del Xurandó, sí recoge de manera explícita el carácter de ámbito de revelaciones insoportables que posee la selva para el atormentado marino perdido en sus entrañas:

En mitad de la selva, en la más oscura noche de los grandes árboles, rodeado del húmedo silencio esparcido por las vastas hojas del banano silvestre conoció el Gaviero el miedo de sus miserias más secretas, el pavor de un gran vacío que le acechaba tras sus años llenos de historias y de paisajes. Toda la noche permaneció el Gaviero en dolorosa vigilia, esperando, temiendo el derrumbe de su ser, su naufragio en las girantes aguas de la demencia. De estas amargas horas de insomnio le quedó al Gaviero una secreta herida de la que manaba en ocasiones la tenue linfa de un miedo secreto e innombrable. La algarabía de las cacatúas que

⁵¹⁷ Aunque no siempre los prejuicios raciales que tenga un escritor deben reflejarse en sus personajes literarios, no deja de llamar la atención como ese “desencuentro” de Maqroll con los indígenas americanos puede relacionarse con la casi nula identificación de Mutis con el pasado precolombino, porque a pesar de que en ocasiones solemnes como la de la entrega del Premio Príncipe de Asturias en 1997, en su discurso de aceptación alude a la herencia recibida a partir de “la sabiduría de los mayas, toltecas, incas y demás civilizaciones de la América precolombina” (Álvaro Mutis: “Discurso con ocasión de la recepción del Premio Príncipe de Asturias de las Letras 1997” en Javier Ruiz Portella (editor): *Caminos y encuentros... op. cit.* p. 16), es más dicente lo que en su día consignara en una de las cartas que desde la cárcel de Lecumberri le enviara a Elena Poniatowska, en la que en un tono más desenfadado, y posiblemente más honesto que el de los discursos de las “grandes ocasiones”, reivindica a la población americana de origen africano en contraposición a las razas indígenas, aunque sin que desaparezca en dicho ejercicio reivindicativo una mirada racista de “hermano mayor” condescendiente con algunos de sus “hermanos menores”: “¡Qué bien viste los negros! [a propósito de un reportaje de Poniatowska sobre La Habana] ¿Verdad que son lo más grande que tiene nuestra América y que, sin ellos, esto sería una inmensa reservación de melancólicas razas indígenas que en lugar de cantar lloran y dan chillidos y que se alimentan de maíz con sabor a ropa sucia? ¡Mis negros! ¡Cuándo volveré a conversar con ellos! ¿Sabes que cuando era subgerente y jefe de Relaciones Públicas de una línea aérea, me iba a Cartagena y llenaba un Catalina anfibio de negros y negras y nos íbamos a unas islas maravillosas que se llaman las islas del Rosario, con unas playas con arena blanca como el azúcar –¡Ej un blanquiza! Explican ellas– y bailábamos toda la noche sobre las alas del avión que acuatizaba en una bahía tranquila, hasta la madrugada cuando el ron se terminaba y volvíamos todos a la infancia del mundo. ¡Las cosas que me han contado los negros!” (Álvaro Mutis: *Cartas a Elena... op. cit.* p. 98).

cruzaban en bandadas la rosada extensión del alba, lo devolvió al mundo de sus semejantes y tornó a poner en sus manos las usuales herramientas del hombre. Ni el amor, ni la desdicha, ni la esperanza, ni la ira volvieron a ser los mismos para él después de su aterradora vigilia en la mojada y nocturna soledad de la selva⁵¹⁸. (“Soledad”, p. 171)

Dicho retorno “al mundo de sus semejantes”, recordando como para Maqroll sólo unas contadas personas pueden ser calificadas de esa manera⁵¹⁹, implica obviamente un cambio de escenario, un desplazarse hacia las llamadas “tierras altas”, aquellas vislumbradas ya fuera mediante el recuerdo y la añoranza o a partir de una observación directa durante las aciagas jornadas padecidas en las “tierras bajas”.

Las “tierras altas” mutisianas se circunscriben al imponente escenario de la cordillera andina que desde la distancia marca un límite al extenso espacio de las “tierras bajas” y que a su vez se erige como una fuente de variadas alternativas climáticas y culturales para aquel que la contempla en medio del sopor de la selva o de los ruidosos y ardientes puertos fluviales, como lo hace Maqroll durante su estancia en

⁵¹⁸ A propósito del efecto que la selva produce sobre aquellos que se aventuran en ella, una vez más se puede equiparar el universo mutisiano con el conradiano, en especial con las consecuencias que el viaje por el río Congo tendrá para los protagonistas de *El corazón de las tinieblas*. Por un lado, estará Marlow, quien a pesar de reconocer el embrujo paralizante que por momentos le produjo el contacto con el medio selvático, logrará superarlo y continuar con su peculiar empresa de buscar a Kurtz –“Las aguas, al ensancharse, fluían a través de archipiélagos boscosos; era tan fácil perderse en aquel río como en un desierto, y tratando de encontrar el rumbo se chocaba todo el tiempo contra bancos de arena, hasta que uno llegaba a tener la sensación de estar embrujado, lejos de todas las cosas una vez conocidas... en alguna parte... lejos de todo... tal vez en otra existencia. Había momentos en que el pasado volvía a aparecer, como sucede cuando uno no tiene ni un momento libre, pero aparecía en forma de un sueño intranquilo y estruendoso, recordado con asombro en medio de la realidad abrumadora de aquel mundo extraño de plantas y agua, y silencio. Y aquella inmovilidad de vida no se parecía de ninguna manera a la tranquilidad. Era la inmovilidad de una fuerza implacable que envolvía una intención inescrutable. Y lo miraba a uno con aire vengativo. Después llegué a acostumbrarme. Y al acostumbrarme dejé de verla; no tenía tiempo”–; mientras que para Kurtz dicho contacto sí le generará un vuelco total en su proyecto existencial –“La selva había logrado poseerlo pronto y se había vengado en él de la fantástica invasión de que había sido objeto. Me imagino que le había susurrado cosas sobre él mismo que él no conocía, cosas de esa gran soledad... y aquel susurro había resultado irresistiblemente fascinante. Resonó violentamente en su interior porque tenía el corazón vacío...” (Joseph Conrad: *El corazón de... op. cit.* pp. 87-88 y 131, respectivamente); extremos en los que se debatirá Maqroll el Gaviero.

⁵¹⁹ Véase el capítulo previo pp. 306-310.

La Plata, antes de involucrarse en el tráfico ilegal de armas bajo la presión del “listo”, y por extensión despreciable, Van Branden:

En la orilla opuesta se divisaban los extensos campos sembrados de algodón, alternando con las parcelas de caña de azúcar. El tono acerado y oscuro de éstas contrastaba con los blancos copos que imprimían al paisaje un carácter de vaga pesadilla. La cordillera se erguía al fondo, imponente, con sus picos por los que cruzaba la niebla en velos vertiginosos o caía la lluvia en densos telones que se instalaban durante varias horas. A menudo, por las tardes, era posible, después de la lluvia, contemplar el borde, destacado y sobrecogedor, de las cimas más altas, del páramo inalcanzable y señero (*Un bel morir*, p. 219).

Pero el Gaviero no se limitará a otear la cordillera, en más de una ocasión emprenderá la marcha hacia sus cimas, contraviniendo el presupuesto de considerarlas inalcanzables, ya sea cuando de manera circunstancial ascienda a la Cuchilla del Tambo para entregar a unos inescrupulosos mercenarios la carga encomendada por Van Branden y se reencuentre con ese paisaje ya conocido de “una vegetación enana, de hojas lanosas y espesas, que [crece] alrededor de grandes árboles de tronco gris de una textura que se [antoja] mineral, cuyas copas, de escaso follaje, se [pierden] entre una niebla que, desbocada, [va] a desvanecerse en los picos de la sierra” y en el que durante la gélidas noche los viajeros “suelen abrigarse con las hojas de ese arbusto, que allí llamaban frailejón, cuya abrigada superficie no deja pasar el frío” (*Un bel morir*, p. 238), o como habitante de dichas alturas tal cual lo fuera durante la temporada que morara en “La Nieve del Almirante” en compañía de su querida Flor Estévez:

Al llegar a la parte más alta de la cordillera, los camiones se detenían en un corralón destartado que sirviera de oficina a los ingenieros en los tiempos cuando se construyó la carretera. Los conductores de los grandes camiones se detenían allí a tomar una taza de café o un trago de aguardiente para contrarrestar el frío del páramo. A menudo éste les engarrotaba las manos en el volante y rodaban a los abismos en cuyo fondo un río de aguas torrenciosas barría, en un instante, los escombros del vehículo y los cadáveres de sus ocupantes. [...] Las paredes del refugio eran de madera y, en el interior, se hallaban oscurecidas por el humo del fogón, en donde día y noche se calentaban el café y alguna

precaria comida para quienes llegaban con hambre, que no eran frecuentes, porque la altura del lugar solía producir una náusea que alejaba la idea misma de comer cosa alguna. [...] La niebla cruzaba la carretera, humedecía el asfalto que brillaba como un metal imprevisto, e iba a perderse entre los grandes árboles de tronco liso y gris, de ramas vigoroso y escaso follaje, invadido por una lama, también gris, en donde surgían flores de color intenso y de cuyos gruesos pétalos manaba una miel lenta y transparente”. (“La Nieve del Almirante”, pp. 185-186)

Este segundo páramo es el que el Gaviero añorará con profunda nostalgia durante su travesía por el Xurandó, como bien se lo confesará a su otrora amante en una misiva que nunca le enviará y que terminará traspapelada entre las formas de contabilidad en las que consignará los avatares de su periplo por la selva:

Si los caminos de Dios son insondables, no lo son menos los que yo me encargo de transitar en esta tierra. Aquí estoy, a pocas horas de llegar a las famosas factorías de las que nos habló el chofer que pasaba con ganado del Llano, y no sé sobre ellas mucho más de lo que nos contó esa noche de confidencias y ron, allá, en La Nieve del Almirante, que dicho sea de paso, es donde quisiera estar, y no aquí (*La Nieve del Almirante*, p. 84).

Aquello que en principio se podría interpretar como la añoranza de un espacio asociado a determinada persona, adquiere una dimensión más profunda al comprobar que para Maqroll, la cordillera –de la cual el antes mencionado páramo constituirá sólo una parte de la que de hecho en ciertas ocasiones se huirá por las condiciones climáticas también adversas que lo caracterizan⁵²⁰– representa, no un lugar de paso ni tampoco un refugio temporal a sus peripecias en las “tierras bajas” o en los dominios marinos, sino su lugar de origen, independiente de que haya nacido o no allí (no debe olvidarse que ese dato siempre se omite en la obra literaria tejida alrededor de su persona), en cuanto ámbito con el que se siente plenamente identificado y en el que halla una justificación a su existencia:

⁵²⁰ “El frío de la cordillera, la niebla constante que corría como una procesión de penitentes por entre la vegetación enana y velluda de esos parajes, me hicieron sentir la necesidad impostergable de hundirme en el ardiente clima de las tierras bajas.” (*La Nieve del Almirante*, p. 28)

La cordillera se alza en el horizonte, frente a nosotros, con una precisión abrumadora. Caigo en la cuenta de que había olvidado lo que sentía frente a ella, lo que ella representa para mí como 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. Ante el espectáculo de esa cadena de montañas opacadas por el tono azulino del aire, siento subir del fondo de mí mismo una muda confesión que me llena de gozo y que sólo yo sé hasta dónde explica y da sentido a cada hora de mi vida. «Soy de allí. Cuando salgo de allí, empiezo a morir». (*La Nieve del Almirante*, p. 73)

Pero contrario a las ataduras que suelen establecerse entre el lugar de origen y sus “hijos”, restringiendo de manera significativa, y en ocasiones hasta de forma permanente, las posibilidades de movimiento y desplazamiento de estos últimos allende las fronteras originales, el vínculo entre el Gaviero y la cordillera no se fundará en un principio de ciega fidelidad del primero hacia la segunda. Al contrario, Maqroll podrá otear otros horizontes y perderse en ellos sí así lo desea, y dada la libertad con la que podrá abandonar las faldas de la cordillera, sin ningún sentimiento de culpa, de la misma manera siempre la recordará con gusto y regresará pletórico en busca de su sin igual abrigo:

De allá [de la cordillera] soy, y ahora lo sé con la plenitud de quien, al fin, encuentra el sitio de sus asuntos en la tierra. De allá partiré de nuevo, no sé cuantas veces, pero no será para tornar a los parajes de donde ahora vengo. Y cuando esté lejos de la cordillera me dolerá su ausencia con un dolor nuevo hecho de la ansiedad febril de regresar a ella y perderme en sus caminos que huelen a monte, a pasto de yaraguá, a tierra recién llovida y a trapiche en plena molienda. (*La Nieve del Almirante*, p. 74)

A pesar de la entrañable relación que ha sostenido el Gaviero con el frío páramo, la región de la cordillera que mayor embrujo ejerce sobre él es la conocida como la “tierra caliente”, ese aparentemente difuso territorio ubicado entre las “tierras bajas” y las cumbres de las “tierras altas” que aunque no nombra de manera directa en su diario, sí describe con la mayor exuberancia posible:

[...] los hondos barrancos donde se mecen los helechos gigantes, en los abandonados socavones de las minas, en la húmeda floresta de los cafetales vestidos con la nieve atónita de sus flores o con la roja fiesta de sus frutos; en las matas de plátano, en su tronco de una indecible suavidad y en sus reverentes hojas de un verde tierno, acogedor y terso; en sus ríos que bajan golpeando contra las grandes piedras que el sol calienta para delicia de los reptiles que hacen en ellas sus ejercicios eróticos y sus calladas asambleas, en las vertiginosas bandas de pericos que cruzan el aire con una algarabía de ejército que parte a poblar las altas copas de los cámbulos. (*La Nieve del Almirante*, p. 74)

Para Mutis, este paisaje signado por una confluencia armónica de colores, olores, sonidos y texturas surge en contraposición al trópico devastador –ejemplificado en las ya aludidas órbitas de las costas caribeñas y de la selva americana⁵²¹– y como parte integrante de la cordillera, pero no bajo el manto de las “tierras altas”, sino como unas posible “tierra media”, de ahí la necesidad de definir a la “tierra caliente” sobretudo a partir del marcado contraste con las extenuantes y temibles “tierras bajas”:

[...] Una cosa es el trópico y otra cosa es la tierra media, la tierra caliente, donde se da el café y la caña. El trópico 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, despersonalizada y agobiante. La tierra

⁵²¹ En reiteradas ocasiones Mutis ha señalado como “su” trópico difiere de manera ostensible del recreado por sus predecesores colombianos, quienes, según él, estuvieron empeñados en divulgar una especie de “postal turística tropical”: “[...] el trópico ha sido un adorno. En los modernistas colombianos, por ejemplo, el trópico es intragable, solemne, acartonado. [...] *Papier maché*. Papel de colgadura en una casa de putas. En algunos poetas posteriores, de «Piedra y Cielo», como Darío Samper, hay una cosa un poco lorquiana; asumió el trópico con un ojo un poco lorquiano y entonces ese trópico tiene un poco de gracia. Mi trópico es muy distinto: mi trópico es un trópico triste, donde acontece la destrucción. Algo que a mí me obsesiona, que está presente mucho en mi vida, es el ser testigo del uso continuo de las cosas y las gentes” (Alfredo Barnechea y José Miguel Oviedo: “La historia como...” *loc. cit.* p. 581). Mutis siente más afín su “devastador trópico” al de su contemporáneo García Márquez: “Hay que leer con cuidado su obra para darse cuenta de que el trópico no es esa tierra llena de flores y de fecundidad y de maravilla. Son yermos desolados donde el calor ha tostado todo, hasta el mínimo deseo de cualquier cosa, hasta el cerebro de la gente. Hay que leer *La hojarasca*, esa hermosa novela, para ver cuál es el trópico de verdad.” (Guillermo Sheridan: “La vida, la...” *loc. cit.* p. 636). Esta valoración adelantada por el propio autor, también es compartida por estudiosos de su obra como Consuelo Hernández: “El tropicalismo ha sido una constante en la literatura colombiana, sólo que en Mutis el trópico no es un elemento decorativo ni el marco de un escenario. Todo lo contrario. Forma parte indispensable de la significación total de la obra. No es la imagen positiva (falsa) que normalmente se tiene de él (lugar de abundancia, fecundidad, frescura, plenitud). Tampoco es [...] un trópico que se añora, lejos del cual se siente nostalgia. El trópico de estas obras es desgarrador, se corroe y corroe con él a quien lo habita.” Consuelo Hernández: *Una estética del... op. cit.* p. 231.

caliente es una fiesta, porque es una tierra húmeda, al borde de la cordillera, con ríos que la riegan de una feracidad 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 cordillera⁵²².

Y aunque dicha “tierra caliente” podrá ubicarse con cierta precisión en medio de determinadas coordenadas espaciales, el propio autor ha hecho la precisión que en su definición tienen mayor relevancia sus características climáticas: “[...] ce n’est pas une région. C’est un climat de la zone équatoriale, à 1200, 1500 mètres d’altitude, idéal pour la culture du café et de la canne à sucre. C’est la façon dont en Colombie –et exclusivement en Colombie– on nomme ce climat”⁵²³. Pero a pesar de que Mutis no proporciona en este caso mayores detalles del tipo de clima en cuestión, ni siquiera del posible rango de temperaturas entre las que se daría, introduce la clave en cuanto a la perspectiva desde la cual se establece todo el imaginario a propósito de la “tierra caliente”: se trata de una valoración subjetiva, única, en la medida que responde a una peculiar forma de aprehender el mundo. En este caso, correspondería a la particular manera de los colombianos de denominar una parcela significativa de su entorno natural de manera acorde con lo que en su momento Wito, el capitán del *Hansa Stern*, le señaló a Maqroll a propósito de la no existencia de unos parámetros objetivos para la definición del clima:

Esto del clima es un asunto puramente personal. No hay climas fríos o calientes, buenos o malos, saludables o dañinos. Son las personas las que se encargan de crear esa fantasía en su imaginación y la llaman clima. No hay sino un clima en toda la tierra, pero la gente descifra, según reglas estrictamente personales e intransferibles, el mensaje que le pasa la

⁵²² Jacobo Sefamí: “Maqroll, la vigilancia...” *loc. cit.* p. 133.

⁵²³ Michèle Lefort: *Álvaro Mutis et...* *op. cit.* p. 252. “[...] no es una región. Es un clima de la zona ecuatorial, a 1200, 1500 metros de altitud, ideal para el cultivo del café y de la caña de azúcar. Es la manera como en Colombia, y sólo en Colombia, se denomina a ese clima.” (La traducción es mía)

naturaleza. Yo he visto sudar lapones en Finlandia y tiritar de frío a un negro en *Guadeloupe (Ilona llega con la lluvia, p. 125)*.

La anterior observación de uno de los suicidas capitanes de barco mutisianos ejemplifica de manera diáfana la relación que puede constituirse entre el artista y el medio natural en el que centra su atención –ya sea porque habite en él o lo haya hecho en el pasado o lo anhele hacer en el futuro–, al punto de convertir a su objeto de observación en un paisaje, que se define no sólo en función de determinadas características físicas, sino principalmente a la luz del sesgo cultural, subjetivo, con el que es apreciado y posteriormente recreado, tal cual lo ha argumentado Claudio Guillén:

[...] es precisamente la mirada humana la que convierte cierto espacio en paisaje, consiguiendo que por medio del arte una porción de tierra adquiera calidad de signo de cultura, no aceptando lo natural en su estado bruto sino convirtiéndolo también en cultural; y ello hasta tal punto que se nos hace difícil no considerar muchos paisajes como entornos nuestros, reales o inminentes, aunque no estemos en ellos, o bien simbólicamente como vías de reconocimiento de nuestra situación en el mundo⁵²⁴.

Este proceso de elevar el entorno natural a la categoría de paisaje, puede tener a su vez, diferentes niveles de desarrollo, ya sea confinando al paisaje creado a la categoría de mero complemento dentro del marco general de la obra artística desarrollada o elevándolo al terreno de un “paisaje total”, en el que ya no se presenta como un escenario neutro en el que se puede ubicar el motivo principal de la obra, sino que se vuelve imprescindible para la concreción de ésta en virtud de su peculiaridad. Un ejemplo de dicha etapa de desarrollo extremo en la concreción de un paisaje puede apreciarse en la siguiente presentación de la “tierra caliente” mutisiana, que a diferencia de las ya mencionadas, no es adelantada por Maqroll en alguno de sus siempre fragmentarios manuscritos ni por Mutis en respuesta a alguna entrevista o reportaje,

⁵²⁴ Claudio Guillén: “El hombre invisible: literatura y paisaje” en *Múltiples moradas. Ensayo... op. cit.* p. 98.

sino por el inusual narrador omnisciente de gran parte de *Un bel morir* al poner en conocimiento del lector el reencuentro de Maqroll con la “tierra caliente” luego de largos años de no frecuentarla y camino al páramo, en una panorámica que corrobora el vínculo que desde su infancia ha tenido el Gaviero con este “espacio” geográfico y cómo aún en su vejez sigue constituyendo un territorio de revelaciones benéficas para él:

Durante la primera hora caminó por entre sembrados de caña. Al borde del sendero corría una acequia. Sus aguas tranquilas y transparentes dieron al caminante una anticipada noticia del paisaje que le esperaba, que había sido el paisaje de su infancia. Al terminar la planicie, empezó una cuesta pronunciada. Redujo el ritmo de su marcha y varias veces tuvo que sentarse a la vera del camino para descansar. Tantos años de navegación y largas escalas en los puertos, lo habían desentrenado para este tipo de esfuerzos. Al terminar la cuesta, el camino penetró de lleno en los cafetales. Al fondo, se alzaba la cordillera, cercana y bañada en un halo azulenco a través del cual se destacaban las manchas de color de los techos y de las huertas florecidas. El recuerdo de sus años mozos volvió, de repente, con un torrente de aromas, imágenes, rostros, ríos y dichas instantáneas. Tornó a vivir entre los olores, los lamentos y cantos que poblaban la espesura, la humedad de los refugios adornados con flores anónimas que daban el único toque alegre en la sombría soledad de las cañadas, al fondo de las cuales corría el agua de ríos y quebradas que venían del páramo. En las orillas de los torrentes, sembradas de juncos, se balanceaba altanero, nervioso, seguro de la belleza de su plumaje gris plata y de su gorguera púrpura, el martín pescador. Ahora, comenzaba a internarse por entre los cafetales, sembrados en las estribaciones de la sierra. El verde dombo de los cafetos estaba protegido por carboneros y cámbulos cuya gran flor, de color naranja intenso, tenía ese prestigio de lo inalcanzable: la altura imponente de esos árboles centenarios las preservaban de la curiosidad de los hombres. Sólo cuando caían al suelo, las muchachas las recogían para adornarse el pelo, así fuera durante las pocas horas que duraban sin marchitarse. Rodeado por todas partes de cafetales dispuestos en un orden casi versallesco, Maqroll sintió la invasión de una felicidad sin sombras y sin límites; la misma que había predominado en su niñez. Iba caminando, lentamente, para disfrutar con mayor plenitud de ese regreso, intacto y cierto, de lo que había sido su única e irrefutable dicha sobre la tierra. (*Un bel morir*, pp. 227-228)

Esta minuciosa y extensa recreación del retorno del Gaviero a los feudos de la “tierra caliente” –aquel paraíso infantil que perdió al enfilar su rumbo existencial hacia los

dominios marinos y al que regresa para corroborar que a pesar del paso de los años sigue siendo el territorio idóneo, así se de manera transitoria, para volver a experimentar una dicha sin par–, también corresponde a la situación vivida por el propio Mutis cuando en contadas ocasiones ha regresado a la hacienda cafetera de sus abuelos maternos en Coello, región ubicada en el centro de Colombia entre las cordilleras central y occidental. Dicha hacienda constituyó desde los primeros años del autor el punto de referencia que le permitió establecer el contraste entre el viejo continente donde habitaba de manera regular –recuérdese que su familia estaba radicada en Bélgica en virtud del trabajo diplomático del padre– y el continente americano al que periódicamente venía de vacaciones⁵²⁵; y poco tiempo después, en el tránsito entre la infancia y la adolescencia, se convirtió en el refugio idóneo que no sólo le permitió soportar el duelo por la prematura muerte del padre y el consiguiente final de la vida familiar en Europa⁵²⁶, sino que también le brindó la oportunidad de identificarse como “hijo” de un determinado lugar en el mundo:

⁵²⁵ “Europa era mi mundo. Yo tenía dos años cuando viajamos a Bélgica. Me crié con la forma de vida de los europeos, y de Colombia sabía que era la tierra de mis padres y un lugar paradisíaco al que íbamos con frecuencia, durante las vacaciones. Allí viví hasta los nueve años. Y allí están, por supuesto, los mejores recuerdos que guardo de mi padre. [...] Mi padre tenía una biblioteca pequeña pero muy selecta: él me contagió esa pasión por los libros. Tenía una cultura y una formación excelentes. [...] No es que Europa tuviera un prestigio particular por ser Europa. Era mi mundo. Un mundo de amigos, de referencias, de calles, de idiomas, de gustos, que formaban parte esencial de mi niñez. Nunca me lo había planteado, pero pensaba que allí iba a vivir el resto de mi vida. Me encantaba Colombia, es cierto. Y sobre todo Coello, nuestra finca en el Tolima. Pero Colombia era una aventura, un viaje del cual siempre regresaba.” Fernando Quiroz: *El reino que... op. cit.* pp. 18-19.

⁵²⁶ “Partir de Bélgica fue muy duro. Pero cuando estaba en Coello, recibiendo todas las bondades de esa naturaleza prodigiosa, pensaba: “Ésta es la vida.” Una vida de lecturas inagotables en la terraza desde donde divisaba buena parte de la finca, y de inolvidables paseos que armábamos con mi hermano Leopoldo con cualquier disculpa. Siempre había un pretexto para echar a andar por esos caminos rodeados de naturaleza: un cámbulo gigantesco que se había derrumbado, el entierro de algún arrendatario, la noticia de una caída de agua que aún no conocíamos... y sobre todo la presencia del río, cuyas aguas tormentosas siempre me produjeron un placer infinito. Luchar contra la corriente y dejarme azotar por sus aguas es una de las sensaciones más deliciosas que recuerda mi cuerpo. Porque la memoria no llega solamente de las imágenes y de las reflexiones estéticas sobre el paisaje, sino también de ese contacto sensual de la piel con la naturaleza y con las cosas. Tanto bajábamos al río, que mi madre solía decirnos: “Estos niños se van a derretir un día de tanto bañarse.” Cuando regresábamos, un buen plato

[...] pasé mi niñez en Bruselas, pero siempre iba de vacaciones a Colombia. Quizás entonces viví allí menos tiempo, pero esa es mi tierra, la tierra caliente. Lo demás es superpuesto. Adoro la *flan land* que a nadie le gusta, me fascinan las landas de Bélgica; pero mi sitio, el lugar al que pertenezco, está entre los ríos, en la [tierra caliente] americana que siempre despide aroma de café⁵²⁷.

En cuanto al inicial contraste entre el imaginario europeo que concibe Mutis en su infancia y el que poco a poco irá estructurando a propósito de su natal Colombia no sólo la crítica lo ha destacado como uno de los ejes fundamentales en torno a los cuales gira su universo literario⁵²⁸, sino también el propio autor ha reconocido en él un marcado rasgo de identidad tanto de su proceso escritural como de su manera cotidiana de aprehender el mundo:

[...] ese es el contraste que, realmente, ha marcado toda mi vida, en forma muy profunda. Tal vez, como usted lo ha dicho, no hay en Europa una región tan capitosa, donde todo lo antiguo continúe viviendo en sus mejores esencias, una región donde lo español, lo flamenco, y otros elementos, marinos y de todo tipo, se hayan conservado y hayan sobrevivido en forma tan presente y tan intacta como Bélgica –vamos a llamarlo Flandes, porque el norte de Francia participa un poco de esto, y

montañero, y a seguir leyendo bajo la luz de una de esas lámparas Coleman que tanto aparecen en mis novelas.” *Ibid.* pp. 24-25.

⁵²⁷ Cristina Pacheco: “Se escribe para...” *loc. cit.* pp. 244-245. La siguiente es otra de las declaraciones de Mutis, en la que con un tono más pasional reitera la plena identificación con la hacienda de Coello en cuanto su verdadero lugar de pertenencia: “Yo si de alguna parte soy es de ese rincón del Tolima que levantó mi abuelo donde conozco cada piedra, cada cascada, cada [...] quebrada, cada esquina. [...] Esa es mi tierra y eso es lo que yo soy, el resto es agregado: Bruselas, México, España. Yo no creo en Dios ni nada, pero antes de morir hay que saber bien las cosas: soy católico y de Coello.” Ana María Cano: “Mutis, poeta mayor” en Santiago Mutis Durán (editor): *Tras las rutas...1981-1988 op. cit.* p. 289-290.

⁵²⁸ Véase, entre otros, lo expuesto por Juan Gustavo Cobo Borda o Blas Matamoro: “He aquí una más de las múltiples tensiones que rigen su poesía. Esa poesía que va y viene entre Europa y América y que se debate entre reyes y húsares, por una parte, y lavanderas y camioneros, por la otra; entre su interés por el poder y lo efímero del mismo; entre el fatalismo acerca de cualquier acción y la resignación asumida de hacer las cosas bien y llevar a término un mandato que sólo puede ser trascendente” (Juan Gustavo Cobo Borda: *Para leer a...* *op. cit.* p. 27); o “Nuestro escritor es americano, se sabe tal y como eso no necesita estar diciéndolo a cada rato. Su interés por ciertos momentos de la historia europea es un interés americano, porque revela una visión de Europa como conjunto que no es corriente en los escritores de los diversos países europeos, atados a unas fuertes tradiciones nacionales. La obviedad de los rasgos locales 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, o las memorias de Chateaubriand o la vida de Federico de Hohenstaufen que los matorrales de la sabana o los saltos del Orinoco” (Blas Matamoro: “Maqroll el caballero...” *loc. cit.* p. 145).

no vamos a entrar en la disputa de balones (sic) y flamencos porque ya es demasiado—. Esto visto por un joven colombiano que vive con una abuela y una madre totalmente antioqueñas, nacida una en Salamina, la abuela, y otra en Manizales, la madre, este contraste, realmente, pues forma, es la esencia de mi personalidad y ahí están todas las claves de mi vida⁵²⁹.

Dicho contraste nunca desaparecerá en la visión mutisiana, pero cuando el periódico traslado entre las dos orillas del Atlántico se ve interrumpido de manera abrupta, dadas las ya mencionadas circunstancias familiares, el huérfano adolescente tendrá que decantarse por el universo de posibles del territorio en el que ahora habitará, no ya con el espíritu del otrora visitante de paso, sino con el de aquel que debe asumir que ese será a partir de ahora su entorno natural. Este ejercicio de “apropiación” de la hacienda cafetera de los abuelos, y por extensión de la “tierra caliente”, le permitirá al joven escritor en ciernes hallar un motivo para su posterior quehacer, como lo ha puesto de manifiesto en múltiples declaraciones y cuyo mejor ejemplo son las constantes recreaciones de las particularidades de la “tierra caliente” que irrumpen en sus propuestas narrativas y poéticas, siempre signadas por una mirada idílica como puede apreciarse en los siguientes fragmentos correspondientes a poemas concebidos en los albores de su carrera literaria, cuando aún estaba muy próximo el contacto directo con ese territorio fecundo:

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. (“La creciente”, p. 63)

Cuando llegábamos a la tierra templada y comenzaban a aparecer las primeras matas de plátano y los primeros cafetales, el tren aceleraba su marcha y cruzábamos veloces los vastos potreros donde pacían hermosas reses de largos cuernos. El perfume del pasto “yaraguá” nos perseguía entonces hasta llegar al lugarejo donde terminaba la carrilera” [...] La música del cuarto vagón se confunde en mi recuerdo con el ardiente clima

⁵²⁹ Bernardo Hoyos: “Entrevista de Bernardo Hoyos a Álvaro Mutis” (conversación radial sostenida en 1983) en Santiago Mutis Durán (editor): *Tras las rutas... 1981-1988 op. cit.* p. 305.

de una tierra sembrada de jugosas guanábanas, en donde hermosas mujeres de mirada fija y lento paso escanciaban el guarapo en las noches de fiesta. (“El viaje”, pp. 68-69)

Con el paso de los años y a medida que ya no se pueda sucumbir directamente en los embrujos sensoriales del ámbito en cuestión, se acudirá a su evocación, ya sea en medio de la vigilia padecida en alguna anónima e impersonal ciudad:

El zumbido de una charla de hombres que descansaban sobre los bultos de café y mercancías, su poderosa risa al evocar mujeres poseídas hace años, el recuento minucioso y pausado de extraños accidentes y crímenes memorables, el torpe silencio que se extendía sobre las voces, como un tapete gris de hastío, como un manoseado territorio de aventura... todo ello fue causa de una vigilia inolvidable. (“Los elementos del desastre”, p. 87);

o como consecuencia de un instante de epifanía, suscitándose una doble evocación, tanto espacial como temporal:

Esta noche ha vuelto la lluvia sobre los cafetales.
Sobre las hojas de plátano,
sobre las altas ramas de los cámbulos,
ha vuelto a llover esta noche un agua persistente y vastísima
que crece las acequias y comienza a henchir los ríos
que gimen con su nocturna carga de lodos vegetales.
[...]
Ahora, de repente, en mitad de la noche
ha regresado la lluvia sobre los cafetales
y entre el vocerío vegetal de las aguas
me llega la intacta materia de otros días
salvada del ajeno trabajo de los años. (“Nocturno”, p. 118)

Los anteriores ejemplos, a los que se podría sumar muchos más, corroboran la categórica afirmación de su autor respecto al origen de su obra: “Todo sale de los caminos de Coello, de las lecturas en la hamaca que colgaba de la terraza, y de la gente maravillosa que vivía en la finca y que habitaba esa región en donde la llanura se va convirtiendo en una imponente cordillera”⁵³⁰; pero no en cuanto a un mero referente

⁵³⁰ Fernando Quiroz: *El reino que...* op. cit. p. 25.

geográfico recreado en la obra adquiriendo la categoría de paisaje complementario, sino elevándolo a la de un “paisaje total”, a la de un imaginario que va más allá de una escueta reproducción de un referente físico y adquiere una nueva dimensión desde la que permea todos los elementos que confluyen en la obra, de acuerdo a la propuesta interpretativa de Claudio Guillén mencionada página atrás⁵³¹, y que Mutis sintetiza de una manera diáfana al reiterar el valor de la hacienda familiar en el origen de su labor creativa, pero a su vez la nueva dimensión a la que logró trasladarla en virtud de su continuo y tormentoso trabajo con las palabras: “[...] de Coello, de sus alrededores, sale mi pequeño universo. Esa tierra es la fuente de todo lo que he escrito. No me interesa qué valor tengan mis narraciones o cuánto vayan a durar en la memoria de la gente... lo que de verdad me importa es que hice vivir a Coello más de lo que realmente vivió”⁵³². Varios son los pasajes en el conjunto de la obra literaria mutisiana que ejemplifican a cabalidad esa posibilidad de nutrirse del universo asociado a la hacienda familiar como punto de partida para el ejercicio creativo, pero sin que éste quede circunscrito a una interpretación en función de la biografía del autor. Al contrario, el texto creado alcanza una plena autonomía respecto a la fuente en cuestión. Una prueba de lo anterior puede

⁵³¹ Propuesta con la que coinciden críticos como Roberto Burgos Cantor al evaluar el rol que cumple el “paisaje” en la obra mutisiana desde sus iniciales manifestaciones: “Alguna crítica celebró que en *Los Trabajos Perdidos* estuviera presente un paisaje determinado de ríos, cafetales, lluvias y cordilleras. Manías de la parroquia más interesada en la geografía que en la literatura. Sin embargo aún en el levantamiento del terreno se quedó corta. Mutis comenzaba la demarcación de un territorio literario, ni páramo ni orilla del mar, con su olor y su vegetación que se llama la tierra caliente. Pero no era el prurito de continuidad de la pintoresca tradición latinoamericana de la naturaleza exuberante y devoradora que impide la existencia de personaje y lo borra. Narrativa descriptiva de un supuesto exotismo. La poesía y la ficción escondida que mostraba en fragmentos la obra de Mutis estaba muy lejos de las doñas Bárbaras y los Cova. La tierra caliente adquiriría verdad porque abandonó la postal y establecía con los seres que la vivían una relación humana conmovedora de lucha y derrota que permitía con eficacia indagar la condición de cada quien.” Roberto Burgos Cantor: “Gaviero loco: rostro y espejo” en Santiago Mutis Durán (editor): *Tras las rutas... 1981-1988 op. cit.* p. 179.

⁵³² Fernando Quiroz: *El reino que... op. cit.* p. 27.

apreciarse en la siguiente anécdota de Mutis a propósito de una de las tantas actividades que realizaba en su venerada hacienda cafetera:

En [...] el río Coello, que se une con el Cocora en los límites de la finca, conocí alguna vez a dos gambusinos canadienses, hombres ya de edad, que lavaban las arenas del río en busca de oro. Por ahí anduvieron un tiempo, pero no sacaron nada de provecho. Mi abuelo Jerónimo también supo lo del oro, pero prefirió buscar directamente la veta, convencido de que estaba en tierras de la hacienda. [...] Varias veces nos metimos con Leopoldo en esa mina abandonada. Nos iluminábamos con fósforos y tocábamos con las manos esos pedazos de maquinaria que nunca terminamos de identificar, hasta cuando los murciélagos nos sacaban corriendo⁵³³.

De esta experiencia se nutren obras tan dispares como *Amirbar* y *La mansión de Araucaíma. Relato gótico de tierra caliente*⁵³⁴ como se comprueba en los siguientes pasajes en los que se perciben claros ecos de la “excursiones” mineras adelantadas por los hermanos Mutis en los límites de la hacienda familiar, pero con un desarrollo narrativo independiente de la anécdota original:

Años después, unos ingleses, asociados con ganaderos del lugar, hicieron otro intento de exploración [de la mina “La zumbadora”]. Tuvieron más suerte que los alemanes y parece que lograron cantidades de oro bastante apreciables. Vino entonces una de las tantas guerras civiles que son endémicas en la región y los propietarios de la mina, junto con los ingenieros y peones que trabajaban en ella, fueron fusilados en uno de los socavones, con el pretexto de que allí almacenaban armas para la insurgencia. Para ocultar los cadáveres fue dinamitada una galería y el lugar se convirtió en motivo de leyenda de aparecidos (*Amirbar*, pp. 407-408);

o

La mansión se levantaba en la confluencia de dos ríos torrentosos que cruzaban el valle sembrado de naranjos, limoneros y cafetos. La cordillera, alta, de un azul vegetal profundo, mantenía el valle en sombras en una secreta intimidad vigilada por los grandes árboles de

⁵³³ *Ibíd.* p. 25.

⁵³⁴ A propósito de la propuesta de fundir lo gótico con la “tierra caliente”, véase el apartado del presente trabajo correspondiente al primer ciclo narrativo mutisiano, pp. 108-110.

copa rala y profusa floración de un color púrpura, que nunca se ausentaba de la coronada cabeza que daban sombras a los cafetales⁵³⁵.

El anterior contraste entre el recuerdo de Mutis de sus vivencias en Coello, en cuanto paradigma de la “tierra caliente”, y la transformación de éste en materia prima para sus relatos, no hace más que corroborar lo que en diversos escenarios ha afirmado en cuanto a una de las principales razones que lo impulsan a emprender la lucha con la página en blanco:

Escribo para no olvidar ciertos rincones de las fincas de café y azúcar de Tolima, en Colombia, donde pasé la mayor parte de mi infancia y lo mejor de mi adolescencia. Para preservar ciertos lugares de la gran casa con sus techos olientes a roble. Para que no se borre el recuerdo del gesto inquieto y tierno de las recogedoras de café con las que intenté mis primeras caricias de hombre y mis primeros y torpes ejercicios eróticos de adolescente. Para que sigan fluyendo las aguas del Coello y del Cocora, y su ruido me siga arrullando en la noche hasta mi última hora⁵³⁶.

Esta declaración de principios escriturales permite a su vez aludir a la influencia que Saint-John Perse ejerció sobre el joven Mutis en cuanto a la manera de recrear un peculiar ámbito tropical en cuanto paradigma del paraíso infantil-adolescente que desde su madurez añora el poeta⁵³⁷. La anterior declaración del escritor colombiano bien puede considerarse como “hija” de los siguientes versos del poeta francés en los que alude a su infancia transcurrida en su natal Guadalupe:

–Si no la infancia, qué había entonces allí que no hay ahora?

⁵³⁵ Álvaro Mutis: *La mansión de...* op. cit. p. 71.

⁵³⁶ Álvaro Mutis: “¿Por qué escribo?” en Javier Ruiz Portella (editor): *Caminos y encuentros...* op. cit. p. 11.

⁵³⁷ “[...] ya, mayor, con lecturas mucho más sólidas, si se pueden llamar así, empecé a familiarizarme con Saint-John Perse, gracias a las traducciones de Jorge Zalamea, porque no había acceso entonces a los libros en francés. [...] Allí encontré el orden, curiosamente otra vez un orden francés, útil para lo que quería. Y la influencia de Saint-John Perse en mis primeros poemas es evidente; influencia de la cual no sólo no me avergüenzo, sino que me parece salvadora. Decía André Gide que lo importante de las influencias no es que existan sino que no nos avergoncemos de ellas; y esto, creo que es muy cierto.” Álvaro Mutis: “Autobiografía literaria” en Javier Ruiz Portella (editor): *Caminos y encuentros...* op. cit. pp. 65-66.

Llanuras! Pendientes! Allí
había más orden! Y no había más que reinos y confines de luces. Y la
sombra y la luz estaban entonces más cerca de ser una misma cosa...
[...]
Crecen mis miembros, y pesan, nutridos de edad! No conoceré ya lugar
alguno de trapiches y cañaverales que, fuera el sueño de los niños, fuese
en aguas vivas y cantantes así distribuido... A la derecha
se almacenaba el café, a ala izquierda la mandioca
(oh telas que se pliegan, oh cosas elogiosas!)
Y por aquí estaban los caballos bien herrados, los mulos de rapado pelo,
y por allá los bueyes;
aquí los foetes, y allá el grito del pájaro Annao –y allá también la herida
de las cañas en el trapiche.
Y una nube
violeta y amarilla, color de icaco, si se detenía de repente coronando el
volcán de oro,
llamaba-por-sus-nombres, hasta el fondo de las cabañas
a las sirvientas!
–Si no la infancia, qué había entonces allí que no hay ahora?⁵³⁸

Las semejanzas entre este paraíso perdido persiano y el posteriormente recreado por Mutis no sólo se presentan en cuanto a ciertos elementos geográficos y culturales comunes a los dos espacios en cuestión –tales como el contraste entre la sabana y la cordillera o los cañaduzales con sus siempre emblemáticos trapiches– y al efecto imborrable que tendrán sobre los ávidos sentidos de sus otrora infantiles habitantes, sino también en cuanto serán ámbitos asociados a unas protectoras figuras femeninas, como lo ha indicado Mutis a propósito de la hermandad entre su imaginario poético y el de Perse:

el descubrimiento de la tierra caliente, de los ríos, de los árboles inmensos, de los cafetales, de la experiencia sexual –que en tierra caliente es muy intensa– la vida con sus cosechadoras de café, en fin: ese mundo que es de mujeres y que ya describió muy hermosamente Saint-John Perse en *Los elogios*, en que la mujer es un gran poder, siempre está presente. Está tu madre, las sirvientas, las recolectoras, las mujeres que llevan la comida a los lavadores de oro en los ríos, es un mundo muy femenino⁵³⁹.

⁵³⁸ Saint-John Perse: “III” en *Elogios y otros...* pp. 19-20.

⁵³⁹ Guillermo Sheridan: “La vida, la...” *loc. cit.* p. 624.

Como paradigmas mutisianos de ese mundo femenino asociado a los dominios de la “tierra caliente”, no como meros habitantes de ellos, sino en cuanto cabal encarnación de ellos se encuentran personajes como La Machiche –la maquiavélica matrona que don Graci acogió en su peculiar falansterio de *La mansión de Araucaíma*⁵⁴⁰–, Flor Estévez –la callada dueña de La Nieve del Almirante que de manera simultánea ejerció los roles de amante y de madre de Maqroll durante su estadía en la cima de la cordillera⁵⁴¹–, y Amparo María –la joven campesina que a través de su oscilante pasión entre la contención y el desenfreno le brindó al Gaviero la oportunidad de recuperar la ilusión de un pleno retorno a las entrañas de su añorada “tierra caliente”⁵⁴²–. En la concepción de este trío de mujeres, y de algunas otras anónimas pero presentes en los relatos y poemas, Mutis reconoce otra de las variantes que ha empleado para plasmar en su obra, una y otra vez, el fecundo influjo que sobre su proyecto estético ejerció la hacienda de Coello,

⁵⁴⁰ “Hembra madura y frutal, la Machiche. Mujer de piel blanca, amplios senos caídos, vastas y grandes nalgas, ojos negros y uno de esos rostros de quijada recia, pómulos anchos y ávida boca [...] Hembra terrible y mansa la Machiche, así llamada por no se supo nunca qué habilidades eróticas explotadas en sus años de plenitud. [...] Tenía la Machiche una de esas inteligencias naturales y exclusivamente femeninas; un talento espontáneo para el mal y una ternura a flor de piel, lista a proteger, acariciar, alejar el dolor y la malaventuranza. La bondad se le daba furiosamente, sus astucias se gestaban largamente y estallaban en ruidosas y complicadas contiendas, que se aplacaban luego en el arrullo acelerado de algún lecho en desorden.” (*La mansión de Araucaíma*, p. 57)

⁵⁴¹ “Flor Estévez. Nadie me ha sido tan cercano, nadie me ha sido tan necesario, nadie ha cuidado tanto de mí con ese secreto tacto suyo en medio de la selvática y ceñuda distancia de su ser dado al silencio, a los monosílabos, a escuetos gruñidos que ni niegan ni afirman. [...] Flor Estévez, leal y bronca en sus iras, procaz y repentina en sus caricias. Abstraída, viendo pasar la niebla por entre los altos cámbulos, cantando canciones de tierras bajas, canciones frutales, gozosas, inocentes y teñidas de una aguda nostalgia que se quedaba para siempre en la memoria con la melodía y las palabras de un candor transparente.” (*La Nieve del Almirante*, pp. 52-53)

⁵⁴² “[...] la muchacha [Amparo María] abrazaba al Gaviero con efusión hasta entonces poco frecuente. En palabras cariñosas y entrecortadas, le contó que había temido mucho por él, no solamente por el castigo del páramo, sino por las gentes que allá vivían y que le despertaban una prevención sombría e inexplicable. 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 clamor por los dones del mundo.” (*Un bel morir*, p. 247)

una vez dejó de ser un lugar visitado sólo durante las vacaciones, para convertirse en su principal referente espacial, pero sobretodo, afectivo:

Ya en *La mansión de Araucaíma* aparece La Machiche, que podría ser un antecedente de Flor Estévez. Es ese tipo de mujer de tierra caliente, tan vista en la literatura latinoamericana y que representa la feminidad esencial, una especie de *fatum*. Ella es la gran indicadora del destino y es, como lo has dicho, muy distinta de Ilona. Pero esa feminidad esencial la tiene también Amparo María, esa joven recogedora de café sacada de mis experiencias y recuerdos de la finca nuestra, situada en Coello, en el Tolima. A eso aludo tanto porque Amparo María es ya esa fiera que empieza a ser la hembra con una fuerza de destino y que a veces llega a ser de orden délfico. Si hiciéramos el recuento de las mujeres que aparecen en mis poemas, veríamos que ese tipo de presencias femeninas son para mí parte del paisaje, de la tierra, de la evidencia misma de esa feracidad y de esa especie de disponibilidad que crean el clima, la vegetación y los ríos. Eso fue lo que yo sentí, así fue como viví la tierra caliente cuando regresé de Europa: una suerte de espacio que se me daba y que me otorgaba una disponibilidad absoluta, no una libertad sino una especie de ampliación en proporciones gigantes y delirantes de sueños, ambiciones, deseos, sensaciones [...] ⁵⁴³.

Pero el regreso mutisiano al paraíso de la “tierra caliente”, no se ha presentado solamente bajo la evocación poética o la recreación narrativa, tras décadas de no haber vuelto a sumergirse de manera directa en ese “clima” sin parangón posible en la imaginación del poeta, Mutis emprendió la arriesgada misión de regresar de cuerpo presente al “paraíso perdido”, con el riesgo –siempre implícito en este tipo de misiones– de no hallarlo o de toparse con unas ruinas que desvirtúen por completo su recuerdo idílico. El compañero de viaje fue su entrañable amigo Álvaro Castaño Castillo⁵⁴⁴, cuya

⁵⁴³ Eduardo García Aguilar: *Celebraciones y otros... op. cit.* pp. 17-18.

⁵⁴⁴ Álvaro Castaño Castillo, abogado colombiano, quien ha mediados del siglo XX fundó en Bogotá la emisora radial HJCK que desde sus inicios se consolidó con uno de los proyectos culturales más significativos en el ámbito de los medios de comunicación colombianos en su intento de aproximar a sus oyentes a las más diversas expresiones de la cultura universal pasada y presente. En la actualidad la emisora ha sido adquirida por el Grupo Latino de Radio, filial del conglomerado español Prisa, y se puede sintonizar su programación a través de Internet (www.hjck.com). Desde su polémico cargo de Jefe de Relaciones Públicas de la petrolera Esso, Mutis fue uno de los principales “mecenas” de la emisora en sus duros inicios, pero su principal legado fue de otra índole y aún sigue vigente tal como hace poco lo ha reconocido su fundador: “Como si todo esto fuera poco [el apoyo financiero] un día me dijo Mutis: «Te tengo un regalo». Y, sin más, fue conduciéndome al estudio donde se hornean las locuciones de la

versión de lo acaecido en dicho viaje al “pasado” presenta una gran similitud con la del narrador omnisciente de *Un bel morir* a propósito del reencuentro de Maqroll con la “tierra caliente” citada páginas atrás, aunque desde un tono intimista que permite al lector vivir con mayor intensidad el resultado del arriesgado regreso a la otrora hacienda familiar:

Álvaro [Mutis] había venido varias veces a Colombia. Gerardo Hernández, un amigo común, nos prestó una finca. Esto ocurrió en los finales de los setenta. [...] Y sintió la excitación del olor del Tolima. Me dijo: «Quiero hacer una aventura riesgosa: recorrer los pasos de la infancia». Y nos fuimos para Ibagué, estuvimos en El Círculo, el famoso club de la ciudad, nos lanzamos a Coello, a lo que Mutis pensaba que eran los despojos de la finca paterna, y no había tal, todo estaba intacto. El creía que no era así⁵⁴⁵. «Tocayo, vamos a enfrentarnos al tiempo, al fenómeno del tiempo que discurre hacia la muerte; si no encuentro nada tengo que suicidarme. La casa quedaba acá, con mi hermano Leopoldo nos íbamos por un senderito. En aquella esquina debe haber un árbol que producía unos aguacates espectaculares. Si está ahí, nos salvamos». Y estaba. «Más allá tienen que aparecer unos bejucos con los cuales atravesábamos con mi hermano hasta el otro lado del río». Y estaban los bejucos. Álvaro empezó a dar alaridos. Y llegamos a la cascada. Antes de llegar dijo: «Si la cascada existe derrotamos el tiempo». Y empecé a escuchar el rumor de la cascada. «Y si está ahí, nos empelotamos, tocayo, para sentir que el agua helada nos caiga encima». Y nos tocó empelotarnos. Fue una verdadera fiesta de la vida. Después regresamos al Chicoral. También en nuestra finca de Carmen de Apicalá ha sentido esa embriaguez de las evocaciones de su infancia y adolescencia. Es la

emisora. Hizo un guiño al técnico de control y me dijo: «Aquí está mi regalo, escúchalo». Era la identificación de la emisora: «Emisora HJCK El Mundo en Bogotá, desde 1950 una emisora para la inmensa minoría», grabada con su propia e insuperable voz. / Desde ese día esa voz nos acompaña sin descanso. Una presencia que nunca se adormece porque la propia voz de Mutis se encarga de impedirlo: cada sesenta minutos, Mutis como Maqroll el Gaviero desde su atalaya, repite a los oyentes su pregón: «Una emisora para la inmensa minoría... los patrocinadores de la HJCK apoyan la cultura.» Álvaro Castaño Castillo: “El gran inconforme” en *Álbum de Maqroll el Gaviero. Álvaro Mutis en el ojo de dieciséis fotógrafos*, Bogotá, Alfaguara, 2007, p. 20.

⁵⁴⁵ Pocos años antes de ese retorno a Coello, Mutis había afirmado como, supuestamente por factores climatológicos, la hacienda y su paisaje circundante habían sufrido daños irreparables, por lo que la única posibilidad de recrearlos era mediante un ejercicio de memoria, opción que consideraba ideal: “[...] no he vuelto a Coello, la finca de mi familia, y es más, la naturaleza se encargó, muy generosa y bellamente, de desaparecerla. La hacienda quedaba en la confluencia de dos ríos muy caudalosos, y hace un año, se desbordaron y borrarón toda la finca. Arrasaron con las carreteras... se borró todo. Ya no tengo nada que ver con todo ello. Todo ha cambiado. Quedó destruido, cosa que me parece magnífica, pues todo quedó intacto dentro de mí.” Guillermo Sheridan: “La vida, la...” *loc. cit.* p. 628.

evidencia de cómo Álvaro siente las raíces del ser colombiano, y uno de sus dolores constantes es no estar en ese contacto permanente⁵⁴⁶.

El anterior testimonio permite vislumbrar otra de las implicaciones que tiene la irrupción de la “tierra caliente” en el universo literario mutisiano: la manera de aproximarse a través del paisaje a la problemática socio-política de la Colombia contemporánea. Porque a pesar de que en algunas de las narraciones correspondientes a las *Empresas y tribulaciones* se adelantan algunas alusiones a la contienda bélica que ha azotado al país desde hace más de medio siglo⁵⁴⁷ o a la irrupción de fenómenos como el

⁵⁴⁶ Humberto Valverde: “Álvaro Mutis: entre amigos” en Santiago Mutis Durán (editor): *Tras las rutas... 1981-1988 op. cit.* p. 374. El hasta ahora último contacto directo de Mutis con Coello está asociado a la muerte de su hermano Leopoldo y deja entrever en qué circunstancias se dará el regreso definitivo a esa emblemática “parcela” de su existencia: “La última vez que estuve en Coello fui a cumplir un pacto que habíamos celebrado con mi hermano. / Siempre habíamos dicho que al morir queríamos ser incinerados y que nuestras cenizas se echaran al río Coello. En un acto muy sencillo –casi diría yo un ritual íntimo– vi cómo regresaba Leopoldo a esa tierra donde quedaron sentadas las bases de una complicidad que nos mantuvo unidos hasta el último segundo de su vida. Allí estuve con mi hijo Santiago, y le expliqué lo que tiene que hacer con mis cenizas el día que me vaya de este mundo. El día que me enfrente a ese instante sobre el cual nada sabemos. / Al morir Leopoldo sentí que también una porción muy grande de mi alma se iba con él, y se dejaba llevar por esas aguas tormentosas que tantas veces azotaron mi cuerpo. Era esa parte de mi vida que había forjado junto a él en cada paseo al río, en cada grito que pronunciamos a una sola voz en los caminos secretos que se abrían paso entre los cafetales. / Leopoldo era el único testigo que quedaba de esos años maravillosos” (Fernando Quiroz: *El reino que... op. cit.* pp. 34-35). Este aparente penúltimo viaje a Coello, también implicó para Mutis corroborar su temor que tarde o temprano las fuerzas asociadas con el paso del tiempo irían minando ese paraíso terrenal, frente a la cual le ha sido necesario volver a confiar en el poder de las palabras para luchar contra el devastador fantasma del olvido definitivo: “Cuando fui a llevar las cenizas de mi hermano, encontré la casa totalmente destruida. De esa terraza donde leí historia y literatura como loco, a mi regreso de Europa, no quedaba sino el recuerdo. Tal vez por eso cada vez tengo más presente a Coello cuando me siento frente a la máquina: porque en mi memoria sigue intacto gracias a que puedo escribirlo” (*Ibid.* p. 36).

⁵⁴⁷ La alusión más directa del conflicto colombiano –que se iniciara hacia mediados del siglo XX como una lucha bipartidista, convirtiéndose a partir de los años 60 en una contienda de grupos insurgentes de izquierda contra el poder central, y adquiriendo desde la década de los ochenta los rasgos de un conflicto también de carácter contrainsurgente, ya fuera mediante la irrupción de grupos de extrema derecha o de una “guerra sucia” emprendida por miembros de organismos del estado, todo ello mediado por el poder de corrupción del fenómeno del narcotráfico, cuyo influjo ha cobijado a todos los actores armados en cuestión– se halla en las páginas de *Amirbar* cuando Maqroll indaga a Eulogio –hermano de Dora Estela y su guía durante su aventura minera– sobre el poder real de las CAF (Compañías de Acción Federal), grupo que perfectamente podría encarnar a cualquiera de los grupos enfrentados en Colombia, independientemente de su filiación ideológica, y cuyo devenir refleja la cíclica y demencial evolución del conflicto colombiano: “–A nadie le importan aquí esas vainas –comentó [Eulogio]–. Ahora que acabaron con las CAF, están apareciendo otros grupos y eso es lo que en verdad les importa. / Le pregunté que eran las famosas CAF que había oído mencionar antes y comentó en un tono un tanto irritado, tras una larga pausa que pensé terminaría por ser un silencio completo: / –Ay, mire mi don, esa gente toda está loca. Las CAF son las Compañías de Acción Federal. Es un grupo de desesperados que no creo que sepan lo que quieren. Arrasan con todo, se enfrentan al ejército hasta que lo copan, matan ganado y gente sin motivo ni sistema alguno y desaparecen en el monte. Quién les paga, quién los arma, eso nadie lo sabe. Parece que,

narcotráfico que desde mediados de los años 70 alteró por completo los valores y la estructura de la sociedad colombiana⁵⁴⁸, la actitud del autor ha tendido más a eludir el tema, amparado en el hecho de vivir desde hace más de medio siglo fuera del país⁵⁴⁹, o a asumir una postura irónica sobre ciertos rasgos característicos de la identidad colombiana⁵⁵⁰, pero cuando ha decidido hacerle frente, lo ha hecho a partir de un

por lo menos por aquí, ya los exterminó el ejército. Pero no tardarán en aparecer otros. Es como una plaga. Llevamos más de treinta años en esto y no tiene visos de terminar.” (*Amirbar*, p. 415)

⁵⁴⁸ El siguiente perfil de Jaime Tirado “El Rompe espejos” –elaborado por Maqroll a partir del cuidadoso estudio de una fotografía y corroborado posteriormente por Abdul durante su viaje al río Mira– puede apreciarse la configuración del arquetipo de los narcotraficantes que desde hace tres décadas impusieron un nuevo conjunto de valores (dinero fácil y poder desmedido) en los países andinos ubicados al norte de Suramérica, en especial Colombia: “[...] el famoso *Rompe espejos* no ha hecho su fortuna exportando banano, que es lo que allá se cultiva. Ese dinero viene de algo que vale más y es más arriesgado conseguir. Además, ese aire que tiene de niño bien algo tarado me parece altamente sospechoso. No hay peor ralea que esos señoritos que se salen de sus cauces y rompen con las reglas y convenciones de su clase. Son de alta peligrosidad porque han dejado atrás los principios con los que nacieron y jamás respetan los establecidos por el hampa. Es por eso que son capaces de todo. No hay límites que los contengan.” (*Abdul Bashur, soñador de navíos*, p. 553)

⁵⁴⁹ La siguiente respuesta ofrecida en 1993 a la pregunta sobre el conflicto armado colombiano refleja la tradicional postura pública mutisiana de no verter opinión alguna sobre el tema en cuestión, aunque reconociendo como éste se ha filtrado en sus obras, en especial en algunos relatos correspondientes a las *Empresas y tribulaciones*: “He tenido como principio en los treinta y seis años que vivo fuera de mi país de jamás hablar fuera de Colombia de la situación profundamente dolorosa y desgarradora que vive mi país, un país que quiero profundamente, pero creo que ningún colombiano tiene derecho, y menos hoy día, de hablar de esta situación fuera del país en donde, estando fuera, no está corriendo ningún peligro. / Si yo tengo que hablar un día y quiero hablar sobre la situación colombiana, lo haré en Colombia y corriendo los peligros que corren mis compatriotas cuando hablan de esta situación cainita que tenemos que vivir. Sin embargo, sería tartufo negar e ignorar que tanto en *Un bel morir* como en *Amirbar* está presente, desde luego, como una sombra –sin mencionar Colombia–, pero está presente esta situación irracional e incomprensible, profundamente dolorosa y sobre la cual –como repito– quise guardar silencio, sobre todo de forma pública.” Respuesta brindada en el marco de los coloquios correspondientes a la Semana de Autor que el Instituto de Cooperación Iberoamericana le dedicó en 1993. En Pedro Shimose (editor): *Álvaro Mutis op. cit.* p. 113.

⁵⁵⁰ Desde la publicación de sus primeros poemarios a mediados del siglo XX, Mutis asumió la actitud de “épater” al medio cultural colombiano –en el cual él mismo se incluye– al denunciar su característica “verborrea” que impide escuchar los argumentos de sus miembros, pero sobretudo las voces de la América profunda: “Colombia tiene las más vastas posibilidades para ser ejemplo vivo y resumen exacto de lo americano. Vastas costas, cordilleras, llanos, selvas, todo eso sirviendo de marco a cien años de apasionadas guerras civiles, de sangrienta búsqueda de una nacionalidad, de un perfil, de una voz de América. En los primeros años de este siglo se detuvo extrañamente la tarea de perpetuar la memoria de esa esencia especial nuestra y comienza nuestro cacareo en todas las lenguas y todas las modas de Europa. Ese proceso ha culminado con la lánguida sucesión de aún no definidas generaciones que ya no somos tales, sino grandes grupos de bobitos, que oímos nuestras propias voces y las ajenas en una torpe algarabía que nos impide oír los llamados de nuestra América” (Gabriel García Márquez: “Una generación de «bobitos»” en Álvaro Mutis: *Poesía y prosa op. cit.* p. 543). Esa valoración del egocentrismo de los colombianos, la refuerza y la matiza al radicarse en el extranjero y entrar en contacto con compatriotas que oscilan entre un nacionalismo pasajero y un intento ciego de mimesis absoluta con

ejercicio argumentativo que se funda en la reivindicación del supuesto paraíso geográfico que caracteriza al país, especialmente su idílica “tierra caliente”. Uno de estos escasos momentos ocurrió en 1992, cuando en el marco de la conmemoración del quinto centenario del descubrimiento de América, y a pesar de su denuncia en cuanto a convertir el evento en un diálogo de sordos entre las dos orillas hispanoparlantes del Atlántico⁵⁵¹, accedió escribir para *Le Nouvel Observateur* un extenso artículo sobre el

los referentes de la sociedad foránea que habitan: “Esta noche [20 de julio de 1959, conmemoración de la gesta de independencia] todos los colombianos que viven en México se ponen de acuerdo en lo hermosa que es nuestra tierra, lo buena que es la comida colombiana y lo gran tipo que es Alberto Lleras [presidente de Colombia en dos ocasiones, 1945-46 y 1958-1962], pero mañana, enguayabados –así llamamos allá a la cruda– volverán a las andadas y los verás más mexicanos que el pulque y diciendo “manito” en cada frase aunque no venga a cuento. Así son, muchacha [Elena Poniatowska], así son mis paisanos, INMARCESIBLES es el adjetivo que les cuadra –además porque aparece en la primera estrofa de nuestro himno nacional “Oh gloria inmarcesible”... ¡mira que como adjetivo hay que convenir en que se las trae!- ya conocerás algunos y me darás la razón” (Álvaro Mutis: *Cartas a Elena... op. cit.*, p. 89). De igual manera ha denunciado en numerosas ocasiones la impudicia argumentativa de sus compatriotas: “Los colombianos vistos a través de la distancia, son curiosos, de mucho viajar los conozco tanto que soy capaz de reconocerlos entre muchos inmediatamente por la absoluta seguridad con que dicen las cosas más impresionantes, porque no se detienen ante nada y tiene siempre el gesto [...] del que sabe absolutamente todo, del Concorde o de la economía en Hong Kong. Nunca he sabido si es verdad o mentira pero parecen saberlo todo. [...] Los colombianos [...] tienen siempre la capacidad de explicarlo todo, mientras el resto de América Latina es de un pudor y un cuidado inmenso” (Ana María Cano: “Mutis, poeta mayor” *loc. cit.* p. 290). Esta impudicia también se manifiesta en la manera en que los colombianos “acomodan” lo dicho por los extranjeros a propósitos de ellos con la intención de fortalecer su ya mencionado carácter egocéntrico: “Los colombianos tenemos la triste tendencia a creer todo lo que se dice sobre nuestro carácter o nuestro destino, es peor, no solamente lo creemos sino que solemos magnificarlo, sin la menor muestra de pudor, con toda la bucólica ingenuidad de que somos capaces, y es mucha. Eliseo Reclus, el sabio geógrafo francés visita Bogotá a mediados del siglo pasado, ve a las gentes que dialogan apaciblemente paseándose por el atrio de la catedral. «Charlar como atenienses» apunta entre bonachón y humorista. De la inocua observación nace nuestro autobautismo como «la Atenas de Suramérica». Somos incorregibles. Y el mal sigue su curso. Es la patria de los Buendía, para bien y para mal. Recuérdese siempre” (Alvaro Mutis: “Poesía en Colombia” en *Anthropos*, 202, 2004, p. 71).

⁵⁵¹ “Yo anuncié hace algunos años [...] que con el V Centenario nos iba a llover una catarata de retóricas y de diálogos de sordos entre España y América latina. Ya se me ha secado la saliva de repetirlo. No nos entendemos porque los dos, España y América Latina, caemos en la retórica para no oírnos ni vernos de verdad. Lo que hemos hecho desde la independencia es, por un lado iniciar en nuestros países una guerra civil que no para, y por otro, pasarnos facturas con España. Los españoles nos pasan la factura de que nos han dejado una cultura y un idioma, y nosotros los recriminamos porque se aniquiló una civilización. Yo no estoy de acuerdo. Yo no veo a los ingleses recriminando con odio a los italianos porque las legiones de Claudio arrasaron absolutamente las islas británicas y acabaron con los pictos, que eran una cultura con ciudades y leyes. La historia sucede de forma brutal y estos cambios cuestan sangre y sacrificio. Hay civilizaciones enteras que se han hundido. ¿Qué sabemos de los asirios o de los caldeos, que eran astrónomos? Se hundieron, se fundieron, desaparecieron, y hoy sus huellas están presentes a través de los persas o los hindúes. Las razas indígenas de América fueron sometidas y perdieron su batalla. Pero sentarnos ahora a rasgarnos las vestiduras no nos va a ayudar. [...] porque o entendemos que ése es un fenómeno histórico, que sucedió y está dentro de nosotros, y resolvemos ser americanos con las dos herencias sin enfrentarlas, o sencillamente vamos a seguir siendo inmaduros. El Descubrimiento de

pasado y presente de Colombia. En sus primeros párrafos el texto se construye a partir dentro del marco de referencia que impone su título –“Recobrar el paraíso”–, que en el caso de Mutis, como se ha indicado previamente, consiste primordialmente en un intento de recuperar un paisaje edénico a partir de un ejercicio de memoria adelantado en tierras extrañas:

Las flores de un anaranjado intenso o de un lila pálido que se abren todo el año en la copa de los árboles, los pétalos blancos de los cafetos o, en la época de la recolección, sus frutos rojo cereza, dan un aire de fiesta permanente, de exuberancia sin desmesura, de eterna armonía, difícil de expresar con palabras. Sí, todavía hoy, en mi exilio mexicano, cuando cierro los ojos y pienso en Colombia, en tan extremada belleza, en esa serenidad de un Edén al sexto día de la Creación, vuelvo a encontrar aquella imagen intacta⁵⁵².

Posterior a esta introducción en el que se percibe el influjo de la matizada “tierra caliente” y de un recorrido en tono de “guía turística ilustrada” por las diferentes y distintas regiones del país en el marco de sus actuales fronteras⁵⁵³, Mutis presenta un sutil perfil crítico del carácter de los colombianos, en los que no alcanza las cimas de ironía presentes en otros escritos suyos al respecto, pero en el que al tiempo que alaba

América no ha sucedido todavía. Cuando España nos descubra de verdad y nosotros descubramos de verdad a los españoles entonces nos quedaremos tranquilos. Mientras tanto, no.” Hernando Orgambides: “Falta descubrir América...” *loc. cit.* p. 3.

⁵⁵² Álvaro Mutis: “Recobrar el paraíso” en *Desde el solar op. cit.* p. 163.

⁵⁵³ Una prueba más del innegable valor de Coello en el imaginario del autor, es el hecho de siempre utilizarlo como punto de referencia para definir otros lugares geográficas del país y siempre en contraposición a su odiada Bogotá: “También encontré otros Coellos, como el Valle del Cauca, con esas maravillosas matas de guadua, esas haciendas con olor a trapiche y la presencia imponente del río Cauca. O como los Llanos orientales, donde reviví la leyenda de mi abuelo paterno, don Pedro Mutis Durán, de quien se dijo siempre que se había perdido en ese mundo exótico y lejano. / Y conocí Popayán, con su paisaje al estilo italiano, donde los espacios y las montañas no resultan tan descomunales como en la mayoría de la América Latina, sino que más parecen copiados de la Toscana. Y recorrí, en fin, el país entero, y pude darme cuenta de que Colombia no era sólo Bogotá, que es una ciudad –ya lo dije– en la que jamás me sentí del todo a gusto, tal vez por esa manera de ser del bogotano, con tanto “me muero de la pena” y “nada que te pinte”, y esa cortesía tan obvia y tan postiza. Descubrí, entonces, que no todos los colombianos se morían de la pena, y esto despertó mi entusiasmo por una tierra que quiero tanto.” Fernando Quiroz: *El reino que... op. cit.* pp. 58-59.

también cuestiona el posible germen de las casi siempre traumáticas dinámicas sociales que ha vivido el país desde su independencia de la corona española:

El colombiano desborda de imaginación y de vida, es inestable y fácilmente proclive a abandonar sus empresas a medio camino. Su inteligencia natural salta de un tema a otro, de una solución a otra, lo que hace que la historia del país esté sembrada de las contradicciones más imprevisibles y más insolubles. País de abogados y de juristas, de poetas y de oradores, de políticos hábiles como nadie para las combinaciones electorales, de gramáticos rigurosos y de humoristas prontos a tomar a broma los defectos físicos y morales de sus semejantes, Colombia había encontrado el medio, a principios de siglo, fortalecida tras sus ochenta años de guerras fratricidas ininterrumpidas, de bautizarse a sí misma «la Suiza de América». El colombiano es incomparable a la hora de transformar en realidades perentorias los productos más exaltados de su imaginación⁵⁵⁴.

Pero justamente, para Mutis, dicha imaginación exaltada puede conducir a los traicioneros dominios de la distorsión histórica o del olvido, de tal forma que cuando hechos horribles como el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, el caudillo liberal ultimado en Bogotá el 9 de abril de 1948, el mundo paradisiaco construido a partir del inconstante fabular de los colombianos salta por los aires y no se cuenta con un mínimo marco de referencia histórico que permita hacerle frente a la nueva tragedia, cayendo una vez más en una espiral de violencia que desde hace más de medio siglo parece tender hacia el infinito:

Así nació la violencia política, de siniestro renombre, que ha hecho entrar a Colombia en las páginas de la crónica roja del planeta. Unas horas bastaron para que la «Suiza de América» pereciera en las llamas, y vimos surgir en su lugar un país que nos resulta inexplicable y que nada tiene que ver ya con la nación pacífica de nuestra infancia. Simple problema, por otra parte, de mala memoria; porque, como hemos dicho, el siglo XIX fue el teatro de una sucesión ininterrumpida de guerras civiles que no tenían nada que envidia, en materia de irracionalidad y de oscurantismo, a la de hoy⁵⁵⁵.

⁵⁵⁴ Álvaro Mutis: “Recobrar el paraíso” *loc. cit.* p. 165.

⁵⁵⁵ *Ibíd.* p. 168.

Esta somera introducción a los momentos iniciales de la violencia política y social que ha signado el devenir de Colombia durante el último siglo, no pretende ahondar en los orígenes de la misma ni dar una posible fórmula mágica para su solución, situación esta última a la que se acude con tanta frecuencia cayendo justamente en la trampa de unas retóricas hijas de una imaginación alterada como la denunciada previamente por Mutis; pero en contra partida permite comprender como en el trasfondo, más allá de la validez o no de las visiones románticas del país que por momentos se han moldeado en la mente sus habitantes, la Colombia contemporánea, con sus estelas de sangre y desolación, representan para el escritor la pérdida de un paraíso, el de aquel país aparentemente pacífico, que obviamente está asociado a los recuerdos infantiles de la su vida en medio de la sin par hacienda cafetera de Coello. Por esta razón, y a pesar de vivir desde hace cinco décadas por fuera del país y regresando a él sólo de manera esporádica, al tiempo que es capaz de de presentar una lúcida radiografía de los actuales contrastes del país⁵⁵⁶, contrapone a ella la mirada idílica de la edénica “tierra caliente” de su memoria, tal cual lo hace desde el título del escrito en cuestión: “Recobrar el paraíso”. Esta empresa literaria ha sido evidente desde sus primeros poemarios, en los que con la excusa de recrear determinado paisaje físico y afectivo se concibió un espacio, no sólo intermedio sino alternativo, geográfica y culturalmente, a las tierras altas y bajas de la América

⁵⁵⁶ “Y llegamos a la Colombia de hoy, que se sitúa por su complejidad y sus contrastes fuera de toda explicación posible: un país cuya riqueza reconocen los expertos en economía de Harvard y Yale y que, al mismo tiempo, es víctima en su capital y en muchas grandes ciudades de provincias del fenómeno monstruoso de los «camines» y los «sicarios». Los primeros son niños de ocho a dieciséis años organizados en sociedades creadas que viven de la delincuencia, con leyes que sólo ellos fijan y que aplican sin tener que dar cuentas a nadie, sin permitir la menor injerencia exterior. Los segundos son adolescentes que, por una suma de dinero convenida, ejecutan a quienes les designan, en la calle y a pleno día, sin preocuparse por la policía o el ejército, cuya vigilancia burlan con una impunidad asombrosa. Una potente moto y una metralleta les bastan para cumplir la misión que les encomiendan unos poderes ocultos que jamás son identificados.” *Ibíd.* p. 168.

ecuatorial⁵⁵⁷, y que aún en la actualidad en los cada vez menos frecuentes pronunciamientos del autor sigue vigente con toda su carga de rechazo al mundo contemporáneo y sus valores: “Tengo [...] la certeza de que Colombia volverá a ser lo que fue cuando la paz reinaba en esa tierra de mis sueños”⁵⁵⁸, en ese territorio que, más allá de de las transformaciones físicas de sus raíces concretas –la hacienda familiar de Coello–, perdura en la memoria de los lectores mutisianos bajo el seductor manto de la llamada “tierra caliente” y como testimonio del rechazo de su creador al mundo contemporáneo y a su vez como ilusoria esperanza de un añorado retorno a su particular paraíso perdido.

⁵⁵⁷ Esta constante de la obra mutisiana, ya sea en su vertiente lírica como en la narrativa, fue visible desde sus primeras publicaciones como bien lo entrevió Adolfo Castañón a propósito de la *Reseña de los Hospitales de Ultramar* de 1959: “Que América es continente de tierras encontradas, un continente en telúrica gestación y donde el contraste entre las geografías y las razas auspicia un drama que encubrimos llamado historia y culturas americanas, es desde luego un motivo compartido, un lugar de cita y un punto de encuentro entre las más diversas corrientes y autores. Con todo, quizá no sea ocioso recordar aquí aquellas sugerencias suscitadas por el crítico dominicano Pedro Henríquez Ureña acerca de la coexistencia dialógica entre una América ‘Mala’ –caliente, tropical, profusa, agitada y endemoniada por el sol (Mutis diría gótica)– y, por otra parte, una América de altura, civilizada, edificante, arisca, montañosa, austera y de poderosa sensibilidad otoñal, la melancólica y sensitiva que rige en las elevadas ciudades de los altiplanos que se levantan en las faldas de las montañas como Bogotá, Quito o México. / En la invención de la *Reseña* se alcanza un grado inédito, una nota inaudita en el contrapunto de los paisajes: se interioriza la imaginación de *la geografía* y se cumple ahora como imaginación de *las geografías*, oratorio dramático de las tierras; El gaviero aparece entonces, ahí, a veces como el oficiante, a veces como el reo de esas nupcias entre góticas Tierras Bajas y las arcaicas, inmemoriales Tierras Altas y frías, entre “la dicha inmotivada” del trópico y el melancólico ensimismamiento del solitario, helado páramo.” Adolfo Castañón: “Álvaro Mutis: Reseña de los Hospitales de Ultramar” en *América Sintaxis*, México, Editorial Aldus, 2000, p. 182.

⁵⁵⁸ Con este reconocimiento del deseo de regresar al paraíso perdido de la infancia asociada a la “tierra caliente”, Mutis puso punto final a su intervención en el marco de XXI Feria del Libro de Guadalajara (noviembre 2007), durante la cual se le rindió un sentido homenaje a su trayectoria literaria. La intervención se tituló “La tierra de mis sueños” (*Lecturas Fin de Semana, El Tiempo*, diciembre 8 de 2007, p. 5) y consistió en una versión resumida del artículo publicado quince años atrás en *Le Nouvel Observateur* (“Recobrar el paraíso”); y aunque el espíritu de los dos escritos es idéntico no debe pasarse por alto el sutil cambio del título, que invita a un sugerente y clarificador juego interpretativo a partir de las variaciones que pueden concebirse a partir de la fusión de los dos y de los referentes que connotan: “Recobrar el paraíso”, “Recobrar la tierra de mis sueños”, “Recobrar la «tierra caliente»”, etc.; tampoco debe soslayarse el ligero optimismo de cara al futuro que brota de las líneas finales de la nueva versión, en contraposición al frío y pesimista diagnóstico con el que se cerraba la anterior versión –“las terribles contradicciones y las desdichas de las que el continente sigue pareciendo incapaz de liberarse y que le mantienen al margen de todo progreso social y político auténtico” (“Recobrar el paraíso” *loc. cit.* p. 170)–, aunque de una u otra manera las dos propuestas reafirman el rechazo mutisiano a los tiempos y valores presentes.

VI.3. Por los caminos de la historia: Simón Bolívar, Felipe II y Alar el Ilirio, tres fugas mutisianas hacia el pasado para interpelar el presente

La segunda alternativa que Álvaro Mutis explora en su obra literaria para poner de manifiesto su profundo malestar con la sociedad contemporánea va más allá de la constante evocación del paraíso perdido de la infancia asociado a la ya aludida “tierra caliente”. Ahora la fuga hacia el pasado se concreta en un intento de remontar el río de la historia y detenerse en ciertos recodos de éste con el ánimo de poder establecer a partir de ellos un contraste respecto al insoportable presente que se desea evadir. Este proyecto de volver la mirada hacia un pasado más allá de la experiencia biográfica y de recrear algunos momentos históricos significativos para el escritor, se articula en el caso mutisiano sobre cuatro premisas respecto a su valoración de la historia y a la manera de abordarla de cara a la concreción de sus poemas y relatos. El punto de partida es el de concebir los fenómenos históricos como el resultado de procesos en los que el margen de incertidumbre tiende a ser mayor que el de las certezas, de ahí que su desarrollo no responda en la mayoría de casos al resultado lógico de la conjunción de determinadas variables sociales, políticas, económicas, geográficas, etc., sino que se halle sujeto a las más insospechadas variantes:

La historia [...] la veo como una especie de magma que se mueve y se desplaza sin propósito alguno, dando esquinazos sorprendentes, muy tristes a veces y resplandecientes otros. Hay que leer con honestidad la corriente de los hechos históricos y saber observar su curso. No ponerles encima un mote y aplicarles un papel determinado y empezar a ajustar los hechos a ese papel preconcebido. La historia es un desorden y un caos⁵⁵⁹.

⁵⁵⁹ Eduardo García Aguilar: *Celebraciones y otros... op. cit.* pp. 12-13.

A esta primera premisa, Mutis suma una segunda que va en contravía de las corrientes historiográficas consolidadas durante el siglo XX. Mientras que éstas, independiente de sus sesgos ideológicos, promulgaron la interpretación de los acontecimientos históricos desde la óptica de evaluarlos en cuanto procesos colectivos concretados en períodos de mediana o larga duración⁵⁶⁰, el escritor colombiano rescata el modelo romántico de ubicar en el primer plano de la valoración histórica a determinados personajes que en función de sus convicciones y actuaciones particulares condicionaron el devenir histórico de las sociedades a las que pertenecían. Por ello su insistencia en aclarar que el interés que lo guía en sus pesquisas históricas sea el de descubrir el carácter de dichos personajes, antes que el estudio objetivo de las causas y consecuencias de los procesos globales en que se encontraron inmersos:

No me interesa la historia como proceso de desarrollo de una determinada cultura, o las etapas que ha cumplido ese proceso. Me interesa el destino de los hombres, ese momento en que confluyen el destino de los hombres y lo que se llama el curso de la historia, que no sabemos muy bien lo que es, pero podemos imaginar como el río en creciente que avanza sin plan ninguno en pleno desorden y cuyo trazo semeja al de la marcha de la civilización humana sobre la tierra. Cuando ese curso interfiere con el destino humano, por ejemplo cuando el Directorio francés debe recurrir a un joven general desconocido, Napoleón Bonaparte, para que detenga un mitin en pleno París, ahí comienza la carrera de Napoleón Bonaparte. Seguir esa huella, el trazo de este final de la Revolución Francesa, del gobierno del directorio y del destino de este joven general sin ningún futuro es ese momento y, además, con la sospecha de haber sido partidario de Robespierre [...], es lo interesante. En ese momento, cuando se cruzan esas dos coordenadas, comienza uno de los destinos más espectaculares de la historia. Eso es lo que a mí me llama la atención, lo que percibo al leer historia y lo que me parece fascinante e inagotable, porque el ejemplo se puede multiplicar infinitamente⁵⁶¹.

⁵⁶⁰ Véase Fernand Braudel: *Escritos sobre historia*, traducción de Angelina Martín del Campo, México, Fondo de Cultura, 1991, o *La historia y las ciencias sociales*, traducción de Josefina Gómez Mendoza, México, Alianza, 1994.

⁵⁶¹ *Ibíd.* p. 45.

Este volver la mirada por una historia signada por voluntades particulares y por extensión plenamente subjetivas conduce a Mutis a la aceptación de que el estudio que se adelanta sobre ellas no podrá regirse por los tamices de lo “cierto” y lo “falso”, sino por los de “verosímil” o “inverosímil” con los que se suele evaluar a las producciones estéticas, por lo que reconocerá que su “ejercicio de lectura” de diversos acontecimientos históricos es similar al que adelanta de una obra literaria: “A mí me interesa muy poco saber cuál es el proceso de los fenómenos económicos, todos esos elementos que forman lo que llaman historia. La historia que a mí me fascina es una ficción con vidas reales. Nunca sabremos exactamente cómo fueron, siempre guardarán sorpresas”⁵⁶². Esta forma de aproximación a la historia, obviamente implica el reconocimiento por parte de quien la adelanta de la carga de subjetividad con que él también impregnará el pasaje o personaje histórico estudiado, tal cual ocurre con los personajes de cualquier ficción literaria:

La historia es una inmensa ficción. No sabemos qué pasó. Realmente no sabemos. Aquí me tienes leyendo ahora la historia de un rey que enloqueció, Carlos VI, rey de Francia, que fue crucial en los momentos antes de que apareciera Juana de Arco. Es un hombre inteligentísimo, que se rodeó por primera vez de gente de Estado, para crear el estado francés moderno. No se puede saber ni siquiera qué clase de locura lo atacaba, porque era psíquica. La mitad o más de la mitad de ese interés por la historia la pone uno. Mi afán y mi interés por Bizancio, la pone uno, es ficción pura⁵⁶³.

Pero mediante esta aproximación a la historia guiada por principios ficcionales, Mutis no pretende diezmar el valor del análisis que se adelanta, convirtiéndolo en un escueto adorno literario, sino que este surge como un intento de dar respuesta de determinada manera a sus propias inquietudes existenciales: “grandes zonas de la historia me

⁵⁶² *Ibíd.* p. 47.

⁵⁶³ Jacobo Sefamí: “Maqroll, la vigilancia...” *loc. cit.* p. 143.

interesan profundamente, pero no me interesan como adorno para mi poesía. [...] es un interés profundo, ligado con convicciones filosóficas y muy profundas, religiosas, si se quiere decir así, muy arraigadas en mí”⁵⁶⁴.

Las anteriores cuatro premisas que rigen la manera en que Mutis aborda determinados pasajes de la historia y los convierte en materia fundamental de sus escritos se asemejan a los planteamientos que Milan Kundera ha sostenido a propósito de la prolífica pero siempre polémica relación entre novela e historia: a diferencia del historiador contemporáneo que tiende, fiel a los cánones de la historiografía, a presentar el estudio de cierto grupo social en un momento dado y que algunos autores de ficción pretenden imitar, el novelista se inclina por el relato de la historia particular de ciertos seres humanos en medio de determinadas circunstancias históricas que solamente serán relevantes para la obra en la medida que se tornen en puntos de inflexión significativos de las trayectorias vitales de los personajes en cuestión, porque a diferencia del historiador o del escritor de ficción que lo quiere emular, el novelista puro no pretende ofrecer a sus lectores un “mapa de la realidad”, sino uno de la “existencia”: “La novela no examina la realidad, sino la existencia. Y la existencia no es lo que ya ha ocurrido, la existencia es el campo de posibilidades humanas, todo lo que el hombre puede llegar a ser, todo aquello de que es capaz. Los novelistas perfilan *el mapa de la existencia* descubriendo tal o cual posibilidad humana”⁵⁶⁵. Este postulado del novelista y ensayista checo ha sido plenamente asumido por el escritor colombiano como lo han señalado de manera precisa y acertada diferentes estudiosos de su obra para quienes esa vertiente de su producción literaria en la que se vuelve la mirada hacia la historia de Occidente y se

⁵⁶⁴ Augusto Pinilla: “Entrevista a Álvaro...” *loc. cit.* p. 97.

⁵⁶⁵ Milan Kundera: “Diálogo sobre el...” *loc. cit.* p. 54.

reescriben ciertos pasajes significativos de éste, no surge como un capricho historicista por parte del autor, sino que se ajusta a la cosmovisión que ha intentado transmitir desde los inicios de su proyecto escritural, como lo sintetiza Ana Díaz Tamargo en su extenso estudio sobre la obra mutisiana: “No hay en estos relatos un tratamiento riguroso de los hechos históricos ni de esas *“figuras que vivimos como fraternas presencias inefables”*, sino una utilización selectiva al servicio de la visión del mundo del autor y de su personal valoración del pasado, que a él le sirve de contrapunto al presente”⁵⁶⁶. Este mecanismo empleado por Mutis, en el que priman los intereses expresivos del poeta o narrador antes que los del riguroso historiador, le ha permitido a sus “recreaciones” históricas liberarse de la pátina del tiempo y presentarse ante los ojos del lector como textos que de manera simultánea les hablan de sociedades antiguas pero también de su mundo contemporáneo, aquel que desagrada al autor y al que desea poner en tela de juicio al enfrentarlo a momentos pretéritos. Uno de los tantos ejemplos de ello lo constituye el poema “Funeral en Viana” en el que desde los primeros versos se invita al lector a presenciar como un acontecimiento presente los pormenores del lejano sepelio de César Borgia –“Hoy entierran en la iglesia de Santa María de Viana / a César, Duque de Valentinois. Preside el duelo / su cuñado Juan de Albert, Rey de Navarra” (p. 211)–, al tiempo que se “recrean” los pormenores de su asesinato con marcado efecto dramático –“Ya en el suelo y a tiempo que lo acribillaban / las lanzas de sus agresores, aún tuvo alientos / para increparlos: «¡No sou prous, malparitis!»” (p. 214)– y se “especula” a propósito del efecto que la triste noticia tendrá sobre sus deudos más cercanos –“Hoy parte Juanito Grastica para llevar la noticia / a la corte de Ferrara. Imposible imaginar el dolor / de Donna Lucrecia. Se amaban sin medida.” (p. 214)–,

⁵⁶⁶ Ana Díaz Tamargo: *El universo narrativo... op. cit.* p. 310.

todo ello en el marco de una “crónica” poética susceptible de ser asociada en sentido metafórico al asesinato y posterior sepelio de cualquier sujeto, reconocido o anónimo, de la sociedad contemporánea. Para Javier Ruiz Portella es justamente en esta capacidad mutisiana de convertir en un acontecimiento actual un remoto pasaje de la historia donde reside la crítica del autor a sus contemporáneos –a los llamados “modernos”– quienes se han empeñado en contemplar el pasado como un objeto de estudio “muerto”, “inanimado” y han puesto de manifiesto en numerosas ocasiones su incapacidad de establecer un diálogo “vivo” con sus antepasados:

El poema [“Funeral en Viana”] nos hace revivir semejante héroe [César Borgia] como si se tratara de nuestro más inmediato contemporáneo. Ahí está, por lo demás, el secreto de todos los textos en que Álvaro Mutis toca la historia con la fuerza milagrosa de la palabra: en todos ellos el pasado resurge como si fuera cosa viva. Porque en el fondo lo es. Porque sólo el infundio de los tiempos modernos puede pretender que los héroes y los villanos, las gestas y las miserias del pasado han dejado de acompañarnos. Sólo el hombre moderno se relaciona con el pasado como si se tratara de un cadáver, sólo él lo asume como algo que ha dejado de marcar el presente. Sólo unos individuos tan desoladamente solos como nosotros podían concebir esta idea extravagante: entender la historia como la mortaja con la que intentamos recubrir un montón de polvo y engalanar burocráticas conmemoraciones y artificiosos agasajos⁵⁶⁷.

Tres son los principales diálogos “vivos” que ha establecido Mutis a través de su obra con pasajes significativos de la historia occidental: la agonía del libertador americano Simón Bolívar, la consolidación del poder de la corona española bajo el mandato de Felipe II y el intento de reconducir el control del imperio bizantino por parte de la “Basileus” Irene luego de las tormentosas luchas internas generadas durante el periodo de la llamada “guerra de las imágenes”. Estos diálogos, no sólo han quedado plasmados en tres obras correspondientes a distintos períodos de la producción mutisiana –“El último rostro” (1978), *Crónica regia y alabanza del reino* (1985) y “La

⁵⁶⁷ Javier Ruiz Portella: “La democracia en cuarentena” en Javier Ruiz Portella (editor): *Caminos y encuentros... op. cit.* p. 102.

muerte del estratega” (1963)–, sino también se han extendido a numerosas declaraciones del autor, aún en períodos previos a la divulgación de los textos en cuestión, lo que ha permitido establecer la génesis de estas obsesiones históricas mutisianas y también su posterior desarrollo una vez la crítica literaria ha evaluado sus escritos. Y contrario a lo que en ocasiones se ha querido presentar por parte de ciertos críticos y aún del propio autor, dicho interés por determinados pasajes y personajes de la historia no ha estado exento de contradicciones que en última instancia lo enriquecen aún más de cara a su estudio. Véase en primera instancia lo ocurrido en el caso del deseo mutisiano de recrear el viaje final de Bolívar por el río Magdalena y sus últimos días en la hacienda de San Pedro Alejandrino, donde recaló con la ilusión de poder recuperar su salud y emprender un nuevo viaje hacia Europa luego de haber sido traicionado por sus compañeros de la gesta de independencia y ver diluirse en la nada su proyecto político de la Gran Colombia. Hacia mediados de los años 70, Mutis adelantó la siguiente confidencia a propósito del texto que por entonces estaba elaborando a propósito del Libertador:

Ese es un proyecto muy viejo. Yo soy un gran adorador de Bolívar y tengo el proyecto desde hace quince años y estoy trabajando en un texto, que no puede llamarse realmente novela, sobre los últimos diez días de Bolívar. Para mí la muerte de Bolívar es uno de los momentos más emocionantes, es de esos momentos que tiene los elementos del gran drama. El hombre que quiere irse, amargado, apedreado por el país mismo que él había liberado, el hombre harto de esto, que quiere irse a Francia y ve que le va alcanzando la muerte. Esa carrera entre la muerte y él cuando le dice a sus edecanes «Vámonos que aquí no nos quiere nadie». Hasta el día anterior a su muerte él veía el barco en la bahía de Santa Marta y decía: «Yo creo que si dejo de toser dos días puedo subir al barco», y la muerte lo agarró. Todavía en la mañana del día de su muerte él hablaba como si fuera a viajar, un poco engañándose. Ya hacia el mediodía le dice al general Silva: «No nos hagamos los pendejos Silva, aquí nos quedamos todos»⁵⁶⁸.

⁵⁶⁸ Elizabeth Pérez-Luna: “«No soy muy optimista con relación a este continente»” en Álvaro Mutis: *Poesía y prosa op. cit.* p. 608.

Pero a esta declaración de admiración por Bolívar, también seguirán otras, aún después de la publicación de “El último rostro” –el escueto relato al que quedó reducido su otrora proyecto de novela⁵⁶⁹–, en las que descalifica por igual tanto a la figura del Libertador como a su gesta emancipadora:

Yo nunca he reconocido la Independencia ni las gestas de independencia, que no son más que una cadena ignominiosa de traiciones de oficiales del ejército español, radicados en las Indias, indigestados de lecturas de segunda mano de Juan Jacobo Rousseau, que creyeron inventar la república y la democracia, con resultados tan catastróficos como los que conocemos: una secuencia interminable de guerras civiles, de sangre, de bestialidad y de violencia; y de una total falta de materia espiritual, que nos define. Nosotros, gracias a esos oficiales traidores, Bolívar, San Martín y todos los otros cuyas estatuas pueblan nuestras capitales, cortamos el cordón que nos unía con mil años de historia, una de las historias más grandes del occidente europeo, la historia de España, y recibimos, en cambio, como herencia, un racionalismo y un jacobismo trasnochados⁵⁷⁰.

Asociada a esta descalificación de la ruptura del vínculo directo con la antigua metrópoli, se encuentra la defensa mutisiana del sistema monárquico mencionada páginas atrás –especialmente el representado tanto en el pasado como en el presente por la corona española– que no sólo se fundamenta en las razones ideológicas ya aludidas, sino también en la fidelidad a la actitud que asumieron los antepasados del escritor en el momento de la rebelión americana ante el poder español, especialmente su tatarabuelo, don Sinforoso Mutis –hermano del sabio José Celestino Mutis, a quien había acompañado en el marco de la Expedición Botánica adelantada a finales del siglo XVIII en el entonces territorio de la Nueva Granada donde finalmente se estableció– quien “pidió borrar su nombre del acta de la independencia cuando supo que se trataba de

⁵⁶⁹ Véase el presente trabajo, pp. 111-114.

⁵⁷⁰ Juan Gustavo Cobo Borda: “«Soy gibelino, monárquico...” *loc. cit.* p. 252-253.

separarse de la corona española”⁵⁷¹. Pero así como Mutis no dejará de condenar las implicaciones que tuvo la gesta emancipadora encabezada por Bolívar⁵⁷², también tendrá palabras de alabanza para el proyecto político que éste pretendió adelantar una vez roto el vínculo político con Madrid, pero que muy pronto quedó condenado al fracaso:

Bolívar tiene una idea genial [...] Creó la Gran Colombia [que aglutinaba los actuales territorios de Venezuela, Colombia y Ecuador] que hubiera sido una experiencia maravillosa, pero él mismo pone en cada región a sus peores enemigos. ¿Qué esperaba? Lo que hacen es atentar contra su vida. Es patético y conmovedor el momento en que este hombre, de una inteligencia y un alma extraordinarias, empieza a bajar el río Magdalena agonizando, y dice la frase prodigiosa: «luché contra el mar y edificué en el viento»⁵⁷³.

Y será justamente este Bolívar contradictorio el que llamará la atención literaria de Mutis: el brillante ser en la concepción de sus proyectos políticos pero nulo en la implementación de los mismos, el idolatrado por muchos pero odiado a muerte por igual porción de contemporáneos, el victorioso militar en Boyacá, Pichincha o Ayacucho pero el derrotado político que se ve obligado a abandonar la gélida Bogotá una vez la división de la Gran Colombia es inevitable. Es un Bolívar hijo del imaginario romántico contrario al del supuesto multifacético ser perfecto que mediante el culto a la personalidad se ha querido difundir desde su muerte:

⁵⁷¹ *Ibíd.* p. 254.

⁵⁷² A finales del siglo XX Mutis continuará insistiendo en el error histórico que significó la independencia de las colonias españolas ubicadas en territorio americano y poniendo énfasis en valorarla como una gesta signada por una elevada dosis de traición: “La insensatez que fue aquella independencia: en el peor momento, cuando España estaba ocupada por los franceses, fue una puñalada por la espalda. Te lo diré en una frase: cambiar cuatro mil años de una cultura que ha dado personalidades y hombres de tal profundidad, con un sentido del destino –y no quiero hacer la lista ahora–, por las ideas de Juan Jacobo Rousseau, que son las más débiles, las más absolutamente utópicas y necias... Esa idea del buen salvaje, que le ha costado tanto a occidente...; aplicar *El contrato social* en países que tienen poblaciones indígenas en una situación primitiva muy compleja... Todo es de una insensatez aterradora”. Soledad Alameda: “Álvaro Mutis, poeta...” *loc. cit.* p. 20.

⁵⁷³ *Ibíd.* p. 21.

Se empeñan los bolivarianos oficiales de los cinco países a los que Bolívar independizó de España, en crear y mantener una imagen por completo falsa y convencional del apasionado caraqueño: Un héroe de hojalata y cartón, sabio en sus decisiones, profético en todas sus palabras, vencedor en todas las batallas, incansable en el lecho, conocedor de los más recónditos secretos de la política y no sé cuántas más desolado de los románticos. Bolívar fue en verdad un personaje nacido de las páginas de Chateaubriand, de Víctor Hugo o de Alfred de Vigny. Y tanto es así que estos mismos exponentes del romanticismo francés, han sido quienes, en pasajeras menciones que aparecen en sus obras, han sabido ver con mayor fidelidad y acierto al verdadero Bolívar. A estos franceses ilustres es necesario también agregar a Lord Byron, con quien tuvo Bolívar muy curiosas analogías en su vida emocional y en su concepto de la aventura que es la vida⁵⁷⁴.

Pero sobretodo Mutis recreará, no al Bolívar esperanzado que cual inocente Sísifo alberga inicialmente la esperanza de conducir su empresa hasta la máxima cima, sino a aquel que se asemeja al Sísifo adolorido pero lúcido que descende la traicionera cuesta plenamente conciente de la imposibilidad de la concreción de su proyecto, lo cual no le impedirá contemplar la idea de volver a emprenderlo de nuevo una vez recomponga sus fuerzas en la base de la montaña. Por un lado le atraerá el Bolívar que huye por el río Magdalena para no sucumbir definitivamente ante las intrigas políticas de sus enconados enemigos. Pero por el otro lado, también acaparará su atención aquel Bolívar que a pesar de sus minadas fuerzas físicas guarda hasta último momento la ilusión de poder abandonar su lecho de enfermo en San Pedro Alejandrino y abordar el barco que lo conducirá de nuevo a Europa, para desde allí volver a idear una nueva utopía respecto al devenir de la América recién emancipada, pero desde ya condenada a interminables luchas fratricidas.

Las anteriores valoraciones adelantadas por Mutis de la vida y obra de Bolívar se concretarán en la escritura de “El último rostro”, supuesto fragmento narrativo que, al tiempo que se inscribe en un variopinto conjunto de obras literarias colombianas que

⁵⁷⁴ Álvaro Mutis: “El otro Bolívar” en *Desde el solar op. cit.* p. 71.

giran en torno a la figura del peculiar prócer⁵⁷⁵, también participa en la corriente de los escritores contemporáneos hispanoamericanos de intentar desmitificar a los diferentes héroes patrios, pero no sólo dotándolos de características comunes a la mayoría de mortales, sino sobretudo brindando una visión no homogénea ni unívoca de sus seres ni de sus acciones, como lo apunta Alicia Chibán:

Otra peculiaridad de la novela de base histórica gestada en las últimas décadas, tiene que ver con el afán reconstructivo y desmitificador desde el cual tantas veces se propuso, amparada en los fueros de la ficcionalidad, como una alternativa «humanizadora» de las versiones heroizantes de la historiografía. Esta condición, sin embargo, adquiere un sesgo especial cuando se trata de los Padres de la Patria, forjadores del tiempo fundacional de la Independencia de América. Es innegable que se han reiterado las promesas de «bajarlos del bronce», humanizándolos, y que a ello han concurrido las más variadas retóricas, pero hay que reconocer que, en última instancia y teniendo en cuenta las producciones literarias más logradas, el resultado ha sido no la degradación sino la complejización de esos héroes tan fuertemente entronizados en los panteones nacionales y en los imaginarios colectivos⁵⁷⁶.

⁵⁷⁵ En el amplio y variado conjunto de obras colombianas dedicadas a la figura de Simón Bolívar vale la pena destacar las siguientes que, a pesar de sus diferencias estilísticas y de sus particulares enfoques escriturales, centran su atención en su postrer viaje por el río Magdalena y sus últimos días en la hacienda de San Pedro Alejandrino ubicada en las estribaciones de la Sierra Nevada de Santa Marta: la publicitada novela *El general en su laberinto* (Bogotá: Editorial Oveja Negra, 1989) de Gabriel García Márquez que, más allá de su condición de deudora del proyecto mutisiano concretado finalmente en “El último rostro” (véase nota a pie de página 173 del presente trabajo), constituye hasta la fecha el proyecto literario donde se presenta el mayor equilibrio posible entre el rigor histórico y las licencias narrativas a propósito de la recreación de la agonía política y física del Libertador; la también novela *Las cenizas del libertador* (Bogotá, Planeta, 1987) de Fernando Cruz Kronfly en la cual el rigor histórico cede su lugar a una exposición de carácter metafórico en la que las dolencias corporales del agotado caudillo y su permanente deseo de vomitar durante la remontada del río Magdalena en busca de las aguas esperanzadoras del Atlántico se convierten en un reflejo del agotamiento de su proyecto político más que de su condición física; igualmente debe reseñarse la breve composición titulada *Los últimos días del libertador. Homenaje en el centenario de su muerte* (Bogotá: Imprenta Nacional, 1930) del escritor e historiador Manuel José Forero, que a pesar de mantener el tono laudatorio propio de las efemérides, constituye uno de los primeros intentos de contraponer a la figura heroica de Bolívar, la del agotado militar y político que consume sus últimos días con la plena y dolorosa conciencia de su fracaso político; y por último y a pesar de su supuesto carácter de obra biográfica, se encuentra la producción titulada *Bolívar, de San Jacinto a Santa Marta. Juventud y muerte del Libertador* (Bogotá, Planeta, 1988) del prolífico y polémico Germán Arciniegas, quien, fiel a su estilo de concebir crónicas históricas muy cercanas a los ámbitos de la ficción literaria, establece un lúcido paralelo entre el inicial viaje de Bolívar a tierras europeas en el cual germinarían sus utopías libertarias y el último intento de rehacer la misma ruta pero ya bajo el agobiante peso de la derrota política.

⁵⁷⁶ Alicia Chibán: “Bolívar el Gaviero: acerca de *El último rostro* de Álvaro Mutis” en *Anthropos*, 202, 2004, 253,

Frente a esta valoración global de este particular tipo de propuestas literarias, debe también hacerse hincapié que aunque las obras en cuestión respondan en mayor o menor medida al modelo señalado, cada una también responderá a las peculiaridades del universo literario del cual son hijas, y el caso del relato mutisiano no será una excepción⁵⁷⁷. Desde el mismo epígrafe que acompaña al escrito⁵⁷⁸ se hace evidente que “El último rostro”, antes que relacionarlo con otros escritos sobre Bolívar, se inscribe en aquella vertiente mutisiana de escritos –ya sean relatos o poemarios– que fundan su supuesta veracidad a partir de la evocación de enigmáticos referentes que remiten a distantes y exóticos ámbitos culturales respecto a la materia del texto en cuestión, pero que una vez se indaga por su real origen se comprueba su carácter apócrifo, como bien lo ha reconocido el propio Mutis⁵⁷⁹, lo cual en el caso específico del relato sobre el

⁵⁷⁷ Véase el estudio titulado “El cuarteto bolivariano o variantes de la narrativa histórica” de Seymour Menton, incluido en su libro *La nueva novela histórica de la América latina, 1949-1992* (México: Fondo de Cultura Económica, 1993, pp. 147 y ss.), en el que establece un paralelo entre las novelas *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez, *Las cenizas del libertador* de Fernando Cruz Kronfly y *Sinfonía del nuevo mundo* de Germán Espinosa y el relato “El último rostro” de Álvaro Mutis, obras que no sólo relaciona por su común denominador de aludir a la figura de Bolívar, sino también por constituir significativas variantes del desarrollo de la narrativa histórica hispanoamericana. También puede consultarse *Los nuevos Bolívares* (Buenos Aires: El Imaginero, 1989) en el que Juan Gustavo Cobo Borda adelanta una mirada panorámica sobre las principales obras hispanoamericanas, ya sean de ficción o no, escritas en función de la trayectoria del Libertador y publicadas a partir de los años ochenta del siglo pasado. En su estudio, el poeta y crítico colombiano suma a los nombres ya aludidos por Menton, los de escritores tales como Germán Arciniegas (*Bolívar y la revolución*. Bogotá: Planeta, 1984 y *Bolívar, de San Jacinto a Santa Marta*. Bogotá: Planeta, 1988), Caupolicán Ovalles (*Yo, Bolívar rey*. Caracas: Contexto Audiovisual 3, 1986) y Denzil Romero (*La esposa del Dr. Thorne*. Barcelona: Tusquets Editores, 1988). Estos estudios de Menton y Cobo Borda corroboran el hecho de que a pesar de los puntos de encuentro que pueden existir entre los diferentes Bolívares recreados, cada uno de ellos responde, antes que a un modelo oficial y único, al imaginario literario y a las concepciones político-históricas de cada uno de sus creadores.

⁵⁷⁸ “*El último rostro es el rostro con el que te recibe la muerte*” De un manuscrito anónimo de la Biblioteca del Monasterio del Monte Athos, siglo XI.

⁵⁷⁹ “*La Reseña de los hospitales de ultramar* tiene un origen muy curioso. Escribí primero los epígrafes y me parecieron tan buenos y me gustaron tanto que resolví escribir el libro un poco inspirado y basado en los tres epígrafes. Por cierto, un crítico norteamericano que ha trabajado en mi obra, Nicholas Hill, casi se vuelve loco buscando esos epígrafes en la Biblioteca de Nueva Cork y en la del Congreso. Vino a hablar aquí conmigo cuando sacó su ensayo y sus traducciones y me dijo: “oiga, yo he buscado estos libros por todas partes, estoy desesperado”. Claro que nunca los iba a encontrar”; “Ese libro [*Los emisarios*] nació en esta forma: al igual que en la “*Memoria de los hospitales de ultramar*”, hice el epígrafe de ese poeta

último viaje del Libertador se convierte en un sutil guiño a propósito de la difusa frontera hecho histórico-hecho novelado en que se ubicará la materia consignada en el escrito. Otro rasgo distintivo de la narrativa mutisiana que también se consigna en “El último rostro” es la referencia al azar que condujo al narrador omnisciente del texto a hallar el diario del coronel polaco Miecislaw Napierski, antiguo militar a órdenes de Bonaparte y que coincidirá en Santa Marta con un Bolívar moribundo, del cual transcribirá justamente aquellos fragmentos que permiten recrear la “ceremonia de clausura” de los proyectos existencial y político de aquel que había sido desplazado abruptamente de aquellos altares en los que las nacientes naciones americanas lo habían ubicado luego de sus resonantes triunfos militares y políticos que labraron sus respectivas independencias:

Por un azar llegaron a nuestras manos los papeles del coronel Napierski y al hojearlos en busca de ciertos detalles sobre la batalla de Bailén, que allí se narra, nuestra vista cayó sobre una palabra y una fecha: Santa Marta, diciembre de 1830. Iniciada su lectura, el interés sobre la derrota de Bailén se esfumó bien pronto a medida que nos internábamos en los apretados renglones de letra amplia y clara del coronel de coraceros. Los folios no estaban ordenados y hubo que buscar entre los ocho tomos de legajos aquellos que, por el color de la tinta y ciertos nombres y fechas, indicaban pertenecer a una misma época.

[...]

Por razones que se verán más adelante, se transcriben únicamente las páginas del Diario que hacen referencia a ciertos hechos relacionados con un hombre [Bolívar] y las circunstancias de su muerte, se omiten todos los comentarios y relatos de Napierski ajenos a este episodio de la historia de Colombia que diluyen y, a menudo, confunden el desarrollo del dramático fin de una vida.

Napierski escribió esta parte de su Diario en español, idioma que dominaba por haberlo aprendido en su estada en España durante la ocupación de los ejércitos napoleónicos. En el tono de ciertos párrafos se nota empero la influencia de los

sufí y dije: «Este epígrafe es buenísimo; hay que hacer un libro para acompañarlo, no se puede quedar así»; y “Hay un falso epígrafe mío muy parecido a eso de Borges [el poema “La suma” incluido en *Los conjurados*] en un cuento que se llama “El último rostro”; “El último rostro es el último rostro con el que te recibe la muerte”(De un manuscrito anónimo de la Biblioteca del Monasterio de Monte Athos, siglo XI. Puedes irlo a buscar como el pobre de Nick Hill). Es el relato sobre Bolívar”. Jacobo Sefamí: “Maqroll, la vigilancia...” *loc. cit.* pp. 125, 129 y 139, respectivamente.

poetas poloneses exiliados en París y de quienes fuera íntimo amigo, en especial de Adam Nickiewicz a quien alojó en su casa⁵⁸⁰.

Esta información consignada en las primeras páginas del “El último rostro” bien se asemeja a la de la introducción de la novela *La Nieve del Almirante* –en donde justamente se explicita que fue el azar de hallar determinado libro de historia en una librería de viejo en el Barrio Gótico de Barcelona el que condujo al narrador a toparse con el diario escrito por Maqroll durante su peripecia en el corazón de la selva amazónica⁵⁸¹–, y pone de relieve el carácter contingente del escrito que se transcribirá, tanto en su génesis como en su posterior reproducción, lo que a su vez refuerza el carácter ambiguo del relato en cuanto a su verosimilitud, tal cual ya se sugería en su epígrafe apócrifo.

Pero el parentesco de esta recreación de las últimas etapas de la vida de Bolívar con el universo literario mutisiano no se limita a la permanente duda respecto al origen de sus escritos, ya sean poéticos o narrativos, también atañe a la óptica desde la cual se recrean los hechos y así como la crítica ha apuntado el inexorable vínculo entre los Buendía y demás personajes garciamarquianos y el Bolívar de *El general en su laberinto*⁵⁸², igual ocurre con la relación que se evidencia entre el Bolívar de Mutis y el paradigma de la desesperanza que ha ido desarrollando a lo largo de su producción literaria. Este Bolívar mutisiano hará gala de esa lucidez a la que se accede luego de un

⁵⁸⁰ Álvaro Mutis: “El último rostro” *loc. cit.* pp. 101-102.

⁵⁸¹ Véase presente trabajo pp. 194-196.

⁵⁸² “Por ello el hombre [el Bolívar de *El general en su laberinto*] que aguarda en vano un pasaporte y trata inútilmente de cobrar una libranza de 8.000 pesos contra la tesorería de Cartagena, se une, a nivel del manejo de la anécdota, con el coronel al cual nadie le escribe, con el general Aureliano Buendía, que perdió todas sus guerras, con el dictador insepulto en su palacio lleno de vacas y con el buque que navega, Magdalena arriba y abajo, eludiendo la peste con su carga de amor. Así el Bolívar que recorrió dicho río cuatro veces se trueca en el García Márquez que lo navegó 11 veces en su adolescencia y que, ahora, pasando de los 60 años, recrea en este texto su polémica relación con la historia de Colombia” Juan Gustavo Cobo Borda: *Los nuevos Bolívares op. cit.* p. 26.

tormentoso periplo existencial, y que a pesar de que por momentos se intente soslayar para embarcarse en todo tipo de empresas descabelladas, siempre le recordará a sus fieles discípulos la inutilidad de querer fundar cualquier proyecto que vaya más allá de los deslumbrantes pero limitados momentos de realización personal que suelen brindar los sentidos cuando no se les intenta llevar más allá de un “aquí” y un “ahora”. Por ello no dudará al exponerle al joven coronel polaco que lo visita las causas del inevitable callejón sin salida al que han entrado, posiblemente por toda la eternidad, las por entonces recién independizadas naciones americanas:

–Aquí se frustra toda empresa humana –comentó–. El desorden vertiginoso del paisaje, los ríos inmensos, el caos de los elementos, la vastedad de las selvas, el clima implacable, trabajan la voluntad y minan las razones profundas, esenciales, para vivir, que heredamos de ustedes. Esas razones nos impulsan todavía, pero en el camino nos perdemos en la hueca retórica y en la sanguinaria violencia que todo lo arrasa. Queda una conciencia de lo que debimos hacer y nos hicimos y que sigue trabajando allá adentro, haciéndonos inconformes, astutos, frustrados, ruidosos, inconstantes. Los que hemos enterrado en estos montes lo mejor de nuestras vidas, conocemos demasiado bien los extremos a que conduce esta inconformidad estéril y retorcida⁵⁸³.

A esta lucidez se sumará la tormentosa relación del desesperanzado con los otros, con ese conglomerado de voces enemigas y amigas que siguen sus pasos, celebran sus derrotas o triunfos, pero en el cual sólo unos pocos alcanzan la categoría de “semejante”. Aquella figura con la que el desesperanzado se siente plenamente identificado en la medida que el vínculo que se establece entre los dos no está mediado por los maniqueos juicios con que se suele valorar al otro, sino por la plena aceptación de su forma de ser. En el caso del Bolívar mutisiano dicha categoría de semejante es atribuida a Antonio José de Sucre, el joven militar venezolano que no sólo había sido el gestor de resonantes triunfos de la campaña libertadora –no en vano será recordado

⁵⁸³ Álvaro Mutis: “El último rostro” *loc. cit.* p. 107.

como el gran mariscal de Ayacucho en virtud del triunfo de sus tropas sobre el ejército español y cuya consecuencia sería la concreción de la independencia del Alto Perú–, sino también quien en su momento fue considerado por el Libertador como su lógico heredero político. Pero este legado Sucre no lograría cumplirlo a cabalidad dado que un formalismo jurídico –no tener la edad mínima requerida– le impidió asumir la presidencia de la Gran Colombia, pero sobretodo porque sería vilmente asesinado en las montañas de Berruecos, zona ubicada al sur-occidente del territorio colombiano, el 4 de junio de 1830. Para ese entonces, Bolívar ya se hallaba en San Pedro Alejandrino y la siguiente será según lo consignado en el diario de Napierski su reacción ante la infausta noticia:

El capitán [Vicente Arrázola] dudó un instante, se arrepintió y sacando una carta del portafolio con el escudo de Colombia que traía bajo el brazo, se la alcanzó al Libertador. Este rasgó el sobre y comenzó a leer unos breves renglones que se veían escritos apresuradamente. En este momento entró en punta de pie el general Montilla quien se acercó con los ojos irritados y el rostro pálido. Un gemido de bestia herida partió del catre de campaña sobrecogiéndonos a todos. Bolívar saltó del lecho como un felino y tomando por las solapas al oficial le gritó con voz terrible:

–¡Miserables! ¿Quiénes fueron los miserables que hicieron esto? ¿Quiénes? ¡Dígame, se lo ordeno, Arrázola! –y sacudía al oficial con una fuerza inusitada-. ¿¡Quién pudo cometer tan estúpido crimen!?

Ibarra y Montilla acudieron a separarlo de Arrázola quien lo miraba espantado y dolorido. De un manotón logró soltarse de los brazos que lo retenían y se fue tambaleando hacia la silla en donde se derrumbó dándonos la espalda. Tras un momento en que no supimos que hacer, Montilla nos invitó con un gesto a salir del cuarto y dejar solo al Libertador. Al abandonar la habitación me pareció ver que sus hombros bajaban y subían al impulso de un llanto secreto y desolado.

Cuando salí al patio todos los presentes mostraban una profunda congoja. Me acerqué al general Laurencio Silva, con quien he hecho amistad y le pregunté lo que pasaba. Me informó que habían asesinado en una emboscada al Gran Mariscal de Ayacucho, don Antonio José de Sucre.

–Es el amigo más estimado del Libertador, a quien quería como a un padre. Por un desinterés en los honores y su modestia, tenía algo de santo y de niño que nos hizo respetarlo siempre y que fuera adorado por la tropa –me explicó mientras pasaba su mano por el rostro en un gesto desesperado⁵⁸⁴.

⁵⁸⁴ *Ibíd.* pp. 111-112. El siguiente es el pasaje correspondiente a *El general en su laberinto* en el que se recrea la reacción de Bolívar ante la infausta noticia del asesinato de Sucre: “[...] tan pronto como despidió al capitán Machado, el general se volvió hacia Carreño y le preguntó: «¿Dio usted con Sucre?»

A pesar de la distancia narrativa que implica el que el hecho sea recreado por el recién llegado coronel polaco, personaje ajeno a las intrigas político-militares de la por entonces ya cada vez más difusa Gran Colombia, el anterior pasaje permite vislumbrar como más allá de la condena a la cruenta acción realizada en las sureñas montañas colombianas, el gemido inicial y el posterior llanto silencioso de Bolívar denotan el dolor por la muerte del otro, que también se convierte en un adelanto de su propia muerte, tal cual se lo confesará a su fiel oyente durante aquellos aciagos días:

Es como si la muerte viniera a anunciarme con este golpe [el asesinato de Sucre] su propósito. Un primer golpe de guadaña para probar el filo de la hoja. Le hubiera usted conocido, Napierski. [...] Cómo debió tomarlo

Sí: se había ido de Santa fe a mediados de mayo, de prisa, para ser puntual el día de su santo con la esposa y la hija. / «Iba con tiempo», concluyó Carreño, «pues el presidente Mosquera se cruzó con él en el camino de Popayán». / «¡Cómo así!», dijo el general, sorprendido. «¿Se fue por tierra?» / «Así es, mi general». / «¡Dios de los pobres!», dijo él. / Fue una corazonada. Esa misma noche recibió la noticia de que el mariscal Sucre había sido emboscado y asesinado a bala por la espalda cuando atravesaba el tenebroso paraje de Berruecos, el pasado 4 de junio. Montilla llegó con la mala nueva cuando el general acababa de tomar el baño nocturno, y apenas si la oyó completa. Se dio una palmada en la frente, y tiró del mantel donde estaba todavía la loza de la cena, enloquecido por una de sus cóleras bíblicas. / «¡La pinga!», gritó. / Aún resonaban en la casa los ecos del estrépito, cuando ya él había recobrado el dominio. Se derrumbó en la silla, rugiendo: «Fue Obando». Y lo repitió muchas veces: «Fue Obando, asesino a sueldo de los españoles». Se refería al general José María Obando, jefe de Pasto, en la frontera sur de la Nueva Granada, quien de aquel modo privaba al general de su único sucesor posible y aseguraba para sí mismo la presidencia de la república descuartizada para entregársela a Santander. [...] La noche en que se enteró de la muerte de Sucre, el general sufrió un vómito de sangre. José Palacios lo ocultó, igual que en Honda, donde lo sorprendió a gatas lavando el piso del baño con una esponja. Le guardó los dos secretos sin que él se lo pidiera, pensando que no era el caso agregar otras malas noticias donde ya había tantas” (Gabriel García Márquez: *El general en... op. cit.* pp. 189-190). Si se compara este pasaje con el previamente citado correspondiente a “El último rostro”, se hace evidente cómo mientras para Mutis su Bolívar brilla más por su afligida condición humana, tanto física como espiritualmente, el Bolívar garciamarquiano, aunque también refleja un marcado deterioro físico y emocional, nunca se sustrae de su condición de político y militar, como bien lo ejemplifica su inmediato juicio respecto a los posibles asesinatos de quien considera su único sucesor posible, y a pesar de su posterior vómito de sangre como consecuencia del malestar suscitado por la trágica situación. Una reacción bastante distante al gemido contenido del Bolívar mutisiano en recuerdo no de su posible heredero, sino de aquel “semejante”, cuyo asesinato implicaba también la pérdida irremediable de una parte fundamental de su propio ser. Esta diferencia entre los dos Bolívares en cuestión ha sido matizada por el propio Mutis, corroborando una vez más como cada autor ha dado vida a un Libertador que se ajuste a sus intereses estéticos e ideológicos: “El Bolívar de García Márquez es un político, un hombre que sigue moviendo las fichas políticas a través de su agonía, yo creo que esto no es real, pero, en fin, es muy bello también en el libro de García Márquez, es muy conmovedor y es un Bolívar astuto, un Bolívar calculador y es un Bolívar que sabe engañar a sus compañeros políticos que pueden ser, después, sus enemigos o sus amigos, pero él sabe hacer una serie de jugadas típicas del político profesional que, la verdad, yo no las he visto –cuando leí la correspondencia de Bolívar y de los libros sobre Bolívar que he leído– nunca vi esa habilidad en Bolívar, yo lo siento más Maqroll”. Pedro Shimose (editor): *Álvaro Mutis op. cit.* p. 123.

por sorpresa la muerte. Cómo se preguntaría con el último aliento de vida, la razón, el porqué del crimen...«Usted y yo moriremos viejos, me dijo una vez en Lima, ya no hay quién nos mate después de lo que hemos pasado»... Siempre iluso, siempre generoso, siempre crédulo, siempre dispuesto a reconocer en las gentes las mejores virtudes, las mismas que él sin notarlo ni proponérselo, cultivaba en sí mismo tan hermosamente... Berruecos... Berruecos... Un paso oscuro en la cordillera. Un monte sombrío con los chillidos de los monos siguiéndonos todo el día. Mala gente esa... Siempre dieron qué hacer. Nunca se nos sumaron abiertamente. Los más humillados quizá, los menos beneficiados por la Corona y por ello los más sumisos, los menos fuertes. ¡Qué poco han valido todos los años de batallar, ordenar, sufrir, gobernar, construir, para terminar acosados por los mismos imbéciles de siempre, los astutos políticos con alma de peluquero y trucos de notario que saben matar y seguir sonriendo y adulando! Nadie ha entendido aquí nada. La muerte se llevó a los mejores, todo queda en manos de los más listos, los más sinuosos que ahora derrochan la herencia con tanto dolor y tanta muerte...⁵⁸⁵.

Este reconocimiento rilkeano de la muerte propia, obviamente en un sentido metafórico, conduce al Bolívar mutisiano a realizar un irónico pero a su vez doloroso balance de su gesta adelantada durante décadas, que a su vez se torna en un lúcido y desesperanzador presagio del devenir de los mencionados territorios colombianos, en el que justamente subyace el malestar y la inconformidad de su creador respecto a la época en la que ha vivido y que es heredera directa de la recreada en el relato:

Si miramos la historia [de la gesta bolivariana] vemos que no se consiguió absolutamente nada. Ni la libertad de estos países, en el sentido estricto de la palabra. Lo que cambió fue el estar sujeto a un imperio bastante laxo –a los españoles– para entrar en la órbita americana. Después la Gran Colombia –el gran proyecto– también fracasó. Este comenzar y nunca terminar es la historia de nuestro país⁵⁸⁶.

⁵⁸⁵ *Ibíd.* pp. 113-114.

⁵⁸⁶ Brian J. Mallet: “La Nieve del...” *loc. cit.* p. 82. El siguiente es un perfil de Bolívar y un balance de sus acciones realizados por Mutis años después de la publicación de “El último rostro” en el que al tiempo que insiste en la lucidez del personaje histórico, que él quiso trasladar al de su ficción narrativa, también vuelve a recalcar en las inconsistencias de sus pensamientos y acciones que de una u otra forma se han convertido en el derrotero del devenir histórico de gran parte de América: “[...] Bolívar es un caso muy patético, el de un lúcido absoluto que se da cuenta de cómo va a fracasar y cómo cada paso que está dando lo lleva hacia ese fracaso. En “El último rostro” hago decir a Bolívar algo que creo en algún momento debió decir: “Aquí nadie entendió nada.” Porque esa es la sensación en sus cartas de su relación con las gentes: una extraña de que no le entiendan. Tampoco sus ideas eran muy claras. De un rousseaunianismo un tanto crudo, ingenuo, directo, elemental y un liberalismo británico también mal

A la luz del anterior esbozo del carácter desesperanzado del Bolívar ideado por Mutis, bien se puede a su vez establecer un paralelo entre éste y Maqroll, que tal como se analizó en el capítulo anterior constituye el máximo ejemplo del paradigma de la desesperanza mutisiana. Ese vínculo entre el Libertador y el Gaviero ha sido destacado por críticos como Blas Matamoro y Alicia Chibán, quienes perciben al primero como una innegable proyección hacia épocas pretéritas del segundo⁵⁸⁷, y confirmado por el propio autor:

Es evidente que el Bolívar que yo imagino y el Bolívar que está en «El último rostro», en esta narración, tiene caracteres maqrollianos [...] Tal

digerido. Todas las ideas de la Revolución Francesa frescas y al mismo tiempo sueños de una especie de restauración monárquica para la cual no estaba en absoluto preparado, como es obvio; tampoco yo creo que jamás hubiera sido una tentación en la que hubiera caído como en el caso de Iturbide. Bolívar era un hombre muy inteligente, muy lúcido, para caer en un juego tan fácil, tan elemental. Pero en su interior sí debía tener un deseo, que en el fondo sólo podía ser un deseo de remediar el daño que había causado. En el fondo, creo que él tenía una gran nostalgia de España. Bolívar es una figura profundamente patética y yo, en el fragmento de esa pequeña novela que destruí, sinceramente y sin vanagloria, creo que di en el blanco de algunas características de su conducta y de su psicología que son válidas. Cuando él se da cuenta de que no hay nada que hacer, que toda esta América arrancada de España se va a diseminar en pequeñas repúblicas en donde la guerra civil va a ser una maldición como la que estamos viviendo en Colombia todavía, que no tiene fin, que no parece tener fin. En Guatemala, Perú, igual, esto no tiene acabadero, porque sencillamente fue la interrupción de un proceso histórico de más amplias proporciones. No hay que olvidar jamás que los españoles, se ve en los monumentos que hay regados por todos estos países; no son monumentos de un pueblo que viene para irse, no es un pueblo transeúnte. Es un pueblo que viene para quedarse por siglos. Son construcciones tan grandes, tan majestuosas, tan hermosas, tan imponentes como las de España. Eso está indicando un espíritu de permanencia. Al interrumpir esto en el momento que está creciendo y cambiarlo por un sistema de ideas liberales más o menos manoseadas y mal digeridas, el resultado tiene forzosamente que ser esta pasión cainita que nos está terminando.” Eduardo García Aguilar: *Celebraciones y otros... op. cit.* pp. 73-74.

⁵⁸⁷ “[...] 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” Blas Matamoro: “Maqroll el Caballero flotante” en *Anthropos*, 202, 2004, p. 144. Por su parte Chibán establece un iluminador paralelo entre el Bolívar mutisiano y el garciamarquiano a la luz de sus respectivos predecesores, Maqroll y José arcadio Buendía: “Son muchas, por cierto, las posibilidades de establecer un comparatismo de las semejanzas entre los dos textos sobre Bolívar, sin embargo, nos interesa ahora reconocer que esas coincidencias se neutralizan en la solidez, inconfundible de las estéticas de cada uno de los autores. Un aspecto destacable, en este sentido, es que tanto el Bolívar de Mutis como el garciamarquiano, se moldean sobre personajes ya firmemente constituidos en las respectivas producciones; José Arcadio Buendía, el Coronel de la larga espera o el patriarca sombrío, en el caso de García Márquez, y Maqroll el Gaviero de poemas y relatos mutianos, el hombre del «no lugar», signado por el derrumbe de sus incontables empresas.” Alicia Chibán: “Bolívar el Gaviero...” *loc. cit.* p. 155.

vez, no tal vez, por eso lo escogí inconscientemente. Cuando escribí el libro, no estaba pensando en Maqroll. Maqroll era un personaje que estaba en mi poesía y nunca había yo ni sospechado que se volviera en un personaje de novela, pero, claro, ahora [...] me di cuenta de que esta condición de fracaso –Maqroll fracasa en todo lo que emprende y conoce su fracaso y lo sabe juzgar y lo sabe mencionar y no se lamenta de su fracaso– dice: «no, no,,» –esta cosa que dice Bolívar que no está en la película, pero que es una frase que uso yo, que es histórica–: «De aquí nadie entendió nada», a Maqroll le pasa eso cada rato y dice: «Aquí nadie entendió nadie, es perfectamente tonto que haya ido a buscar las maderas éstas... o el oro en *Amirbar* si esto o eso...», nada tiene sentido finalmente. Entonces, sí hay una [coincidencia entre Bolívar y Maqroll]⁵⁸⁸.

Lo anterior permite corroborar que las literarias fugas mutisianas hacia el pasado no pretenden eludir el mundo contemporáneo desde el cual son concebidas, sino que se convierten en manifestaciones estéticas que al tiempo que reconstruyen con mayor o menor rigor determinados episodios pretéritos, mantienen su mira sobre el presente de manera tal que se pueda seguir poniendo en tela de juicio su validez desde la distancia narrativa o poética establecida: así como Maqroll el Gaviero le permite a Mutis apartarse de las corrientes ideológicas que se han impuesto en la actual sociedad, Bolívar el Libertador, en cuanto una proyección hacia el pasado del emblemático marinero, le brinda la oportunidad de desmarcarse tanto de los relatos “oficiales” que exaltan la época de la independencia hispanoamericana como del supuesto legado benéfico que de ésta han recibido sus no tan afortunados “herederos”, entre los que se encuentra obviamente el autor.

Otro caso emblemático de esas periódicas fugas que emprende hacia el pasado la escritura mutisiana lo constituye la recreación que el autor colombiano adelantará de la figura del monarca español Felipe II, de su corte y de aquel inmenso entramado

⁵⁸⁸ Precisión hecha por el autor durante el coloquio celebrado luego de la proyección de la película *El último rostro* del director colombiano Francisco Norden, en el marco de la Semana de autor que el Instituto de Cooperación Iberoamericana dedicó a Álvaro Mutis en octubre de 1992. En Pedro Shimose (editor): *Álvaro Mutis op. cit.* p. 123.

burocrático que estableció para administrar el por momentos inabarcable imperio que heredó y consolidó durante su reinado. Este interés de Mutis por el polémico rey se inscribe en la defensa que hará del sistema monárquico en contraposición a los modelos fundados en el ejercicio democrático, en ese aceptar un poder de origen supuestamente divino y no fruto de una sumatoria de voluntades terrenales que tantas veces ha pregonado: “No abomino el orden, lo que no acepto son las órdenes inferiores hechas por burócratas y vivillos. Acepto sólo las leyes que son de origen sagrado y mítico. Sí, eso lo acepto con veneración”⁵⁸⁹; y aunque desde los inicios de su carrera literaria se empezara a concretar de una manera reverencial como puede observarse en el “Poema de lástimas a la memoria de su majestad Felipe II”, también es cierto que dicha aproximación también estará mediada por un tono provocador, en contravía de los “bienpensantes” de la época como lo prueba una extensa entrevista radial que le realizara Gloria Valencia de Castaño en 1955⁵⁹⁰. En ella, de manera disonante con los vientos de las ideologías de izquierda que empezaban a cobrar protagonismo en los discursos político-culturales hispanoamericanos, Mutis se inclina por una irónica reivindicación de Felipe II a partir de una valoración positiva de varios de los tópicos asociados a la “leyenda negra” que desde sus años de monarca signara su labor⁵⁹¹.

⁵⁸⁹ Cristina Pacheco: “Se escribe para...” *loc. cit.* p. 247.

⁵⁹⁰ “Hubiera querido vivir...”. Entrevista realizada por Gloria Valencia de Castaño y transmitida en Bogotá en 1955 por la Emisora HJCK. En Álvaro Mutis: *Poesía y prosa op. cit.* pp. 543 y ss.

⁵⁹¹ En la amplia y variada producción histórica existente sobre el reinado de Felipe II puede consultarse el minucioso análisis que adelanta Joseph Pérez sobre la manera en que fue gestándose desde el mismo siglo XVI la “leyenda negra” a propósito de la figura del monarca y de su gestión a partir del entrecruzamiento de tres tópicos fundamentalmente: los ataques personales de que será víctima por parte de sus rivales para desacreditarlo, la crítica a su defensa a ultranza del espíritu contrarreformista y la condena al casi total exterminio de las poblaciones indígenas adelantado durante los períodos de conquista y colonización de la por entonces recién descubiertos territorios americanos. (Joseph Pérez: *La España de Felipe II*, traducción de Juan Vivanco, Barcelona, Crítica, 2000, pp. 9 y ss.) Historiadores como Fernand Braudel han intentado aproximarse a la figura de Felipe II dejando a un lado los prejuicios emanados de la mencionada “leyenda negra”, pero también las loas panegíricas provenientes de la también desproporcionada “leyenda dorada” que también se ha tejido en torno a su reinado – “para empezar, es preciso tomar una precaución: rechazar

Contrario a sus constantes declaraciones respecto a la honestidad de su discurso reivindicativo del modelo monárquico⁵⁹², desde la inicial respuesta a la pregunta de la

en bloque el cúmulo de injurias y de elogios desmesurados de que fue blanco el rey. Amigos y enemigos le han sepultado literalmente bajo la gratuidad de relatos y de anécdotas que apenas convencen. Toda una serie de leyendas «negras» [...] se oponen a una serie de leyendas «doradas», tan poco aceptables como las anteriores. Por tanto, por lo que concierne Felipe II, hay que empezar mediante un indispensable y salutífero borrado; y tras él, hay que empezar de cero”– con la intención de descubrir, antes que al líder político-militar, al ser humano lleno de certezas y contradicciones que subyacía detrás de la figura pública: “cualquier estudio consagrado a su sola persona se manifiesta decepcionante. Y no porque no esté perfectamente en su sitio entre los «protagonistas», los grandes hombres que hicieron la historia de su tiempo e incluso preparado su porvenir. No hay, sobre este punto, duda alguna: dominó a sus contemporáneos con todo el eso enorme, y en aquel tiempo sin par, de la España imperial. Pero, en el centro de ese inmenso cuadrado, el personaje real se esconde tanto a nuestra curiosidad como a nuestros juicios. Y se esconde tan bien que el hombre, el hombre de carne y hueso que fue seguramente como cada uno de nosotros, sigue ausente, sordo a todos los diálogos a que con insistencia le han invitado los historiadores, uno tras otro, atraídos por su figura enigmática. Hace más de cuarenta años que me intereso en el taciturno personaje y, de documento en documento, mil veces he tenido la ilusión de encontrarme a su lado, en esa mesa de trabajo donde pasa lo más claro de los días de su poder. Y sin embargo, no le conozco mejor que mis antecesores. Como ellos, debo contentarme con cogerle como por sorpresa, en unos momentos determinados de su existencia. Sorprenderle, sin estar nunca seguro de haberle comprendido bien” (Fernand Braudel: *Carlos V y Felipe II*, traducción de Mauro Armíño, Madrid, Alianza, 2000, pp. 98 y 97, respectivamente). Esta empresa de querer “capturar” a través de la palabra al Felipe II corpóreo será justamente la que motive en su día a Mutis para concebir el poemario sobre el monarca español, y a pesar de los múltiples intentos por parte de historiadores, novelistas o poetas por salir airosos en la señalada tarea, esta pareciera no agotarse, tal cual lo reconoce uno de sus más recientes y célebres biógrafos, Henry Kamen, quien cuatro siglos después de la muerte del rey, volvió a reiterar el sesgo que ha existido en las valoraciones adelantadas sobre éste, al tiempo que presentaba su trabajo como el más completo hasta el momento, aunque reconociendo explícitamente la posibilidad de complementarlo y ampliarlo en un futuro: “Ésta es la primera biografía íntegra y ampliamente documentada que se ha escrito sobre el Rey. Ello ha sido posible gracias al empleo minucioso de nuevas fuentes manuscritas, muchas de ellas desconocidas hasta el día de hoy. Las “biografías” anteriores se habían dedicado, como mucho, a la política exterior, reparando poco en España o en la persona del Rey. En contraste, el presente estudio hace particular hincapié en el Rey y en su entorno principal, España. Al mismo tiempo, se ha prestado la debida atención al papel que desempeñó América en la formación de su visión del mundo. [...] He intentado presentar una nueva visión de Felipe basándome en una documentación fidedigna, y tratado de comprender su política desde sus propias palabras y perspectiva. Quienes conocen la riqueza del material publicado, por ejemplo, relativo al arte, la religión y la política, comprenderán mi frustración por no haber podido integrar en esta semblanza algo más sobre estos y a otros asuntos. Un tratamiento más detallado de dichos aspectos, aparte de producir un libro mucho más voluminoso, correría el riesgo de perder de vista a Felipe. Mi propósito primordial fue resucitar para los lectores a un Rey que hasta hoy ha languidecido en el reino de la mitología desinformada” (Henry Kamen: *Felipe de España*, traducción de Patricia Escandón, Siglo XXI de España Editores, 1998, p. XII).

⁵⁹² “Todos se ríen cuando lo digo, pero es la verdad. La gente cree que mi monarquismo es una *boutade*, pero no. No es que quiera un reinado en Honduras, que se hable de la corona del Ecuador; eso se acabó. La sociedad actual no está organizada para lo que yo considero que es el mejor gobierno para el hombre, la monarquía absoluta de derecho divino. [...] Cuando pienso en San Luis, rey de Francia, del cual he leído todo lo que se ha escrito, ese monarca que fundó Francia y creó las instituciones, lo que hizo como un deber frente a Dios, lo hecho de menos”. Soledad Alameda: “Álvaro Mutis. Poeta...” *loc. cit.* p. 20.

entrevistadora de turno a propósito de la época en que le habría gustado vivir se percibe el matiz extravagante y provocador típico de una *boutade*:

Hubiera querido vivir durante buena parte del reino de su Muy Católica Majestad el rey Felipe II, gozando de la confianza y aprecio del monarca. En un vasto palacio madrileño, destartado e incómodo, hubiera reunido una pequeña corte de enanos y monstruos, entre servidores y bufones, a quienes les hubiera recordado a toda hora sus deformidades y lacerías. Complicado en todas las intrigas del palacio real, participando en la caída de Antonio Pérez, siendo cómplice y gestor de la muerte del Infante Don Carlos, y haber formado parte de la comitiva que viajó a París para acompañar a la dulce esposa francesa del pálido monarca⁵⁹³.

Además de su oscilar entre la excéntrica “corte de los milagros” que habría anhelado regir y el procaz deseo de fungir como valido del monarca, también se inclina a reivindicar una de las facetas más polémicas del reinado de Felipe II como lo fuera su condición de promotor a ultranza de las políticas de la Contrarreforma:

«Prefiero no reinar a reinar sobre herejes», fue la sentencia sobre la cual fundamentó su reinado Felipe II. Bien lo sabía él, que tendrían que luchar contra la más rica fauna de herejías de la historia de la cristiandad, la más rica y la más próspera⁵⁹⁴. Y en su lucha contra la herejía, en su implacable misión de ungido de Dios, que veía en aquella la fuente de muchos y muy graves males futuros, hubiera querido acompañar al monarca. Hecho hoy el balance de su reinado, perdida la batalla, dejando en sus débiles sucesores la liquidación desastrosa de su gran imperio, no disminuye en nada la grandeza de su propósito, ni los sanos principios que lo inspiraron. Ganada por Don Felipe su lucha contra los herejes, nos hubiéramos evitado males tan tremendos como la igualdad, la libertad de cultos, la igualdad de las personas ante la ley, la clase obrera, la abolición de la esclavitud, la libertad de las colonias y tantas otras ñoñeces de esta nuestra época⁵⁹⁵.

⁵⁹³ Gloria Valencia de Castaño: “Hubiera querido vivir...” *loc. cit.* p. 543.

⁵⁹⁴ La siguiente es la descripción que el propio Mutis ofrece de la herejía en cuestión: “Nunca antes ni después el hombre se enfrentó tan total y definitivamente a la herejía o se sumó a ella con tan tremendo ardor visionario. Desde la herejía musulmana, mezclada con capitosas sugerencias de magia, hasta la fría llama en que ardían Calvino o Melanchthon, pasando por el inteligente y peligroso compromiso de Erasmo o la exuberancia vital de Lucero, la herejía de alcoba de un Enrique VIII o la severa y justiciera de un Gaspar de Coligny, la herejía juguetona e intrascendente del bearnés y la batalladora y probada herejía de Guillermo El Taciturno. La herejía mezclada con las pantagruélicas indigestiones e interminables borracheras del Gran Elector de Baviera, o la herejía cerebral y casi matemática de un Zwinglio”. *Ibid.* p. 547.

⁵⁹⁵ *Ibid.* p. 547.

Ya a esta altura de la confesión mutisiana, su inicial tono provocador pierde su carácter inofensivo –en cuanto mera alusión a acontecimientos anclados en un pasado remoto– y adquiere el de una descalificación total de parte fundamental de los principios que desde la Ilustración empezaron a ser reivindicados como pilares de la vida en sociedad y de los cuales el mundo contemporáneo occidental sería su ejemplo, con sus pros y sus contras. Pero este ataque mutisiano a los llamados principios liberales no se escuda en los terrenos de una diatriba etérea, susceptible de ser asociada o no a determinados escenarios y momentos históricos, sino se concreta en una mordaz propuesta del destino que habrían tenido los territorios americanos vinculados a la corona española de haberse aplicado una “eficaz” política, no de conquista y posterior colonización, sino de escueta explotación de ellos:

 Mi principal misión en el gobierno de Don Felipe, hubiera sido la organización y desarrollo de la Santa Inquisición en tierras de Indias. Hubiera establecido tribunales del Santo Oficio en todas y cada una de las ciudades fundadas en los nuevos dominios de la Corona Española, y bajo un régimen implacable de acusaciones secretas, vigilancia continua y duros tormentos, hubiera exterminado todo espíritu de independencia, merced a un sistema de rehenes, cautivos en las cárceles de España, o vigilados en sus destierros de la corte. Hubiera conseguido implantar un severo régimen de terror entre los españoles que quisieran residir o establecerse en las Indias, obligándolos a tornar a España, después de cumplido un determinado plazo, a fin de que no echaran raíces en los nuevos territorios de la Corona. A los naturales de esas regiones les hubiera embarcado en su totalidad y vendido a los venecianos para que los utilizaran en la construcción de sus malsanos y fétidos canales o de sus amplios y hermosos hospitales y palacios⁵⁹⁶.

Una vez expuesto este añorado panorama de “tierra arrasada”, que tensa hasta el extremo la crítica del autor al devenir histórico de Hispanoamérica, ya no sólo desde sus gestas de independencia como pudo apreciarse en la valoración de “El último rostro”,

⁵⁹⁶ *Ibíd.* p. 545.

sino desde el mismo momento del descubrimiento, desechando además de manera provocadora el legado precolombino, Mutis recoge las velas de su polémica propuesta y conduce su diatriba nuevamente a los terrenos de una *boutade* en principio menos ofensiva para el hipotético lector, en la que él mismo se presenta como potencial ejemplo de aquellos “malos hábitos” que de una u otra manera menguaron el prestigio de la “cruzada” de Felipe II, tanto en territorio europeo como americano:

Ante todo hubiera cobrado fuertes sumas a los moros para librarlos de la Santa Inquisición y después los hubiera acusado ante la misma, haciendo llegar a mis manos buena parte de sus bienes. Hubiera conseguido para los Fugger préstamos que fueran necesarios para armar la Invencible, y al mismo tiempo, hubiera avisado a la Corte Inglesa, a cambio de oro, sobre la fecha y hora del zarpe de la flota. Hubiera sido abogado de la Compañía ante la corte para gestionar las fundaciones de ultramar. Otra fuente magnífica para sostener mi complicada y lujosa vida en la corte hubiera sido el comercio de esclavos en Santo Domingo y Cartagena de Indias, comprándolos a bajo precio en la Costa de Oro a los negreros portugueses, a quienes, a mi vez, les conseguiría licencia para traficar entre los puertos mediterráneos españoles y la costa argelina⁵⁹⁷.

Por último, habría contemplado la posibilidad de adelantar un proyecto escritural, a pesar del desprecio que habría sentido por el oficio al no considerarlo de relevancia en la escala social de la época:

No es ése un oficio de grandes [hombre de letras]. Hubiera escrito en mi destierro [deseablemente en Coimbra] una pequeña historia de la Santa Inquisición bajo el título de *Brújula de las equivocaciones o el cepo de los infieles*, en donde quedarían en evidencia todas las largas y complicadas intrigas e infamias llevadas a cabo al amparo de la institución y a menudo con el consentimiento de sus altos oficiales⁵⁹⁸.

Pero antes de ver el rumbo que tomaría tres décadas después dicho proyecto, es oportuno apreciar el colofón de la extensa y detallada declaración de intenciones *a posteriori* hecha por Mutis:

⁵⁹⁷ *Ibíd.* p. 548.

⁵⁹⁸ *Ibíd.* pp. 548-549.

–*Afortunadamente no vivió usted en esa época, porque habría pasado a la historia como uno de los monstruos, el más grande de su colección.*
–No crea: nadie me hubiera conocido.
–*De manera que creo que son suficientes estos improperios, Álvaro, y un millón de gracias por su participación en este programa*⁵⁹⁹.

En el balance hecho por la entrevistadora se refleja la reacción, también irónica, que inicialmente suscitaba la extemporánea “celebración” de Felipe II y, por extensión del modelo de monarquía absoluta, por parte de un “hombre de letras” nacido cuatro siglos después que el monarca español en la otra capital del Virreinato de la Nueva Granada y por entonces próximo a afincarse en la también otrora capital virreinal: Ciudad de México. Pero de tanto repetirse la *boutade* por parte del escritor, la reacción de los posteriores entrevistadores y críticos de su obra empezó a cambiar, cada vez fue más frecuente el calificativo de “reaccionario” para aludir a su persona y en muchas ocasiones también a su obra, aunque en ella iba cobrando vida un desesperanzado, no sólo del tiempo presente, sino también del pretérito, como Maqroll el Gaviero. Aunque a medida que este último ganaba cada vez más mayor autonomía en cuanto criatura literaria y se aprestaba a dar el salto hacia los dominios de la novela poética, dejando atrás los singulares poemarios que hasta entonces había habitado, y cuando a su vez, la llamada “voz poética original” –aquella susceptible de asociarse de manera diáfana con las vivencias y el imaginario del propio autor– se tornaba cada vez más visible para los lectores y asistía a las revelaciones que el destino le tenía deparadas en tierras andaluzas, en cuanto aquel lugar con el que podía sentirse plenamente identificada⁶⁰⁰, el vínculo mutisiano con el universo asociado a Felipe II dejó atrás todo rasgo irónico susceptible de ser asociado a la *boutade* inicial y se concretó a mediados de los años

⁵⁹⁹ *Ibíd.* p. 549.

⁶⁰⁰ Ver presente trabajo pp. 186-187.

ochenta en un breve poemario titulado *Crónica regia y alabanza del reino*, que llevó el diciente subtítulo de *Philippus Secundus, Rex quondam Rexque futurus*.

Durante una visita a El Escorial a comienzos del siglo XXI, Mutis no sólo reiteró su fiel devoción a la figura de Felipe II, sino también señaló con precisión los motivos que lo impulsaron a la escritura de *Crónica regia*, porque a pesar de su temprano interés por la vida y la obra del monarca español –como lo prueba su lejano texto “Apuntes para un poema de lástimas a la memoria de su majestad el rey Felipe II”–, requeriría descubrir, no la faceta pública del rey, sino su mundo privado para aventurarse en la nueva empresa poética:

[...] lo que decidió totalmente mi entrega a escribir la serie de poemas de *Crónica Regia* fue la lectura de las cartas de Felipe II a sus hijas en las que descubrí a un hombre de una ternura, de una ingenuidad y de un calor humano tan grande que derrumba por completo la leyenda negra del monarca fraguada, desde luego, desde Francia e Inglaterra, por protestantes y cierto grupo de pensadores, hay que decirlo también, españoles del siglo pasado. / En esas cartas no hay una sola mención a ningún asunto que tenga que ver con la religión; en cambio, les habla de su cuidado y su salud, les aconseja que coman frutas, que caminen por los bosques; él amaba la naturaleza profundamente y era un ser lleno de humanidad y por completo alejado de esa suerte de fantasma absurdo que han querido crear. Entonces me dije que deseaba escribir los poemas sobre Felipe II⁶⁰¹.

Dicha correspondencia posiblemente atrajo la atención de Mutis luego de la lectura de la biografía titulada *Felipe II. Esplendor y ocaso del poderío español* del historiador de origen húngaro Miguel de Ferdinandy⁶⁰², que no sólo en su minuciosa investigación

⁶⁰¹ Inmaculada García y Samuel Serrano: “Un encuentro con...” *loc. cit.* pp. 43-44.

⁶⁰² Esta biografía se publicó por primera vez en alemán en el año 1977 (*Phillip II. Größe und Niedergang der spanischen Weltmacht*). En 1980, en un artículo publicado en la revista mexicana *Novedades*, Mutis ya abogaba por su traducción al español en la medida que la consideraba necesaria para poder vislumbrar a Felipe II más allá de la “leyenda negra” que ha condicionado la valoración de su figura y su obra: “Tal ha sido la persistencia y la eficacia de la leyenda negra sobre el rey Felipe II de España, leyenda de origen notoriamente protestante, cuando los detractores son ingleses, o de un candoroso racionalismo cuando son los franceses los encargados de sembrar de infamia el gobierno y la persona del gran monarca, tan bien orquestada ha sido la campaña iniciada por Isabel y sus ministros en vida aun de don Felipe, que hasta en España ha logrado propagadores aún entre historiadores y estudiosos de quienes deberíamos esperar un

utiliza como una de sus principales fuentes el epistolario familiar del rey⁶⁰³, sino también quien cumple el rol de motivar al escritor colombiano a plasmar sobre el papel su visión del inicial huésped de El Escorial: “y un día hablando con mi amigo el gran historiador Miguel de Ferdinandy, que escribió entre otras cosas una espléndida biografía de Felipe II, me dijo «Pero ¿qué esperas Álvaro? Escribe, deja ese testimonio»”⁶⁰⁴. Pero más allá del carácter anecdótico de lo antes reseñado, que a su vez se ve reforzado por el intercambio de dedicatorias entre el historiador húngaro y el poeta colombiano, es necesario detenerse en la metodología asumida por el primero en la escritura de su libro, en la medida que el poemario del segundo se presentará en gran medida como una aplicación de ésta, ahora en los dominios del canto poético. Desde el prólogo de su extensa obra, de Ferdinandy indica que su intención es presentar un nuevo “retrato” de Felipe II, no a la usanza de los modelos propuestos por las corrientes historiográficas contemporáneas, sino a la manera de los antiguos maestros, aquellos pintores que en su día plasmaron en lienzos de mayor o menor calidad –en términos estéticos– al monarca:

Deseamos *re-presentar*, como tan plásticamente lo expresa este verbo de raíz latina, las leyes aún inteligibles para nosotros que rigieron su

criterio más riguroso y una visión más cierta para tratar el tema. [...] Se me ocurre de imperiosa necesidad contar con una traducción del libro de Ferdinandy sobre Felipe II. En él hallaremos, criollos y peninsulares, las más secretas y ciertas claves de nuestro ser. Ahora que los destinos de España están regidos por un descendiente directo del rey don Felipe, que muestra en su gobierno la misma medida, el mismo sentido inflexible del deber y la misma discreta y sencilla elegancia que hicieron de su ilustre abuelo el primer caballero de su tiempo, ahora sería por demás oportuno, necesario más bien, conocer, gracias al talento y a la penetración de Ferdinandy, en nuestro idioma, quién fue en verdad y cuál fue la auténtica grandeza del genial solitario de El Escorial” (Álvaro Mutis: “Al rescate de Felipe II” en *De lecturas y...* op. cit. p. 44). Dicho deseo se concretó ocho años después con la publicación de *Felipe II. Esplendor y ocaso del poderío español*, traducción de Adán Kovacsis, Barcelona, Edhasa, 1988.

⁶⁰³ Felipe II: *Epistolario familiar*, edición a cargo de Erika Spinakovsky, Madrid, Austral, 1975. Posterior a la divulgación del estudio de Miguel de Ferdinandy y del poemario de Mutis, se cuenta con la siguiente edición centrada exclusivamente en la correspondencia de Felipe II con sus hijas: Fernando Bouza Álvarez: *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Madrid, Turner, 1988.

⁶⁰⁴ Inmaculada García y Samuel Serrano: “Un encuentro con...” loc. cit. p. 44.

destino, los perfiles de su vida tanto externa como interna, así como las consecuencias todavía vigentes de su conducta y de sus actos, todo dentro del marco de una idea global nueva. En lugar de aplicar el método analítico –método árido e impersonal–, utilizaremos el método fisonómico. Es decir, retrataremos al rey tal como lo hacían los antiguos maestros. De este modo, surgirá para los hombres del siglo veinte un retrato de Felipe que no sólo será característico de él, del representado, sino también de nosotros, de quienes lo re-presentamos. En el pasado, otros lo han pintado de otra manera, y en el futuro su imagen se volverá a modificar⁶⁰⁵.

Obviamente esta reivindicación que de Ferdinandy hace de la propuesta metodológica de aproximarse de manera directa al “objeto de estudio”, con el menor número posible de “mediadores”⁶⁰⁶, Mutis debe adecuarla a sus posibles en cuanto poeta del siglo XX intentando aprehender la figura de un monarca del siglo XVI. Por ello no es de extrañar que para la concreción de su proyecto literario deba acudir a “testimonios” de la época para a partir de su contacto con ellos poder re-construir a su apreciado rey, al tiempo que inevitablemente deja entrever en sus versos su peculiar visión sobre la época desde la cual adelanta su ejercicio estético. El principal “testimonio” que le permitirá a Mutis desentrañar aquellas facetas de Felipe II que generalmente han quedado opacadas por la alargada sombra de su figura pública lo constituirá uno de los numerosos retratos que a lo largo de su existencia le hicieran los pintores allegados a su corte. Bajo el extenso título de “A un retrato de su católica majestad don Felipe II a los cuarenta y tres años de su edad, pintado por Sánchez Coello” Mutis da cuenta a través de la palabra –intentando ser fiel al método fisonómico spenceriano reivindicado por de Ferdinandy– del siguiente cuadro incluido en la colección del madrileño Museo del Prado:

⁶⁰⁵ Miguel de Ferdinandy: *Felipe II. Esplendor...* op. cit. pp. 12-13.

⁶⁰⁶ De Ferdinandy retoma la propuesta metodológica de Oswald Spencer cuyo punto de concreción fue su siempre polémico libro *La decadencia de Occidente: bosquejo de una morfología de la historia universal*, traducción de Manuel G. Morente, Madrid, Planeta, 1993.



Este retrato fue atribuido hasta los años ochenta del siglo XX al prestigioso artista español Alonso Sánchez Coello (1531-1588), quien durante más de tres décadas ejerció como pintor de cámara de la corte de Felipe II, adquiriendo un elevado reconocimiento por los retratos que hiciera del monarca y su familia, así como de otros personajes allegados a su séquito. Aunque contrario a lo anterior, desde el siglo XVII ya algunos inventarios de la colección real apuntaban a que su autor podía ser Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608), quien fue discípulo de Sánchez Coello y le sucedió a su muerte como pintor de cámara, convirtiéndose al inicio del reinado de Felipe III en retratista oficial de la corte. Pero nuevas investigaciones a propósito de la posible autoría del retrato en cuestión han inclinado la balanza hacia la pintora italiana Sofonisba Anguissola (1532-1625), quien llegó a la corte española hacia 1559 como dama de compañía de Isabel de Valois, la por entonces tercera esposa del monarca. Dada su reconocida calidad como retratista también se vinculó al grupo de pintores de la corte encabezados por Sánchez Coello, y en principio realizó el reconocido retrato del rey entre finales de la década del

sesenta y principios de la del setenta del siglo XVI⁶⁰⁷. Como puede apreciarse el poema de Mutis pecaría desde su título por lo menos de una imprecisión de carácter histórico – la concerniente a la identidad del autor del retrato pictórico de Felipe II–; y podría también presentar alguna imprecisión respecto a la edad del monarca en el momento de realizarse la pintura: si se asume como válida la fecha señalada en el catálogo del Museo del Prado, ésta sería la de 1565, momento en el cual Felipe II contaría con 37 años y no con los 43 apuntados en el título del poema mutisiano. Ahora bien, si también se acepta cómo válida la descripción que se ofrece en dicho catálogo sobre la significativa presencia de un rosario en la mano izquierda del rey –“[...] alusivo a la institución de la Fiesta del Rosario, por el papa Gregorio XIII. Dicha fiesta debía tener lugar cada primer domingo de octubre para conmemorar la Victoria de Lepanto, obtenida el 7 de octubre de 1571 contra los turcos, y celebrando el triunfo de la fe católica”⁶⁰⁸–, el errado no sería el escritor colombiano sino el museo español. Al señalarse estas imprecisiones de uno y otro no se pretende descalificar la rigurosidad histórica o no de la propuesta escritural mutisiana, porque como bien lo ha señalado

⁶⁰⁷ En el catálogo del Museo del Prado, bajo el número PO1036, el retrato en cuestión aparece atribuido a Anguissola [www.museodelprado.es/es/pagina-principal/coleccion/galeria-on-line/obra/felipe-ii-2/]. Este reconocimiento se presentó desde la exposición celebrada en 1990 bajo el título “Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II”, siendo la historiadora y crítica de arte Maria Kusche una de las principales autoridades para clarificar la situación a favor de la pintora italiana. Véase Maria Kusche: *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisma Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003. En otro de los poemas que componen *Crónica regia*, Mutis vuelve a aludir a una obra de Sánchez Coello, en esta ocasión a un retrato de la infanta Catalina Micaela (“Regreso a un retrato de la infanta Catalina Micaela hija del rey don Felipe II”), que aunque hasta la fecha sigue registrado en el catálogo del Museo del Prado como obra de Sánchez Coello (PO1139) [www.museodelprado.es/es/pagina-principal/coleccion/galeria-on-line/obra/catalina-micaela-de-austria-duquesa-de-saboya], también suele atribuirse a Anguissola; además de la previamente citada obra de Kusche, puede consultarse su siguiente trabajo en el que se presenta un análisis detallado de los motivos pictóricos que la llevan a inclinarse por la retratista italiana como autora del cuadro que tanto suele perturbar al poeta colombiano cuando tiene ocasión de apreciarlo en una de las salas del museo madrileño: “Vivir para representar a la Corona: las damas reales bajo el reinado de Felipe II y Felipe III” en Monika Bosse et alli. (editores): *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico: María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz*, Barcelona, Reichenberger, 1999, vol.1, pp. 17-66.

⁶⁰⁸ www.museodelprado.es/es/pagina-principal/coleccion/galeria-on-line/obra/felipe-ii-2/

Guillermo Sucre en esta aproximación al otrora rey español, “no se trata, por supuesto, de recrear una época como de mostrar su *espíritu*, que de algún modo la historia sigue perturbando”⁶⁰⁹, pero sí poner el énfasis que por más que se intente contemplar el pasado a través del cristal más transparente, siempre será susceptible de ser alterado por lunares provenientes de observaciones previas que generarán distorsiones tales como aquella con la que Mutis concluye su re-creación del referido retrato de Felipe II:

Los lutos sucesivos, la extensión de sus poderes,
el escrúpulo voraz de su conciencia,
la elegancia de sus maneras de gentilhombre,
su inclinación al secreto, fruto de su temprana
experiencia en la febril veleidad,
en la arisca altivez de sus gobernados,
quedan para siempre en este lienzo
que sólo un español pudo pintar
en comunión inefable con el más grande sus reyes. (p. 256)

Pero más allá de la imprecisión, que evidencia a su vez la mirada favorable hacia la cultura española por parte de Mutis⁶¹⁰, esta re-creación de Felipe II busca destacar, antes que las gloriosas y también tristes jornadas de su reinado, el efecto que estas han tenido en su ser, constituyendo los rasgos de su rostro la mejor radiografía de ello:

En el marfil cansado del augusto rostro
los ojos de un plúmbeo azul apenas miran ya
las cosas de este mundo. [...]
[...]
Pero no es en ellos donde aparece
con evidencia mayor la regia distancia
de Don Felipe, el abismo de suprema sencillez
cortesana que su alma ha sabido cavar
para preservarse del mundo. Es en su boca,
en la cincelada comisura de los labios,

⁶⁰⁹ Guillermo Sucre: “El poema: una...” *loc. cit.* p. 320.

⁶¹⁰ “Más que decisiva [la vivencia de la cultura española], entrañable, en el sentido estricto de la palabra: algo que viene de las entrañas. La reconquista, la noción del imperio es algo con lo cual me siento tan compenetrado que cuando fui al Escorial, a visitar la tumba de los reyes, lo hice con auténtica veneración. La gente puede creer que soy loco, pero a mi España me perturba y me trabaja por dentro, de modo muy profundo. Atravesar Castilla, de Madrid a Salamanca, es como hacer un viaje dentro de mi alma. Como respirar oxígeno para sentirme vivo. Los españoles mismos, con su bestialidad ibérica, me conmueven mucho”. Juan Gustavo Cobo Borda: “Soy gibelino, monárquico...” *loc. cit.* pp. 253-254.

en la impecable línea de la nariz
cuyas leves aletas presienten
el riesgo de todo ajeno contacto (pp. 255-256).

Esta descripción, más cercana a la de un gobernante desencantado y agotado con el ejercicio del poder que la de aquel que para la época se hallaba en el cenit de su reinado, no sólo humaniza la figura de Felipe II, sino que además la ubica, como bien lo ha destacado Carmen Ruiz Barrionuevo, bajo el inevitable dominio de la parca que todo lo cobija, aún a aquellos que supuestamente han sido ungidos por la gracia divina para regir los destinos de sus súbditos:

La muerte, a pesar de la lógica exaltación de esa grandeza [la alcanzada por Felipe II durante su reinado], se muestra, al igual que en los libros precedentes, como el fin último de toda vida. Una vez más el procedimiento poético permanece: el deslumbramiento de un mundo que crea en sí mismo su destrucción. Y éste sigue siendo el cordón umbilical que une a toda la poesía del autor⁶¹¹.

Dicha conexión que de manera ajustada establece la catedrática española entre este viaje al pasado que constituye *Crónica regia* y aquellos poemarios mutisianos anclados en tópicos propios del siglo XX, permite reiterar cómo las peripecias por los meandros de la historia no constituyen un mero escapismo en el conjunto de la obra de Mutis, sino un intento por establecer un diálogo crítico desde un añorado pasado hacia un indeseado presente, aunque por momentos también deje traslucir sus semejanzas en cuanto periodos signados, no sólo por la ya aludida parca, sino por la inevitable estulticia de los seres humanos incapaces de comprender el sino de aquellos que por voluntad propia o por imposición de terceros o de tradiciones aparentemente inalterables han descollado frente a los otros, tal cual le ocurriera a Felipe II, según lo sostiene la propuesta poética mutisiana:

Como fruto madurado en milenios

⁶¹¹ Carmen Ruiz Barrionuevo: "Introducción. Summa de..." *loc. cit.* p. 30.

de migraciones y regresos,
de fundaciones y ciegas teogonías,
de luchas entre hermanos,
de hazañas en el océano abismal,
de incendios y masacres
y reyes sin ventura o consumidos
por la fiebre de los santos
o por la minuciosa ruina del saber;
como ese fruto sueñas tu reino
y en ese sueño se consume tu vida
para la gloria de Dios y ante la estulta
inquina de tus allegados que, como siempre,
nada han sabido entender de esas empresas (“Como un fruto tu reino”,
pp. 253-254).

Esta incomprensión por parte de sus contemporáneos de la que fue objeto Felipe II, lo emparenta, de acuerdo con el prisma mutisiano, con Bolívar, en cuanto víctima también de la “ceguera” intelectual de aquellos que guiados por sus mezquinos intereses particulares han optado por pírricas recompensas y pasajeros reconocimientos antes que asumir el rol de soldados anónimos pero lúcidos en cuanto a la relevancia de los momentos históricos que les ha correspondido vivir. Un reto que asumirá a cabalidad Alar el Ilirio como bien se puede apreciar en *La muerte del estratega*, otra de las emblemáticas fugas mutisianas hacia un pasado cada vez más remoto, en esta ocasión asociado a los turbulentos años de las luchas iconoclastas que pusieron a prueba los cimientos del imperio bizantino.

A diferencia del relato sobre Bolívar y del poemario dedicado a la vida y obra de Felipe II, este nuevo relato mutisiano, cuya escritura se remonta a los años sesenta del siglo XX, no se funda en una figura histórica real sino en una criatura hija de la imaginación del autor, aunque asociada a referentes históricos reconocibles, tales como la emperatriz Irene –la autonabrada “Basileus”– y su polémico reinado al frente del Imperio de Oriente a finales del siglo VIII y comienzos del IX, cuyas menciones, más

allá de la inexactitudes cronológicas que presenta el relato⁶¹², permiten recuperar parte del legado bizantino de cara al lector contemporáneo, como lo sostiene de Ferdinandy:

[Mutis] Captó lo bizantino e hizo que nosotros lo captásemos también, mediante poquísimas palabras, libres de lo pesado que cualquier tipo de erudición conlleva. Con dos palabras –Irene, iconoclasia– estamos ambientados. ¿Quién no conocería a Eiréné, *la Autocrátor*, de origen burgués ateniense, la terrible y devota “hija de Cristo”, señora y dueña del imperio de su esposo e hijo? ¿Quién no sabría algo del cambio ejecutado por esta mujer a favor de las imágenes, hasta el extremo de mandar sacar los ojos de sus cinco cuñados y su único hijo?⁶¹³

Aunque en esta ocasión, antes que reivindicar una gesta en particular de los personajes aludidos, lo que pretende el autor de *La muerte del estratega* en esta nueva incursión a los archivos de la historia es insistir, tal como lo ha reiterado en numerosas entrevistas y en otros escritos, sobre la función que cumplió el imperio bizantino, tanto militar como culturalmente en cuanto “dique” de contención frente a las huestes que desde oriente, especialmente las cobijadas por el credo islámico, intentaban traspasar las fronteras de aquella Europa que, más allá de sus diferencias internas y a la luz de los principios cristianos, se había constituido en la época en el corazón del llamado mundo occidental; y también en cuanto un imperio “heredero” directo de aquellos aspectos de la cultura helenística asimilables a la doctrina religiosa que intentará defender de manera férrea,

⁶¹² Al tiempo que se ubica la acción del relato durante el reinado de Irene, se indica como fecha del nacimiento de Alar los años previos al cisma de 1054 que resquebrajó de manera definitiva las relaciones entre los imperios de Oriente y Occidente. Esta inexactitud que algunos críticos han señalado y que el propio autor ha reconocido, no mengua la verosimilitud del relato, porque como bien lo ha señalado Mutis, en sus “escritos” de carácter histórico antes que una recreación fidedigna de ciertos momentos de la historia y de algunos de sus protagonistas, lo que pretende es recuperar alguno rasgo significativo de estos que le permita establecer un contraste entre la época recreada y aquella desde la cual se adelanta el ejercicio evocativo: “[“La muerte del estratega”] Es una creación totalmente mía y quiero advertir que hay que tener cuidado con esa narración porque tiene errores históricos de nombres y de orden cronológico. Pero la verdad es que me importa un bledo porque esos errores me sirvieron para contar la historia y la historia que yo he contado me parece mucho más significativa que la verdadera” (Inmaculada García y Samuel Serrano: “Un encuentro con...” *loc. cit.* p.46). Véase la nota a pie de página 172 del presente trabajo.

⁶¹³ Miguel de Ferdinandy: “El estratega. Un cuento de Álvaro Mutis” en Álvaro Mutis: *Obra Literaria. Prosas op. cit.* p. 225.

aún a expensas de caer por momentos en el lúgubre ámbito del fanatismo religioso⁶¹⁴.

Dado lo anterior no constituye sorpresa alguna el siguiente balance que adelantara en “Intermedio en Constantinopla” a propósito de la toma de la emblemática capital del imperio por parte de las tropas turcas:

En la tibia mañana del 29 de mayo del año del cristo de 1453 los turcos inician su último asalto contra los muros de Constantinopla, la Muy Santa, la Muy Bendita y para siempre Gloriosa capital del Imperio de Oriente, la antigua Bizancio de los helenos. El sultán Mahomet II, ebrio de ambición y en el vigor de sus años, está a punto de cumplir un viejo sueño de las huestes del profeta, reinar desde la dorada capital de Constantino el Grande.

[...]

El sol de un imperio que hacía poco celebrara el primer milenio de su fundación, está a punto de ocultarse. La que hubiera sido avanzada de la cristiandad en oriente, la que abriera las puertas a la riqueza y al saber de la otra mitad del mundo para ilustración y grandeza del Occidente cristiano, la preservadora y depositaria celosa de la fecunda y siempre renovada tradición de la Hélade, la más grande y más gloriosa capital cristiana después de Roma, se consumía pasto de las llamas y entraba a formar parte del mundo cerrado, asfixiante, fanático que mide su vida según los terribles preceptos del Corán y ha declarado la guerra a muerte a Occidente.

Una era se cierra para siempre. Con Bizancio se pierde la última oportunidad del mundo romano de reinar en Oriente. Los turcos llegarán un día hasta Viena y serán, hasta el fin de los tiempos, una constante amenaza para esa delicada trama de saber, de tradición humanista y de fe irrestricta en los valores del hombre como persona y como creador de verdad y belleza inmutables, que constituye la especie misma del

⁶¹⁴ Esta valoración del rol que desempeñó el Imperio de Oriente en la consolidación del mundo occidental la sintetiza de manera diáfana el historiador Álvaro Uribe Rueda, reconocido contertulio de Mutis, a quien justamente dedica su voluminoso estudio sobre Bizancio (“A Álvaro Mutis, por nuestro común empeño novorromano,...”) y que articula en torno a la siguiente premisa, también defendida por el padre de Maqroll: “[...] de no haber sido por la valla milenaria que estableció el *Imperium Romanum Christianum* de Constantinopla, los diversos embates procedentes del Asia habrían sumergido el continente que hoy se llama Europa y habrían llegado hasta el Báltico y el Atlántico. El Imperio, cuya sede capital situó Constantino el Grande sobre el Bósforo como punto de encuentro del Asia y Europa, se constituyó desde el siglo IV d.C., en una muralla infranqueable que detuvo primero a los persas, luego a los árabes y por último a los turcos hasta el siglo XV. También represó las inundaciones bárbaras que se desbordaban por el norte del mar Caspio y del mar Negro, verdaderas oleadas de escitas, alanos, ávaros, eslavos, varegos, uzos, pechengos, turcos, tártaros, cumanes y una larga etcétera. De no haber sido por ese dique, las obras, los documentos y hasta los vestigios de la historia clásica habrían desaparecido. Además, la muralla “bizantina” no sólo detenía y protegía; a su vez transmitía la luz de su cultura y de su credo”. Álvaro Uribe Rueda: *Bizancio, el dique iluminado*. Bogotá: Herder, 1998, pp. 24-25.

Occidente cristiano. [...] El hombre no volverá a tener ocasión de cumplir el más alto destino que recuerda su paso por la Tierra⁶¹⁵.

Una vez más reaparece la concepción de valorar como “batallas perdidas” aquellos momentos de la historia occidental en los que Mutis intenta hallar un punto de referencia alternativo al agobiante presente frente al cual no manifiesta ningún tipo de empatía. Lo paradójico de la situación es que dichos saltos que emprende hacia el pasado –ya sea al ocaso de la gesta bolivariana, a la consolidación del reinado de Felipe II o la época de las primeras fisuras internas del Imperio de Oriente–, al tiempo que le permiten rescatar unos períodos que auguraron un prometedor devenir para Occidente en la medida que de una u otra manera se hallaban regidos por determinado orden, según las peculiaridades de cada caso, también se constituyen en pruebas irrefutables de cómo de manera simultánea se gestaba en ellos la simiente de su futuro fracaso –fruto de los intereses mezquinos de varios de los actores involucrados en los procesos en cuestión–, conduciendo inevitablemente a la consolidación al denostado mundo

⁶¹⁵ Álvaro Mutis: “Intermedio en Constantinopla” en *Obra Literaria. Prosas op. cit.* pp. 149-150. Frente a esta valoración, obviamente “hija” de Occidente, de la toma de Constantinopla por parte de los turcos, bien vale la pena oponer la de un “hijo” directo en cuanto a las consecuencias de dicha acción, aunque “distante” en el tiempo, en la que se hace evidente cómo según el “prisma” cultural e ideológico con el que se observen los hechos, estos serán juzgados de una u otra manera, así como sus consecuencias serán evaluadas de manera distinta: “Observando cómo llamamos a ciertos acontecimientos, podemos deducir en qué lugar del mundo nos encontramos, si en Oriente o en Occidente. Lo que ocurrió el 29 de mayo de 1453 para los occidentales es «la caída de Constantinopla» y para los orientales «la conquista de Estambul». En suma: «caída» o «conquista». Años más tarde, mi mujer, que estudiaba en la Universidad de Columbia, en Nueva York, fue acusada de nacionalista por un profesor norteamericano por haber usado la palabra «conquista» en un trabajo. Sin embargo, el corazón de mi mujer, aunque contemplara el asunto con el vocabulario utilizado por el Ministerio de Educación Nacional porque había estudiado el bachillerato en Turquía, se inclinaba un poco más del lado de los ortodoxos siendo como era de origen ruso por parte de la madre. O bien no veía el acontecimiento como conquista ni como caída, sino que había quedado entre dos mundos, como aquellos desdichados cautivos a los que no les quedaba otro remedio que convertirse en cristianos o musulmanes. / Los estambulíes aprendieron a celebrarlo como «Conquista» gracias al movimiento occidentalista y al nacionalismo turco de principios del siglo XX. A principios del siglo pasado, la mitad de la población de Estambul no era musulmana y, de los no musulmanes, la gran mayoría eran rumíes, los herederos de los bizantinos. En mi infancia y primera juventud existía un fuerte nacionalismo turco que pretendía que el uso de la palabra «Constantinopla» implicaba que no pertenecíamos a esta ciudad, que algún día sus primeros dueños regresarían y nos expulsarían después de quinientos años de ocupación o que, cuando menos, nos convertía en ciudadanos de segunda. Ellos consideraban importante la idea de la «Conquista». Sin embargo, los mismos otomanos

contemporáneo que le ha correspondido habitar al autor. Pero así como dichos viajes hacia el pasado no los puede adelantar Mutis sin la rémora de su descontento presente, también ocurre que cuando emprende alguna incursión por ámbitos contemporáneos, siempre lo hace con la intención de rastrear en ellos significativos vestigios de los tiempos antiguos, tal cual puede apreciarse en el siguiente recuento de una visita reciente a la otrora capital del Imperio de Oriente:

Y después me hablas de Estambul. Tú conoces mi cariño y mi fidelidad al mundo bizantino. Tuve la felicidad de llegar allí por mar. Fui por una generosísima invitación que me hizo García Márquez a mi familia y a mí, con la cual quería destruir y dejar sin validez un poema mío que está en *Los trabajos perdidos* y que dice: “Y ahora que sé que nunca visitaré Estambul”⁶¹⁶. Ese viaje se hizo para destruir el poema, claro que a él le quedó la duda de si hablo yo o Maqroll el Gaviero... De todas maneras el viaje ya estaba hecho. Es inolvidable entrar por mar, como hay que entrar a Estambul, y ver la silueta de Santa Sofía donde eran coronados los emperadores bizantinos. Lo que es admirable de Estambul es la vida de las calles y esa presencia del mar, el mar por donde se entró para buscar el Vellochino de Oro. Ese sueño trunco que se siente en Estambul es absolutamente maravilloso. Una ciudad cuyas tardes tienen un tono casi maravilloso, es una ciudad que hay que aprender a conocer en las calles. Es la ciudad oriental por excelencia. No conozco Damasco, que está en el ámbito de Harem Al Rashid, pero, bueno, cuando uno recorre las murallas bizantinas, cuando uno va a la iglesia de Karyie y ve esos murales y piensa que ese fue uno de los intentos más importantes para Occidente que consistió en trasladar la capital a Oriente, al Extremo Oriente de Europa... lo que todo eso significa en geopolítica...”⁶¹⁷.

a veces llamaban Constantinopla a la ciudad”. Orhan Pamuk: *Estambul. Ciudad y recuerdos*, traducción de Rafael Carpintero, Barcelona, Mondadori, 2006, p. 204.

⁶¹⁶ El poema en cuestión se titula “Cita” y constituye uno de los pocos textos en los que Mutis alude por su actual nombre –Estambul– a la otrora Constantinopla. El texto completo del poema es: “Y ahora que sé que nunca visitaré Estambul, / me entero que me esperan en la calle de Shidah Kardessi, / en el cuarto que está encima de la tienda del oculista. / Un golpe de aguas contra las piedras de la fortaleza, / me llamará cada día y cada noche / hasta cuando todo haya terminado. / Me llamará sin otra esperanza / que la del azar agridulce / que tira de los hilos necesariamente / sin atender la música / ni seguir el asunto en el libreto. / Entretanto, en la calle de Shidah Kardessi / tomo posesión de mis asuntos / mientras se extiende el tiempo / en ondas crecientes y sin pausa / desde el cuarto que está encima / de la tienda del oculista” (“Cita”, p. 125).

⁶¹⁷ Eduardo García Aguilar: *Celebraciones y otro... op. cit.* p. 88.

A pesar de nombrar a la ciudad con el nombre de Estambul, lo que realmente intenta describir son las huellas que en la ciudad moderna perviven de la antigua Constantinopla, confiriéndole a su testimonio el carácter de una nueva negación del tiempo presente, de la nueva ciudad que bajo el control de los turcos se consolidó a partir de 1453. Pero si se pone de nuevo atención en los pormenores de *La muerte del estratega* se percibe de manera cabal como esa añoranza y reconstrucción de tiempos pasados se hallan signadas por paradigmas existenciales hijos del mundo contemporáneo: porque al tiempo que las actuaciones de Alar el Ilirio se ajustan a los principios básicos que debían regir el desenvolvimiento de un estratega bizantino⁶¹⁸,

⁶¹⁸ Los siguientes son algunos de los principios que debían regir el actuar de un estratega bizantino, tal cual los compilara un veterano militar del imperio hacia finales del siglo XI, y que en gran medida cumple la figura de Alar al hallarse al frente de la Thema de Lycandos de acuerdo al relato mutisiano: “Cómo debe actuar un estratega [...] Si eres estratega y se te ha confiado una tropa –por estratega entiendo al superior en mando de un contingente militar- debes permanecer vigilante noche y día y que tu única preocupación sea ver cómo consigues una victoria sobre los bárbaros. [...] Si te enteras de una desgracia inesperada o incluso eres testigo de ella, no te acobardes, permanece por el contrario firme y entero para dar ánimos a los que tienes a tu cargo, pues si tus tropas ven que eres inasequible al desaliento, cobrarán valor, aunque los domine la cobardía y el miedo, y así, si no te muestras turbado, salvarás a tus tropas. Pero si tú te acobardas, ¿quién reconfortará e infundirá ánimos a las tropas? Serías sin duda el causante de tu propia destrucción y de la de tus tropas. Ten la certeza de que, según el salmo, el que se acobarda no puede escapar. Pues éste dice: «Desapareció toda posibilidad de que yo huya». No te preocupes sólo de salvarte tú, sino primero de salvar a tus tropas y luego a ti, y así dios, viendo que no sólo te preocupas de ti, sino de los demás, te ayudará a ti salvándolos a ellos. [...] Los autores más antiguos dicen que es preciso que el estratega infunda miedo; otros dicen que sea querido por sus tropas. Yo en cambio nunca hice caso de estos consejos, porque no daban razón ni del cómo ni del modo. Por mi parte diría que es estratega, si quiere ser apreciado por todos, no podrá conseguirlo ni con latigazos y castigos, ni con obsequios y regalos, sino que debe ser justo hasta la médula, estar por encima de todo regalo y beneficio, observar y juzgar correctamente y tratar a todos correctamente y por igual. No debe favorecer a uno porque éste pueda proporcionarle una vergonzosa ganancia mediante regalos o escrituras, o porque le tiene miedo por ser un agitador y un difamador y en cambio despreciar a otro, porque no le da regalos o es una persona afable y tranquila, sino favorecer sólo a aquél que cumple con su trabajo. Debe evitar que mientras uno se beneficia del trabajo que ha hecho otro, aquél que dio su propia sangre se quede sin nada. Si observas estas cosas serás a la vez temido y querido por todos. [...] Cuando tengas tiempo libre y no estés ocupado con el trabajo, lee libros de estrategia, historias y libros sobre la Iglesia. No digas: «¿Qué utilidad tienen para un soldado libros sobre la Iglesia y los dogmas?», pues te serán de mucha utilidad. Si te fijas con atención, no sólo extraerás de ellos dogmas e historias edificantes, sino también sentencias, normas morales y relatos militares. Pues casi todo el Antiguo Testamento son relatos militares y también del Nuevo extraerá no pocas sentencias un lector atento. Mi deseo es que tu comportamiento, sea ejemplar, para que te admiren todos por tu valor, tus acertadas decisiones, tus conocimientos y tu elocuencia. Si sigues estos consejos y te atienes a ellos, serás bendecido por ello. [...] Yo redacté para ti estas cosas porque no se encuentran en otro libro o tratado de estrategia. Las redacté en efecto a partir de mis propias reflexiones y experiencias reales. Te serán muy útiles. Sin embargo debes prestar también atención a los tratados militares de los antiguos: allí no encontrarás nada de esto, pero encontrarás otras cosas mejores y más admirables que éstas y llenas de sabiduría. [...] Que aprendan los

también subyacen en sus valoraciones rasgos inherentes a la llamada desesperanza mutisiana. Alar no sólo hará gala de una lucidez descarnada de los precarios alcances de toda empresa humana, de la cual dejará testimonio en una carta dirigida a su hermano mayor Andrónico⁶¹⁹, sino que al tiempo que cumplirá con la rilkeana proposición de moldear su propia muerte –bien sabe que la estrategia que ha diseñado para hacer frente a una nueva invasión turca irremediablemente conducirá a gran parte de su tropa, incluido él, a la muerte⁶²⁰– corroborará una vez más que el sentido de su existencia se agotó en los breves pasajes de felicidad experimentados al lado de su más preciada amante:

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 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 tierra⁶²¹.

que están bajo tu mando a actuar con prudencia imitando tu comportamiento. La justicia es un arma de guerra”. Cecaumeno: *Consejos de un aristócrata bizantino*, introducción, traducción y notas de Juan Signes Codoñer, Madrid: Alianza Editorial, 2000, pp. 39, 43-44, 46, 53, 55, respectivamente.

⁶¹⁹ “No busco detrás de cada cosa significados remotos o improbables. Trato más bien de rescatar de ella esa presencia que me da la razón de cada día. Como ya sé con certeza total que cualquier comunicación que intentes con el hombre es vana y por completo inútil, que sólo a través de los oscuros caminos de la sangre y de cierta armonía que pervive a todas las formas y dura sobre civilizaciones e imperios podemos salvarnos de la nada, vivo entonces sin engañarme y sin pretender que otros lo hagan por mí ni para mí”. Álvaro Mutis: “La muerte del estratega” en *Obra Literaria. Prosas op. cit.* p. 93.

⁶²⁰ “Contra el reglamento, no quiero esta vez designar los jefes y soldados que deban quedarse y los que quieran internarse conmigo. Escojan ustedes libremente y mañana, al alba, me comunican su decisión. Una cosa quiero que sepan con certeza: los que vayan conmigo para terminar con Kabil no tienen ninguna posibilidad de regresar vivos. El Emir espera cualquier descuido nuestro para atacarnos y ésta será para él una ocasión única que aprovechará sin cuartel. Los que se queden para unirse a los refuerzos que hemos pedido a nuestra Despeina formarán a la izquierda del patio de armas y los que hayan decidido acompañarme lo harán a la derecha. Es todo”. *Ibíd.* p. 97.

⁶²¹ *Ibíd.* p. 99.

Esta postrera revelación experimentada por Alar, no sólo lo convierte en privilegiado par de las otras voces poéticas y personajes desesperanzados que pueblan el universo literario mutisiano, sino que a su vez lo erige en ejemplo diáfano de aquella tensión permanente que ha signado la evolución del quehacer literario de su creador: una escritura hija de variados paradigmas estéticos contemporáneos –tales como la incredulidad ante su propia capacidad comunicativa o la necesidad de un otro para poder ser–, condicionada por premisas filosóficas consolidadas durante el siglo XX – como el caso de la desesperanza–, pero que a su vez ha intentado negar ese mundo presente del cuál surge y es fiel ejemplo, buscando refugio en diversos momentos significativos del pasado occidental, para finalmente terminar supeditada a la paradoja de ser hija de “un chuan perdido en el siglo XX”, que de manera simultánea también se presenta como “un desesperanzado moderno perdido en los siglos pretéritos”, ya sean estos el VIII, el XVI o el XIX. Porque así como la obra literaria de Mutis, ya sea en su vertiente poética o narrativa, se ha empeñado en denunciar las limitantes estéticas e ideológicas que rigen a los procesos creativos en el marco del mundo contemporáneo, también ha probado ser irremediamente hija del tiempo: tanto del para ella tormentoso e inhóspito presente del que ha intentado huir como del idílico pasado que ha pretendido recrear pero que a su vez la ha enfrentado a asumir su inevitable vínculo con el momento en que ha cobrado vida. Por ello, más allá de los deseos de su cultor de hallar en épocas pretéritas algún orden que le permita vislumbrar un norte claro a sus proyectos existenciales y artísticos, éste no ha podido escapar de las contradicciones e incertidumbres inherentes a la labor de los atormentados artistas contemporáneos, convirtiendo al conjunto de su creación en un ejemplo emblemático de los “trabajos

perdidos” emprendidos por el ser humano contemporáneo para hallar un mínimo sosiego existencial.

VII. Conclusiones

Luego del extenso recorrido adelantado a lo largo de los diferentes entramados poéticos, narrativos y ensayísticos que componen el conjunto de la obra literaria de Álvaro Mutis, y una vez establecidas de manera minuciosa la génesis y la posterior evolución de las principales obsesiones estético-éticas que nutren los escritos en cuestión, se torna necesario presentar el balance de esta empresa académica, destacando aquellos aspectos más relevantes de las indagaciones llevadas a cabo.

El primer aspecto a resaltar lo constituye la inevitable y fructífera relación que desde sus inicios fue evidente entre la propuesta poética mutisiana y la tradición lírica colombiana que desde finales del siglo XIX venía luchando por adquirir una identidad que le permitiera identificarse con valores propios de la llamada modernidad literaria. Y aunque en ningún momento se pretende afirmar que Mutis sigue al pie de la letra el modelo creativo de alguno de sus antecesores, sí se puede apreciar como sus poemarios no constituyen, como en numerosas ocasiones se ha querido afirmar, una producción aislada en el marco de las letras colombianas. Los siguientes son algunos de los principales vínculos de parentesco entre el proyecto poético del poeta colombiano y el de las figuras más relevantes de la consolidación de la poesía moderna colombiana entre las últimas décadas del siglo XIX y mediados del XX. De la fundacional propuesta de José Asunción Silva, que sin lugar a dudas constituye el principal intento por superar los rezagos culturales decimonónicos que mantenían anquilosada a la lírica colombiana, tres serán los rasgos que el futuro universo literario mutisiano retomará. El primero será asumir un proyecto estético que, acorde a las profundas dudas que lo asaltan sobre el real alcance comunicativo de su materia prima –las palabras– y de su principal gestor –

el poeta–, se inclina por un canto regido por los principios de la “sugerencia”, antes que del “decir”. La finalidad de este canto ya no será transmitir una supuesta verdad o una visión unívoca de la materia recreada, sino brindar una subjetiva y parcial aproximación al tema en cuestión. De este enfoque creativo, que en su día el protagonista de *De sobremesa* –José Fernández Andrade, incuestionable proyección literaria de su creador– hiciera confesión a su selecto grupo de contertulios, se desprende otro de los rasgos de la poesía de Silva que también será visible en los textos mutisianos: el papel significativo que se otorgará a la capacidad interpretativa del lector en aras de poder consolidar de la mejor manera posible el proceso comunicativo iniciado con la escritura del poema y su posterior divulgación. Como bien lo reconociera el propio Fernández, para que la “sugerencia” anhelada no se diluya en el terreno del sinsentido comunicativo, se requiere que el receptor del nuevo canto también posea una capacidad particular –según la propuesta de Silva, un “oído” de artista– para apreciar los clarososcuros del mensaje transmitido y no lo rechace o descalifique por su no transparencia apegada a los cánones impuestos por los supuestos discursos regidos por la maniquea dupla de lo cierto y lo falso. Esta situación se hace evidente en el caso mutisiano en lo concerniente al hipotético lector final de la obra, que deberá estar dispuesto a recorrer una obra no regida por los principios mínimos de una secuencialidad, sino signada por su condición de ser un eslabón cualquiera de una espiral de imágenes y eventos siempre susceptible de repetirse desde las más diversas ópticas y cuyo conjunto nunca será desvelado de manera total por lo que su hipotético espectador deberá hacer uso de su imaginación para especular sobre su real alcance. Esa necesidad de un lector dispuesto a asumir sin reticencias los vaivenes del discurso enunciado, también se presentará en el entramado interno de los poemario mutisianos:

el discurso maqrolliano llegará al lector final en virtud de un intermediario –la inicial voz introductora poética y posterior narrador de las *Empresas y tribulaciones*– que brillará justamente por su condición de ser un oyente o lector, según la ocasión, que en ningún momento intentará descalificar o modificar los testimonios del Gaviero, sino que tan sólo buscará la forma de agruparlos de la mejor manera posible para que su carga connotativa llegue casi intacta a aquellos que habitan por fuera de las páginas de los poemarios y novelas dedicados al enigmático y a su vez entrañable hombre de mar. Y el tercer rasgo que el entramado poético mutisiano retomará de la propuesta estética de Silva concierne a la excentricidad que signará el devenir de la nueva figura que encarnará el poeta. Aunque ajeno a los refinados salones en los que a uno u otro lado del Atlántico el mencionado Fernández Andrade agotaba su existencia, Maqroll compartirá con él su condición de “meteco” consuetudinario: al igual que sus pares modernistas, Fernández Andrade siempre será en el viejo continente, el hispanoamericano exótico, y en su natal América, el nativo europeizado, y aunque Maqroll no gozará de un lugar de origen preciso, en cualquiera de los puertos en que recale siempre será considerado como el diferente, tal cual le ocurre al poeta moderno por el hecho de entonar un canto disonante –regido por la inquietante “sugerencia” y no por el adormecedor “decir”– respecto a los parámetros estéticos y éticos tradicionales de la sociedad que habita.

Justamente esa posibilidad de hallar un lector cómplice a los nuevos discursos poéticos y de dejar atrás la imagen de un poeta-guía de la sociedad a favor de la de un vate que cuestiona la estructura de ésta, será parte de la herencia que Mutis retomará de los peculiares vanguardistas colombianos Luis Vidales y León de Greiff. De estas dos voces que tímidamente intentaron aproximar la poesía colombiana a los furibundos vientos vanguardistas que en los años veinte y treinta del pasado siglo renovaban la

lítica hispanoamericana, la poesía de Mutis también heredará otras dos significativas facetas: el rebelarse contra el verso en cuento sinónimo de poesía, dándole cabida a la experimentación formal mediante los llamados poemas en prosa, al punto que desde sus iniciales poemarios se expresará indistintamente en verso o en prosa; y el apropiarse sin pudor alguno de toda novedad formal o temática que flote en el ambiente cultural, pero sin que ello implique un desechar sin ningún tipo de matiz los logros estéticos de los tiempos pretéritos. No en vano, así como de Greiff apuntaló una obra vanguardista reivindicando la antigua figura del juglar, Mutis dará vida a una propuesta estética cercana a las imágenes vislumbradas por los poetas surrealistas pero también permeada por el eco de voces provenientes de tradiciones lejanas, como por ejemplo la de los poetas españoles del Siglo de Oro, entre otras. Una mención especial merece el legado que Mutis retomará de Greiff en cuanto a la creación de voces poéticas no identificables con el yo biográfico del autor, al punto que en el variado conjunto de ortónimos del escritor antioqueño se puede apreciar al grupo de parientes más cercanos de Maqroll el Gaviero, en cuanto alternativa de generar un discurso poético múltiple y heterogéneo.

De sus casi inmediatos antecesores, los llamados “pedracielistas”, Mutis apreciará, antes que su intento por encausar a la lírica nacional por los caminos de la poesía “pura”, según el apostolado de Juan Ramón Jiménez, su actitud de enterrar de manera definitiva al modernismo decadente, que bajo la estela de Guillermo Valencia continuaba rigiendo, más que el quehacer de los nuevos poetas, el gusto de la mayoría del público lector. Pero sobretodo, Mutis –por entonces discípulo de Eduardo Carranza en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario– vislumbrará en los autores de los cuadernos de “Piedra y Cielo” la oportunidad de reestablecer un diálogo directo con la

poesía española, ya fuera con los clásicos de siglos pasados, con voces plenamente consolidadas en las primeras décadas del siglo XX como la de Antonio Machado, o con la de los contemporáneos miembros de la por entonces ya conocida como Generación del 27. Este diálogo con las letras y la cultura de la otrora metrópoli, ya no desde una actitud de subordinación sino desde una plena paridad, se convertirá en una constante de la producción literaria mutisiana, con períodos de gran intensidad como lo evidenciarán sus poemarios de los años ochenta. Pero del grupo de poetas que antecedieron los inicios literarios de Mutis, el que mayor influjo tendría sobre él fue Aurelio Arturo, cuya breve obra –en especial *Morada al sur*– se gestó casi al margen de los intereses estéticos de sus contemporáneos, y en la que por entonces el joven poeta en ciernes descubrió la posibilidad de recrear el paisaje asociado a la infancia –que el en caso de Arturo estaría asociado a su natal tierra nariñense y en el de Mutis al de su adoptiva “tierra caliente”–, ya no desde una óptica costumbrista o confesional, sino dotándolo de un carácter mítico en cuanto territorio susceptible de ser evocado una y otra vez desde el conjuro de la palabra poética.

En cuanto a la relación del quehacer escritural de Mutis con el de sus contemporáneos –la mayoría de ellos vinculados a la emblemática revista *Mito* (1955-1962), en cuyas páginas quedó plasmada la configuración de su poemario *Reseña de los hospitales de ultramar*–, se puede apreciar cómo a pesar de no ser un miembro “oficial” del grupo, del cual lo distanciaba principalmente su actitud política que ya para entonces brillaba por su carácter reaccionario en franca contravía con la postura de centro izquierda de Jorge Gaitán Durán, fundador y director de la revista, y demás colaboradores de la misma, sí compartía el anhelo de sacudirse de manera definitiva del parroquialismo que a pesar de los ya mencionados intentos de sus antecesores seguía

caracterizando a la literatura colombiana, estableciendo un diálogo directo con distintos espectros culturales europeos, estadounidenses e hispanoamericanos y con diferentes órbitas creativas allende al por momentos anquilosado ámbito literario. Pero sobretodo el mayor punto de encuentro de Mutis con los postulados de *Mito* lo constituirá el deseo de “restaurar la palabra”, en el sentido de liberarla de la manipulación de la que era víctima en la época por parte de los políticos y medios de comunicación, principalmente escritos –recuérdese que Colombia se hallaba en medio del tránsito de una encarnizada guerra civil bipartidista hacia la consolidación de una dictadura militar–, aunque este ejercicio de restauración de la palabra no implicaba asumir a ésta como un instrumento susceptible de alcanzar determinado nivel de perfección en aras de facilitar el ejercicio comunicativo, sino al contrario determinar sus fortalezas y debilidades de manera que mediante su uso se pudiera concebir un diálogo honesto, tanto en términos estéticos como éticos.

Ese intento por restaurar el valor de palabra, dada su condición de instrumento imprescindible para dar vida a cualquier obra literaria, signará la evolución de las diferentes concepciones poéticas que enmarcarán el quehacer escritural mutisiano. La primera de ellas, que estará asociada a los iniciales poemas del autor, abogará por restablecer una palabra capaz de dar cuenta del pasado, el presente y el futuro del ser humano a partir de un ejercicio de depuración del canto poético respecto a los gastados y repetitivos moldes en los que se había pretendido contenerlo para restarle su carga visionaria y convertirlo en una inofensiva “tonada” susceptible de ser ejecutada de manera torpe y mecánica como se denuncia al inicio del dicente “Programa para una poesía”.

Pero esta posibilidad de soñar con un canto que lograría superar las taras formales y temáticas del pasado y convertirse en un invaluable faro para el devenir de la especie humana, rápidamente es desechada por Mutis en sus poemarios de las décadas del cincuenta y el sesenta –*Los elementos del desastre, Reseña de los hospitales de ultramar y Los trabajos perdidos*–, dando paso a un descarnado reconocimiento de las severas limitaciones comunicativas de la palabra y de su gestor. Porque así como una palabra inédita puede dar origen a un mundo nunca antes imaginado, también da pie a la apabullante contradicción de generar “una fértil miseria” (“Una palabra”), entendiéndose dicha miseria, no como determinada temática que pueda recrearse a través de los versos plasmados en la página, sino como la incapacidad de transmitir de manera fiel los hechos o sentimientos recreados en ellos (“Los trabajos perdidos”). Esta tendencia de la palabra y el poeta de presentar un producto trucado respecto al supuesto modelo original que se desea presentar al hipotético lector del poema, dará origen a la concepción mutisiana en la que se considerará al quehacer poético como “un trabajo perdido”, no así a la poesía que anidaría más allá de los versos y sus cultores y de la cual sólo podrían dar cuenta unos atemporales dioses o las acciones mismas emprendidas por el ser humano.

Ante esta encrucijada, que en principio debería conducir al silencio del poeta, Mutis optará por otras opciones creativas. Por un lado, y a pesar de lo contradictorio de la situación, seguirá empeñado en denunciar las falencias del canto poético mediante el uso de las denostadas palabras. Por el otro lado, dará cabida en los mismos poemarios aludidos a otras posibilidades de desarrollo del canto lírico, que aunque no desconocerán la precariedad de su materia prima y las limitaciones de sus gestores, permitirán adelantar ejercicios tales como evocar determinado pasado para extraer de él

una enseñanza de cara al presente (“El húsar”), adelantar una plegaria con la intención de obtener determinada dádiva de un ser superior (“Oración de Maqroll”), o enfrentarse sin ambages con la omnipresente parca (“Cada poema”). Un conjunto de opciones creativas que no logra subvertir la condena de adelantar un trabajo perdido, pero que por lo menos le ofrece al poeta y a los futuros lectores fugaces momentos de epifanía para soportar sus precarias existencias.

Estas opciones poéticas serán desarrolladas en los poemarios mutisianos de los años ochenta –*Caravansary*, *Los emisarios*, *Crónica regia* y *Un homenaje y siete nocturnos*–, en los que la anterior obsesión mutisiana por determinar el origen y los límites del canto poético dará paso a una actitud más sosegada, en la que ya no se contemplará la inicial idea de controlar las distintas variables del quehacer escritural, al punto que por momentos se considerará al poeta como un mero amanuense de disímiles voces que cual espíritus en medio de un sesión de espiritismo acuden a él para dejar su testimonio en las cuartillas que pareciera llenar de manera ajena a su voluntad (“Invocación”). También en esta tercera etapa creativa mutisiana se desechará la idea de establecer un canto susceptible de recoger las inquietudes del género humano en su conjunto, inclinándose por poemas que buscarán satisfacer las inquietudes pasadas y presentes de voces poéticas particulares como lo serán Maqroll el Gaviero (“La Nieve del Almirante”) o una voz poética cada vez más identificable con el poeta de carne y hueso (“Tríptico de la Alhambra”). De igual manera se dará cabida a breves composiciones líricas (*Lieder*), en clara contraposición del otrora tono narrativo característico de los poemarios de las décadas previas.

Este evidente cambio de rumbo estético, no sólo tornará más compleja la estructura de la obra poética mutisiana, conduciéndola más allá del furibundo ataque a

las posibilidades del quehacer escritural, que en su momento la caracterizó, pero con el cual no se puede identificar todo su conjunto, sino a su vez dará origen a la saga novelesca de *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* que ocupará casi de manera exclusiva la creación mutisiana durante el tránsito entre las décadas del ochenta y el noventa del siglo pasado. Ese conjunto de textos se desarrollará de manera fiel al principal postulado de la llamada novela poética, según el cual deben primar en los relatos las sensaciones y visiones del protagonista, antes que las acciones que realice, lo que a su vez lleva al personaje a asumir más el rol de un sensible poeta que da cuenta de sus avatares existenciales que el del héroe clásico que narra en tono exaltado sus gestas: guió al que se ajustará de manera diáfana el fatigado marinero que desde mediados del siglo XX irrumpió en los poemarios mutisianos.

En cuanto al rol de Maqroll el Gaviero en el entramado del universo literario mutisiano, así como son varias las concepciones estéticas que han marcado el ritmo del desarrollo de la obra, tanto en su vertiente poética como narrativa, su figura no ha sido monolítica. Ella también se ha transformado a lo largo de los poemarios y novelas en los que ha dejado testimonio de su continuo trasegar, y aunque ha acaparado la atención de críticos y lectores, no es una voz-personaje que pueda valerse por sí sola, a su saga también han visto la luz otras sin las cuales la verosimilitud de su existencia literaria se vería seriamente diezmada. Maqroll nace por la necesidad que a mediados del siglo XX asalta a Mutis de hallar una voz poética que logre transmitir de manera verosímil la desesperanzada visión de la condición del ser humano reivindicada paradójicamente por un escritor, por entonces, bastante joven. En esta génesis poética también confluyen otras dos variables derivadas del ámbito biográfico del autor y que a su vez se convertirán en irrefutables signos de identidad de la recién nacida criatura literaria. La

primera de ellas se origina en la fascinación que desde su infancia acompañará a Mutis por la existencia de los marinos, en especial por aquellos que debido a sus funciones en el manejo del barco deben otear el horizonte para asegurar el trayecto a seguir por parte de la nave. Esta fascinación surgirá en el niño Mutis como consecuencia de sus periódicos viajes en barco entre el continente americano y Europa, donde su padre se desempeñará como diplomático del gobierno colombiano. A ello, se sumará ya en la adolescencia de Mutis su voraz condición de lector, en la que tendrán un lugar destacado novelas centradas en las peripecias de variopintos marinos, tales como *Robinson Crusoe*, *Moby Dick*, *Lord Jim* y *El corazón de las tinieblas*, entre otras. Por ende, en el momento en el que ya el joven poeta percibe la necesidad de dar vida a una voz poética acorde con el desolador imaginario que desea transmitir, confluyen en el proyecto estético las dos variables biográficas aludidas, dando origen a un maduro marinero que al tiempo que lleva en sus espaldas un pesado fardo existencial, no pierde su juvenil condición de gaviero, de aquel que toma distancia respecto al resto de la “tripulación” para convertirse en un privilegiado avizor de las posibles rutas a seguir por parte del “barco”, de ahí que sus visiones y testimonios diferirán notablemente de las del común de los mortales. Y acorde con este origen, Maqroll constituirá desde sus inicios una voz que al tiempo que trasluce una elevada carga vivencial, también deja entrever sus raíces librescas, convirtiéndose en una nueva recreación de la figura del poeta “maldito”. Ese paradigma de vate que vive en permanente tensión con el medio en el que su canto cobra vida, porque a pesar de su intento por tomar distancia de dicho núcleo social, no deja de retratarlo, convirtiéndose en el principal denunciante de las miserias de sus miembros pero también en el destinatario de las continuas humillaciones que estos le prodigan para intentar silenciar su incómoda voz.

Pero así como el Gaviero cobra vida por una necesidad del autor de hallar una voz acorde para el canto que desea entonar, Maqroll también requerirá desde su presentación en sociedad de otro para que su testimonio sea transmitido de la manera más fidedigna posible a los hipotéticos lectores de la obra mutisiana. Por ello desde la inicial “Oración de Maqroll”, la voz del Gaviero casi siempre estará mediada por una voz introductora cuyas funciones se irán ampliando y matizando a lo largo de los diferentes poemarios pero que básicamente cumplirá las funciones de un privilegiado editor de las palabras del sin par marino, dada su excepcional condición de pertenecer al reducido grupo de privilegiados oyentes de éste. La voz introductora decidirá qué fragmentos divulgar y cuáles omitir de las “sabias sentencias de almanaque” que de tarde en tarde Maqroll transmitirá a sus allegados (“Oración”); escribirá sus respectivas introducciones cuando lo considere pertinente y allí desvelará las valoraciones que le merecen (*Reseña de los hospitales de ultramar*); rastreará testimonios sobre el Gaviero que permitan matizar su discurso (“La Nieve del Almirante”); recreará particulares encuentros con éste (“La visita del Gaviero”); y llegará al punto de reescribir vivencias íntimas y trascendentales del peculiar personaje (“El Cañón de Aracuriare”). Esta minuciosa labor editorial reforzará la concepción de una poética que no puede fundarse en un solo emisor, sino que requiere para su concreción la confluencia de diferentes voces que no pretenden reivindicar la primacía de unas sobre otras, sino que se asumen como complementarias.

De hecho, así como en “El Cañón de Aracuriare” Maqroll vivirá un desdoblamiento que le permitirá dejar atrás su condición de mera voz poética e iniciar su periplo hacia los dominios novelísticos, la voz introductora, que poemario tras poemario irá evidenciando rasgos que inevitablemente lo identificarán con el autor de la

obra (su condición de escritor, sus vivencias infantiles y juveniles en la llamada “tierra caliente” colombiana, su atracción por significativos períodos de la historia occidental), también experimentará una situación similar en “Una calle de Córdoba”. En este poema de los años ochenta, irrumpirá de manera definitiva la que se puede denominar voz original, quien al entrar en contacto con la tierra de sus antepasados optará por un canto autobiográfico en el que ya no requiere de mediadores para validar su visión de mundo. Esta situación permite valorar el conjunto de la producción lírica mutisiana a la luz de las premisas de la heteronimia poética: aquella opción creativa en la que se puede dar vida en una misma obra a varias voces poéticas que se diferenciarán entre sí por el mayor o menor grado de distanciamiento frente a una hipotética voz original. Una primera opción es la de crear una voz ortónima que se diferencia de la original por la manera en que se expresa, mas no por el contenido de su discurso. La segunda opción, que implica el mayor grado de distanciamiento, consiste en generar una diferencia no sólo formal sino también temática, dando vida a un heterónimo. En el caso de Mutis, acorde con lo expuesto líneas atrás, dicho ejercicio se concretó dándole prioridad inicialmente a la creación de las voces heterónima y ortónima –Maqroll y la voz introductora, respectivamente– y décadas después, cuando aparentemente la propuesta creativa se había agotado, el modelo heteronímico se concretó a cabalidad con la plena identificación de la voz original, respecto a la cual se hizo visible la particularidad de las voces precedentes. Una vez consumado el proyecto heteronímico, sólo la llamada voz original se mantendrá presente en los dominios poéticos mutisianos, como puede apreciarse en poemarios como *Crónica regia* y *Un homenaje y siete nocturnos* que responden a inquietudes y vivencias claramente identificables con las del propio autor. Por su parte la voz introductora y Maqroll emigrarán a los dominios narrativos donde

afianzarán aún más sus vínculos literarios y existenciales, al punto que alternarán en los roles de narradores y personajes de las empresas consignadas en la saga novelística, con la peculiaridad que en ella la voz introductora vivirá una nueva transformación, al ajustarse su perfil cada vez más a los ya maduros rasgos del artesano de la palabra que durante más de medio siglo se ha encargado de conducirlos por variados senderos del territorio conformado por las letras hispanoamericanas.

A la par del desarrollo de la anterior heteronimia poética, Mutis también ha dotado al conjunto de su obra de un peculiar carácter respecto a la manera en que sus diferentes voces poéticas y personajes narrativos asumen sus avatares existenciales. El punto de partida lo constituye su condición de viajeros impenitentes fieles a la premisa de “negar toda orilla”. Esta nueva “invitación al viaje” conducirá a las voces y personajes en cuestión por los más dispares escenarios del mundo, pero sobretodo los hará asumir a cabalidad la condición de extranjeros: contadas serán las ocasiones en que las vivencias transmitidas se desarrollen en sus respectivos lugares de origen, por lo general se concretarán en medios distantes a aquellos en que iniciaron su trasegar vital. Como consecuencia de ello, sus testimonios darán origen a lo que se puede denominar como una “estética del exilio”, pero entendido este último, no como el exilio impuesto por razones políticas o económicas, del cual han dado cuenta numerosos y emblemáticos escritores hispanoamericanos, sino como un exilio voluntario, fruto justamente de su fidelidad al ya aludido principio de no establecerse de manera definitiva en alguno de los innumerables recodos de los senderos recorridos. Obviamente este tipo de exilio también generará en aquellos que lo experimenten un sentimiento de pérdida, pero más que de un territorio determinado, de unas opciones de vida que les será imposible concretar dado que en el momento de decidir por cuál

calzada continuar su peregrinaje existencial optaron por una distinta, lo que no les impedirá fabular y hasta llegar añorar lo que les habría deparado el destino de haberse inclinado por las calzadas que fueron desechadas en su momento. Ante el desolador paisaje de esa pérdida definitiva de aquello que pudo ser y no fue, aquellos que acometen este doloroso divagar, intentarán hallar alguna alternativa en un ejercicio de introspección. Pero contrario a lo deseado, el resultado también será desolador, en la medida que los enfrentará cara a cara con su miseria interna, con sus limitadas capacidades de acción y pensamiento, que de acuerdo a la propuesta mutisiana caracterizan al ser humano.

Ese calar la propia miseria por parte de aquellos que han optado por la condición de perpetuos extranjeros, da origen a lo que Mutis ha designado como el paradigma de la desesperanza, tanto de manera “teórica” en una famosa conferencia impartida en 1965 –justamente titulada “La desesperanza”– como de forma “práctica” mediante los múltiples y variados ejemplos que pueblan sus poemarios, relatos y novelas. Para el escritor colombiano, cinco son los principios que rigen la existencia de un desesperanzado. El primero de ellos es la lucidez con la que asume los reales alcances de sus actuaciones y pensamientos: todos ellos signados por la precariedad de los resultados. Esta lucidez mutisiana será similar a la adquirida por Sísifo en cada descenso de la inalterable colina respecto al seguro fracaso de su empresa, lo cual no le impide proseguir en su de antemano fallida tarea, al igual que las criaturas mutisianas que conecedoras de la inutilidad de sus quehaceres no cejarán en el empeño de proseguirlos, aunque con la lucidez de no hacerse falsas ilusiones sobre el resultado de los mismos. El segundo rasgo del desesperanzado está íntimamente relacionado con la concepción poética mutisiana de concebir un estrecho margen de éxito a todo diálogo dado el

inevitable intercambio que sufre todo mensaje al ser transmitido, ya sea por falencias propias de los interlocutores o por las limitaciones de la palabra para asir la esencia de las experiencias que se desean compartir de manera verbal. A la anterior falencia comunicativa, se suma en el caso de la desesperanza el común rechazo del potencial oyente o lector de tener conocimiento de materias que, más que ser afines o no a sus intereses, socaven sus cimientos vitales. Por ello son pocos los que están dispuestos a recibir el perturbador mensaje del lúcido emisor, lo que condena a la desesperanza a una casi total incomunicabilidad. De esta penosa situación se deriva la tercera condición del paradigma mutisiano: la soledad del desesperanzado. Salvo contadas excepciones, el desesperanzado no hallará la posibilidad de compartir sus experiencias y proyectos, en la medida que estos no se ajustan a obtener un resultado “positivo” o “benéfico”, como lo espera el común de los mortales una vez emprende alguna acción. Esta situación obviamente fortalecerá su particular condición de “exiliado”, ya no frente a determinado espacio sino de cara a aquellos con los que por una u otra razón debe compartir su vida. La cuarta premisa de la desesperanza es la estrecha relación que su cultor tendrá con la “muerte propia”. Este es un principio que Mutis retoma de Rilke, en cuanto la posibilidad que entrevía este último de reconocer la “simiente mortal” que anida desde su nacimiento en todo ser humano y a partir de dicha “toma de conciencia” asumir un periplo existencial cuya ceremonia de clausura sea acorde con el recorrido adelantado, por ende fiel al primigenio itinerario entrevisto. Algunos de los desesperanzados mutisianos seguirán al pie de la letra el planteamiento rilkeano, o por lo menos lucharán por que así sea; otros optarán por una variable ajustada a la posibilidad de “escoger y moldear su fin” planteada por Mutis en su mencionada conferencia y plenamente ejemplificada por varios de los capitanes de barco suicidas que desfilan por las

Empresas y tribulaciones. Por último, el desesperanzado no estará reñido con la esperanza, pero entendida ésta, no como el punto de partida para construir castillos en el aire que al menor viento terminan por derrumbarse y con ellos, las ilusiones de su “inocente” arquitecto, sino asumida como unos breves momentos de felicidad que puede experimentar el ser humano a lo largo de su vida, por lo general asociados a un placer derivado de la exaltación de los sentidos y que constituyen epifanías que al tiempo que justifican la existencia también revelan la precariedad de la misma.

Sin lugar a dudas, Maqroll el Gaviero será la criatura mutisiana que encarne de manera más cabal el paradigma de la desesperanza propuesta por su padre literario, aunque como buen hijo tomará distancia en ciertos aspectos respecto al modelo propuesto, adquiriendo de esa manera una identidad particular de desesperanzado. Los dos rasgos fundamentales que lo diferenciarán del modelo propuesto, y que obviamente se originan también en la imaginación y la pluma de Mutis, son su condición de apátrida y la relación que logrará establecer con dos “semejantes”, para alterar temporalmente la condena de ser un desesperanzado solitario. A diferencia de la mayoría de voces y personajes mutisianos, a quienes se les puede determinar un lugar de origen geográfico, Maqroll carece de una patria originaria, presentándose más bien como la confluencia de unos variopintos ambientes culturales (posible infancia en tierras belgas, con madre flamenca que le habría enseñado la particular lengua, adolescencia en la “tierra caliente” colombiana, inicio de su trabajo de gaviero en aguas del Mar del Norte, y un dudoso pasaporte chipriota que le ha permitido “negar toda orilla”). Un posible origen que su creador quiso borrar desde la misma concepción de su nombre, que intentó presentar como susceptible de ser pronunciado de la misma manera en cualquier lengua, aunque luego los críticos han entrevisto en él posibles connotaciones escocesas o árabes. Por

todo lo anterior el Gaviero se convierte en un apátrida, pero no por el hecho de haber negado o denostado un posible lugar, sino por ser literalmente “un hombre sin patria”, lo que siempre lo ubica como el diferente, el extraño, el foráneo, independiente del escenario en que se halle. En principio lo anterior reforzaría la soledad característica de todo desesperanzado, más como hijo de un siglo como el XX en el que a la par de las continuas migraciones de población que lo han caracterizado, también se ha suscitado un constante rechazo a todo extranjero, al punto de sólo encontrar refugio en los guetos o colonias que aquellos que comparten la situación han erigido en aquellos territorios ajenos a su lugar de origen. Pero en el caso de Maqroll, dada justamente su condición de cabal apátrida, ninguna cofradía de compatriotas lo ha podido acoger. También han sido múltiples y variados los rostros que ha conocido a lo largo de sus viajes, pero siempre generándole la agobiante sensación de estar solo en medio de la multitud. Y aunque ha contado con valiosos amigos, tanto de género masculino como femenino, sólo en dos casos realmente ha vislumbrado la posibilidad de desarrollar su proyecto vital en compañía de otras personas: sus entrañables socios de las más disímiles empresas, Ilona Grabowska y Abdul Bashur. En ellos halló el Gaviero, más que el sujeto pasajero con el cual se puede establecer una fructífera relación comercial o un entrañable vínculo sentimental, a seres que alcanzan la poco común categoría de “semejante” tal cual la esbozara en su día Malraux: aquel que acepta al otro tal cual es, sin ningún tipo de juicio respecto a su forma de ser ni sobre las acciones que ha realizado. Desafortunadamente este pleno reconocimiento del otro, de sus filias y fobias, y sobretodo de la posibilidad de convivir con él, una vez lo ha disfrutado Maqroll, abruptamente lo ha visto interrumpido por las violentas muertes de Ilona en las aguas de Panamá y de Abdul en la pista de aterrizaje del aeropuerto de Funchal. Mención aparte merece el caso de la

temporada que ya un envejecido Maqroll compartirá en la costa mallorquina con Jamil, el huérfano hijo de Abdul. Dada la marcada diferencia de edad de los protagonistas, el tipo de “semejanza” que se establece entre ellos será más de carácter evocativo: al Gaviero le permitirá recordar al niño que fue y que con el paso de los años quedó opacado por la sombra proyectada por el curtido marino en que se convirtió, y Jamil, más que vislumbrar lo que habría sido su vida al lado de su fallecido padre, entreverá el periplo existencial que posiblemente recorrerá en sus años futuros. Por desventura para Maqroll esta relación con el pequeño Jamil también constituirá un paréntesis en medio de su soledad, y aunque no será interrumpido de manera violenta como en los casos de Abdul e Ilona, sino por el hecho previsto de que tarde o temprano la madre se llevará consigo a la criatura, su efecto será igual de devastador: si con la desaparición de sus “socios”, moría también lo que él había sido al lado de ellos, con la partida del pequeño y la consiguiente imposibilidad de volver a contemplarlo de esa edad, se esfumará para siempre el evocado niño que en el regazo de su madre había descubierto los secretos de la lengua flamenca.

La emblemática figura maqrolliana le ha permitido a su creador, no sólo concretar una heteronimia poética y ejemplificar el paradigma de la desesperanza, sino también poner de manifiesto el profundo malestar y rechazo que le suscitan los tiempos presentes, como bien lo sintetizará el veterano marino al espetarle a unos sorprendidos policías de la Columbia Británica que él es “un chuan perdido en el siglo XX”. En esta presentación maqrolliana se plasma la sensación que ha acompañado a Mutis desde sus albores escriturales de habitar un tiempo que no se ajusta a sus intereses vitales, motivo por el cual en numerosas ocasiones ha dirigido su proyecto literario hacia el intento de recrear épocas pretéritas, pero no con la escueta intención de hallar en ellas un mundo

modélico, sino para desde ellas denunciar el aparente sinsentido del mundo contemporáneo. Porque más allá de su carácter reaccionario al declararse “monárquico, gibelino y legitimista”, Mutis ha adelantado una aguda crítica a los valores que rigen la sociedad actual, como bien lo reflejó en el manifiesto que a comienzos del siglo XXI presentó, en compañía del editor español Javier Ruiz Portella, bajo el dicente título de “Contra la muerte del espíritu”. Una muerte que para el escritor colombiano simboliza la pérdida de un norte que le asegure al ser humano una mínima realización espiritual, más allá que ésta se halle asociada o no a determinada creencia religiosa. De acuerdo con Mutis, el hombre actual se ha convertido en un ser meramente fisiológico, alcanzando elevados niveles de alienación que se reflejan en la manera autómatas en que asume sus diferentes quehaceres solamente con la intención de alcanzar determinado ingreso económico para acto seguido entregarse ciegamente al rol de consumidor, perpetuando de esa manera el modelo económico capitalista. A ello se halla ligado, según el padre de Maqroll, un inevitable proceso de homogenización de los miembros de la sociedad actual, convirtiéndoles en anónimos compradores, fanáticos deportivos o votantes en los que desaparece cualquier posibilidad de esgrimir un mínimo rasgo particular sobre el cual se pueda vislumbrar una condición humana que se rija por la búsqueda de intangibles, en contraposición de los aparentemente excluyentes factores materiales en boga durante las últimas décadas.

Ante este desolador panorama dos serán las variaciones literarias que Mutis explorará, no para brindar un modelo alternativo a los avatares de la actual sociedad globalizada, sino para hallar un mínimo sosiego a su indeseada condición de testigo privilegiado del tránsito entre el siglo XX y el XXI. La primera de estas variaciones la constituirá una fuga de carácter espacio-temporal asociada a los años correspondientes

al final de su infancia e inicios de su adolescencia en la zona cafetera de Colombia. A partir del constante evocar, ya sea poética o narrativamente, la finca de sus abuelos ubicada en el municipio de Coello, Mutis da vida al referente de la llamada “tierra caliente”, aquel territorio comprendido entre las llanuras americanas y los páramos que las vigilan. Un espacio geográfico intermedio caracterizado por la exuberancia de su vegetación, su clima benigno –distante tanto de los infernales calor y humedad de las tierras bajas y el gélido viento de las tierras altas–, y la calidez de su gente, y en el que las desesperanzadas voces poéticas y narrativas mutisianas encuentran la posibilidad de experimentar aquellos instantes de epifanía que justifican sus existencias. Aunque se corre el riesgo, tal cual le ocurriera al propio autor, que dicho referente geográfico y cultural se convierta en un paraíso perdido, que al tiempo que suscita la emoción de haber sido acogido en su seno, también provoca el dolor de saberlo ahora inalcanzable. Fruto de lo antes mencionado, la “tierra caliente” mutisiana supera la condición de un mero decorado por el que transitan sus voces y personajes literarios, para convertirse en un paisaje significativo, en cuanto un entramado de relaciones entre el medio geográfico y sus habitantes, constituyéndose en una opción de vida en la que el ser humano puede reivindicar un carácter único e irrepetible, diferente al de la coraza homogenizadora bajo la cual se le ha querido contener en la sociedad contemporánea.

La segunda variación mutisiana para evadir el cerco del presente también se concreta en un conjunto de fugas espacio-temporales, en este caso no asociadas a las vivencias infantiles o juveniles del autor, sino a su peculiar interés por determinadas encrucijadas de la historia occidental. Se trata de un remontarse en el curso del tiempo, no para establecer los procesos globales que determinaron el devenir de determinadas sociedades, sino para rastrear el papel que en él tuvo la voluntad de ciertas figuras en

particular. Por ello, los textos mutisianos que se adentran en esta aventura no pretenden dar cuenta de las dinámicas que suscitaron en el siglo XIX la independencia de las colonias españolas en territorio americana, ni del tejido político que fue necesario trenzar en el siglo XVI para la consolidación del imperio español de los Austrias, ni las discusiones teológicas y políticas que sacudieron la estabilidad del imperio bizantino en la segunda mitad del siglo VIII durante la “guerra de las imágenes”. En contraposición, lo que sí quieren transmitir los escritos mutisianos es de la dolorosa agonía física de Bolívar, que se convierte en trágica metáfora del desenlace de la gesta emancipadora que lideró; las silenciosas caminatas de Felipe II en los por entonces recién construidos pasillos de El Escorial o los gestos de afecto del monarca hacia sus infantas; o las vicisitudes que vive en una apartada frontera del imperio de Oriente un ficcional estratega que se debate entre el amor a la también ficcional Ana la Cretense y la obediencia a la histórica “basileus” Irene. Y a pesar de que “El último rostro”, *Crónica Regia* y “La muerte del estratega” aluden a tiempos pretéritos, también constituyen una mirada escrutadora de los tiempos en que han sido concebidos en la medida que no sólo sus protagonistas encarnan el contemporáneo paradigma mutisiano de la desesperanza, sino porque a su vez contraponen al desorientado presente, un pasado que, aunque fallido o no, permitía al ser humano regirse por intangibles, algo impensable en la materialista sociedad contemporánea.

Y así como dichas fugas espacio-temporales ponen en evidencia una mirada doble que pretende dar cuenta de manera simultánea del pasado y del presente, el conjunto de la obra concebida por Mutis se debate en un permanente ir y venir entre diferentes puertos creativos, ya sea entre un canto susceptible de dar cuenta del devenir del ser humano y aquel poema que se sabe fallido de antemano por las carencias

comunicativas de su materia prima; entre la heteronimia poética y una lírica casi confesional; entre una lucidez exacerbada respecto a las casi nulas posibilidades de concreción del más mínimo sueño del ser humano y el testimonio del goce sin igual que se puede alcanzar a través de los sentidos; entre los ruidosos puertos de uno y otro lado del Atlántico y la devoradora selva, los siempre indescifrables nubosos páramos y la gratificante “tierra caliente” americanos; entre concepciones estéticas relacionadas con las letras occidentales contemporáneas y antiguas y la tradición lírica colombiana. Y cómo se ha apreciado a lo largo del presente trabajo, el entrelazamiento de ese conjunto de oscilaciones constituye el valor mediante el cual el universo literario de Mutis ha atraído la atención durante más de medio siglo tanto de la academia como del público lector en general, y posiblemente lo siga haciendo en el futuro en cuanto testimonio significativo de la literatura hispanoamericana concebida durante la segunda mitad del siglo XX, pero también por sus valores intrínsecos, que son susceptibles de trascender en el tiempo, especialmente la emblemática figura de Maqroll que, independiente de que se conozcan o no nuevas noticias de sus empresas y tribulaciones, transmitirá sus “sabias sentencias de almanaque” a las nuevas generaciones de lectores mientras continúe oteando desde su privilegiada gavia el nebuloso horizonte en el que al parecer seguirá debatiéndose el ser humano en su intento por hallar un mínimo rumbo a su cada vez más atribulada existencia.

BIBLIOGRAFÍA

1. DE ÁLVARO MUTIS

1.1. POESÍA

La balanza, Bogotá, Talleres Prag, 1948.

Los elementos del desastre, Buenos Aires, Losada, 1953.

Reseña de los Hospitales de Ultramar, en *Mito* (1955) año I, 2.

Memoria de los Hospitales de Ultramar, en *Mito* (1959) año V, 26.

Los trabajos perdidos, México, Ediciones ERA, 1965.

Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía (1948-1970), prólogo de Juan Gustavo Cobo Borda, Barcelona, Barral Editores, 1973.

Maqroll el Gaviero, selección de Fernando Charry Lara y Juan Gustavo Cobo Borda, prólogo de Fernando Charry Lara, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1975.

“Textos olvidados”, selección de Santiago Mutis Durán, presentación de Mario Rivero, en *Golpe de dados* (1980), XLIV.

Poesía y prosa, edición de Santiago Mutis Durán (editor), Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1981

Caravansary, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía (1948-1970), Bogotá, Oveja Negra, 1982.

Los emisarios, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.

Historia natural de las cosas (poema ilustrado por 50 fotografías), México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

Obra Literaria. Poesía, edición de Santiago Mutis Durán, Bogotá, Procultura, 1985.

Crónica regia y alabanza del reino, Madrid, Cátedra, 1985 y México, Ediciones Papeles Privados, 1985.

Sesenta cuerpos, selección y notas de Jaime Jaramillo Escobar, Medellín, Universidad de Antioquia, 1985.

Un homenaje y siete nocturnos, México, Ediciones El Equilibrista, 1987 y Pamplona, Editorial Pamiela, 1987.

Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía 1948-1988, prólogos de Octavio Paz y Ernesto Volkening, México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía 1948-1988, prólogo de Rafael Conte, Madrid, Visor, 1992.

Antología, selección y prólogo de José Balza, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992.

Obra poética, Bogotá, Arango Editores, 1993.

Antología personal, prólogo de Octavio Paz, Buenos Aires, Argonauta, 1995.

Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía, 1948-1997, introducción y edición de Carmen Ruiz Barrionuevo, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca - Patrimonio Nacional, 1997.

La balanza (reedición facsimilar), Bogotá, El Navegante Editores, 1997.

Reseña de los Hospitales de Ultramar y otros poemas, prólogo de Adolfo Castañón, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1997.

Poemas y otros textos, selección de poemas y textos de Belisario Betancur, con la

colaboración de Álvaro Mutis y de Juan Gustavo Cobo Borda, Bogotá, El Navegante, 1997.

Antología, selección de Enrique Turpin, Barcelona, Plaza y Janés, 2000.

Poesía: antología personal, prólogo de Esperanza López Parada, Barcelona, Áltera, 2002.

Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía reunida, Madrid, Fondo de Cultura Económica – Universidad Alcalá de Henares, 2002.

Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía reunida [1947-2003], Bogotá, Alfaguara, 2003.

Los trabajos perdidos: libro recobrado, edición de Catalina González Restrepo, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2005.

1.2. NARRATIVA

Diario de Lecumberri, Xalapa (México), Universidad Veracruzana, 1960 (en esta edición, además del diario, se incluyeron los relatos “La muerte del estratega”, “Sharaya” y “Antes de que cante el gallo”).

La mansión de Araucaíma. Relato gótico de tierra caliente, Buenos Aires, Sudamericana, 1973.

Diario de Lecumberri, Barcelona, Círculo de Lectores, 1975.

La mansión de Araucaíma. Relato gótico de tierra caliente. Barcelona, Seix Barral, 1978 (en esta edición se agregaron el *Diario*, los tres relatos ya mencionados y el hasta entonces inédito “El último rostro”).

Poesía y prosa, edición de Santiago Mutis Durán, Bogotá, Colcultura, 1981.

La verdadera historia del flautista de Hammelin, México, Ediciones Penélope, 1982.

La mansión de Araucaíma, Bogotá, Oveja Negra, 1982.

Obra Literaria. Prosas, edición de Santiago Mutis Durán, Bogotá, Procultura, 1985.

La Nieve del Almirante, Madrid, Alianza Editorial, 1986.

Diario de Lecumberri, México, Espiral, 1986 y Barcelona, Ediciones del Mall, 1986.

Ilona llega con la lluvia, Bogotá, Oveja Negra, 1987.

Un bel morir, Bogotá, Oveja Negra, 1988.

La muerte del estratega, narraciones, prosas y ensayos, México, Fondo de Cultura Económica, 1988.

Ilona llega con la lluvia, México, Diana, 1988 y Madrid, Mondadori, 1988.

La última escala del Tramp Steamer, México, El Equilibrista, 1988.

Un bel morir, Madrid, Mondadori, 1989 y México, Diana, 1989.

La última escala del Tramp Steamer, Bogotá, Arango Editores, 1989.

Amirbar, Bogotá, Norma, 1990 y Madrid, Siruela, 1990.

“Razón verídica de los encuentros y complicidades de Maqroll el Gaviero con el pintor Alejandro Obregón”, *El Paseante* (1990), 17.

El último rostro, Madrid, Siruela, 1990 y México, Fondo de Cultura Económica, 1990.

La última escala del Tramp Steamer, Madrid, Mondadori, 1990.

Abdul Bashur, soñador de navíos, Bogotá, Norma, 1991 y Madrid, Siruela, 1991.

La Nieve del Almirante, Bogotá, Norma, 1991.

La mansión de Araucaíma y Cuadernos del Palacio Negro, Madrid, Siruela, 1992.

Ilona llega con la lluvia, Bogotá, Norma, 1992.

Un bel morir, Bogotá, Norma, 1992.

Tríptico de mar y tierra, Bogotá, Norma, 1993.

Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero, Madrid, Siruela, 1993, (2 vol).

La verdadera historia del flautista de Hammelin, ilustrado por Gabriel Ramírez, México, Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero, Bogotá, Alfaguara, 1995.

La muerte del estratega y otro relato (“El último rostro”), Bogotá, Aguilar, 1995.

“Un rey mago en Pollensa”, *El Tiempo*, 24 de diciembre de 1995, pp. 1C-2C.

La mansión de Araucaíma, Bogotá, Biblioteca Familiar Presidencia de la República, 1996.

Un bel morir, Bogotá, Norma, 1996.

La Nieve del Almirante, Bogotá, Norma, 1997

Ilona llega con la lluvia, Madrid, Alfaguara, 1997.

La última escala del Tramp Steamer, Bogotá, Norma, 1997.

Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero, Madrid, Siruela, 1997, 1 vol.

Diario de Lecumberri, México, Alfaguara, 1997.

Abdul Bashur, soñador de navíos, Bogotá, Norma, 1998.

La última escala del Tramp Steamer, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.

Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero, Bogotá, Alfaguara, 2001.

La muerte del estratega, Bogotá, Punto de Lectura, 2001.

La Nieve del Almirante, Madrid y Bogotá, Punto de Lectura, 2002.

Ilona llega con la lluvia, Madrid y Bogotá, Punto de Lectura, 2002.

La mansión de Araucaíma, Bogotá, Casa Editorial El Tiempo, 2002.

Un bel morir, Madrid y Bogotá, Punto de Lectura, 2003.

La última escala del Tramp Steamer, Madrid y Bogotá, Punto de Lectura, 2003.

Amirbar, Bogotá, Norma, 2003.

Ilona llega con la lluvia, Bogotá, Norma, 2004.

Tríptico de mar y tierra, Bogotá, Norma, 2004.

Amirbar, Madrid y Bogotá, Punto de Lectura, 2004.

Abdul Bashur, soñador de navíos, Madrid y Bogotá, Punto de Lectura, 2004.

El último rostro, Bogotá, Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Nacional de Colombia, 2005.

1.3. OTROS GÉNEROS

“Los textos de Álvaro de Mattos” en *Obra Literaria. Prosas*, edición de Santiago Mutis Durán, Bogotá, Procultura, 1985.

“¿Quién es Barnabooth?” en *Obra Literaria. Prosas*, edición de Santiago Mutis Durán, Bogotá, Procultura, 1985.

“Bolívar y García Márquez” en *Review*, julio-diciembre 1990, 43, pp. 26-28.

“Recobrar el paraíso” en *Le Nouvel Observateur*, 1992.

“Autobiografía literaria” en *Lingüística y Literatura* (Universidad de Antioquia, Medellín), enero-junio 1992, 21, pp. 69-82.

“Las huellas de Italia” (discurso pronunciado en la recepción del premio del Instituto Ítalo-Latinoamericano, Roma) en *Revista Cancillería de San Carlos*, diciembre 1992, 16, pp. 65-71.

“Stanislas Rodanski o el silencio como respuesta” en *Gradiva* (Bogotá) (1994), 11, pp. 32-37.

“La conspiración de los zombies” (ponencia presentada en el Primer Congreso

Internacional de la Lengua Española, Zacatecas, México) en *El Tiempo* (Bogotá), abril 26 de 1997, p. 3A.

Palabra en el tiempo (discursos en la recepción de los premios Príncipe de Asturias de las Letras y Reina Sofía de Poesía Iberoamericana), Madrid, Alfaguara, 1997.

Cartas a Elena Poniatowska, México, Alfaguara, 1998.

De lecturas y algo de mundo, edición a cargo de Santiago Mutis Durán, Bogotá, Planeta, 1999.

Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero. Escritos de y sobre Álvaro Mutis, Javier Ruiz Portella, (editor): Barcelona, Ediciones Áltera, 2001. Incluye los siguientes escritos de Mutis: “¿Por qué escribo?”, “Discurso con ocasión de la recepción del Premio Príncipe de Asturias de las Letras 1997”, “Discurso con ocasión de la recepción del Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana 1997”, “Álvaro Mutis por sí mismo” y “Una carta de Maqroll el Gaviero a Enrique Molina”.

Desde el solar (1946-1996), edición a cargo de Santiago Mutis Durán, Bogotá, Ministerio de Cultura – Universidad Nacional de Colombia, 2002.

“Contra la muerte del espíritu”, manifiesto con Javier Ruiz Portella en www.elcultural.es [19-06-2002].

Álvaro Mutis. *Paraíso y Exilio, figuras de un imaginario poético*. (Dossier). Barcelona, *Revista Anthropos* (2004), 202. Contiene los siguientes textos del autor: “Autobiografía literaria”, “Aguas tranquilas”, “Discurso en la recepción del Premio Miguel de Cervantes” y “Poesía en Colombia”.

“La tierra de mis sueños” en *Lecturas Fin de Semana* de *El Tiempo* (Bogotá), diciembre 8 de 2007.

1.4. ANTOLOGÍAS QUE INCLUYEN ESCRITOS DEL AUTOR

Arbeláez, Fernando: *Panorama de la nueva poesía colombiana*, Bogotá, Ministerio de Educación, 1964, pp. 407-434.

Pellegrini, Aldo: *Antología de la poesía viva latinoamericana*, Barcelona, Seix Barral, 1966, pp. 81-86.

Arbeláez, Fernando: *Nuevos narradores colombianos*, Montevideo, Arca, 1968, pp. 61-82.

Suescún, Nicolás: *Trece cuentos colombianos*, Montevideo, Arca, 1970, pp. 71-99.

Perrone, Alberto: *Nueva poesía de América*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1970.

Madrid-Malo, Néstor: *Cincuenta años de poesía colombiana (1924-1973)*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1973, pp. 93-94.

Holguín, Andrés: *Antología de la poesía colombiana, 1984-1974*, Bogotá, Banco de Colombia, 1974, vol. 2, pp. 100-116.

García Maffla, Jaime: “Medio siglo de la poesía en Colombia” en *Revista Nacional de Cultura* (Bogotá) (1977), 233, pp. 189-191.

Cobo Borda, Juan Gustavo: *Álbum de la poesía colombiana*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1980, pp. 129-135.

Panero, Juan Luis: *Poesía colombiana 1880-1980*, Bogotá, Círculo de Lectores, 1981, pp. 128-138.

Boccanegra, Jorge y Obargoyen, Saúl: *Poesía contemporánea de América Latina*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1982, pp. 64-65.

- Lastra, Pedro y Eyzaguirre, Luis: “Catorce poetas hispanoamericanos de hoy” en *INTI* (1983), 18-19.
- Rodríguez Padrón, Jorge: *Antología de poesía hispanoamericana (1915-1980)*, Madrid, Austral-Espasa Calpe, 1984, pp. 154-172.
- Cobo Borda, Juan Gustavo: *Antología de la poesía hispanoamericana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 269-278.
- Charry Lara, Fernando: *Poesía y poetas colombianos*, Bogotá, Procultura, 1985, pp. 272-278.
- Escalona, José Antonio: *Muestra de poesía hispanoamericana del siglo XX*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985.
- Jaramillo Agudelo, Dario: *Sentimentario. Antología de la poesía amorosa colombiana*, Bogotá, Oveja Negra, 1986, pp. 102-105.
- Ortega, Julio: *Antología de la poesía hispanoamericana actual*, México, Siglo XXI, 1987, pp. 182-191.
- Sierra, Luz Eugenia: *Poetas en abril*, Medellín, Sociedad de la Imaginación, 1987, pp. 67-88.
- Sucre, Guillermo: *Antología de la poesía hispanoamericana moderna*, Caracas, Monte Ávila editores, 1993, tomo II, pp. 411-434.
- Cote Baraibar, Ramón: *Poesía colombiana: antología esencial*, Madrid, Visor, 2006.

1.5. TRADUCCIONES A OTRAS LENGUAS

Poemele lui Maqroll el Gaviero, traducción de Darie Novaceanu, Bucarest, Edit. Albatros, 1980.

Der Schnee des Admiral, traducción de Katharina Posada, Frankfurt, Elster Verlag, 1989.

La Neige de l'Amiral, traducción de Annie Morvan, Paris, Editions Sylvie Messinger, 1989; reedición, Paris, Grasset, 1992.

Ilona vient avec la pluie, traducción Annie Morvan, Paris, Editions Sylvie Messinger, 1989; reedición, Paris, Grasset, 1992.

La dernière escale du Tramp Steamer, traducción de Chantal Mairot, Paris, Editions Sylvie Messinger, 1989 ; reedición, Paris Grasset, 1992.

La neve dell'Almiraglio, traducción de Ernesto Franco, Torino, Einaudi, 1990.

Un bel morir, traducción de Eric Beaumatin, Paris, Grasset, 1991.

Le dernier visage, traducción de François Maspéro, Paris, Grasset, 1991.

Ilona arriva con la pioggia, traducción de Ernesto Franco, Torino, Einaudi, 1991.

L'ultimo scalo del Tramp Steamer, traducción de Gabriella Bonetta, Milán, Adelphi, 1991.

A neve do Almirante, traducción de Josely Vianna Baptista, Río de Janeiro, Companhia das Letras, 1991.

Ilona chaga com a chuva, traducción de Josely Vianna Baptista, Río de Janeiro, Companhia das Letras, 1991.

Ilona kommt mit dem Regen, traducción de Katharina Posada, Frankfurt, Elster Verlag, 1991.

Ein Schines Sterben, traducción de Katharina Posada, Frankfurt, Elster Verlag, 1991.

De boeken van de Onstuimige Zuidenwind (contiene *La Nieve del Almirante*, *Ilona llega con la lluvia* y *Un bel morir*), traducción de Mieke Westra en colaboración con Mariolein Sabarte Belacortu, Ámsterdam, Ed. Prometheus, 1991.

De Latste Reis van de Tramp Steamer, traducción de Mieke Westra, Ámsterdam, Ed. Prometheus, 1991.

Maqroll: Three Novellas [*The Show of the Admiral*, *Ilona Comes with the Rain* y *Un bel morir*], traducción de Edith Grossman, Nueva York, Harper Collins, 1992.

Ecoute-moi Amirbar, traducción de François Maspero, Paris, Grasset, 1992.

Un bel morir, traducción de Ernesto Franco, Torino, Einaudi, 1992.

Les éléments du desastre, traducción de François Maspero, Paris, Grasset, 1993.

Summa di Maqroll il Gabbiera. Antologia poetica, 1948-1988, edición bilingüe español-italiano a cargo de Fabio Rodríguez Amaya, Turín, Einaudi, 1993.

Abdul Bashur, le rêveur de navires, traducción de François Maspero, Paris, Grasset, 1994.

The Adventures of Maqroll: Four Novellas [*Amirbar*, *The Tramp Steamer's Last Port of Call*, *Abdul Bashur, Dreamer of Ships* y *Triptych on Sea and Land*], traducción de Edith Grossman, Nueva York, Harper Collins, 1995.

Le rendez-vous de Bergen, traducción de François Maspero, Paris, Grasset, 1995.

Gli elementi del disastro: con testo a fronte, edición al cuidado de Martha Canfield, Firenze, Casa Editrice Le Lettere, 1997.

Qui est Barnabooth ?, *La désespérance*, *Mémoire de Drieu*, *La Rochelle*, *Histoire et fiction d'un petit militaire galeux : le général Bonaparte à Nice*, *La misère du sport*, *Proust ou l'ordre des puissances célestes*, *Un roi mage à Pollensa*,

Ballade imprécatore contre les malin, Discours, traducción de Michèle Lefort en *Transversalles*, 1, Ed. Folle Avoine, 1999.

1.6. ADAPTACIONES CINEMATOGRAFICAS

Hoy conocí a Bolívar (cortometraje basado en “El último rostro”), director Francisco Norden, 1981.

La mansión de Araucaíma, director y guionista Carlos Mayolo, productora Bertha de Carvajal, producción Focine, 1986.

Ilona llega con la lluvia, director Sergio Cabrera, guionistas Jorge Goldenberg, Ana Goldenberg y Sergio Cabrera, productor Sandro Silvestre, coproducción Colombia-España-Italia, 1996.

1.7. AUDIOS Y AUDIOVISUALES

La voz de Álvaro Mutis: prosas (registro sonoro), Bogotá, HJCK, 1990.

La voz de Álvaro Mutis: poemas (registro sonoro), Bogotá, HJCK, 1990.

Poemas (registro sonoro), texto de la grabación presentado por Guillermo Sheridan, México, Universidad Autónoma de México – Programa Cultural de las Fronteras, 1990.

Álvaro Mutis (videgrabación, programa *Palabra mayor*), Bogotá: Audiovisuales – Ministerio de Comunicaciones, 1993.

Recital poético (registro sonoro), Bogotá, Colcultura – Casa de Poesía Silva, 1993.

Álvaro Mutis o la palabra bifronte (documental), director Roberto Triana Arenas, Bogotá, Arcadia Comunicaciones – Caracol Televisión, 1993.

Infierno inolvidable (documental), director Luis Alfredo Sánchez, Bogotá, Colcultura – Acción Comunicación, Fondo Audiovisual del Ministerio de Relaciones Exteriores de Francia – Rusa Production – Ruben korenfeld –Unam, 1995.

Escala íntima de Álvaro Mutis (videograbación), director Rodrigo Castaño, Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 2001.

La voz de Álvaro Mutis (disco compacto), Madrid, Residencia de Estudiantes, 2001.

La muerte del estratega (disco compacto), leído por Álvaro Mutis, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.

La Nieve del Almirante (disco compacto), leído por Hernando Ayala, Bogotá, Daisy Consortoum, 2004.

Un bel morir (disco compacto), leído por Hernando Ayala, Bogotá, Daisy Consortoum, 2004.

Abdul Bashur, soñador de navíos (disco compacto), leído por Hernando Ayala, Bogotá, Daisy Consortoum, 2004.

2. SOBRE ÁLVARO MUTIS

2.1. LIBROS

AA.VV. *Álbum de Maqroll el Gaviero. Álvaro Mutis en el ojo de dieciséis fotógrafos*, Bogotá, Alfaguara, 2007. Incluye los textos: “Maqroll somos todos” de Belisario Betancur, “El gran inconforme” de Álvaro Castaño Castillo y “Mi amigo Mutis” de Gabriel García Márquez; y fotografías de Mutis tomadas por Ballesteros, Sophie Bassouls, Hernán Díaz, Jesse A. Fernández, Ernesto Franco Rugeles, Susana González, Graciela Iturbide, Daniel Jiménez, Óscar Monsalve, Daniel Mordzinski, Nereo López, Viki Ospina, Indira Restrepo, Vasco Szinetar, Gilma Suárez y Horst Tappe.

Alzate Cuervo, Gastón Adolfo: *Un aspecto desesperanzado de la literatura: Sófocles, Hölderlin, Mutis*, Bogotá, Colcultura, 1993.

Angola Rossi, Carmen: *Análisis de Iлона llega con la lluvia y Abdul Bashur, soñador de navíos*, Bogotá, Panamericana, 2004.

Aristizábal, Alonso: *Mito y trascendencia en Maqroll el Gaviero*, Bogotá, Ministerio de Cultura – Universidad Nacional de Colombia, 2002.

Cobo Borda, Juan Gustavo: *Álvaro Mutis*, Bogotá, Procultura, 1989.

_____. *Silva, Arciniegas, García Márquez, Mutis y otros escritores colombianos*, Bogotá, Biblioteca Familiar Presidencia de la República, 1997.

_____. *Para leer a Álvaro Mutis*, Bogotá, Planeta Colombiana Editorial, 1998.

_____. *Lecturas convergentes*, Bogotá, Taurus, 2006.

- García Aguilar, Eduardo: *Celebraciones y otros fantasmas. Una biografía intelectual de Álvaro Mutis*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1993.
- García Usta, Jorge: *Lo árabe en la obra de Mutis. Maqroll en el reino de los Omeyas*, Bogotá, Colcultura, 1990.
- Hernández, Consuelo: *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1995.
- Lefort, Michèle: *Álvaro Mutis et Maqroll el Gaviero*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001.
- Mallarino Botero, Gonzalo: *Álvaro Mutis: monárquico, errante y poeta*, Bogotá, Panamericana, 2005.
- Moreno, Belén del Rocío: *Las cifras del azar. Una lectura psicoanalítica de la obra de Álvaro Mutis*, Bogotá, Planeta Colombiana Editorial, 1998.
- Mutis, Álvaro: *Poesía y prosa*, edición de Santiago Mutis Durán, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1981, incluye entrevistas del autor concedidas entre 1948 y 1979 (“Encuesta de *El Tiempo*”, “Creación y crítica”, “Guillermo Valencia y el Himno Nacional”, Gabriel García Márquez: “Una generación de bobitos”, Gloria Valencia de Castaño: “«Hubiera querido vivir...»”, Elena Poniatowska: “Escritor colombiano encarcelado en México” y “Cómo se hizo la producción de «El Cochambres»”, “«En la cárcel superé una inmensa cantidad de miedos y de fantasmas»”, Leonel Giraldo: “«En mitad del sueño, en mitad del mar, en mitad de la vida»”, Joseph María Seria: “«¡Y queremos tener poetas nacionales cada 25 años!»”, Ignacio Solares: “«La actual literatura latinoamericana nos permitió poner los pie en nuestra tierra»”, Eligio García: “«El *Boom* es un tranvía al que todos quieren subirse»”, Alfredo Barnechea y

José Miguel Oviedo: “La historia como estética”, Elena Poniatowska: “Corte de cabezas de mitos literarios”, Dimas Livio Pitty: “«La obligación política del escritor es decir eficazmente su visión de la vida»”, Elizabeth Pérez-Luna: “«No soy optimista con relación a este continente»”, Gabriela Rábago Palafox: “«El hombre se acabará el día que se acabe la poesía»”, Guillermo Sheridan: “«La vida, la vida verdaderamente vivida...»”, Diego Oquendo: “Literatura, simplemente”, Rómulo Ramírez Rodríguez: “«La poesía no necesita difusión»”, Mely Perales: “«La sola palabra *intelectual* me produce urticaria»”), y escritos y reseñas sobre la obra difundidos entre 1948 y 1975 (Aurelio Arturo: “*La balanza*”, Ramón Vinyes: “*La balanza*”, Alberto Zalamea: “*La balanza*”, Fernando Charry Lara: “*Los elementos del desastres*”, Hernando Téllez: “La poesía de Álvaro Mutis”, Héctor Rojas Herazo: “La poesía de Álvaro Mutis”, Jorge Eliécer Ruiz: “La poesía de Álvaro Mutis”, Hernando Valencia Goelkel: “Sobre unas líneas de Álvaro Mutis”, Octavio Paz: “Los hospitales de Ultramar”, José Emilio Pacheco: “La fuerza original de Álvaro Mutis”, Hernando Valencia Goelkel: “*Diario de Lecumberrí*”, Hernando Téllez: “*Los trabajos perdidos*”, José Miguel Oviedo: “Rigor y fastuosidad”, Alberto Hoyos: “Poetas de mares y de vidas”, Pere Gimferrer: “La poesía de Álvaro Mutis”, Policarpo Varón: “*La mansión de Araucaíma*”, José Miguel Oviedo: “Summa poética”, Fernando Charry Lara: “La poesía de Álvaro Mutis” y Guillermo Sucre: “El poema: una «fértil miseria»”).

Mutis Durán, Santiago (editor): *Tras las rutas de Maqroll el Gaviro, 1981-1988*, Cali, Proartes – Gobernación del Valle – Revista Literaria Gradiva, 1988. Incluye:

textos dedicados a Mutis (Octavio Paz: “Fábula”, Enrique Molina: “Crónica de un encuentro con Maqroll el Gaviero”, Gonzalo Rojas: “A Novalis”, Eugenio Montejo: “Adiós al siglo XX”, Jon Juaristi: “Poema”, Eliseo Diego: “Acerca de un mundo que está ahí”, y Elkin Restrepo: “Homenaje a Álvaro Mutis”), estudios sobre su obra (Alberto Zalamea: “*La Nieve del Almirante*, el diario de Maqroll y Álvaro Mutis”, Ernesto Volkening: “El mundo ancho y ajeno de Álvaro Mutis”, Miguel de Ferndinandy: “«El estratega», un cuento de Álvaro Mutis”, Severo Sarduy: “Prólogo para leer como un epílogo”, Ricardo Cano Gaviria: “Dieciséis fragmentos sobre Maqroll el Gaviero”, Alberto Ruiz Sánchez: “La obra de Álvaro Mutis como un edificio mágico y sus rituales góticos de tierra caliente”, Rafael Humberto Moreno-Durán: “El falansterio violado”, Julio Olaciregui: “El sueño gótico de Álvaro Mutis”, Adolfo Castañón: “El otro invierno del Almirante”, Guillermo Sheridan: “*Los emisarios* de Álvaro Mutis”, David Jiménez: “Poesía de la presencia real”, Eduardo García Aguilar: “*Crónica regia*. El delirio felipista de Álvaro Mutis” y “La prosa de la desesperanza”, Fernando Cruz Kronfly: “*La Nieve del Almirante* o la agonía en la modernidad”, Francisco Cervantes: “Triunfo y desolación de Maqroll”, Augusto Pinilla: “Señales de Álvaro Mutis”, Jaime García Terrés: “Renglones varios para Álvaro Mutis”, Jaime Jaramillo Escobar: “Rehén de la nada” y “Sólo para lectores de Álvaro Mutis”, Roberto Burgos Cantor: “Gaviero loco: rostro y espejo (Itinerario de una lectura)”, Armando Romero: “Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis y Fernando Botero: tres personas distintas, un objetivo verdadero)”, Louis Panabière: “Lord Maqroll” y Gabriel García Márquez: “Álvaro Mutis”), entrevistas concedidas por el autor (Cristina Pacheco: “Se

escribe para exorcizar a los demonios”, Juan Gustavo Cobo Borda: “Soy gibelino, monárquico y legitimista”, Rosita Jaramillo: “Una visita al mundo ceremonial de Álvaro Mutis”, Ana María Cana: “Mutis, poeta mayor”, Bernardo Hoyos: “Entrevista con Álvaro Mutis”, Gonzalo Valdés Medellín: “Crónica regia”, Eduardo García Aguilar: “Viaje al mundo de la novela con Álvaro Mutis” y Umberto Valverde: “Álvaro Mutis: entre amigos”), una bibliografía de y sobre Mutis preparada por Ariel Castillo, así como los siguientes textos del propio autor: “Carlos V rey”, “El último rostro” y, en cuadernillo adjunto, *La verdadera historia del flautista de Hammelin*.

_____. *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero, 1988-1993*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1993. Incluye: textos dedicados al autor (Alfonso Fuenmayor: “Creador de mitos”, Alfredo Veiravé: “Carta a Álvaro Mutis bajo el cielo de México”, Louis Panabière: “Lord Maqroll”, Georges Lavaudant: “Un encuentro con Álvaro Mutis el encantador de México”, José Manuel Arango: “Álvaro Mutis: del tiempo y del río”, Jotamario Arbeláez: “Mutis en *Mito*”, Guillermo Martínez González: “Un poema de Álvaro Mutis”, Fernando Herrera Gómez: “La visita del «Nocturno»” y François Maspero: “Álvaro Mutis, Gaviero de las brumas”), entrevistas concedidas por el autor (Álvaro Miranda: “Una visita a Carlos Patiño Roselli”, Anne Marie Mergier: “Entrevista con Álvaro Mutis en París”, José Balza y José Ramón Medina: “Maqroll y las batallas perdidas”, Brian J. Maillet: “*La Nieve del Almirante*: una charla con Álvaro Mutis”, Augusto Pinilla: “Entrevista a Álvaro Mutis”, Ricardo Cuellar Valencia: “Álvaro Mutis o el lenguaje del mito poético”, Fernando Quiroz: Álvaro Mutis: “«Todos mis poemas llevan un sueño escondido»”, Jacobo

Sefamí: “Maqroll, la vigilancia del orden”, “Repaso y génesis de la imaginación poética” y “Maqroll y sus relatos”), y ensayos sobre la obra (José García Nieto: “*La Nieve del Almirante: Álvaro Mutis*”), Pedro Gómez Valderrama: “La odisea del Almirante”, María Mercedes Carranza: “*La nieve del Almirante*”, Atephen Amidon: “Mutis en Gran Bretaña”, Leonard Michaels: “Un gran lector y un gran amante”, Armando Romero: “Visitación de Maqroll el Gaviero”, Juan Villoro: “El metal imaginario. Una lectura de *Amirbar*”, Rafael Humberto Moreno-Durán: “La prosodia escondida de Alvar de Mattos”, José Miguel Oviedo: “*Caravansary: Hastío y fervor*”, Javier Manríquez: “Álvaro Mutis: *Un homenaje y siete nocturnos*”, Jacobo Sefamí: “La palabra en el desastre: arte poética de Álvaro Mutis”, Manuel Cortés Castañeda: “Las obsesiones poéticas de Maqroll el Gaviero” y “Las vastas geografías de la noche en la obra poética de Álvaro Mutis”, William L. Siemens: “El limbo de lo contingente. Ideología del relato en Álvaro Mutis” y James J. Alstrum: “Metapoesía e intertextualidad: Las demandas sobre el lector en la obra de Álvaro Mutis”).

Pérez Camargo, Clímaco: *La valoración nihilista del mundo en Álvaro Mutis*, Rioacha, Universidad de La Guajira, 2002.

Ponce de León, Gina: *Mujer, erotismo, mito, utopía y héroe contemporáneo en Álvaro Mutis*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2002.

Quiroz, Fernando: *El reino que estaba para mí. Conversaciones con Álvaro Mutis*, Bogotá, Norma, 1993.

Rodríguez Amaya, Fabio: *De MUTIS a Mutis. Para una ilícita lectura crítica de Maqroll el Gaviero*, Imola, University Press Bologna, 1995, 2.^a ed. corregida y aumentada, Viareggio: Mauro Baroni editore, 2000.

Rojas Arana, María Eugenia: *Las fabulaciones de Maqroll el Gaviero: narración y desesperanza en la obra de Álvaro Mutis*, Cali, Editorial Universidad del Valle, 2007.

Ruy-Sánchez, Alberto: *Cuatro escritores rituales: Rulfo / Mutis / Sarduy / García Ponce*, México, Conaculta, 2001.

Ruiz Portella, Javier (editor): *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero. Escritos de y sobre Álvaro Mutis*, Barcelona, Ediciones Áltera, 2001. Incluye: textos dedicados a Mutis (Enrique Molina: “Crónica de un encuentro con Maqroll el Gaviero”), extractos de diferentes entrevistas clasificados en función de diferentes tópicos, y artículos sobre la obra (Javier Ruiz Portella: “La democracia en cuarentena”, Miguel de Ferdinandy: “Acercas del cuento de Álvaro Mutis «La muerte del Estratega»”, Ernesto Volkening: “El mundo ancho y ajeno de Álvaro Mutis”, Pierre Lepape: “Victorias de ultratumba”, Santiago de Mora y Figueroa: “Álvaro Mutis, Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana 1997”, François Maspero: “Álvaro Mutis o la desesperanza optimista”, Louis Panabière: “Lord Maqroll”, Pierre Lepape: “Las regiones del alma”, Eugenio Montejo: “No son seres inventados”, Jon Juaristi: “Don Álvaro o la fuerza del destino”, Adolfo Castañón: “El tesoro de Mutis”, Eduardo García Aguilar: “La prosa de la desesperanza”, Diego Valverde Villena: “Don Álvaro ante el Rey, tantos años después”, Alberto Zalamea: “*La Nieve del Almirante*, el diario de Maqroll y Álvaro Mutis”, Alberto Ruy Sánchez: “La obra de Álvaro Mutis como un edificio mágico y sus rituales góticos de tierra caliente”, Conrado Zuluaga Osorio: “Lector de Mutis”, Guillermo Sheridan: “*Los emisarios de Álvaro Mutis*”, William L. Siemens: “El renacimiento de Maqroll en «Jamil» y «Un rey

mago en Pollensa»”, Alfredo Veiravé: “Carta a Álvaro Mutis bajo el cielo de México”, Martha L. Canfield: “De la materia al orden: la poética de Álvaro Mutis”, Jotamario Arbeláez: “Mutis en *Mito*”, Severo Sarduy: “Prólogo para leer como epílogo”, Ricardo Cano Gaviria: “Dieciséis fragmentos sobre Maqroll el Gaviero”, Askold Melnyczuk: “¡Bendito Maqroll! Más aventuras de un hombre de mar de proporciones míticas” y Laura Janina Hosiasson: “La poesía desencantada de Álvaro Mutis”.

Sefamí, Jacobo: *De la imaginación poética, conversaciones con Gonzalo Rojas, Olga Orozco, Álvaro Mutis y José Kozer*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1996.

Sessarego, Myrta: *Maqroll el Gaviero o las ganancias del perdedor: ensayo sobre la obra narrativa de Álvaro Mutis*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2006.

Shimose, Pedro (editor): *Álvaro Mutis*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica – Instituto de Cooperación Iberoamericana, Colección “Semana de Autor”, 1993. El libro recoge las ponencias presentadas durante la “Semana de Autor” que el ICI dedicó a Álvaro Mutis. Los siguientes fueron los ejes temáticos tratados, así como sus respectivos participantes: “Maqroll: de la Poesía a la Novela” (Martha Canfield, Santiago Mutis Durán y Pedro Shimose), “Las mujeres del Gaviero” (Mercedes Monmany, Luisa Castro, Consuelo Hernández y Dasso Saldívar), “Por las rutas de Maqroll el Gaviero” (Ricardo Bada, Jorge Rodríguez Padrón y Louis Panabière), y “El último rostro” (Francisco Norden). También se incluye el texto de las siguientes ponencias: “Maqroll el Gaviero: un peregrino elegido por los dioses” de Martha Canfield, “Las fronteras inconclusas entre la poesía y

la novela en la obra de Álvaro Mutis” de Santiago Mutis Durán y “Los amores de Maqroll en el anverso social” de Consuelo Hernández.

Siemens, William L.: *Las huellas de lo trascendental. La obra de Álvaro Mutis*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

2.2. TESINAS, TESIS E INVESTIGACIONES

Amaya Maldonado, María Soledad: *La poesía de Fernando Charry Lara y Álvaro Mutis*, tesis de licenciatura, Universidad de los Andes (Bogotá), 1970.

Barón-Fritts, Doris Amanda: *Identidad y representación del personaje posmoderno: la saga de Maqroll el Gaviero*, tesis doctoral, University of Nebraska, 1999.

Barrero Fajardo, Mario: *La poesía: ¿un trabajo perdido? Una lectura de la obra poética de Álvaro Mutis*, tesis de licenciatura, Universidad de los Andes (Bogotá), 1995.

Biziola, Loredana: *Approssimazione all'opera narrativa di Álvaro Mutis*, tesis de grado, Universidad de Bérghamo, 1993.

Bonetti, Flora: *La prosa de Álvaro Mutis: siempre el secreto de la guayaba*, tesis de grado, Instituto Universitario di Lingue Moderne (Milán), 1994.

Castro García, Óscar de Jesús: *Poética, noche y muerte en la poesía de Álvaro Mutis*, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.

Díaz Tamargo, Ana: *El universo narrativo de Mutis-Maqroll*, tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid), 1998.

Hernández, Consuelo: *El poema: una fértil miseria*, tesis de maestría, Universidad Simón Bolívar (Caracas), 1984.

- _____. *La estética del deterioro: una lectura de Álvaro Mutis*, tesis doctoral, New York University, 1991.
- Ilian Kronfly, María Victoria: *Álvaro Mutis: una conciencia de la desesperanza*, tesis de licenciatura, Universidad de los Andes (Bogotá), 1976.
- Laverde Ospina, Alfredo: *Afinidades y oposiciones en la narrativa colombiana. Una lectura de Jorge Isaacs, José Asunción Silva, Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis*, tesis doctoral, Universidade de São Paulo, 2006.
- Lefort, Michèle: *Maqroll el Gaviero dans l'œuvre d'Álvaro Mutis (De l'alter ego à l'autre)*, tesis doctoral, Université de Rennes II, 1995.
- López Castaño, Óscar Ramiro: *Ciclo narrativo sobre el Gaviero: o del discurso posmoderno en la escritura de Álvaro Mutis*, tesis doctoral, University of Cincinnati, 1998.
- Montiel Toledo, María del Rocío: *Álvaro Mutis: las metamorfosis de una poesía*, tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- Olaya García, María Elvira: *Las formas del exilio en los trópicos: la voz de Maqroll el Gaviero en la obra de Álvaro Mutis*, tesis doctoral, University of Minnesota, 2000.
- Restom Pérez, Marcela Patricia: *Ilona llega con la lluvia: síntesis del mundo de Maqroll el Gaviero y su versión cinematográfica*, trabajo de investigación, Universidad Autónoma de Barcelona, 1999.
- _____. *Hacia una teoría de la adaptación: cinco modelos narrativos latinoamericanos [Memorias del subdesarrollo, Oriana, El beso de la mujer araña, Fresa y chocolate e Ilona llega con la lluvia]*, tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona, 2003.

Roque Chávez, Alfonso: *Sentido, símbolo y mito en «La Nieve del Almirante»*, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.

Samper González, Laura: *El trópico en algunos poemas de Álvaro Mutis*, monografía de grado, Universidad de los Andes (Bogotá), 2008.

Young Hee, Park: *Encuentros y desencuentros en la obra narrativa de Álvaro Mutis*, tesis de doctorado, Universidad Complutense, 1994.

2.3. NÚMEROS DEDICADOS AL AUTOR

Tras las rutas de Maqroll el Gaviero. Álvaro Mutis 70 años, Santafé de Bogotá, Colcultura – Editorial Norma – Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México, 1993.

Álvaro Mutis. Transversales N.1, Editions Folle Avoine, 1999, edición a cargo de Michèle Lefort. Contiene los siguientes estudios sobre la obra de Mutis: Michèle Lefort: “Itinérances de l’homme et de l’écrivain”, Gabriel García Márquez: “Mona mi Mutis”, Jacques Gilard: “Entretien avec Álvaro Mutis”, Martha Canfield: “Rêve et poésie comme préparation à la mort”, François Maspero: “Álvaro Mutis, ou le désespoir optimiste”, Pierre Lepape: “Victoires d’outre-tombe” y Albert Bensoussan: “Álvaro Mutis, le guide vigilant”.

Revista Atlántica de Poesía (Cádiz) (2001), 23. Contiene el siguiente dossier sobre la obra mutisiana y su autor: José Ramón Ripoll: “Rumbos y viajes de Álvaro Mutis”, Juan Gustavo Cobo Borda: “Mutis de vuelta”, Jorge Rodríguez Padrón: “Escribir con Álvaro Mutis”, Jorge Ruiz Dueñas: “Palabras para Álvaro Mutis”, Ricardo Cano Gaviria: “La obra de Álvaro Mutis como drama o novela “em

gente” (una modesta proposición), Juan Villoro: “Mutis, el círculo de sus asuntos” y Eduardo García Aguilar: “El delirio felipista de Álvaro Mutis”; incluye también una selección de poemas del autor titulada: “La palabra en el tiempo”.

Dossier: Álvaro Mutis. Cuadernos hispanoamericanos, enero 2002, 619. Contiene los siguientes trabajos sobre la obra mutisiana: William Ospina: “Álvaro Mutis”, Eduardo García Aguilar: “El gaviero loco de ultramar”, Samuel Serrano: “Maqroll el Gaviero, conciliador de mundos”, Ricardo Cano Gaviria: “«El húsar», breve descripción de una forma” y Martha Canfield: “La poética de Álvaro Mutis”, y la entrevista: Inmaculada García y Samuel Serrano: “Un encuentro con Álvaro Mutis en El Escorial”.

Álvaro Mutis. Premio Cervantes (Separata). Número, marzo-abril-mayo 2002, 32. Contiene los siguientes trabajos sobre la obra de Mutis: Alberto Quiroga: “Mutis, poeta”, Juan Gustavo Cobo Borda: “Mutis de vuelta”, William Ospina: “Álvaro Mutis” y Mario Barrero Fajardo: “Viaje a la primera *Summa de Maqroll el Gaviero*”.

World Literature Today Magazine, julio-septiembre 2003 [dossier con motivo de la obtención por parte de Mutis del Premio Neustadt 2003]

Álvaro Mutis. Paraíso y Exilio, figuras de un imaginario poético. (Dossier). Barcelona, *Revista Anthropos* (2004), 202. Contiene: estudios sobre la producción literaria mutisiana (Álvaro Miranda: “El joven Mutis ha sido excomulgado”, José Guillermo Anjel R.: “Con la proa hacia la nada”, Darío Jaramillo Agudelo: “Álvaro Mutis”, Juan Gustavo Cobo Borda: “Territorio Mutis”, Mario Barrero Fajardo: “Primer ciclo narrativo de Álvaro Mutis: del *Diario de Lecumberri* a *La*

verdadera historia del flautista de Hammelin”, Rodrigo González Echevarría: “El rostro de Mutis”, Adolfo Castañón: “El tesoro de Mutis”, Michèle Lefort: “De Álvaro Mutis a Maqroll el Gaviero: el Yo palimpsesto”, Blas Matamoro: “Maqroll el caballero flotante”, Helene Araújo: “Las mujeres de Maqroll”, Alicia Chibán: “Bolívar el Gaviero: acerca de *El último rostro* de Álvaro Mutis”, Gabriele Bizzarri: “La ruina de la novela de aventuras en el ciclo de Maqroll el Gaviero”, Américo Ferrari: “Versística y prosística en la poesía de Álvaro Mutis”, Juan Gustavo Cobo Borda: “Lo perdurable del fracaso”, José Miguel Oviedo: “Mutis; viaje de un largo día hacia la noche”, Jorge Fernández Granados: “Álvaro Mutis, el río y el encuentro”, Carlos Meneses: “Los poetas de Álvaro Mutis”, José Luis Díaz-Granados: “Álvaro Mutis, el otro yo de Maqroll el Gaviero”, Eduardo Chirinos: “La fértil miseria de Maqroll el Gaviero”, Consuelo Treviño Anzola: “La fascinación por lo vegetal como origen y destrucción”, Meter Schultze-Kraft: “Todo libertad o el rey de las letras colombianas” y Noé Jetric: “Testimonio”), y entrevistas con el autor (Claudia Posadas: “Los paraísos secretos de Álvaro Mutis” y Daniel Samoilovich: “Álvaro Mutis: «Dejo que la vida pase por encima de mí»”).

Un bel morir. Homenaje a Álvaro Mutis. Cuadernos Literarios (revista de literatura de la Universidad Católica Sedes Sapientiae, Lima), (2005) año II, número 4, edición a cargo de Martha Canfield y Biagio D’Angelo. Contiene los siguientes estudios sobre la obra de Mutis: Marcos Martos: “Álvaro Mutis: quimera y realidad”, Biagio D’Angelo: “Los elementos de la esperanza. Reseña de los hospitales y de las crónicas poéticas de Álvaro Mutis”, Martha Canfield: “Poesía onírica y sueños contados”, Blanca Gómez: “La escritura como viaje: epifanía y

desesperanza en la obra de Mutis”, Michèle Lefort: “Maqroll el Gaviero: la grandeza del vencido”, Blas Matamoro: “Maqroll, el caballero flotante”, Miguel Moreno: “La muerte como condición de la desesperanza mutisiana: un viaje al paisaje de las muertes de Maqroll”, Mario Barrero Fajardo: “Primer ciclo narrativo de Álvaro Mutis: del *Diario de Lecumberri* a *La verdadera historia del flautista de Hammelin*”, Fernando Rodríguez: “Mito e historia en *Ilona llega a la lluvia*”, Giulio Guarducci: “Las raíces de Maqroll”, Samuel Serrano: “Maqroll el Gaviero, conciliador de mundos” y Luz Mery Giraldo: “Más allá de Macondo, más acá de Maqroll”, y la entrevista: Martha Canfield: “Mutis y Maqroll entre la historia y el universo de la creación. Entrevista con Álvaro Mutis”.

Álvaro Mutis, monográfico sobre vida y obra del autor, Centro Virtual Cervantes [<http://cvc.cervantes.es/actcult/mutis>]

2.4. ARTÍCULOS, ENTREVISTAS, ENSAYOS, RESEÑAS Y OTROS

A.A. “Acta del jurado” (Premio Príncipe de Asturias de las Letras 1997). www.fundacionprincipedeasturias.org [28-01-2007]

Abad Faciolince, Héctor: “Posible lectura de “Grieta matinal” de Álvaro Mutis” en *Revista Universidad de Antioquia* Medellín (1982), 36, pp. 109-116.

_____. “Álvaro Mutis. Las infantas no dan premios”, *Cromos* (Bogotá), junio 30 de 1997, 4144, pp. 40-49.

Abbassian, Laura: “Poétique du déplacement chez Álvaro Mutis : l’errance de Maqroll

- el Gaviero et l'expérience des limites ou l'aventure poétique du roman d'aventures" en *Poétique du déplacement*, Cahiers du G.R.I.A.S (Université de Saint-Etienne) (1996), 4, pp. 195-218.
- Alameda, Soledad: "Álvaro Mutis. Poeta con alma de narrador" en *El País Semanal*, agosto 3 de 1997, 1088, pp. 16-23.
- Alonso Girgado, Luis: "Álvaro Mutis: Gaviero, estratega, capitán" en *Ínsula*, marzo 1991, 46, pp. 25-26.
- Alstrum, James J.: "Álvaro Mutis habla de Rulfo, García Márquez y Maqroll" en *Revista de Estudios Colombianos y Latinoamericanos* (1994), 14, pp. 54-58.
- Alvarado Tenorio, Harold: "Álvaro Mutis y los supermercados" en *Texto y contexto* (Universidad de los Andes, Bogotá), enero-abril 1994, 23, p. 121.
- Alzate Cuervo, Gustavo Adolfo: "La desesperanza como un continuum cultural" en *Senderos* (Boletín Biblioteca Nacional de Colombia), diciembre 1993, Vol V, pp. 679-682.
- Aranda Luna, Javier: "Aventura en el entresueño" en *Vuelta*, enero 1996, 20, pp. 15-17.
- Arango Rojas, Joaquín: "Inmersión-emersión, acto cosmogónico en la poesía de Álvaro Mutis" en *Estudios de Literatura Colombiana* (Universidad de Antioquia, Medellín), enero-junio 1998, 2, pp. 7-17.
- Arbeláez, Fernando: "El diario de Lecumberri" en *Mito* (Bogotá), marzo-abril 1961, 35, p. 296.
- Arciniegas, Germán: "Álvaro Mutis" en *El Tiempo* (Bogotá), mayo 5 de 1997, p. 5A.
- Arévalo, Guillermo Alberto: "Álvaro Mutis (1923)" en María Mercedes Carranza (editora): *Historia de la poesía colombiana*, Bogotá, Ediciones Casa Silva, 1991, pp. 424-433.

- Arriete Pérez, René: “Yo tengo vocación de errancia” (entrevista) en *Dominical*, suplemento de *El Universal* (Cartagena), mayo 24 de 1992, pp. 3-5.
- Argand, Catherine: “Le roman n’est qu’une excroissance de ma poésie”, *Lire*, verano 1993, p. 34.
- Astorga, Antonio “«Estamos viviendo en cavernas y nos comportamos como cavernícolas»” (entrevista) en *ABC*, noviembre 11 de 2001, p. 40.
- Azancot, Nuria: “Álvaro Mutis: «La quema de las fotos de los Reyes demuestra la eterna capacidad de la gente de autoinmolarse»”(entrevista) en *El Cultural de El Mundo*, 4-10 octubre de 2007.
- Balboa, Rosina: “Álvaro Mutis perseguidor de nostalgias” en *Quimera*, noviembre 1991, 108, pp. 26-30.
- Balza, José: “Mutis: disoluciones y mudanzas” en *Ensayos invisibles*, Caracas, Grijalbo, 1994, pp. 73-81.
- Barrera, Trinidad: “La navegación poética de Álvaro Mutis” en *Rassegna Iberistica*, noviembre 1998, 64, pp. 21-33.
- Barrero Fajardo, Mario: “La poesía: no sólo un trabajo perdido. Aproximación a la obra poética de Álvaro Mutis” en *Revista Casa Silva* (Bogotá), enero 1996, 9, pp. 115-122.
- _____. “Semblanza de dos desesperanzados: el gaviero y el coronel” en *Parásito* (Salamanca) (1998), 3, pp. 9-12
- _____. “Los parientes lejanos de Maqroll el Gaviero: el caso de A.O. Barnabooth” en Carmen Ruiz Barrionuevo [et al.]: *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*. (Memorias del XXXIII Congreso del

- Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, junio 2000), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, pp. 1404-1410.
- Bellini, Giuseppe: “Álvaro Mutis, *La neve dell’ammiraglio*” en *Rassegna Iberistica*, mayo 1993, 39, pp. 45-52.
- Benedetti, Mario: “El Gaviero Álvaro Mutis” en *El ejercicio del criterio*, Madrid, Alfaguara, 1995, pp. 340-344.
- Bermúdez, Sari: “Álvaro Mutis” (entrevista) en *Voces que cuentan*, México, Plaza & Janés, 2002, pp. 79-93.
- Boullosa, Carmen: “Que summa Mutis” en *Imagen* (Caracas), febrero 1991, 100, pp. 40-41.
- Bradú, Fabienne: “Amirbar” en *Vuelta* (México), junio 1991, 175, pp. 3637.
- _____. “Vida y biografía” en *Vuelta* (México), julio 1993, 200, pp. 54-55.
- Brenan, Juan Arturo: “Maqroll no es melómano” en *La Jornada Semanal* (México), enero 18 de 1998.
- Brisac, Geneviève: “Le colombien masqué” en *Le Monde*, noviembre 17 de 1989, sección C, p. 25.
- Burgos Cantor, Roberto: “La leyenda de Mutis, el fusilado de Dios. Releyendo *Caravansary*” en *Intermedio* suplemento de *El Diario del Caribe*, mayo 1 de 1983, pp. 16-17.
- _____. “Por el atajo. El Diario de Maqroll” en *El Mundo* (Medellín), noviembre 27 de 1986.
- Bustillo, Carmen: “Álvaro Mutis, parodia y auto-parodia en *La mansión de Araucíama*” en *Thesaurus* (Boletín del Instituto Caro y Cuervo, Bogotá), enero-abril 1994, pp. 142-165.

- Caballero, Enrique: "Posada de beduinos" en *El Espectador* (Bogotá), enero 30 de 1976, p. 2A.
- Cadavid, Jorge Hernando: "Summa de Maqroll el Gaviero: Álvaro Mutis" en *Revista Credencial Historia* (Bogotá), febrero 1999, 110, p. 14.
- _____. "Niega toda orilla" en *Boletín cultural y bibliográfico* (Bogotá), 2000, 55, pp. 131-133.
- Cajías de Villa Gómez, Dora: "Álvaro Mutis: la nueva geografía de la novela" en *Cuadernos de Literatura Latinoamericana* (Universidad Mayor de San Andrés, La Paz), 1997, 7, pp. 5-12.
- Camargo, Angelina: "Nuevo libro de Álvaro Mutis en el que explora y narra vivencias en tierra caliente colombiana"(entrevista, 1 parte) en *Excélsior* (México), diciembre 4 de 1984, p. 6.
- _____. "«Nuestro tiempo es tan infame que jamás se me ha ocurrido una sola línea poética relacionada con lo que vivo»: Mutis" (entrevista, 2 parte) en *Excélsior* (México), diciembre 5 de 1984, p. 3.
- Canfield, Martha: "Un peregrino carismático" en *El País Cultural*, marzo 19 de 1993, 176, pp. 1-4.
- _____. "Álvaro Mutis, soñador de navíos" en *Hispanamérica* (Maryland) (1994), 67, 1994, pp. 101-107.
- _____. "Un peregrino elegido por los dioses. Reflexiones sobre la narrativa de Álvaro Mutis" en Luz Mery Giraldo (coordinadora): *La novela colombiana ante la crítica, 1975-1990*, Bogotá, Universidad Javeriana, 1994, pp. 157-174.
- _____. "Maqroll el Gaviero: de la poesía a la novela" en *Cuadernos de Literatura* (Pontificia Universidad Javeriana), julio-diciembre 1995, vol.1, 2, pp. 37-43.

- _____. “De la materia al orden: la poética de Álvaro Mutis” en *INTI*, otoño 2000, 58, pp. 273-298.
- Cantú, Martha: “El Gaviero tiene mucho de mí” (entrevista) en *La Jornada* (México), abril 4 de 1987, p. 8.
- Cárcano, Luis Ernesto: “Álvaro Mutis y su épica de la errancia” (entrevista) en *Piel de leopardo* (Santiago de Chile), enero-marzo, 2, 1993, pp. 5-7.
- Cardona López, José: “*La última escala del Tramp Steamer*: El doble, y de nuevo la errancia y el deterioro en una *nouvelle* de Alvaro Mutis” en *Estudios de Literatura Colombiana*, julio-diciembre 2002, 11, pp. 30-38.
- Carlson, Lori: “Álvaro Mutis. Introduction to *Caravansary*” en *Review* (1984), 33, p.11.
- Castaño Castillo, Álvaro: “Sobre Álvaro Mutis, 1989” en *Golpe de dados* (Bogotá), mayo-junio 2001, CLXXI, pp. 56-57.
- Castaño Castillo, Álvaro; Penilla, Conchita y García Márquez Gabriel: “Mutis, los pasos perdidos” en *Lecturas Dominicales de El Tiempo* (Bogotá), diciembre 10 de 1989, pp. 8-12.
- Castañón, Adolfo: “Ecuadores de Álvaro Mutis” prólogo de Álvaro Mutis: *Reseña de los Hospitales de Ultramar y otros poemas*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1997, pp. 7-22.
- _____. “¿Quién es el Gaviero?” en *Vuelta* (México), agosto 1997, 21, pp. 46-50.
- _____. “Álvaro Mutis: Reseña de los Hospitales de Ultramar” en *América Sintaxis*, México, Editorial Aldus, 2000, pp. 173-197.
- Castillo Mier, Ariel: “Recouvrances: un texto clave en la trayectoria poética de Álvaro Mutis” en *Caravelle* (Université de Toulouse-Le Mirail) (1999), 73, pp. 95-110.

- Castillo, Ariel y Milán, Eduardo: "Mutis" en *La orquesta* (México), mayo-agosto 1988, 13-14.
- Castro García, Óscar: "Posible poética de Álvaro Mutis" en *Lingüística y literatura* (Universidad de Antioquia, Medellín), julio-diciembre 1993, 24, pp. 73-91.
- _____. "La muerte espejo de la vida, en los cuentos de Mutis" en *Lingüística y Literatura* (Universidad de Antioquia, Medellín), julio-diciembre 1994, 26, pp. 67-82.
- _____. "La errancia de Maqroll como metáfora del hombre contemporáneo" en *Lingüística y Literatura* (Universidad de Antioquia, Medellín), julio-junio 1995-1996, 28-29, pp.67-76.
- _____. "La verdadera muerte de Maqroll" en *Estudios de literatura colombiana* (Universidad de Antioquia, Medellín) (1997), 1, pp. 19-33.
- _____. "Los epígrafes en las novelas de Mutis" en *Íkala, revista de lenguaje y cultura* (Universidad de Antioquia, Medellín), enero-diciembre 1999, vol. 4, 7-8, pp. 133-152.
- Cerón Correa, Diego: "La doble vida del Gaviero" en *Boletín cultural y bibliográfico* (Bogotá), 1990, 24-25, pp. 118-119.
- _____. "El destino y la desesperanza" en *Gaceta* (Bogotá), abril 1993, 16, pp. 52-54.
- _____. "Los arquetipos en la obra de Mutis" en *Senderos* (Boletín Biblioteca Nacional de Colombia), diciembre 1993, vol. V, 27-28, pp. 683-686.
- Cervantes, Francisco: "Álvaro Mutis y la claridad" en *Diagrama de Cultura*, suplemento del *Excelsior* (México), agosto 19 de 1973, p. 12
- _____. "Trayectoria de Álvaro Mutis" en *Revista mexicana de literatura*, 1981, 4, pp. 79- 80.

- _____. “Anotaciones para aviso del lector de la *Crónica regia* de Álvaro Mutis” en *El semanario. Cultural de Novedades* (México), julio 21 de 1985, p. 3.
- _____. “*Los emisarios* de Álvaro Mutis. La tenaz oposición del mundo” en *Sábado*, suplemento de *Uno más uno* (México), abril 27 de 1985, pp. 10-11.
- _____. “Nocturnos para demorar el polvo” en *El semanario. Cultural de Novedades* (México), enero 25 de 1987.
- _____. “Una lírica en descomposición: *La Nieve del Almirante*” en *El semanario. Cultural de Novedades* (México), febrero 15 de 1987, pp. 4-5.
- Cobo Borda, Juan Gustavo: “La poesía de Álvaro Mutis” en *Eco* (Bogotá), enero-febrero 1972, 141-142, pp. 155-204, y luego prólogo de Álvaro Mutis: *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía 1948-1970*, Barcelona, Barral Editores, 1973.
- _____. “Summa de Maqroll el Gaviero” en *La alegría de leer*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1976, pp. 25-44.
- _____. “Rescate de textos. El primer poema de Álvaro Mutis” en *Eco* (Bogotá), noviembre 1978, 205, pp. 100-102.
- _____. “«Soy gibelino, monárquico y legitimista»: Una entrevista con Álvaro Mutis” en *Eco* (Bogotá), julio 1981, 237, pp. 250-258.
- _____. “Dos poetas de Mito: Álvaro Mutis y Fernando Charry Lara” en *Revista Iberoamericana* (Pittsburg), enero-junio 1985, 130-131, pp. 89-102.
- _____. “Álvaro Mutis y *Summa de Maqroll el Gaviero*” en *Poesía colombiana, 1880-1980*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1987, pp. 158-172.
- _____. “Poesía y monarquismo. Entrevista con Álvaro Mutis” y “Álvaro Mutis: poesía

- y poder” en *La narrativa colombiana después de García Márquez y otros ensayos*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1989, pp. 180-201.
- _____. “Biografía de un descreído” en *Revista Credencial* (Bogotá), marzo 1990, 40, pp. 26-34.
- _____. “Álvaro Mutis: una revisión crítica” en *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), julio-septiembre 1990, 278, pp. 64-94.
- _____. “Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero” (entrevista) en *Quimera* (Bogotá), marzo-abril 1990, 3, pp. 50-54.
- _____. “Los 70 años de Maqroll el Gaviero” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, abril 1994, 526, pp. 118-119.
- _____. “Álvaro Mutis (1923)” en *Silva, Arciniegas, Mutis y García Márquez*, Bogotá, Imprenta Nacional, 1997, pp. 207-326.
- _____. “Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis: la política y el olvido” en *Boletín de la Academia Colombiana* (Bogotá), enero-junio 2000, 51, pp. 140-145.
- _____. “El Gaviero cumple su cita con el Caballero de la Triste Figura” en *ABC*, diciembre 13 de 2001, p. 48.
- Collard, Patrick: “Los espacios culturales en *La muerte del estratega* de Álvaro Mutis” en Jacqueline Covo (editora): *Historia, espacio e imaginario*, Lille, Université de Lille III – Presses Universitaires du Septentrion, 1997, pp. 197-204.
- Conte, Rafael: “Un renacentista en el trópico” en *El País*, noviembre 28 de 1989.
- _____. “Mutis sigue navegando” en *El País*, diciembre 13 de 2001, p. 39.
- Coria, José Felipe: “*Los emisarios* de Álvaro Mutis: el descenso al hades” en *Sábado*, suplemento de *Uno más uno* (México), febrero 16 de 1985, p. 13.

- _____. “Crónica regia de Álvaro Mutis: otro emisario” en *Sábado*, suplemento de *Uno más uno* (México), octubre 7 de 1985, p. 12.
- Cros, Fernando: “Los emisarios de Álvaro Mutis. ¿Ruptura o recuperación?” en *Sábado*, suplemento de *Uno más uno* (México), agosto 31 de 1985, p. 10.
- _____. “Son muchos los mundos perdidos” (entrevista) en *Revista Universidad de Antioquia* (Medellín), 205, pp. 113-119.
- Cruz, Ana: “Álvaro Mutis” (entrevista) en *Testigos de nuestro tiempo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, pp. 43-56.
- Cuartas, Javier: “Álvaro Mutis, Príncipe de Asturias de las Letras por la originalidad de su obra” en *El País*, abril 26 de 1997, p. 26.
- Curato, Domenico Antonio: “La passione secondo Álvaro Mutis” en Giovanni Battista De Cesare y Silvana Serafín (editores): *Studi di litterature iberiche e ibero-americanane offerti a Guiseppe Bellini*, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 281-290.
- Charry Lara, Fernando: “Los trabajos perdidos” en *Eco* (Bogotá), 1965, 61, pp. 111-115.
- _____. “Álvaro Mutis” en *Poesía y poetas colombianos*, Bogotá, Procultura, 1985, pp. 125-129.
- Chibán, Alicia: “El último rostro de Álvaro Mutis: la narración conmovida” en *En torno a Bolívar: imágenes*, Salta, Universidad de Salta, 1999, 19-32.
- Demicheli, Tulio H.: “Álvaro Mutis: «¿Qué experiencias no había tenido aún Maqroll el Gaviero a lo largo de la saga?»” en *ABC*, junio 6 de 1993, p. 85.
- Domínguez Michael, Christopher: “Mutis, soñador de navíos” en *Arcadia* (Bogotá), noviembre 19 de 2007.
- Echart, Nazareth y Martínez Mezansa, Julio: “Prefiero ser iluso con el pasado a serlo

- con el presente” en *Nueva Revista de política, cultura y arte*, 60, diciembre 1998, pp. 18-31.
- Echevarría, Ignacio: “El crepuscular heroísmo de Maqroll” en *Babelia*, octubre 18 de 1997, p. 11.
- Espinaza, José María: “Estrategias del lenguaje (historia y sentido en Álvaro Mutis) en *Cartografías*, México, Juan Pablos Editor – Universidad Autónoma Metropolitana, 1989, pp. 35-44.
- Eyzaguirre, Luis: “Álvaro Mutis o la transitoriedad de la palabra poética” (entrevista) en *INTI*, otoño 1983-primavera 1984, 18-19, pp. 83-90.
- _____. “Transformaciones del personaje en la poesía de Álvaro Mutis”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 1 semestre de 1992, 35, pp. 41-48.
- _____. “Álvaro Mutis, poética de la extraterritorialidad” en *Actas del Coloquio Internacional «El texto latinoamericano»*, vol. 1, Madrid, Universidad de Poitiers – Ed, Fundamentos, 1994, pp.171-180.
- Ezini, Jean Louis: “Le colombien des Flandres” en *Le nouvel observateur*, marzo 30 de 1989, p. 134.
- Ferdinandy, Miguel de: “El estratega: un cuento de Álvaro Mutis” en *Eco* (Bogotá) (1981), 237, pp. 266-270.
- Fernández, Dominique: “Deux romans d’Álvaro Mutis. Les paumés de Panama” en *Le Nouvel Observateur*, marzo 30 de 1989, p. 192.
- Figuroa, Mario Bernardo: “La vorágine de nuestro malestar: de Rivera a Mutis” en María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela Robledo (editoras): *Literatura y Cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*, vol. 1, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000, pp. 661-700.

Franco, Ernesto: “Sognatore di navi” en *Leggere* (Milán), julio-agosto 1992, 51, pp. 24-30.

Fresneda, Carlos: “Álvaro Mutis. «Mis libros no son lo que los lectores españoles quieren en estos momentos»” en *La Revista de El Mundo*, julio 6 de 1997, 90, pp. 36-42.

García Aguilar, Eduardo: “La expedición poética de Mutis” en *Sábado*, suplemento de *Uno más uno* (México), abril 27 de 1985, p. 15.

_____. “Tres novelas para Maqroll el Gaviero” en *Sábado*, suplemento de *Uno más uno* (México), enero 30 de 1988, p. 14.

_____. “El minotauro de un escritor” en *El Tiempo* (Bogotá), agosto 22 de 1993.

_____. “El Gaviero loco de ultramar” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, enero 2002, 619, pp. 15-19.

García Márquez, Gabriel: “Una amistad en tiempos ruines: en *El Espectador* (Bogotá), agosto 29 de 1993. Con el título de ‘Mi amigo Mutis’ fue publicado en *Babelia*, octubre 30 de 1993, pp. 14-15; *ABC*, abril 26 de 1997, pp. 60-61; y como “Homage to a friend” en *Review* (New York) (1994), 49, pp. 92-93. También ha sido publicado en algunos de los libros dedicados al conjunto de la obra mutisiana ya reseñados previamente.

García Nieto, José: “Mutis: el viaje hacia sí mismo” en *Novedades* (México), febrero 15 de 1987, p. 4.

García-Posada, Miguel: “El marinero errante” en *El País*, abril 26 de 1997, p. 26.

Garganigo, John F.: “Aproximaciones a la poesía de Álvaro Mutis: un viaje inacabado a través del texto” en *Hojas Universitarias* (Bogotá), septiembre 1985, 3, pp. 181-193.

- Gilard, Jacques: "Entretien con Álvaro Mutis" en *Caravelle (Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien)* (1995), 64, pp. 179-192.
- Giraldo, Luz Mery: "Escrituras del fin de siglo. La narrativa colombiana y sus paradigmas del siglo XX: de Jorge Isaacs y José E. Rivera a Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis" en *Narrativa colombiana: búsqueda de un nuevo canon, 1975-1995*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, 2000, pp. 17-26.
- Goldman, Francisco: "Álvaro Mutis" (entrevista) en *Bomb* (Nueva York), invierno 2001, 74, pp. 42-47.
- Goni, Javier: "Álvaro Mutis: «los poetas somos unos visionarios»" (entrevista) en *Diario de Cádiz*, noviembre 30 de 1986.
- González Luna, Javier: "Álvaro Mutis: el retorno" (entrevista) en *Cuadernos de Literatura* (Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá), enero-junio 1995, 1, pp. 47-65.
- González, Xavier: "Le poème est une vision" en *Spirale Inkeri*, 1989, p. 8-13.
- Gudiño, Patricia: "Los últimos días del gaviero" en *El Urogallo*, junio 1989, 38.
- Haro Tecglen, Eduardo: "Un legitimista" en *El País*, abril 27 de 1997, p. 56.
- Heno de Brigard, Luis Carlos: "El lugar de Mutis en la narrativa hispanoamericana" en *Cuadernos de Literatura* (Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá), enero-junio 1996, 3, pp. 105-115.
- Hernández, Consuelo: "El último rostro de Bolívar" en *Reporte Universitario* (Universidad Simón Rodríguez, Caracas), 1984.
- _____. "Los emisarios, nuevo poemario de Álvaro Mutis" en *Suplemento literario de El Nacional* (Caracas), julio 28 de 1985, p. 6.

- _____. “Propuesta y respuesta de Maqroll” en *Folio: Shakespeare Genootschap van Nederland en Vlaanderen*, julio-agosto 1992, 24, pp. 36-39.
- _____. “Razón del extraviado: Mutis entre dos mundos” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, ene-mar 1994, 523, pp. 69-78.
- Hill, W. Nick: “A sketch-map of Álvaro Mutis. *Reseña de os hospitales de ultramar*” en *University of Dayton Review* (1986) 1, pp. 69-81.
- Huerta, David: “Álvaro Mutis. Maqroll y los paisajes emblemáticos” en *La cultura en México*, suplemento de *Siempre*, septiembre 12 de 1983, pp. XI-XII.
- Ikonomova, Aneta: “Mutis y Bizancio” en María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela Robledo (editoras): *Literatura y Cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*, Bogotá, Ministerio de Cultura, 2000, vol.1, pp. 538-565.
- Ilian Kronfly, María Victoria: “La conciencia de la desesperanza” en *Magazín Dominical de El Espectador* (Bogotá), junio 26 de 1987, pp. 8-9.
- Jaramillo, Eduardo: “La poesía de Álvaro Mutis: el trópico y la desesperanza” en *Universitas Humanística* (Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá) (1982), 18, pp. 59-78.
- Jaramillo Agudelo, Darío: “Poetas colombianos nacidos en los veinteos” en *Revista Casa Silva* (Bogotá), enero 1988, 1, pp. 114-140.
- Jaramillo Escobar, Jaime: “Noticias del hades” en *Pluma* (Bogotá), enero-febrero 1986, 55, pp. 25-26.
- _____. “Rehén de la nada” en *Boletín cultural y bibliográfico* (Bogotá) (1987), 11, pp. 118-120.
- Jimeno, Gregorio: “Maqroll, la escritura de una nostalgia” en *Magazín Dominical de El Espectador* (Bogotá), marzo 15 de 1991, p. 14.

- Kohut, Karl: "Álvaro Mutis y la novela colombiana actual" en *Revista de la Universidad del Valle* (Cali), noviembre 1995, 12, pp. 64-71.
- Lafuente, Fernando: "Crónica y alabanza" en *ABC*, diciembre 13 de 2001, p. 47.
- Lefort, Michèle: "Maqroll el Gaviero: nom-image, sésame de l'œuvre d'Álvaro Mutis", *Moenia, Revista Lucense de Lingüística & Literatura* (1996), vol. 2 (separata).
- _____. "Álvaro Mutis. Creador de imaxinarios", *Tempos*, mayo 1997, pp.76-79.
- _____. "La verdadera historia del flautista de Hammelin, récréation, de Robert Browning et Samivel à Álvaro Mutis" en *América* (París) (1999), 23, pp. 161-173.
- Leis Márquez, Amilcar: "Álvaro Mutis: *La Nieve del Almirante*" (entrevista) en *La Plaza* (Coyoacán) (1986), 14, pp. 5-7.
- Levy, Kart: "Un sesquicentenario y un cumpleaños, trayectoria de una leyenda: el *tramp steamer*" en *Revista de estudios Colombianos y Latinoamericanos* (1994), 12-13, pp. 7-12.
- Libreros, Beatriz: "Álvaro Mutis, su *Mansión* y el cine" en *Magazín Dominical de El Espectador* (Bogotá), diciembre 29 de 1985, pp. 6-10.
- Liedekerke, Arnould de: "Álvaro Mutis, destination: Cap de la bonne désespérance" en *Le magazine littéraire*, junio de 1995, 333, p. 72-75.
- López, Eduardo: "Álvaro Mutis o la desolación del tiempo" en *Boletín Cultural y Bibliográfico* (Bogotá) (1965), 7, pp. 1084-1088.
- López, Óscar: "*Amirbar*: o de las razones históricas del desencanto" en *Estudios de literatura colombiana* (Universidad de Antioquia, Medellín), enero-junio 2000, 6, 81-99.
- López Colome, Pura: "*Un homenaje y siete nocturnos* de Álvaro Mutis, serena ya la luz

- nocturna” en *Sábado*, suplemento de *Uno más uno* (México), diciembre 22 de 1986, p. 11.
- _____. “*La Nieve del Almirante. Ver para morir*” en *Sábado*, suplemento de *Uno más uno* (México), febrero 7 de 1988, p. 11.
- López Colome, Pura y Cervantes, Francisco: “De la literatura y el destino I. Conversación con Álvaro Mutis” en *Sábado*, suplemento de *Uno más uno* (México), agosto 2 de 1986, p. 5.
- _____. “De la literatura y el destino II. Conversación con Álvaro Mutis” en *Sábado*, suplemento de *Uno más uno* (México), agosto 9 de 1986, p. 5.
- _____. “De la literatura y el destino III. Conversación con Álvaro Mutis” en *Sábado*, suplemento de *Uno más uno* (México), agosto 16 de 1986, p. 5.
- Losada, Miguel: “Summa de Maqroll el Gaviero” en *Turia* (Teruel) (1993), 6, pp. 189-198.
- Lucarda, Mario: “La peregrinación dolorosa de Maqroll el Gaviero” en *Revista Universidad de Antioquia* (Medellín), junio 1989, 216, pp. 96-100.
- Luviano Delgado, Rafael: “Álvaro Mutis. La crítica literaria debe ser desde arbitraria hasta caprichosa” (entrevista) en *Excélsior* (México), mayo 12 de 1985, p. 4.
- Manrique, Winston: “Toda una obra en torno a Maqroll el Gaviero” en *El País*, diciembre 13 de 2001, p. 39.
- _____. “Las raíces literarias de Álvaro Mutis están en un paraíso de Tierra Caliente” en *El País*, diciembre 16 de 2001, p. 29.
- Manrique Romero, Miguel: “Un bel morir” en *Cuadernos Hispanoamericanos* (Madrid), julio 1990, 481, pp. 139-140.
- Manzi, Joachim: “Les bateaux et les escales d’un nomade des mers. L’hospitalité privée

- chez Álvaro Mutis” en *Espaces domestiques et privés de l’hospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses de l’Université Blaise Pascal, 2000, pp. 303-324.
- Martin, Gerald: “Álvaro Mutis and the ends of history” en *Studies in twentieth century literature*, invierno 1995, 19, pp. 117-131.
- Martínez, Guillermo: “El mito de lo cotidiano en la poesía de Álvaro Mutis” en *Magazín Dominical de El Espectador* (Bogotá), agosto 27 de 1978, p. 10.
- Mattos Omar, Joaquín: “Después de escuchar los nocturnos de Álvaro Mutis” en *Boletín cultural y bibliográfico* (Bogotá) (1988), 16, pp. 130-134.
- Maury, Pierre: “Álvaro Mutis et son double” en *Le magazine littéraire*, noviembre 1989, 271.
- _____. “La face cachée d’Álvaro Mutis” en *Le magazine littéraire*, febrero 1991, 285, pp. 72-75.
- Medellín, Arturo y Cota, Raúl: “Álvaro Mutis. La poesía es la más alta, la más definitiva, la más total protesta que se pueda dar” (entrevista) en *Artimaña* (1984), 1, pp. 20-25.
- Mejía Duque, Jaime: “Los cuadernícolas” y “El grupo de Mito” en *Momentos y opciones de la poesía colombiana, 1890-1978*, Bogotá, Inéditos Ltda., 1979, pp. 99-127.
- Melo, Juan Vicente: “Los desesperanzados” en *La Palabra y el Hombre*, julio-septiembre 1988, 67, pp. 193-194.
- Menton, Seymour: “El último rostro: nada de fragmento” en *Revista de Estudios Colombianos y Latinoamericanos* (1994), 12, pp. 39-42.
- Milán, Eduardo: “Conversaciones con Álvaro Mutis” en *Vuelta* (México), julio 1987, 128, pp. 62- 64.

- _____. “La Nieve del Almirante. Navegación al origen” en *Revista de la UNAM* (México) (1987), 439, pp. 45-47.
- Molina, Javier: “Álvaro Mutis opina de las acciones humanas” (entrevista) en *Uno más uno* (México), agosto 1 de 1983, p. 20.
- _____. “Para mí el espejo es el símbolo perfecto del olvido: Mutis Crónica Regia” (entrevista) en *La Jornada* (México), agosto de 1985, p. 25.
- Monmany, Mercedes: “Un chuan del siglo XX” en *Diario 16*, noviembre 7 de 1992.
- Monsalvo, Sergio: “Caravansary de Álvaro Mutis” en *Uno más uno* (México), noviembre 6 de 1981, p. 28.
- Montagut, María Cinta: “La muerte y los cuentos, Álvaro Mutis” en *Camp de l’arpa* (1979), 70, p. 54.
- Mora, Miguel: “Mutis y Maqroll ganan el Cervantes” en *El País*, diciembre 13 de 2001, p. 38.
- Morales Saravia, José: “Poesía y prosa de Álvaro Mutis” en Karl Kohut: *Literatura colombiana hoy. Imaginación y barbarie*, Frankfurt-Madrid, Vervuert, 1994, pp. 265-277.
- Moreno, Belén del Rocío: “El objeto y las rutas del azar: a propósito de la obra de Álvaro Mutis” en *Politeia* (1999), 23-24, pp. 239-255.
- Moreno Blanco, Juan: “Del linaje de Maqroll el Gaviero. Álvaro Mutis, creador de sus precursores” en *Huellas* (Universidad del Norte, Barranquilla), abril 1992, 34, pp. 44-47.
- Moreno Durán, Rafael-Humberto: “La flora de la Donna Tórrida” en *Denominación de origen. Momentos de literatura colombiana*, Bogotá, Ariel, 1998, pp. 335-351.

- Moreno Zerpa, Juan Jesús: “Maqroll el Gaviero, un peregrino elegido por los dioses: entrevista con Álvaro Mutis” en *Quimera*, junio 2002, 217, pp. 60-66.
- Motato, Hernando: “Maqroll, el viajero en el mundo de Álvaro Mutis” (entrevista) en *La casa grande* (México), julio-septiembre 1996, 1, pp. 13-17.
- Narudez, Javier: “Maqroll, Abdul y Álvaro Mutis” en *La gaceta de Cuba* (La Habana), mayo-junio 1996, vol. 34, 3, pp. 52-55.
- Noguerol, Francisca: “*Tempus te tacitum subruit...*: Reseña de los Hospitales de Ultramar de Álvaro Mutis” en Javier San José Lera (editor): *Praestans Labore, Victor. Homenaje a Víctor García de la Concha*, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005, pp. 349-364.
- O’Hara, Edgar: “*Los emisarios: respuestas que son preguntas*” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1986, 24, pp. 263-268.
- _____. “Crónicas de una voz, Álvaro Mutis, *Crónica regia y alabanza del reino*” en *El semanario. Cultural de Novedades* (México), marzo 16 de 1986.
- _____. “Palabras, ¿qué hacen por la noche? (Hablamos con Mutis)” (entrevista) en *Boletín cultural y bibliográfico* (Bogotá) (1987), vol. 24, 11, pp. 92-93.
- _____. “Los trucos del trueque” en *Boletín cultural y bibliográfico* (Bogotá) (1988), vol. 25, 17, pp. 152-155.
- _____. “Guerra santa a las computadoras” en *Boletín cultural y bibliográfico* (Bogotá) (1989), vol. 26, 19, pp. 105-107.
- _____. “Ajuste de cuentas con Maqroll el suertudo” en *Iris* (Montpellier) (1992), pp. 123-137.
- _____. “Condiciones de la fuga” en *Boletín cultural y bibliográfico* (Bogotá) (1993), vol. 30, 33, pp. 145-152.

- _____. “Lugar que no es habido: el arduo mester de Álvaro Mutis” en *ALPHA: Revista de Artes, Letras y Filosofía* (1994), 10, pp. 31-40.
- Ochoa Sandi, Fernando: “«Maqroll el Gaviero cumple una parte de destino que yo no cumplí». Álvaro Mutis autor de *La Nieve del Almirante*” (entrevista) en *Uno más uno* (México), junio 22 de 1987, p. 23.
- _____. “El materialismo dialéctico e histórico y el liberalismo, ideologías del suicidio: Mutis” (entrevista) en *Vuelta* (México), enero 1987, 24, p. 24.
- Olaciregui, Julio y Delgado, Juan Carlos: “Maqroll: de Amberes a Cocora. Entrevista con Álvaro Mutis en París” en *Gaceta* (Bogotá), abril 1993, 16, pp. 26-28.
- Olivier, Robin: “Dans la cage des méridiens. Les aventures chimériques d’un géographe poétique à la dérive” en *Le Figaro*, noviembre 22 de 1989, p. 14.
- Ordóñez, Montserrat: “Álvaro Mutis: *La última escala del Tramp Steamer*” en *Revista Iberoamericana*, junio 1990, 151, pp. 644-649.
- _____. “La secreta herida de Maqroll el Gaviero: la marca del centauro” en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1er. semestre del 2001, Año XXVII, 53, pp. 79-85.
- Orgambides, Hernando: “Falta descubrir América de verdad” (entrevista) en *Babelia*, junio 6 de 1992, p. 3.
- Orgaz, Pedro: “El gaviero, una fiel y ambiciosa representación del poeta” en *Ya*, diciembre 2 de 1989.
- Osorio, Ramiro Eduardo: “Álvaro Mutis: artista de la palabra” (entrevista) en *Revista Casa Silva* (Bogotá), enero 1994, 7, pp. 121-122.
- Oviedo, José Miguel: “Álvaro Mutis. Summa de Maqroll el Gaviero” en *Eco* (Bogotá) (1979), 159, pp. 329-331.

- _____. “Mutis, viaje al corazón de las tinieblas” en *El Urogallo*, 19, noviembre 1987.
- _____. “Contra viento y marea” en *ABC*, diciembre 13 de 2001, p. 48.
- Pacheco, José Emilio: “Sastre, Sade, Maqroll y Macondo” en *Gaceta Colcultura* (Bogotá) (1980), pp. 119-120.
- Palencia Roth, Michael: “Diasporic consciousness in contemporary Colombia” en *Studies in the linguistic sciences*, primavera 2001, 31, pp. 121-135.
- Panero, Juan Luis: “Los dos rostros de Álvaro Mutis” en *Babelia*, septiembre 11 de 1993, p. 11.
- Paz, Octavio: “Los hospitales de ultramar” (1959) en *Puertas al campo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1966.
- Paz Soldán, Edmundo: “Maqroll no es un aventurero” (entrevista) en *Lucero: a journal of iberian and latinamerican studies*, primavera 1998, 9, pp. 17-21.
- Pelegri, Alfonso Simón: “*Los emisarios* de Álvaro Mutis” en *La Jornada* (México), diciembre 23 de 1984, p. 9.
- Peralta, Braulio: “El deporte, un signo más de la miseria actual: Mutis” en *La Jornada* (México), junio 6 de 1986, p. 29.
- Perea, Álvaro: “Nunca he querido ser un intelectual” (entrevista) en *Cromos* (Bogotá), septiembre 11 de 1995, pp. 40-50.
- Philippe, Vincent: “Mutis, l’envoutant” en *24 Heures* (Lausana), noviembre 4 de 1989, p. 24.
- Pineda Botero, Álvaro: “El poeta itinerante y su “Orbis Terrarum” en *Del mito a la posmodernidad, la novela colombiana de finales del siglo XX*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1990, pp. 180-184.
- Pitol, Sergio: “Álvaro Mutis” en *Pasión por la trama*, México, Era, 1988, pp. 131-135.

- Ponce de León, Gina: “El traspaso de la frontera como búsqueda en la obra de Álvaro Mutis” en *Explicación de textos literarios* (1999-2000), 28, pp. 98-107.
- Pouliquem, Helene: “El horizonte cultural implícito en *La última escala del Tramp Steamer* de Álvaro Mutis” en *Revista Universitaria de Medellín*, noviembre 1997, 65, pp. 34-37.
- Puccini, Darío: “La terza storia del Gabbriere” en *L'indice dei libri del mese* (Turín), septiembre 1992, año 9, 8, p. 16.
- _____. “Il Gabbriere sconfitto” en *L'indice dei libri del mese* (Turín), octubre 1994, año 11, 9, p. 37.
- Pulido, Natividad: “Álvaro Mutis obtiene también el VI Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana”, *ABC*, junio 4 de 1997.
- Rábago Palafox, Gabriela: “Álvaro Mutis. La vocación de escritor” (entrevista) en *El Heraldo* (México), julio 6 de 1980, pp. 4-5.
- _____. “«El billar y la poesía acabaron conmigo»: Mutis” (entrevista) en *Magazín Dominical de El Espectador* (Bogotá), diciembre 14 de 1975, pp. 8-9.
- Regazzoni, Susana: “*Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*: La scrittura itinerante di Álvaro Mutis” en *Rassegna Iberistica*, febrero 1995, 52, pp. 19-27.
- Restom, Marcela: “Álvaro Mutis o la *Summa* de una errancia” (entrevista) en *Quimera*, febrero 2002, 211-212, pp. 79-83.
- Reyes, Juan José: “Álvaro Mutis: «la inspiración, regreso a nuestras obsesiones» I” (entrevista) en *El Semanario, Cultural de Novedades* (México), septiembre 22 de 1985, pp. 1-4.
- _____. “Álvaro Mutis: «la inspiración, regreso a nuestras obsesiones» II” (entrevista) en *El Semanario, Cultural de Novedades* (México), septiembre 29 de 1985, p. 5.

- Rico, Maite: “La literatura se volvió mercado pero hay que tener fe en las letras” en *El País*, abril 26 de 1997, p. 27.
- _____. “Álvaro Mutis. «No tengo nada que ver con el realismo mágico»” en *Babelia*, octubre 18 de 1997, 311, pp. 10-11.
- Rincón, Héctor: “El jubileo de Mutis” en *Cambio 16* (Bogotá), agosto 1993, 11, pp. 54-58.
- Rivera de la Cruz, Marta: “El placer de escribir está en encontrar a alguien que recuerda un personaje que he creado” en *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* (1997), 7, pp.12-19.
- Rodríguez Amaya, Fabio: “Álvaro Mutis, místico e rebelde” en *Corriere della Sera* (Milán), enero 25 de 1991, p. 13.
- _____. “E’ possibile l’esistenza del romanzo gotico nel tropico? A proposito di *La mansión de Araucaíma* de Álvaro Mutis” en AA.VV. *Il testo letterario e l’immaginario architettonico*, Milán, Jaca Book, 1996, pp. 233-234.
- _____. “Los puertos en la poesía de Álvaro Mutis” en *Caravelle* (Université de Toulouse) (1997), 69, pp. 173-191.
- _____. “Mutis nudis” en María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio y Ángela Robledo (editoras): *Literatura y Cultura. Narrativa colombiana del siglo XX*, Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000, vol. 1, pp. 499-537.
- Rodríguez Garavito, Agustín: “Memoria de los hospitales de ultratumba: por Álvaro Mutis” en *Boletín cultural y bibliográfico* (Bogotá), abril 1960, vol. 8, 4, p. 258.
- Rodríguez Padrón, Jorge: “La poesía de Álvaro Mutis. Restos (rastros) del naufragio” en *El ocio sagrado (algunos poetas hispanoamericanos)*, Madrid, Libertarias Prodhufi, 1991, pp. 125-134.

- Rodríguez Pouget, Sophia: “Álvaro Mutis rompió el silencio que, por un duelo, lo mantiene alejado de medios y actos públicos” en *Lecturas Fin de Semana de El Tiempo* (Bogotá), junio 30 de 2007.
- Rojas Arana, María Eugenia: “La responsabilidad del narrador en *La mansión de Araucaíma*” en *Poligramas* (Universidad del Valle, Cali) (1998), 15, pp. 29-38.
- _____. “Álvaro Mutis: «gaviero eterno». Lectura de tres poemas” en *Poligramas* (Universidad del Valle, Cali) (2000), pp. 67-74.
- Romero, Armando: “Los poetas de *Mito*” en *Revista Iberoamericana*, julio-diciembre 1984, 128-129, pp. 689-755.
- _____. “Álvaro Mutis o la obsesión de la derrota” en *Las palabras están en situación*, Bogotá, Procultura, 1985, pp. 96-104.
- Rueda Gómez, María Helena: “Maqroll o el gusto de la errancia” en *Magazín Dominical de El Espectador*, marzo 13 de 1988, pp. 19-20.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen: “Summa de Maqroll: la poesía de Álvaro Mutis”, introducción de Álvaro Mutis: *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía, 1948-1997*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca – Patrimonio Nacional, 1997, pp. 7-39.
- _____. “El viaje en Álvaro Mutis, un itinerario de acción y destrucción” en *Cuadernos del Cilha*, Revista del Centro Interdisciplinario de Literatura Hispanoamericana [Universidad Nacional de Cuyo], 2, 2-3, (2001) pp. 7-30.
- Ruiz Dueñas, Jorge: “La navegación del silencio: dos nuevas novelas de Álvaro Mutis y el ciclo del Gaviero” en *Plural* (México), 1991, 233, pp. 23-27.
- Salas, Horacio: “*La mansión de Araucaíma* de Álvaro Mutis” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1978, 342, pp. 710-711.

- Saldívar, Dasso: “El mejor amigo de sus amigos” en *El País*, abril 26 de 1997, p. 26.
- Sefamí, Jacobo: “Dos poetas y su tiempo” en *Dactylus* (University of Texas), otoño 1986, 6, pp. 55-60.
- _____. “La literatura como fracaso” en *Folios*, julio-agosto 1992, 24.
- Serafín, Silvana: “Mutis, cantore del disastro” en *Rassegna Iberistica*, junio 2001, 72, pp. 41-45.
- Serrano, Enrique: “Álvaro Mutis, desde el jardín” en *Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario*, enero-marzo 1998, vol. 91, 579, pp. 8-19.
- Serrano, Samuel: “Maqroll el Gaviero, un nuevo símbolo de nuestras letras” en *El País*, diciembre 16 de 2001, p. 29.
- _____. “Maqroll el Gaviero, conciliador de mundos” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, enero 2002, 619, pp. 21-26.
- _____. “Maqroll el Gaviero, un héroe de estirpe bizantina” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, octubre 2005, 664, pp. 91-97.
- Sierra, Juan: “Estrategia literaria” en *Boletín cultural y bibliográfico* (Bogotá) (1993), vol. 30, 32, p. 111.
- _____. “Todo tiene su límite” en *Boletín cultural y bibliográfico* (Bogotá) (1993), vol. 30, 34, pp. 129-130.
- Sierra Hernández, Orlando: “«Una carambola es lo más parecido a un poema»” (entrevista) en *La Patria* (Manizales), marzo 25 de 1996, pp. 4-8.
- Silvera Arenas, Antonio: “La visión renovada de nuestra tradición” en *Boletín cultural y bibliográfico* (Bogotá) (1996), vol. 33, 42, p. 110.
- Sorela, Pedro: “Álvaro Mutis cuenta el último viaje de Maqroll” (entrevista) en *El País*, noviembre 1 de 1986, p. 28.

- _____. “Prisionero de Maqroll” en *El País*, noviembre 25 de 1990.
- _____. “La otra existencia de Álvaro Mutis” en *El País*, junio 10 de 1993.
- _____. “Para iniciarse en Álvaro Mutis” en *Babelia*, enero 30 de 1993.
- Stackelberf, Jurgen von: “El que sirve una revolución ara en el mar: Simón Bolívar beu Álvaro Mutis und Gabriel García Márquez” en *Iberomania* (Tubingen) (1992), 36, pp. 38-51.
- Sucre, Guillermo: “El poema: una fértil miseria” en *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila, 1975, pp. 367-379; México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- _____. “Álvaro Mutis: El poema: una fértil miseria” (entrevista) en *Plural* (México), abril 1975, 7, pp. 17-22.
- Tellez, Hernando: “Los trabajos perdidos” en *Eco* (Bogotá), 1965, pp. 111-115.
- Ugalde, José Antonio: “La pasión por el jaleo. Rutas de los nuevos aventureros de fortuna” en *El País*, febrero 28 de 1988.
- Valencia Goelkel, Hernando: “Diario de Lecumberri”, “Los trabajos perdidos” y “Sobre unas líneas de Álvaro Mutis” en *Crónicas de libros*, Bogotá, Colcultura, 1976, pp. 47-50, 51-57 y 59-64, respectivamente.
- Valero, Roberto: “Álvaro Mutis. *La última escala del Tramp Steamer*” en *Revista de Estudios Colombianos y Latinoamericanos*, 1994, 14, pp. 50-51.
- Valverde Villena, Diego: “Para Catalina Micaela: Álvaro Mutis, más allá del tiempo” en *Cuadernos de literatura latinoamericana* (Universidad Mayor de San Andrés, La Paz) (1997) 7, pp. 15-22.
- _____. “A los que van por mar: anotaciones al pliego de historia de Maqroll el Gaviero” en *Nueva Revista de política, cultura y arte*, marzo-abril 2002, 80, pp. 124-128.

- _____. “Hechos de armas bajo la bandera de Álvaro Mutis” en *Letras Libres*, julio 2002, 10, pp. 45-48.
- _____. “Mujeres de mirada fija y lento paso: el eterno femenino en la poesía de Álvaro Mutis” en *Excelsior* (México), junio 7 de 2002.
- Verón, Alberto: “Mutis: el último rostro de Simón Bolívar” en *Las Artes*, semanario cultural del *Diario del Otún* (Pereira), agosto 10 y 11 de 1991, pp. 2-4.
- Vidal, Margarita: “Álvaro Mutis. Entrevista” en *Viaje a la memoria*, Bogotá, Espasa, 1997, pp. 263-279.
- Villar Borda, Carlos J.: “En el club de Mutis en México” en *Lecturas Dominicales de El Tiempo* (Bogotá), noviembre 27 de 2004, p. 3.
- Villoro, Juan: “La maestría del descalabro” en *El País*, diciembre 13 de 2001, p. 39.
- Vitale, Ida: “Sobre *La mansión de Araucaíma*” en *Uno más uno* (México), abril 30 de 1979, p. 20.
- _____. “*Caravansary*, uno de los libros más febriles y estimulantes de la actual literatura de nuestra lengua” en *Uno más uno* (México), octubre 17 de 1981, p. 18.
- Volkening, Ernesto: “El mundo ancho y ajeno de Álvaro Mutis” en *Eco* (Bogotá), julio 1981, 237, pp. 259-265.
- Wageneur, Jean Didier: “Mutis, l'étranger des Medicis” en *Libération*, noviembre 28 de 1989.
- Xirau, Ramón: “Mutis, Maqroll el Gaviero” en *Plural* (México) (1974), pp. 37-38.
- _____. “*Missa Solemnis* de Álvaro Mutis” en *El semanario, Cultural de Novedades* (México), marzo 17 de 1985, p. 7.

Zapata, Miguel Ángel: “Álvaro Mutis: pensando con los dedos, con las manos...”

(entrevista) en *INTI*, otoño 1987-primavera 1988, 26-27, pp. 255-272.

Zepeda, José: “«Voy con mucho cuidado». Recorrido de Mutis hasta el «Príncipe de

Asturias»” en *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo*, mayo 18 de 1997, pp. 6-8.

3. LITERATURA COLOMBIANA

3.1. POESÍA

AA.VV. *Cuadernos de Piedra y Cielo*, Bogotá, Colcultura, 1990.

Arturo, Aurelio: *Morada al sur*, Bogotá, Ministerio de Educación Nacional, 1963;

Bogotá, Ministerio de Cultura, 2006 (edición facsimilar de la primera edición).

_____. *Obra poética completa*, coordinador de la edición Rafael Humberto Moreno-

Durán, Medellín, Universidad de Antioquia-Unesco, 2003.

Camacho Ramírez, Arturo: *Obras completas*, Bogotá, Procultura, 1986.

Carranza, Eduardo: *Los pasos cantados; el corazón escrito (antología-creación, 1935-*

1975), Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975.

_____. *Hablar soñando*, edición de Fernando Charry Lara, México, Fondo de Cultura

Económica, 1983.

_____. *Carranza por Carranza*, edición de María Mercedes Carranza, Bogotá,

Procultura – Editorial La Rosa, 1985.

Cote Lamus, Eduardo: *Obra literaria*, Bogotá, Colcultura, 1976; Cúcuta, Fondo Mixto

de Promoción de la Cultura y las Artes del Norte de Santander – Instituto de la

Cultura del Norte de Santander, 1990.

- _____. *Antología poética*, Bogotá, Corfioriente – Instituto Colombiano de Cultura, 1983.
- _____. *La sombra de Cote: antología crítica de la poesía de Eduardo Cote Lamus*, selección y estudio a cargo de Juan Pabón Hernández, Cúcuta, Talleres gráficos de la opinión, 1992.
- Cote Lamus, Eduardo y Gaitán Durán, Jorge: *Poemas de la muerte. Jorge Gaitán Durán y Eduardo Cote Lamus*, selección y prólogo de Andrés Holguín, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1965.
- Charry Lara, Fernando: *Llama de amor viva*, Bogotá, Procultura, 1986.
- _____. *Poesía reunida*, prólogo de Darío Jaramillo Agudelo, Bogotá, Fondo de Cultura Económica – Pre-Textos, 2003.
- Gaitán Durán, Jorge: *Obra literaria. Poesía y prosa*, prólogo de Pedro Gómez Valderrama, Bogotá, Colcultura, 1975; Cúcuta, Instituto de la Cultura de norte de Santander, 1995.
- _____. *Amantes y otros poemas*, prólogo de Darío Jaramillo, Bogotá, El Áncora Editores, 1989.
- _____. *Si mañana despierto y otros poemas*, prólogo de Vicente Aleixandre y epílogo de Juan Luis Panero, Montblanc, Colcultura - Igitur, 1997.
- Greiff, León de: *Obra completa*, edición a cargo de Hjalmar de Greiff, Bogotá, Procultura, 1985; y edición revisada y ampliada, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004.
- _____. *Antología poética de León de Greiff*, Madrid, Visor, 1991.
- _____. *Obra poética*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993.
- _____. *Una antología para todos*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1995.

_____. *Relatos*, Bogotá, El Áncora Editores, 1997.

Rojas, Jorge: *Suma poética*, Bogotá, Colcultura, 1977.

_____. *Obras completas*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1978.

_____. *Obra poética, 1939-1986*, Bogotá, Procultura, 1986.

Silva, José Asunción: *Obra completa*, edición a cargo de Héctor H. Orjuela, Madrid, CSIC, 1990.

_____. *Gotas amargas*, edición a cargo de Héctor H. Orjuela, Bogotá, Editorial Nelly, 1997.

Vidales, Luis: *Antología poética*, Medellín, Universidad de Antioquia, 1985.

_____. *Luis Vidales: selección*, edición a cargo de Ricardo Rendón, Bogotá, Panamericana, 1997.

_____. *Suenan timbres es*: Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2004.

3.2. NARRATIVA

Cruz Kronfly, Fernando: *Las cenizas del libertador*, Bogotá, Planeta, 1987.

Espinosa, Germán. *El signo del pez*. Bogotá: Planeta, 1987.

_____. *Sinfonía desde el nuevo mundo*. Bogotá: Planeta Colombiana, 1990.

García Márquez, Gabriel: *El coronel no tiene quien le escriba*, Bogotá, Oveja Negra, 1982.

_____. *El general en su laberinto*, Bogotá, Editorial Oveja Negra, 1989.

Rivera, José Eustasio: *La vorágine*, Bogotá, Casa Editorial El Tiempo, 2001.

Silva, José Asunción: *De sobremesa*, Bogotá, Cromos, 1925; Bogotá, El Áncora

Editores, 1993, con prólogo de Rafael Gutiérrez Girardot; y Madrid, Hiperión, 1996, con prólogo de Gabriel García Márquez.

3.3. ENSAYOS

Arciniegas, Germán: *Bolívar y la revolución*. Bogotá: Planeta, 1984.

_____. *Bolívar, de San Jacinto a Santa Marta. Juventud y muerte del Libertador*, Bogotá, Planeta, 1988.

Cobo Borda, Juan Gustavo (editor): *Mito, 1955-1962. Selección de textos*, Bogotá, Colcultura, 1975.

Cote Lamus, Eduardo: “El acto y la palabra que lo nombra” en *Tierra Firme* (1958) 2-3.

Escobar, Eduardo (editor): *Manifiestos nadaístas*, Bogotá, Arango Editores, 1992.

Forero, Manuel José: *Los últimos días del libertador. Homenaje en el centenario de su muerte*, Bogotá: Imprenta Nacional, 1930.

Jurado Valencia, Fabio (editor): *Mito, 50 años después (1955-2005). Una selección de ensayos*, Bogotá, Random House – Universidad Nacional de Colombia, 2005.

Vidales, Luis: *La circunstancia social del arte*, Bogotá, Colcultura, 1973.

_____. *La obrerada*, selección y prólogo de Isaías Peña Gutiérrez, La Habana, Casa de las Américas, 1979.

3.4. CRÍTICA LITERARIA

Alstrum, James J.: “Las *Gotas amargas* de José Asunción Silva y la poesía de Luis Carlos López” en *Thesaurus* (1978), tomo 33, 2, pp. 203-303.

- Bonnett, Piedad: “Releyendo a Carranza” en *Revista Casa Silva* (1996), 9, pp. 107-112.
- _____. “El humor en *Gotas amargas* de Silva. La negación del espíritu ideal” en www.festivaldepoesiademedellin.org [20-01-2007].
- Cadena Silva, Claudia: “Aurelio Arturo” en María Mercedes Carranza (Coord.): *Historia de la poesía colombiana*, Bogotá, Ediciones Casa Silva, 1991, pp. 319-331.
- Camacho Guizado, Eduardo: “Poética y poesía de José Asunción Silva” en José Asunción Silva: *Obra completa*, edición a cargo de Héctor H. Orjuela, Madrid, CSIC, 1990, pp. 533-566.
- Carranza, María Mercedes (Coord.): *Historia de la poesía colombiana*, Bogotá, Ediciones Casa Silva, 1991.
- Cobo Borda, Juan Gustavo: *Los nuevos Bolívares*, Buenos Aires: El Imaginero, 1989.
- _____. “José Asunción Silva (1865-1896)” en *El Carnero, María, Silva y Arciniegas*, Bogotá, Biblioteca Familiar Presidencia de la República – Imprenta Nacional, 1998, pp.9-117.
- Collazos, Óscar: “Nadaísmo” en María Mercedes Carranza (Coord.): *Historia de la poesía colombiana*, Bogotá, Ediciones Casa Silva, 1991, pp. 459-475.
- Charry Lara, Fernando: *Poesía y poetas colombianos*, Bogotá: Procultura, 1985.
- _____. *José Asunción Silva*, Bogotá, Procultura, 1989.
- _____. “Piedra y Cielo” en María Mercedes Carranza (Coord.): *Historia de la poesía colombiana*, Bogotá, Ediciones Casa Silva, 1991, pp. 333-377.
- Fajardo, Diógenes: “Los Nuevos” en María Mercedes Carranza (Coord.): *Historia de la poesía colombiana*, Bogotá, Ediciones Casa Silva, 1991, pp. 263-317.
- García Maffla, Jaime: “Los poetas de Mito” en María Mercedes Carranza (Coord.):

- Historia de la poesía colombiana*, Bogotá, Ediciones Casa Silva, 1991, pp. 381-397.
- Gutiérrez Girardot, Rafael: “*De sobremesa: el artista en la sociedad burguesa moderna*” en *Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, Barcelona, Montesinos, 1983.
- _____. “José Fernández Andrade: un artista colombiano finisecular frente a la sociedad burguesa” en José Asunción Silva: *Obra completa*, edición a cargo de Héctor H. Orjuela, Madrid, CSIC, 1990, pp. 623-635.
- Hernández de Mendoza, Cecilia: “El poeta León de Greiff” en León de Greiff: *Obra poética*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1993.
- Ingram, Olga Beatriz: *Piedracielismo de Juan Ramón Jiménez en Colombia*, Ann Arbor, University Microfilms Internacional, 1994 (Tesis doctoral presentada en University of Tennessee, Knoxville, 1994).
- Jaramillo-Zuluaga, José Eduardo: “Modernismos” en María Mercedes Carranza (Coord.): *Historia de la poesía colombiana*, Bogotá, Ediciones Casa Silva, 1991, pp. 205-262.
- _____. “Memex y el escritorio de José Fernández” en *El malpensante* (2006), 73, pp. 26-31.
- Jiménez, David: “Poesía finisecular” en María Mercedes Carranza (coord.): *Historia de la poesía colombiana*, Bogotá, Ediciones Casa Silva, 1991, pp. 155-181.
- Jiménez, José Olivio: “Elegía y sátira en José Asunción Silva” en *Círculo: Revista de Cultura* (1997), Vol. XXVI, pp. 117-126.
- Mejía Duque, Jaime: *Momentos y opciones de la poesía en Colombia. 1890-1978*, Bogotá, Inéditos Ltda., 1979.
- Ordóñez, Montserrat: “José Asunción Silva” en María Mercedes Carranza (coord.):

Historia de la poesía colombiana, Bogotá, Ediciones Casa Silva, 1991, pp. 183-204.

Romero, Armando: *El nadaísmo colombiano o la búsqueda de la vanguardia perdida*, Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1988.

Ruiz Barrionuevo, Carmen: “La poesía de León de Greiff y sus heterónimos: *Prosas de Gaspar*” en *Aleph* (2006) 20, pp. 25-39.

Sarmiento Sandoval, Pedro: *La revista Mito en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad literaria*, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 2006.

Vallejo, Fernando: *Almas en pena, chapolas negras. Una biografía de José Asunción Silva*, Bogotá, Suma de Letras, 2002.

4. LITERATURA HISPANOAMERICANA

4.1. POESÍA

Borges, Jorge Luis: *El hacedor en Obras completas*, vol. II, Barcelona, Emecé, 1989.

Darío, Rubén: *Antología poética*, prólogo y selección de Guillermo de Torre, Barcelona, Océano-Losada, 1998.

Gelman, Juan: *Poesía*, selección y prólogo de Víctor Casaus, La Habana, Casa de las Américas, 1985.

_____. *Oficio ardiente*, edición e introducción de María Ángeles Pérez López, selección de María Ángeles Pérez López y Juan Gelman, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca – Patrimonio Nacional, 2005.

Linden, Tomás: *El hacha de seda*, prefacio y selección de Eugenio Montejo, Caracas, Goliardos, 1995.

Neruda, Pablo: *Residencia en la tierra*, Barcelona, Bruguera, 1986.

_____. *Residencia en la tierra*, Madrid, Cátedra, 1994.

Paz, Octavio: *Poemas (1935-1975)*, Barcelona, Seix Barral, 1981.

_____. *Lo mejor de Octavio Paz. El fuego de cada día* (antología), Barcelona, Seix Barral, 1990.

Rojas, Gonzalo: *Cinco visiones*, edición a cargo de Carmen Ruiz Barrionuevo, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca – Patrimonio Nacional, 1992.

Sandoval, Sergio: *Guitarra del horizonte*, prefacio y selección de Eugenio Montejo, Caracas, Aldafil Ediciones, 1991.

4.2. NARRATIVA

Bioy Casares, Adolfo: *La invención de Morel*, Bogotá, Norma, 1993.

Borges, Jorge Luis: *Otras inquisiciones (1952)* en *Obras completas*, vol. II, Barcelona, Emecé editores, 1989.

_____. *Narraciones*, Madrid, Cátedra, 1992.

Montejo, Eugenio: *El cuaderno de Blas Coll*, Caracas, Alfadil Ediciones, 1983.

Onetti, Juan Carlos: *El astillero y Juntacadáveres* en *Novelas y relatos*, prólogo de Hugo Verani, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1989.

_____. *Cuentos completos (1933-1993)*, prólogo Antonio Muñoz Molina, Madrid, Alfaguara, 1994.

Ovalles, Caupolicán: *Yo, Bolívar rey*. Caracas: Contexto Audiovisual 3, 1986.

Romero, Denzil: *La esposa del Dr. Thorne*. Barcelona: Tusquets Editores, 1988.

4.3. ENSAYO

Borges, Jorge Luis: *Siete noches* en *Obras completas*, vol. III, Barcelona, Emecé, 1989.

_____. *Arte poética. Seis conferencias* (Norton Lectures, Harvard, 1967), traducción de Justo Navarro, edición, notas y epílogo de Calin-Andrei Milhailescu, prólogo de Pere Gimferrer, Barcelona, Editorial Crítica, 2001.

Casares, Adolfo Bioy: *Memorias*, Barcelona, Tusquets Editores, 1999.

Cortázar, Julio: “Situación de la novela” (1950) en *Obra crítica / 2*, edición de Jaime Alazraki, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 215-241.

Montejo, Eugenio: *Adiós al siglo XX. Precedido de El Taller Blanco*, Carmona (Sevilla), Área de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Carmona, 1990.

Paz, Octavio: *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Pitol, Sergio: *El mago de Viena*, Valencia, Editorial Pre-Textos, 2005.

Ramírez, Sergio: *Mentiras verdaderas*, México, Alfaguara, 2001.

Sábato, Ernesto: *El escritor y sus fantasmas*, Bogotá, Planeta, 2000.

Vargas Llosa, Mario: *Cartas a un joven novelista*, Barcelona, Planeta, 1997.

_____. “La literatura y la vida” en *La verdad de las mentiras*, Madrid, Alfaguara, 2002.

4.4. CRÍTICA LITERARIA

Benedetti, Mario: “Gelman hace delirar a las palabras” en *El ejercicio del criterio*, Madrid, Alfaguara, 1995, pp. 419-428.

- Bosi, Alfredo: “La parábola de las vanguardias latinoamericanas” en Jorge Schwartz: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 13-24.
- Chacón Ortega, María del Rosario: “Blas Coll, Sergio Sandoval y Tomás Linden, tres voces poéticas, un ortónimo: juego estético del venezolano Eugenio Montejo” en Carmen Ruiz Barrionuevo [et al.]: *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*. (Memorias del XXXIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, junio 2000), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, pp. 2234-2238.
- Fernández, Jesse: *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del Modernismo a la Vanguardia*, Madrid, Hiperión, 1994.
- Fernández, Teodosio: *La poesía hispanoamericana en el siglo XX*, Madrid, Taurus, 1987.
- Ferrari, Américo: *El bosque y sus caminos*, Valencia, Pre-Textos, 1993.
- Flores, Ángel (compilador): *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- González, Octavio: “De Fernando Pessoa a Eugenio Montejo, una heteronimia comparada” en Carmen Ruiz Barrionuevo [et al.]: *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*. (Memorias del XXXIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, junio 2000), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003, pp. 2273-2282.
- Grünfeld, Mihai G.: “Introducción” en *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*, Madrid, Hiperión, 1995, pp. 9-54.
- Le Corre, Hervé: “Modernismo, posmodernismo, vanguardias” y “Para una (primera)

- caracterización del posmodernismo (historia y función textual)” en *Poesía hispanoamericana posmodernista. Historia, teoría, prácticas*, Madrid, Gredos, 2001, pp. 49-76 y 103-130, respectivamente.
- Loyola, Hernán: “Residencia revisitada” en Ángel Flores (compilador): *Nuevas aproximaciones a Pablo Neruda*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 63-92.
- Menton, Seymour: *La nueva novela histórica en la América Latina, 1979-1992*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Pérez López, María Ángeles: “Juan Gelman: ese oficio ardiente llamado poesía” en *Juan Gelman: Oficio ardiente*, edición e introducción de María Ángeles Pérez López, selección de María Ángeles Pérez López y Juan Gelman, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca – Patrimonio Nacional, 2005, pp. 7-87.
- Rama, Ángel: *Rubén Darío y el modernismo*, Barcelona, Alfadil Ediciones, 1985.
- Roggiano, Alfredo A. [et al.]: *Nuevos asedios al modernismo*, edición de Ivan A. Schulman, Madrid, Taurus, 1987.
- Ruiz Barrionuevo, Carmen [et al.]: *La literatura iberoamericana en el 2000. Balances, perspectivas y prospectivas*. (Memorias del XXXIII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, junio 2000), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2003.
- Schwartz, Jorge: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Sucre, Guillermo: “Dentro del cristal” en *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila, 1975; México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Yurkievich, Saúl: “Modernismo/posmodernismo: fases y formas de la modernidad” y “Aptitud humorística en *Poemas humanos*” en *La movediza modernidad*, Madrid, Taurus, 1996.

5. LITERATURA UNIVERSAL

5.1. POESÍA

Alberti, Rafael: *Marinero en tierra*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.

Baudelaire, Charles: *Las flores del mal*, edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, traducción de Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 1993.

_____. *El esplín de París (Poemas en prosa)*, traducción y notas de Francisco Torres Monreal, Madrid, Alianza, 2007.

Esopo: “El alción” en www.bibliotecasvisuales.com [23-10-2007]

Jiménez, Juan Ramón: *Antología poética*, Madrid, Cátedra, 1988.

Larbaud, Valery: *Œuvres*, Paris: Éditions Gallimard, 1961.

Lautréamont: *Los cantos de Maldoror*, edición y traducción de Manuel Serrat Crespo, Madrid, Cátedra, 2004.

Machado, Antonio: *Los Complementarios*, edición de Manuel Alvar, México, Cátedra, 1988.

_____. *Poesías completas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1994.

_____. *Poesías completas*. México, editores mexicanos unidos, 2001.

_____. *Juan de Mairena I*, edición de Antonio Fernández Ferrer, Madrid, Cátedra, 2003.

_____. *Juan de Mairena II (1936-1938)*, edición de Antonio Fernández Ferrer, Madrid, Cátedra, 2004.

_____. *Poesía*, introducción y antología de Jorge Campos, Madrid, Alianza, 2007.

Perse, Saint-John: *Elogios y otros poemas*, versión castellana de Jorge Zalamea, México, B. Costa-Amic, Editor-Impresor, 1946.

Pessoa, Fernando: *Antología poética. El poeta es un fingidor*, edición y traducción de Ángel Crespo, Madrid, Espasa Calpe, 1998.

5.2. NARRATIVA

Camus, Albert: *El extranjero*, traducción de Bonifacio del Carril, Buenos Aires, Booket, 2004.

Cervantes Saavedra, Miguel. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, introducción, edición y notas de Martín de Riquer. Barcelona: Planeta, 1992.

Conrad, Joseph: *Victoria*, traducción de Ramón B. Perés, Barcelona, Ediciones B, 1987.

_____. *El corazón de las tinieblas*, traducción de Sergio Pitol, Barcelona, DeBolsillo, 2003.

_____. *Lord Jim*, traducción Haydée N. Fryn. Buenos Aires: Longseller, 2003.

Mahfuz, Naguib. *Hijos de nuestro barrio*, traducción de D.G. Villaescusa, Barcelona, Alcor Editores, 1989.

Mailer, Norman. *El Evangelio según el hijo*, traducción de Rolando Costa Picazo. Buenos Aires: Emecé Editores, 1997.

Malraux, André: *La esperanza*, edición de José María Fernández Cardo, traducción de José Bianco. Madrid: Cátedra, 1995.

- _____. *La condición humana*, traducción de César A. Comet, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.
- Melville, Herman: *Moby Dick*, traducción de Enrique Pezzoni, Barcelona, DeBolsillo, 2004.
- Pessoa, Fernando: *Libro del desasosiego*, traducción, organización, introducción y notas de Ángel Crespo, Barcelona, Seix Barral, 1996.
- Rilke, Rainer Maria: *Los cuaderno de Malte Laurids Brigge*, traducción de Francisco Ayala, prólogo de Guillermo de Torre, Barcelona, Losada-OCEÁNO, 1999.
- Rimbaud, Arthur: *Prosa completa*, edición y traducción de José Antonio Millán Alba, Madrid, Cátedra, 1997.
- Saramago, José: *El hombre duplicado*, traducción de Pilar del Río, Bogotá, Alfaguara, 2002.
- _____. *El año de la muerte de Ricardo Reis*, traducción de Basilio Losada, Madrid, Suma de Letras, 2003.
- _____. *El Evangelio según Jesucristo*, traducción de Basilio Losada, Madrid, Suma de Letras, 2004.
- _____. *Las intermitencias de la muerte*, traducción de Pilar del Río, Bogotá, Alfaguara, 2005.
- Tabucchi, Antonio: *Los últimos tres días de Fernando Pessoa. Un delirio*, traducción de Javier González Rovira y Carlos Gumpert Melgosa, Madrid, Alianza Editorial, 1996.
- Unamuno, Miguel de: *Niebla*, estudio y notas de Miguel Ángel García López, Madrid, Suma de Letras, 2002.

4.3. TEATRO

Pirandello, Luigi: *Seis personajes en busca de autor*, traducción de Esther Benítez, Buenos Aires, Editorial Sol90, 2003.

4.4. ENSAYO

Domin, Hilde: *¿Para qué la lírica hoy?*, Barcelona, Editorial Alfa, 1986.

Duras, Marguerite: *Escribir*, traducción de Ana María Moix, Barcelona, Tusquets, 1994.

García Montero, Luis: “¿Por qué no sirve para nada la poesía? (Observaciones en defensa de una poesía para los seres normales)” en Luis García Montero y Antonio Muñoz Molina: *¿Por qué no sirve para nada la poesía?*, Madrid, Ediciones Hiperión, 1994.

Kundera, Milan: *El arte de la novela*, Barcelona, Tusquets, 1994.

_____. *Les testaments trahis*. Paris: Éditions Gallimard, 1993.

Landero, Luis: *Entre líneas: el cuento o la vida*, Barcelona, Tusquets, 2001.

Lévy, Bernard-Henry: *La comedia de este mundo*, traducción de Lluís Miralles, Barcelona, Seix Barral, 1999.

Muñoz Molina, Antonio: “La disciplina de la imaginación” en Luis García Montero y Antonio Muñoz Molina: *¿Por qué no sirve para nada la poesía?*, Madrid, Ediciones Hiperión, 1994.

- Pessoa, Fernando: *Sobre arte y literatura*, traducción de Nicolás Extremera Tapia, Madrid, Alianza Editorial, 1987.
- _____. “Carta a Adolfo Casais Monteiro” en Antonio Tabucchi: *Un baúl lleno de gente. (Escritos sobre Pessoa)*, traducción de Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado, Madrid, Huerga y Fierro editores, 1997, pp. 156-158.
- Proust, Marcel: “El método de Sainte-Beuve” en *Contra Sainte-Beuve. Recuerdos de una mañana*, edición y prólogo Antoní Marí y Manel Pla, traducción de Javier Albiñana, Barcelona, Tusquets, 2005, pp. 105-125.
- Rilke, Rainer Maria: *Cartas a un joven poeta*, prólogo, cronología y versión de Delia Nilda Arrizabalaga, Buenos Aires, Longseller, 2004.
- Semprún, Jorge: *La escritura o la vida*, traducción de Thomas Kauf, Barcelona, Tusquets, 2002.
- Shelley, Percy B.: *Defensa de la poesía*, Barcelona, Ediciones Península/Edicions 62.
- Xirau, Ramón: *Poesía y conocimiento*, México, El Colegio Nacional, 1993.
- Yourcenar, Marguerite: *El tiempo, gran escultor*, traducción de Emma Calatayud, Madrid, Alfaguara, 1994.

5.5. CRÍTICA LITERARIA

- Barjau, Eustaquio: “Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo” en *Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo. Tres ensayos de lectura*, Barcelona, Editorial Ariel, 1975, pp. 61-119.
- Blasco, Javier: “Prólogo” en Juan Ramón Jiménez: *Antología poética*, Madrid, Cátedra, 1988.

- Bloom, Harold: *El canon occidental*, traducción de Damián Alou, Barcelona, Anagrama, 2001.
- Cervantes, Francisco: “De la biografía considerada como una de las más feas artes”, prólogo a Fernando Pessoa: *Drama en gente* (Antología), México, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Crespo, Ángel: “Introducción” a Fernando Pessoa: *Antología poética. El poeta es un fingidor*, Madrid, Espasa Calpe, 1998, pp. 19-101.
- _____. *Con Fernando Pessoa*, Murcia, Huelga y Fierro editores, 1995.
- García de la Concha, Víctor (editor): *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1914-1939*, vol.VII, Barcelona, Crítica, 1984, pp. 156-204.
- Guillén, Claudio: *Múltiples moradas. Ensayo de literatura comparada*. Barcelona, Tusquets, 1998.
- Heidegger, Martin: “«...Poéticamente habito el hombre...»” en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Editorial del Serbal, 1994.
- Lourenço, António Apolinário: *Identidad y alteridad en Fernando Pessoa y Antonio Machado (Álvaro de Campos y Juan de Mairena)*, traducción de Javier Coca Senande, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1997.
- Lourenço, Eduardo: *Pessoa revisitado. Lectura estructurante del “Drama en gente”*, traducción de Ana Márquez, Valencia, Pre-Textos, 2006.
- Montejo, Eugenio: “La prosa de Machado” en *La ventana oblicua*, Caracas, Editorial Arte, 1974, pp. 127-134.
- Ordóñez, Andrés: *Fernando Pessoa, un místico sin fe. Una aproximación al pensamiento heteronímico*, México, siglo veintiuno editores, 1991.

Paz, Octavio: “El desconocido de sí mismo (Fernando Pessoa)” en *Cuadrivio*, México, Editorial Joaquín Mortiz, 1991, pp. 135-164.

_____. *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1993.

Simões, João Gaspar: *Vida y obra de Fernando Pessoa. Historia de una generación*, traducción de Francisco Cervantes, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Soler, Colette: *La aventura literaria o la psicosis inspirada. Rousseau, Joyce, Pessoa*, Medellín, Editorial No Todo, 2003.

Steiner, George: “Cuatrinca: el arte de Fernando Pessoa” en *La Jornada Semanal* (México), 10 de marzo de 1996.

_____. *Pasión intacta. Ensayos 1978-1995*, traducción de Menchu Gutiérrez y Encarna Castejón, Bogotá, Ediciones Siruela-Editorial Norma, 1997.

Tabucchi, Antonio: *Un baúl lleno de gente. (Escritos sobre Pessoa)*, traducción de Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado, Madrid, Huerga y Fierro editores, 1997.

Vargas Llosa, Mario: “El corazón de las tinieblas (1902). Joseph Conrad. Las raíces de lo humano” en *La verdad de las mentiras*, Madrid, Alfaguara, 2002.

Vázquez Medel, Manuel Ángel: *Fernando Pessoa: identidad y diferencia*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas, 1988.

6. TEORÍA LITERARIA

Bakhtine, Mikhaïl: “L’auteur et le héros” en *Esthétique de la création verbale*, traducción del ruso de Alfreda Aucouturier, prólogo de Tzvetan Todorov, Paris, Éditions Gallimard, 1984, pp. 25-210.

Barthes, Roland: *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1974.

- _____. “Introducción al análisis estructural de los relatos” en AA.VV: *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 9-43.
- _____. “¿Por dónde empezar?” en *El grado cero de la escritura. Nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI editores, 1987.
- Blanchot, Maurice: “La obra y el espacio de la muerte” en *El espacio literario*, traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 77-149.
- Bourdieu, Pierre: *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, traducción de Thomas Kauf, Barcelona, Anagrama, 1995.
- Calinescu, Matei: *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, traducción de María Teresa Beguiristain Madrid, Editorial Tecnos, 1991.
- Eco, Umberto: *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Editorial Lumen, 1992.
- Friedrich, Hugo: *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Foucault, Michel: *De lenguaje y literatura*, introducción de Ángel Gabilondo, traducción de Isidro Herrera Baquero, Barcelona, Paidós, 1996.
- Genette, Gérard: “Fronteras del relato” en AA.VV. *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 193-208.
- _____. *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
- Gullón, Ricardo: *La novela lírica*, Madrid, Cátedra, 1984.
- Lejeune, Philippe: *El pacto autobiográfico y otros estudios*, traducción de Ana Torrent, Madrid, MEGAZUL-ENDYMION, 1994.
- Prada Oropeza, Renato: *Literatura y realidad*, México, Fondo de Cultura Económica – Universidad Veracruzana – Universidad Autónoma de Puebla, 1999.

Sollers, Philippe: *La escritura y la experiencia de los límites*, traducción de Francisco Rivera, Caracas, Monte Ávila Editores, 1992.

Todorov, Tzvetan: “Las categorías del relato literario” en AA.VV. *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 155-192.

_____. “Un roman poétique” en *La notion de littérature et autres essais*, Paris, Éditions du Seuil, 1987, pp. 123-138.

Vattimo, Gianni: *Poesía y ontología*, traducción e introducción de Antonio Cabrera, València, Universitat de València, 1993.

Villegas, Juan: *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Barcelona, Editorial Planeta, 1978.

7. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

AA.VV.: *Revisión de Felipe II. En el IV centenario de su muerte* (suplemento) en *ABC*, domingo 13 de septiembre de 1998.

Ariès, Philippe: *El hombre ante la muerte*, versión castellana de Mauro Armiño, Madrid, Taurus, 1984.

Barzun, Jacques: *Del amanecer a la decadencia. 500 años de vida cultural en Occidente (de 1500 a nuestros días)*, traducción de Jesús Cuellar y Eva Rodríguez Halffter, Madrid, Taurus, 2001.

Bloom, Harold: *Jesús y Yahvé. Los nombres divinos*, traducción de Damián Alou, Madrid, Taurus, 2006.

Braudel, Fernand: *Escritos sobre historia*, traducción de Angelina Martín del Campo, México, Fondo de Cultura, 1991.

- _____. *La historia y las ciencias sociales*, traducción de Josefina Gómez Mendoza, México, Alianza, 1994.
- _____. *Carlos V y Felipe II*, traducción de Mauro Armiño, Madrid, Alianza, 2000.
- Bréchon, Robert: *Extraño extranjero. Una biografía de Fernando Pessoa*, traducción de Blas Matamoro, Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- Bouza Álvarez, Fernando: *Cartas de Felipe II a sus hijas*, Madrid, Turner, 1988.
- Camus, Albert: *El mito de Sísifo*, traducción de Luis Echávarri, Buenos Aires, Losada, 2005.
- Catálogo Museo del Prado* [www.museodelprado.es].
- Cecaumeno: *Consejos de un aristócrata bizantino*, introducción, traducción y notas de Juan Signes Codoñer, Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- Cioran, Émile Michel: *Ese maldito yo*, traducción de Rafael Panizo, Barcelona, Tusquets, 2004.
- _____. *El ocaso del pensamiento*, traducción de Joaquín Garrigós, Barcelona, Tusquets, 2006.
- Felipe II: *Epistolario familiar*, edición a cargo de Erika Spinakovsky, Madrid, Austral, 1975.
- Ferdinandy, Miguel de: *El emperador Carlos V: semblanza de un hombre*, traducción de Salvador Giner, Río Piedras, Editorial Universitaria-Universidad de Puerto Rico, 1964.
- _____. *Felipe II. Esplendor y ocaso del poderío español*, traducción de Adán Kovacsis, Barcelona, Edhasa, 1988.
- Heidegger, Martin: *El ser y el tiempo*, traducción de José Gaos, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

- Jaroszinsky, Piotr: “Lo Políticamente Correcto y su trasfondo filosófico e ideológico” en www.forumlibertas.com.
- Kamen, Henry: *Felipe de España*, traducción de Patricia Escandón, Siglo XXI de España Editores, 1998.
- Kusche, Maria: “Vivir para representar a la Corona: las damas reales bajo el reinado de Felipe II y Felipe III” en Monika Bosse et alli. (editores): *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico: María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz*, Barcelona, Reichenberger, 1999, vol.1, pp. 17-66.
- _____. *Retratos y retratadores. Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisma Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003.
- Lyotard, Jean-François: *La posmodernidad (explicada a los niños)*, traducción de Enrique Linch, Barcelona, Gedisa, 1987.
- _____. *La condición posmoderna*, traducción de Mariano Antolín Rato, Barcelona, Planeta, 1993.
- Moliner, María: *Diccionario de uso del español*, Madrid, Editorial Gredos, 1966.
- Morin, Edgar: *El hombre y la muerte*, Barcelona, Editorial Kairós, 2003.
- Pamuk, Orhan: *Estambul. Ciudad y recuerdos*, traducción de Rafael Carpintero, Barcelona, Mondadori, 2006.
- Patlagean, Evelyne *et alli*: *Historia de Bizancio*, Barcelona, Editorial Crítica, 2001.
- Pérez, Joseph: *La España de Felipe II*, traducción de Juan Vivanco, Barcelona, Crítica, 2000.

- Raymond, M. Paul (editor): *Enquête du prévôt de Paris sur l'assassinat de Louis, duc d'Orléans*, Paris, A. Lainé et J. Havard, 1865.
- Real Academia Española: *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
- Said, Edward W: *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales*, traducción de Ricardo García Pérez, Madrid, Debate, 2001.
- Sagrada Biblia* (Versión directa de las lenguas originales por Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1966.
- Sastre, Jean Paul: *El ser y la nada*, Buenos Aires, Losada, 1966.
- Spencer, Oswald: *La decadencia de Occidente: bosquejo de una morfología de la historia universal*, traducción de Manuel G. Morente, Madrid, Planeta, 1993.
- Todorov, Tzvetan: *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- Uribe Rueda, Álvaro: *Bizancio, el dique iluminado*, Bogotá, Herder, 1998.