

01068

2

2ej



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Departamento de Estudios de Posgrado

POETICA, NOCHE Y MUERTE
EN LA POESIA DE ALVARO MUTIS

T E S I S

que para obtener el título de

MAESTRO EN LETRAS

(Literatura Iberoamericana)

Presenta



OSCAR DE JESUS CASTRO GARCIA

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

México, D. F.

Enero de 1993



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCION	v
I. LA POESIA DESDE LA RAZON	23
II. UNA POETICA EN LA POESIA	32
III. LA BUSQUEDA INTERIOR	80
IV. POSIBILIDAD DE UNA POETICA EN MUTIS	102
V. LA PIEL DEL POEMA	112
A. LENGUAJE ORIGINAL	118
B. PALABRAS SIN AUREOLA	126
C. CALIFICATIVOS INUSITADOS	134
D. SINTAXIS	138
VI. VERBO Y PROSA	145
A. VERBO Y VERSICULO	151
B. PROSA	163
VII. EL RITMO	172
A. UN POEMA EN PROSA: "LOS ELEMENTOS DEL DESASTRE"	176
B. UN POEMA EN VERSO: "MOIROLOGHIA"	194
C. DIVERSIDAD DEL RITMO: "EN LOS ESTEROS"	201
VIII. LA MUERTE EN "EL HUSAR"	213
A. DETERIORO FISICO	220
B. FAMA Y GRANDEZA EFIMERAS	222
C. MUERTE PREFIGURADA	227
D. SIMBOLISMO Y SENTIDO	228
IX. EL SENTIDO POLIVALENTE DE "NOCTURNO"	245
A. LA LUZ SE DEBATE CON LAS SOMBRAS	249
B. EL POEMA LUCHA CONTRA LA EXPERIENCIA POETICA... ..	251
C. LA VIDA HUMANA COMBATE CON LA MUERTE	253
X. EL REINO DE LA OSCURIDAD	258
XI. NOCHE, POESIA Y MUERTE	270
BIBLIOGRAFIA	278
GUIA DE LOS POEMAS ANALIZADOS	297

INTRODUCCION

La crítica y la historia literarias, tanto colombianas como latinoamericanas, no han tenido suficiente claridad ni han abarcado con amplitud la producción poética de Alvaro Mutis en los últimos veinte años. Su poesía ocupa ya un lugar preeminente en la literatura de Latinoamérica, porque habita en él un gran poeta; porque su obra se manifestó especial y distinta en la poesía colombiana, hasta alcanzar el carácter de universalidad que la ha inscrito dentro de la gran poesía contemporánea de este continente. Su poesía revela una estructura poética, un contenido y una personal visión del mundo y del poema, que rompen tanto con una visión tradicionalista de la poesía como con una actitud formalista y retórica, características fundamentales de la poesía colombiana hasta mediados de este siglo. Y no sólo sus poemas, sino también su personaje Maqroll El Gaviero que, a la manera de un *alter ego* del poeta, inquieta al lector sobre una realidad americana y universal en continuo deterioro y descomposición, y que se precipita a la muerte; que trata —como el poeta— de mantener guardados en su memoria los recuerdos de los hechos más memorables y esenciales, como un bálsamo para la muerte; pero el poeta no encuentra las palabras apropiadas para expresar esa poesía que anda

por el mundo. Maqroll serviría, entonces, como símbolo propicio para desentrañar el mito de esta poesía.

Alvaro Mutis nació en Bogotá (Colombia), en 1923. Educado en un principio en Bruselas, viajó después a las tierras de sus ancestros, a las orillas del Río Coello (Tolima) donde descubrió el nutriente que faltaba a su iniciada vocación literaria. Desde entonces se aleja de la escuela para adentrarse en la lectura literaria, y en la búsqueda y creación de un mundo poético propio. En 1948 publica, en compañía de Carlos Patiño, su primera obra de poesía con un título desequilibrado para el contenido, *La balanza*, el cual no pudo ver la luz de los lectores por incinerarse en los infaustos sucesos del bogotazo, del 9 de abril de ese año, causados por el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, abanderado de las clases populares de aquella época. Desde esta publicación, Mutis se entregará sin vacilación a la búsqueda de las mejores palabras para su creación literaria. Palabras que unas veces producen poesía en verso, otras poesía en prosa; a veces, vacilaciones entre ambos; o verdaderas obras de carácter narrativo. Cuarenta y cuatro años de ininterrumpida actividad literaria que ya han dado sus inquietantes frutos.

Su obra muestra un aspecto de fragmentación, y vacila en el género, pues entre la prosa narrativa —en relatos y novelas— y la poesía —versificada dentro de algunos parámetros clásicos—,

escribe poemas en prosa, poemas en versículos, relatos más cercanos a la poesía que a la narrativa o poemas con apariencia de relatos. Lo más interesante se da en su mundo interior, diferente del estancado espíritu de tantos escritores colombianos; un sentido nuevo y opuesto a las ideas del mundo, de la vida y de la poesía, que imperaban a mediados del siglo XX en Colombia. Hasta que publicó su primera obra, parecía pertenecer a la misma estirpe acartonada de poetas que se sucedían como los cirios apagados del poema de Cavafis.

Alguna vez dijo pertenecer al grupo de *Los Cuadernícolas*, pero con este nombre se conocieron los escritores que publicaron sus trabajos en pequeños cuadernos, en la década del cuarenta, sin otro nexo ni otra distinción como grupo, escuela o movimiento. En la década siguiente participó como colaborador en la revista *Nito*, la publicación más importante que se ha editado en Colombia; sin embargo, no participó en el comité de redacción ni en la dirección de la misma. Vale aclarar que alrededor de esta empresa se aglutinaron los que con el transcurrir de los años llegarían a ser los mejores poetas y escritores colombianos, como se verá más adelante en esta introducción.

De este mundo y de sus entrañables lecturas de la literatura universal, surge Alvaro Mutis como una voz independiente, solitario, que sabe desde el principio que muy pocos —o casi

nadie— lo escuchan, pero que escribe sin descanso, sin alimentar el lugar común que tanto agrada, pero a altas temperaturas, como las de la Tierra Caliente de su mundo poético. Parece escéptico, como si desempeñara un oficio inútil a sabiendas de que, además, absolutamente nada le reportará en este mundo. No es un poeta inocente —¿habrá poetas inocentes?— ni maldito —¿todos serán malditos?—; tampoco fácil, mediocre o del montón. Tal vez se le acomode más el calificativo de extraordinario, pero este añadido sólo impregnaría de fama lo que en su poesía se acerca a lo esencial, donde la fama es una huella borrada por el estrepitoso paso de un rebaño espantado; por eso no puede clasificarse esta poesía.

A medida que avanza la década del ochenta y que publica un buen número de obras poéticas, críticos e investigadores se han interesado por su obra. Además de las traducciones y de los reconocimientos internacionales por su trabajo literario, Mutis ha incrementado, también, la escritura de su mundo narrativo centrado en el legendario, mítico y fugaz personaje que sale, seguramente, de uno de sus primeros poemas, "El húsar," y que nunca muere a pesar de sus fracasos, desdichas y renovados bríos, porque su destino no depende de su voluntad sino del deseo interior del escritor —¿escribiente, escribano, copista?—, quien sigue comunicando el mundo del Gaviero.

En todo este mundo fragmentario, vacilante y disperso de su escritura, se encuentra unidad y coherencia; una sólida y erguida posición de un mundo interior que nos habla con certeza y sin contemplaciones desde el primer poema publicado: "cuando de repente en mitad de la vida llega una palabra jamás antes pronunciada, / una densa marea nos recoge en sus brazos y comienza el largo viaje entre la magia recién iniciada". Estos versos sirven de preámbulo no sólo a *La balanza*, sino también a toda su obra y a este trabajo. En México, donde vive desde 1956, o en una calle de Córdoba en España, o en cualquier calle de Alemania, o desde la sofocante y enfermiza Tierra Caliente, desde cualquier lugar imaginario o real del mapa de su vida y de su obra, la tierra de su infancia, aquella hacienda Coello y las tierras del Tolima, sigue presentándose a la manera de un fantasma que va tomando presencia real en una especie de palimpsesto sobre el mapa que recorren su escritura y su vida.

Mi primer encuentro con la poesía de Mutis se remonta a los años setentas. Al empezar a conocer su obra, sentí extrañas llamadas y secretos rechazos, ocultas melancolías y perversidades. La escasez de su obra en Colombia, y los largos periodos que tardaba en aparecer algo nuevo de su escritura, me impidieron seguir tras sus pasos como lo deseé desde el principio. Sólo la aparición de *Poesía y prosa* —preparada por su hijo Santiago Mutis y editada en Bogotá por el Instituto

Colombiano de Cultura, en 1982 me permitieron una lectura más coherente y amplia de su obra. Al llegar a México y conocerlo de manera fortuita en casa de otro de nuestros grandes escritores, Gabriel García Márquez; al compartir con él fugaces momentos de amistad y de lucidez, cualidades inherentes a su personalidad; al convencerse de que tras el poeta siempre hay un ser humano, un porvenir y una posibilidad humanas; al escuchar su personal visión del mundo, del hombre, de la poesía y de la literatura, de la historia y de las sencillas cosas que nos rodean todos los días; al captar todo esto y otras muchas cosas que se pierden en destellos y sensaciones, me decidí por leer, investigar y escudriñar el sentido de una parte de su obra, su poesía, pues albergaba la sospecha y tenía los indicios de que su poesía representaba lo mejor de poeta alguno en Colombia, en los últimos cuarenta años. Así, pues, la idea de elaborar una tesis sobre su poesía no proviene de un mero requisito académico, sino, ante todo, de mi vivencia personal y de mi descubrimiento de la obra y del poeta.

En el momento de mi elección por este trabajo —setiembre de 1985—, consideré que lo más desarrollado y más profundo de su creación se encontraba en la poesía. Para entonces ya había publicado ocho libros de poemas, mientras que el ímpetu de su obra narrativa apenas estaba por venir; creo que él mismo desconocía ese otro mundo que de su misma poesía se gestaba

alrededor de los avatares de seres y sombras que el paso del tiempo y los vastos territorios habían dejado tan profunda huella en su amigo Maqroll. Por eso delimité el campo de mi estudio y deseché su prosa en ese entonces incipiente. Sin embargo, tampoco se analizan aquí todos sus poemas. Elegí aquellos textos¹ que me permitieran rastrear tres sentidos fundamentales: *la poesía, la suerte y lo nocturno*. El primero, por la manera constante en que aparece en toda su obra, no sólo poética sino en prosa, además de entrevistas, artículos y demás escritos; en todo esto se percibe lo que Mutis piensa y siente de la poesía, del poema y del poeta, de las palabras y de las visiones, de la escritura y de la obra acabada. En este caso, según lo planteado por Monique Lemaître,² es posible establecer el diálogo entre la poética y la poesía de un escritor. De ahí que no sólo escogí los poemas que se refieren denotativamente al tema de la poesía, sino también aquellos en los que pueda mirarse de manera más representativa el funcionamiento de su particular manera de concebirla. Aunque toda selección adolece de subjetivismo —monstruo que nunca debemos rechazar pero del que hay que cuidarse—, me fundamenté en algunos criterios: elementos estructurales especiales, aspec-

¹Al final de este trabajo, antes de la bibliografía, se encuentra la lista de los poemas seleccionados y de las referencias bibliográficas de los mismos, según órdenes alfabético y cronológico.

²LEMAITRE, Monique. Octavio Paz, *Poesía y poética*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976.

tos expresivos sobresalientes, contenido sugerente de los tres sentidos propuestos, y resonancias temáticas y sensoriales acordes con el espíritu inquieto e inconforme del escritor que busca, necesita e inquiere un orden, un mundo diferente; una realidad que substituya, si se quiere, el poema mismo.

Los otros dos temas surgieron del primero, porque la poesía en Mutis tiene relaciones íntimas y esenciales con la muerte. Tales nexos secretos no sólo se validan por la experiencia de la poesía escrita como un fracaso del poema que anda suelto e independiente de las palabras, sino por los estrechos vínculos que permanentemente unen poesía y muerte, exaltación y derrota, visión y olvido, heroísmo, triunfos y nada absoluta, en sus poemas. Junto con el fracaso, la muerte y el olvido, aparece la atmósfera nocturna, o la noche, como una continua presencia en sus páginas. Esta permite, o se convierte en la atmósfera y en el tiempo de los acontecimientos más significativos de personajes de la historia, de la leyenda, del mito o del poema; acontecimientos vinculados también con la muerte, con el recuerdo de los momentos más intensos de la vida, con la vida y sus vacuas empresas, con el intento de la poesía o con la nada. Noche que adquiere diversos matices de significación, casi todos positivos dentro de unos valores propios de esta poesía, en su especial visión del mundo, del hombre, de las acciones y de la poesía.

La poesía de Mutis, aunque se nutre de la poesía anterior a él en Colombia, también proviene de su vasto mundo vivido en sus innumerables viajes por muchos otros lugares del planeta; pero, sobre todo, de su experiencia interior y de los itinerarios recorridos en las obras de la literatura clásica europea y latinoamericana. No se puede hablar de su poesía sin presentar brevemente el movimiento literario que le precedió en Colombia. Tres grandes hitos inmediatos y uno más remoto, constituyen el pasado reciente de Mutis en la historia de la poesía colombiana. El más antiguo atañe a todos los poetas latinoamericanos y españoles, y tiene que ver con el modernismo, cuando el siglo XIX entra en una profunda crisis espiritual y en los demás órdenes, asumida por algunos escritores latinoamericanos, especialmente por el nicaragüense Rubén Darío, quienes influyeron de manera decisiva en España e influyeron en los cambios literarios de la época. Una de las voces fundadoras de este movimiento fue el colombiano José Asunción Silva. Este poeta no sólo buscó en su famoso Nocturno esa especial conjunción entre materia y sentido, sino que trató por todos los medios de liberarse del lastre atosigante de la vida capitalina en una Colombia adormecida en su historia y en su cultura, pero deseosa de igualarse con los avances del mundo capitalista. En su vida particular, y^{en} el país que le tocó, nunca pudo alcanzar el equilibrio que este poema encierra.

Los otros tres momentos de la poesía colombiana anteriores a Mutis, se han identificado siempre con nombres que no corresponden exactamente con escuelas, ismos o manifiestos poéticos específicos. El primero de éstos se conoce con el nombre de *Los Nuevos*, título de una revista de un grupo heterogéneo que se consideró a sí mismo de la "nueva generación", aparecido en 1925. Sobresale en este grupo la figura de Rafael Maya, quien mostró que la literatura colombiana evidenciaba el aislamiento del país, el provincianismo y las virtudes meramente formales de la literatura de la época. Estos poetas no se preocuparon siquiera por temas tan candentes de la época como el debate sobre la "poesía pura" y el ánimo emancipador del surrealismo. De esta época se destacan dos poetas; el primero no perteneció específicamente al grupo, pero su poesía interesó a muchos estudiosos y poetas colombianos y extranjeros: León de Greiff; uno de los recursos empleados por este poeta fue una especie de poema en prosa o narraciones con tono de poemas. El otro, Luis Vidales; con su obra *Suenan timbres* (1926) empezaron a escucharse los ecos del "vanguardismo" en Colombia, aunque él desconociera las obras vanguardistas europeas. Se destaca en su poesía la preocupación por los problemas sociales, el humor y la ironía. También vale mencionar a Jorge Zalamea, quien aunque no se dedicó por completo a la poesía, escribió un libro casi único por su género entre poético y narrativo, político e ideológico: *El Gran Bunrundún-Burundá ha muerto*. Y otro de sus grandes trabajos fue la traducción de la obra de

Saint-John Perse, en quien Mutis reconoce una de sus primeras influencias o motivaciones literarias. Sin embargo, este grupo se dedicó poco a la literatura y mucho a la burocracia oficial, con excepción de Rafael Maya y de León de Greiff.

En 1939 aparece *Piedra y Cielo*, el segundo movimiento, éste sí identificado con el nombre y con los lineamientos que encuentran en la obra *Piedra y cielo*, de Juan Ramón Jiménez. Se reúnen en torno a los valores del espíritu y de la tierra y con una vocación lírica decidida. Los alentó en su afán de innovación y cambio, no sólo este escritor español, sino también la generación española del 27. Entre otros, en el grupo participaron Jorge Rojas, Carlos Martín, Eduardo Carranza, Arturo Camacho Ramírez y Tomás Vargas Osorio. Es importante señalar las palabras de Carlos Martín referidas a la diferencia entre el hecho poético y su expresión, ya que que en alguna medida repercutirán en las ideas de Mutis sobre la poesía y el poema escrito:

Es necesario establecer la diferencia entre el estado poético o el hecho poético y su expresión o transcripción mediante los artificios del lenguaje. El estado poético es

producido por "ese algo que anda por las calles", a que se refirió García Lorca. O sea, en general, a la poesía.¹

El tercer momento poético anterior a Mutis estuvo representado por la revista *Mito*, iniciada en abril/mayo de 1955, y la cual editó 44 números hasta 1962. La rebeldía y la búsqueda de un lenguaje que expresara esta actitud, caracterizan este quijotesco intento, en un país convulsionado por la violencia partidista y la dictadura; y dominado por las ideas más retrógradas y las clases más conservadoras de su status. De gran tolerancia ideológica pero de profunda preocupación por lo humano, la revista constituyó una apertura sin igual a las ideas y a la literatura de América y Europa, renovadas y vitales. Lo social, el erotismo, la filosofía, la poesía y la literatura, la crítica de arte y de cine, la controversia, el momento histórico del país, todo esto aparece en sus páginas gracias al enconado esfuerzo y a la energía de sus fundadores Jorge Baitán Durán y Eduardo Cote Lamus. Juan Gustavo Cobo Borda dice que los hacedores de la revista compartían los mismos odios contra el provincianismo de la sociedad colombiana, su conformismo y su bobería.² Con esta Revista, en

¹ MARTIN, Carlos. Piedra y Cielo: ¿qué se hicieron las llamas de los fuegos encendidos? *MANUAL DE literatura colombiana*. Tomo II. Bogotá: Procultura/Planeta, 1988. p. 117.

² COBO BORDA, Juan Gustavo. *Mito*. *MANUAL DE literatura colombiana, op. cit.*, p. 140.

Colombia se sienten aires renovadores, se crea una conciencia sobre la realidad histórica, pero sobre todo intelectual y literaria, y se estimula el espíritu crítico en una época crítica de la vida social colombiana. En ella participaron escritores de la talla de Alvaro Mutis, Gabriel García Márquez, Jorge Gaitán Durán, Eduardo Cote Lamus, Fernando Charry Lara, Rafael Gutiérrez Girardot, Jorge Zalamea, León de Greiff, entre los colombianos más representativos. Del resto de América y de Europa, se destacan Octavio Paz, Vicente Aleixandre, Carlos Drummond de Andrade, Gerardo Diego, Carlos Fuentes, Antonio Machado, Saint-John Perse, Juan Luisano, Antonin Artaud, Alfonso Reyes, Ezra Pound y Jean Genet, entre la larga lista de sus colaboradores, muchos de éstos con obras o partes de éstas inéditas.

Estos son, pues, los antecedentes inmediatos de Mutis, en quienes de alguna forma se encuentran algunas influencias leves o importantes, según sus afectos literarios, entre los que menciona en varias ocasiones a José Asunción Silva, Eduardo Carranza, Aurelio Arturo, Jorge Gaitán Durán y Rafael Maya. Pero el estado general de la poesía colombiana no lo va a alentar a escribirla, ni mucho menos. Una tradición y un medio específico, alimentado desde sus clases de literatura con su maestro Eduardo Carranza. Una práctica literaria que intenta una primera salida decorosa acompañado de Carlos Patiño, pero frustrada por la violencia y el incendio físico y social de

1948. Una participación decidida en la revista más importante que se haya publicado en Colombia, al lado de los "grandes" de la época. Un viaje sin regreso a México, en 1956, del cual sólo ha vuelto a Colombia durante cortas temporadas, tal vez a visitar el territorio de su infancia y el de sus amigos entrañables; pero viaje que lo situó definitivamente en dos trabajos: uno, ajeno totalmente a la poesía pero lleno de viajes y de tortuosos caminos burocráticos, de sorpresas, de permanencias en hoteles, de esperas angustiosas, de vuelos nocturnos y de rápidas partidas otra vez hacia México, donde ese otro oficio definitivo de la escritura lo ha esperado y acompañado siempre. Allí, en el solariego espacio de su casa, en el interior de su espíritu inquieto y fiel, y en el engañoso espacio en blanco de la página, maduró su obra y perfiló su mundo poético y narrativo hasta que tomó vida propia y se echó a rodar por el mundo, ya en forma incontrolable.

Para lograr este trabajo, he acudido a los apoyos teóricos básicos, sin que éstos alteren o usurpen el mundo poético de Mutis; sobre todo, tratando de no traicionar las ideas del poeta sobre la escritura, la poesía, la lectura y el análisis de los textos literarios, escuchadas en sus charlas y conferencias, en las conversaciones informales y en sus mismos textos escritos. Sin embargo, en contra de su parecer, he visto la necesidad de tomar su poesía en los dos planos básicos del signo poético, presentados por la teoría literaria a

partir del formalismo ruso, especialmente con Hjelmslev, Jakobson, Greimas y otros, los cuales consideran el signo en dos planos: el de la expresión y el del contenido. Basado en esta división convencional, meramente didáctica, analizo los aspectos formales y los aspectos esenciales de la poesía de Mutis, según los temas de la poesía, la muerte y el ámbito nocturno. Según esta consideración, y teniendo en cuenta la necesidad de buscar el sentido, según muchos teóricos proponen en sus estudios, pero también según mis necesidades particulares, trato de avanzar en esta dirección, basado en unos cuantos poemas que no como modelos sino como concreciones permiten esta interpretación de forma más cuidadosa y profunda, a la luz del estudio de una figura planteada por Rastier, Greimas, Courtés y otros teóricos, llamada isotopía. Según esta hipótesis, el texto literario más rico es aquel que contiene dos isotopías o más; es decir, que se caracteriza como pluri-isotópico. Sin mucha referencia teórica, trato de aplicar este método a algunos de sus poemas, y relaciono sus sentidos con otros poemas y otros sentidos sugeridos por éstos.

Por último, presento brevemente el contenido de mi trabajo. En el primer capítulo se busca la posición racional de Alvaro Mutis frente a la poesía, la creación poética y el poema escrito, rastreada en sus declaraciones o artículos no literarios, con el ánimo de dar coherencia y unidad a estas ideas dispersas del autor sobre un tema tan importante de su traba-

jo. Seguidamente, intento encontrar su poética en su poesía, siguiendo las ideas o sugerencias expresadas en forma denotativa en sus poemas, en los que manifiesta el fracaso del poema porque las palabras no pueden plasmar la poesía vivida y sentida por el poeta. En el tercero, se concentra esta búsqueda en poemas que después de 1973 interiorizan la búsqueda y la concentran más en la subjetividad que en la exterioridad, como ese descubrimiento afortunado que se lee en "Una calle de Córdoba"; pero el poema no se origina precisamente en el yo del poeta sino en espacios e instancias superiores, en la vida, en la realidad misma que rodea al poeta: el poema está hecho desde siempre. El cuarto capítulo aborda el problema de la posibilidad de una poética en Mutis, en el que se plantea la doble visión de Mutis: de un lado el poema independiente de las palabras; y de otro el poema escrito, fracaso de la poesía; pero no se inclina por una de las dos, sino que permanece en esa contradicción y en ese límite.

En quinto lugar se analiza la piel del poema de Mutis, sus aspectos formales, sintácticos, rítmicos y sonoros, para ver hasta dónde permanecen cánones preestablecidos y hasta dónde su poesía busca medios expresivos originales, propios, novedosos o renovados. El sexto capítulo trata de precisar el fenómeno del verso y la prosa en Mutis, ya que su poesía presenta versos, versículos, prosas y mezcla de estas formas, en una especie de indefinición o búsqueda muy particulares. En sépti-

mo lugar se analiza el ritmo de la expresión y el ritmo del contenido, teniendo especial cuidado con el ritmo de su poesía en prosa; esto permite entender que la poesía de Alvaro Mutis tiende a un ritmo semántico por encima de ritmos fónicos o musicales, o de alguna figura métrica identificable, característica que se evidencia en el poema "Los elementos del desastre"; pero también se mira con cuidado un poema construido en versículos, como "Moirologhia".

El octavo capítulo se aventura por los problemas del sentido en esta poesía, a partir del tema de la muerte en "El húsar", uno de los poemas preferidos del autor; en éste se encuentran tres temas o sentidos superpuestos, cada uno con más profundidad y alcances significativos que el anterior. El siguiente rastrea el sentido polivalente del nocturno "La tenue luz de esa lámpara...", hasta encontrar que la lucha de la llama de una vela con la oscuridad, se transforma en la lucha entre la vida humana y la muerte, mas no dentro de la escala de valores de nuestra cultura occidental. El décimo extiende el análisis del tema de lo nocturno a toda la poesía de Mutis, con el interés centrado en el aspecto significativo y sugerente de este ámbito en su poesía. Por último, el capítulo undécimo trata de unir estos tres temas de la muerte, lo nocturno y la poesía, en el poema "La tenue luz de esa lámpara...", para rematar así este nuevo intento académico, entre otros efectuados en Colombia, México, Venezuela y Estados Unidos, por

desentrañar los secretos, explorar los sentidos, vivenciar las experiencias e intuir las sugerencias de la poesía de Alvaro Mutis, quien no sólo se comunica por medio de su obra sino que, a la vez, nos deja incomunicados con ese mundo facilista, pedante, retórico, pesado y glamoroso que nos prometen el progreso, la tecnología, las ideologías y tantos otros endriagos engañosos de nuestra época finisecular.

I. LA POESIA DESDE LA RAZON

En diversos escritos de Alvaro Mutis, diferentes de su creación literaria, puede rastrearse su pensamiento y su posición ante la poesía, el poema, la creación poética y el poeta. Nunca ha escrito una poética ni ha pensado hacerlo. Sin embargo, en diversos escritos en prosa y en algunas entrevistas no ha podido evitar las referencias al tema, ni ha podido evadir los interrogantes de los críticos y de los lectores sobre lo que representa para él la poesía y el oficio de escribirla.

Esta búsqueda se sostiene en la razón, pues para el caso se toman en cuenta las reflexiones, los planteamientos directos sobre el tema, las declaraciones, las opiniones del autor; discursos en los que controla cada palabra y presenta su pensamiento en forma coherente, lógica y directa ante el lector o el entrevistador. Pero esto no significa que Alvaro Mutis pretenda revelar el ideario y el método que subyace en sus textos. Antes bien, implícitos, misterios, sorpresas, sugerencias, silencios, ideas imprecisas y lapsus se le escapan ante el acoso de los entrevistadores. En estas diver-

sas manifestaciones se esconde la vivencia íntima, la revelación incommunicable, la presencia de lo inefable, la lucha interior, la necesidad de expresar con las palabras lo inexpressable por éstas. Debido a esto, no hay que buscar en sus palabras una poética precisa, sino tantear en ellas la posible poética de su escritura.

Se entiende la poética como una teoría interna de la obra.¹ Pero en más de una ocasión Alvaro Mutis se ha declarado reacio a este tipo de análisis y de estudios. Su poesía parece repeler cualquier estructuración, el encasillamiento en los métodos formales, o la teorización según métodos estructuralistas o científicos. Esto no impide buscar en sus palabras las peculiaridades de su creación poética, como un acercamiento que permita penetrar y comprender con mayor lucidez y sensibilidad su poesía.

La más antigua declaración de Mutis aparece en el periódico *El Tiempo*:²

¹Véase al respecto el *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* de Angelo Marchese y Joaquín Ferradellas. Barcelona: Ariel, 1978. p. 324-326.

²La mayor parte de las referencias de este capítulo se encuentra en: MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1981. Para abreviar, se citará esta fuente con la sigla PP, y a continuación la página correspondiente.

El gran fracaso que desde el comienzo de los tiempos "es la poesía" no creo caritativo compartirlo con nadie.

Este punto de partida parece una afirmación absoluta, y a la que el poeta seguirá siendo fiel por medio de su oficio de escritor. A partir de estas palabras, en las que no falta el sentido del humor, puede indagarse por la función de la poesía, la cual, según Mutis, consiste en "crear valores estéticos permanentes",¹ criterio aplicable a cualquier arte; es decir, todas las artes conservan una misma y compartida función. Si tales valores coinciden con alguna visión determinada de la situación del mundo, no significa que la obra contenga un mensaje de tipo político, o que las masas le deban exigir al artista una visión determinada de la realidad para la solución de sus problemas.

Añade que esta función compete también a los demás intelectuales en la era actual, a quienes les concierne "trabajar para la creación de valores estéticos permanentes, y la conservación justa y verdadera de los creados en el pasado".² No admite hablar de la función social de la literatura porque "la prosa de determinados escritores nos conduce diligente a los caminos del más profundo sueño".³ Así aclara, entonces, esa

¹ PP, 541.

² PP, 537.

³ Ibidem.

consistencia de los valores estéticos permanentes de la obra, al excluir los mensajes premeditados que buscan fijar la obra de arte en una sociedad, una época o una visión del mundo determinadas. Postula, más bien, valores permanentes y universales.

Considera que la preocupación por exigir a los artistas un compromiso, y a sus obras una función social, que ciertas tendencias ideológicas o grupos buscan, es producto de la última guerra y de sus antecedentes vergonzosos. Según él, los verdaderos poetas no se perjudican por la exigencia de un mensaje, aunque la literatura sí puede sufrir perjuicios.

Todo esto de la literatura testimonial y comprometida me parece una patraña característica de los tiempos en que vivimos.¹

En 1982, en conversación con Rosita Jaramillo, precisó más estas ideas:²

Cuando el hecho político adquiere una proyección, una grandeza y un orden trágico, un orden de destino y se incorpora al mundo mítico y ceremonial de la poesía, entonces ese mundo político es poesía.

¹ PP, 575.

² JARAMILLO, Rosita. Una visita al mundo ceremonial de Alvaro Mutis. *Fabularia*. Manizales, agosto 1, 1982. p. 10. Se continuará citando esta entrevista con las letras RJ y la página.

Cuando se pone al servicio de la pequeña anécdota política cotidiana, de la política de todos los días, se convierte en panfleto. Se soluciona este conflicto en el arte bien hecho, porque éste siempre es revolucionario.

En 1969 había declarado¹ su escepticismo sobre la necesidad o posible función de la poesía: "el destino de la palabra escrita, sobre todo en forma de poema, me parece terriblemente precario." Plantea, además, que la certeza de esta afirmación le produce dificultad cuando se sienta a escribir. Incluso, afirma que no existe ninguna función en la poesía, aunque acepta con reservas que

puede ser la comunicación entre muy pocas personas, generalmente amigos del poeta... y a las cuales los puede hacer llegar esa carga que uno ha puesto en las palabras. Pero, de veras, no creo que tenga ninguna trascendencia escribir poesía, sobre todo en el mundo actual. La poesía, como la religión, nos refiere a nosotros mismos, a nuestra individualidad, ¿y quién quiere en el mundo actual que lo refieran a sí mismo?²

Porque los sistemas sociales quieren lo contrario: que vivamos fuera de nosotros mismos. Por esto, Mutis considera sospechoso, delictuoso y absurdo escribir poesía. Además, vaticina el futuro de ésta: "creo que se va a refugiar, subrepticamente, en medios como la publicidad".³ En ese mundo futuro -feliz,

¹ A Ignacio Solares, PP, 571.

² PP, 571.

³ Ibidem.

programador y condicionador de las personas— intuye la peligrosidad de la poesía, pues "nadie tendrá derecho a no ser feliz. Y, es obvio, si algo transmite el arte —y la religión— es infelicidad".¹ Porque ser poeta, romántico, místico o escéptico va contra las reglas del juego, ya que en estas cuatro maneras de ser, en estas cuatro actitudes, se encuentran el dolor y la angustia, en los que se basa la felicidad que disfrutan, su satisfacción.

Los místicos de la Edad Media... sabían que todo se despierta si somos capaces de renunciar a todo. Esto, ya desde ahora, en un mundo que busca el placer a como dé lugar, suena a estupidez.²

Por lo visto, sobresale su escepticismo sobre la necesidad o la función de la literatura. La literatura es una "servidumbre dolorosa, y no siento por ella la menor simpatía."³

En 1965, en su artículo "Grandeza de la poesía"⁴, ante las pruebas de su libro experimenta una primera sensación de "desgano"; contempla las "mismas palabras", "imágenes siempre de perpetuar lo inasible"; siente un "amargo sabor a fracaso", como si ésta fuera la paga a "tan vano intento"; ve la "inanidad" del texto poético, la carencia de "virtud de expresión" y

¹ PP, 572.

² Ibidem.

³ PP, 565.

⁴ PP, 386-388.

de "valor simbólico". Igualmente, siente "sopor", desencanto ante la poesía escrita, ante su poesía impresa. Entonces se formula dos preguntas:¹

¿pero tiene algún sentido escribir poesía, "hacer" poesía escrita, en un mundo que va ofreciendo cada día más variados y sorprendentes caminos a la expresión poética, liberada del peso muerto, del usado lastre de las palabras?

¿al escribir poesía, no estaré prolongando más de la cuenta ese gris camino de retórica y de lirismo obligatorio que distingue a toda la obra escrita de la América española, por el cual transitan cada vez menos hombres y más sombras desueltas y risibles?

La poesía escrita queda rezagada, porque las palabras ya no logran asir ni remplazar las posibilidades de expresión poética que ofrece el mundo. Rezagó e incapacidad. ¿Pobreza de la palabra? ¿Miseria del poeta? ¿Inutilidad de la palabra impresa? ¿Discontinuidad del libro? Palabra escrita y retórica parecen tener estrechos vínculos de unión, junto con el "lirismo obligatorio", características de la poesía escrita de América española. ¿Continuar, entonces, con una línea caduca, canónica y carente de vitalidad? ¿Seguir los pasos de "sombras desueltas y risibles"? ¿Qué otra cosa quiso decir en 1955 al afirmar en la Emisora HJCK de Bogotá que cultivar la poesía, las letras, no es un oficio de grandes?²

¹ PP, 386.

² A Gloria Valencia de Castaño. Ver PP, 543-549.

En "Grandeza de la poesía" se enfrenta a su trabajo como lector y como escritor. Al leerse a sí mismo como escritor de poesía, de manera autocrítica y decepcionada, reafirma lo escrito en "Los trabajos perdidos":

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

Observa cómo esta labor de substitución ha continuado presentándose en su obra, pero sigue necesitando la escritura: escribe poesía a sabiendas de esta función "para enfrentar o enseñar el persistente trabajo de los días, la renovada miseria del tiempo".¹ La reflexión toca el aspecto más importante: su trabajo poético sigue siendo ajeno al resto de sus semejantes, a lo vivido, hasta el punto de que no se logran los efectos de comparación, aproximación o identificación.

La razón de la existencia del poeta se encuentra "en este transvasar las aguas de la nada", en este continuo poetizar; y este oficio es tan legítimo y tan vano como cualquier otro trabajo. Se es poeta sin remedio, como la manera elegida para vivir y sobrepasar el caos de la existencia.

¹ PP, 387.

También se pregunta: ¿"en el poema convencional —¿cuál será el poema convencional?— [...] el hombre de estos días puede satisfacer esa necesidad de 'hacer' la poesía"?¹ Se refiere al poema creado por medio de palabras. Porque ciertos hechos y ciertas circunstancias, "ciertos relatos de Bradbury", "ciertos textos publicitarios", "ciertas imágenes del cine", "ciertos hechos de nuestra vida diaria contemporánea" le parecen más impregnados de poesía que cualquier poema. En los cadáveres de los comonautas que flotan en el espacio ve "un hecho de la más grande y definitiva poesía".

Este desplazarse de la poesía hacia nuevas zonas y niveles de la cotidiana experiencia, se preocupa cada vez más y cada vez se deja mayores dudas sobre la eficiencia del poema escrito.²

Otro problema se presenta con el idioma en que escribe: la sensación de inutilidad se acentúa y duele más porque el idioma español "comienza a prescribir entre los hombres"; es un idioma que ha servido a "literaturas de tercera zona, a una retórica floja y estéril", aunque reconoce que Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y Gabriel García Márquez conservan "una poesía densa, que abandonó para siempre los poemas escritos" por sus contemporáneos. Pero esto, tampoco

¹ Ibidem.

² Ibidem.

puede salvar al mundo de las letras ibéricas de "su evidente decrepitud, de su futilidad inminente".¹

A pesar de sus dudas y sus insatisfactorias sensaciones ante el poema escrito, y de las otras posibilidades poéticas que ofrece el mundo, se plantea la necesidad de la poesía, aun con sus carencias, sus límites y su esterilidad. Un texto escrito va hacia el olvido, hacia el anonimato, "hacia la efímera memoria de los amigos". Lo importante, lo que permite ver la grandeza de la poesía, consiste en que el libro ha cumplido "ese sordo trabajo necesario que ha preservado al poeta de un destino más provisorio que el de su libro".¹

Tal vez, entonces, antes de imprimirse el libro, antes de escribirse el poema, mientras se escribía, mientras la palabra luchaba por expresar la revelación de la verdad, el poeta sentía y encontraba el significado de su existencia en el mundo. Entonces, escribir es un oficio legítimo aunque vano; un intento por alcanzar esa poesía que en el mundo se da en hechos, circunstancias y manifestaciones que propiamente no persiguen un fin poético.

Mutis guardará fidelidad y defenderá esta sólida posición durante toda su vida. Desde 1950, ante la obra *La piel de*

¹ PP, 388.

² Ibidem.

Curzio Malaparte¹, presenta los aspectos de la poesía y de la vida, del oficio del poeta, de la función de la poesía, que tanto continúan interesándole. Destaca, por ejemplo, cómo *La piel*: "revive con una fidelidad de examen clínico, el manso desleimiento de los valores que por treinta siglos han sostenido la vida del hombre occidental sobre la tierra"; alienta a quienes viven la muerte de la cultura occidental, y de pronto destruye "la alentadora imagen que antes trazara".

Confirma, con base en esta obra, sus criterios, su mirada crítica a la literatura, sus exigencias a los textos literarios, sus gustos estéticos y su constante búsqueda como lector. A la vez, los motivos de su elección, los temas recurrentes de su poesía y las preocupaciones de su oficio de poeta.

Entre 1973 y 1985 se acentúan sus posiciones, se aclaran y casi se convierten en obsesiones. Aunque en sus artículos y declaraciones aparecen nuevas ideas, repite viejas opiniones y se contradice.

El hombre no puede vivir sin poesía; el día que se acabe la poesía se acabará el hombre.²

¹ PP, 448-449: "La piel, libro de los muertos".

² RABAGO PALAFOX, Gabriela. Mutis: "El billar y la poesía acabaron conmigo". *Magazín dominical. El Espectador*. Bogotá, diciembre 14, 1975. p. 8-9.

En 1969 había afirmado que aunque la poesía "no es un fenómeno de minorías", sí es exclusivista.¹ También agregó que no hay motivos para ponerse nervioso, "la poesía sabe esperar, tiene paciencia, se reserva..." En 1975 recalca este carácter exclusivista, porque llega a pocas personas; y considera más recomendable escribirla "con la idea de enviarla a los amigos" debido a que en el poema mismo se encuentra la recompensa. No interesa la suerte que corra el escritor; más bien cree en el carácter íntimo, personal e intenso de la poesía.²

Sobre la intuición poética dio una descripción: "es una visión intensificada y profundamente enriquecida de la realidad... una visión totalizadora"; la poesía es el "conocimiento *per se*".

Es el más completo de los conocimientos, sin duda el que va más lejos. Igual al conocimiento que da la poesía, sólo lo da la experiencia mística que en el fondo es lo mismo.³

Más adelante amplía esta idea:

Crear esa realidad enriquecida, esa visión, esa certeza de que eso que el poema te está diciendo es verdad, es un pedazo del mundo resumido, hallado, creado en ese instante...

¹ PP, 568.

² RABAGO PALAFOX, Gabriela, op. cit.

³ PP, 641.

⁴ PP, 642.

Y agrega el carácter invocatorio de la poesía:

El poeta está tocando elementos tan secretos, tan claves de la vida, que es muy sano frecuentarla y escribirla.¹

Sin embargo, se reafirma en lo dicho en 1969, pues no ve un futuro claro para la poesía. Corrobora este presentimiento con "la voluntad de suicidio y de destrucción" que va a llevar a la humanidad a destruirse como especie.²

En su artículo "Mi verdadero encuentro con Aurelio Arturo",³ resalta el "ámbito de nostalgia", el "rigor y transparencia", la "condición marginal" y la "espléndida calidad" de la poesía de este escritor colombiano. Concuerda con lo dicho en 1976:⁴ mientras leía *Morada al Sur*, de Aurelio Arturo, en Tepoztlán,

las palabras de cada poema empezaron a decirme la plena y secreta hermosura de su designio, a mostrarme los más escondidos caminos que el poeta se propusiera recorrer en ese afán ciego y sin esperanza de crear para el hombre otros mundos y otros sueños que casi nunca merece.

En la misma época afirmó⁵ que no se debe difundir la poesía.

La poesía, ella misma, tiene una carga de verdad, una carga visionaria que le da una vida, una trayectoria en el destino del hombre.

¹ PP, 647.

² PP, 649.

³ PP, 432-433.

⁴ A Guillermo Sheridan, PP, 434.

⁵ A Rómulo Ramírez Rodríguez, PP, 655-657.

Por esto considera que al hombre no hay que llevarle poesía, como el caso que cita del campesino del Chimborazo, quien tiene "su propia poesía, su propio canto... su propia noción poética del mundo que le basta y satisface inmensamente y en ese momento son tan válidas como la poesía de Mallarmé".¹ Nada vale difundir la poesía, pues esto forma parte del delirio consumista de nuestra sociedad. La poesía y su difusión son términos antitéticos.

Años después, cuando reflexionaba sobre la labor del escritor, dijo:²

Se escribe para dejar en el papel algunas de nuestras personales visiones del mundo y del hombre; esas visiones son nuestro ser más esencial y cierto y su permanencia en la memoria de los otros —asi sea transitoria— es un consuelo ante la inminencia de la nada en que vamos a sumergirnos.

Se destacan dos aspectos: el escritor filosofa, plantea una visión del mundo en su obra, plasma un pensamiento particular sobre el universo y el hombre; en última instancia, subyace una ética en la obra artística. De otro lado, la permanencia ante la nada que se avecina como futuro inmediato; la permanencia de esas visiones en la memoria de la humanidad, a manera de consuelo. En "Grandeza de la poesía" planteaba que

¹ PP, 656.

² A Diego Oquendo, PP, 651.

la razón de la existencia del poeta consiste en "transvasar las aguas de la nada"; ahora se refiere a "un consuelo ante la inminencia de la nada en que vamos a sumergirnos". Allí decía que el poema va hacia el anonimato, "hacia la efímera memoria de los amigos"; ahora alberga menos subjetividad, pues ya no piensa sólo en los amigos sino en la memoria transitoria de "los otros". Amplía, pues, el campo de la recepción de la poesía; abre una posibilidad, siempre dentro de la restricción de la transitoriedad y de la nada.

Señala otro aspecto: el reconocimiento de que ese desánimo que le despierta la página en blanco se debe a una evidencia: "todo ya fue dicho y dicho en forma perfecta. ¿Para qué, entonces, insistir en lo mismo y con mediocres medios?"¹ Se siente atrapado en esa región sin salida. No toma la posición de "arte por el arte" ni del arte por la humanidad o algún otro fin. La solución se encuentra en

el arte cumplido como una artesanía irremediable, como un destino del cual no nos podemos escapar. O creas o te mueres.²

En 1982 concibe más íntima la noción de poesía: "ese rescoldo tibio que queda después de una inmensa hoguera, de un intenso trabajo".³ Y responde a un viejo interrogante de 1969, cuando

¹ PP, 651.

² PP, 652.

³ RJ, 8.

equiparaba arte y religión como productores de infelicidad. En esta ocasión atribuye una fuente religiosa a la poesía:

Creo que la poesía sucede en esferas, en mundos herméticos superiores a nosotros y que nos trascienden. El que no crea en una trascendencia en el trabajo poético, está perdido. Creo que la poesía es esencialmente mágica y esencialmente ceremonial.

Elementos de trascendencia no dichos antes se revelan ahora: magia y ceremonia, mito y rito vinculados, como en los pueblos indígenas prehispánicos, a la poesía. La palabra tiene poderes en la magia, y convoca, reúne y actúa en la ceremonia. No proviene sólo de la realidad íntima del poeta sino también de "mundos herméticos superiores a nosotros y que nos trascienden". Y sin olvidar todo lo dicho en el pasado, reafirma el carácter invocatorio que le atribuyera en 1976: el oficio, el trabajo poético, es un acto de invocación:

Trabajar no es sólo escribir. Trabajar puede ser, en la poesía, aprender a ver, aprender a verte a ti mismo, a mirar ese otro lado que tiene cada hora nuestra vida. Estarlo vigilando. Tratar de sorprenderlo siempre. Ahí está la poesía.¹

No basta el solo trabajo de artesano. Se necesita del artificio, del juego; éstos forman parte de ese trabajo de invocación: "entre más capacidad lúdica tengas, más cerca estás de la magia."²

¹ Ibidem.

² Idem.

Aprender a ver, verse a sí mismo, mirar el otro lado de las cosas y de los sucesos, el otro lado del tiempo de nuestra vida: mirar y vigilar, acechar, sorprenderlo siempre. Artificio y juego, mas no el juego de distracción sino el vital, el juego peligroso. La palabra atrapa y nombra para lograr efectos; se adelanta al acontecimiento. O, mejor, se convierte en acontecimiento, en la cosa sorprendida.

Poesía y magia, poesía y ceremonia, poesía y mito, poesía y juego, poesía y rito, poesía y religión, poesía y vida. La poesía: "juego de condenados", "un trabajo endemoniado".¹

Ahora bien, la experiencia diaria alimenta a la poesía; pero una experiencia en una continua contradicción, pues la belleza del mundo continuará mientras que el hombre se muere paulatinamente.

En "Epístola innecesaria a Manuel Mejía Vallejo"² afirma que la clave de su obra escrita se halla en que lo que dice es verdad. En la lucha por escribir "lo de inventar no vale, ni nos lleva muy lejos, ni deja huella alguna en la vana memoria de los hombres". Destaca en *El viento lo dijo* de este escritor "la verdad tan probada de la vida y su experiencia", la "des-

¹ Idem.

² PP, 436-438.

nuda evidencia de lo que el olvido y la muerte van tomando de nosotros mismos". Y sobre Apollinaire, en otro artículo,¹ dice que al leer *Zone*, *Le chanson du mal aimé* y *Le bestiaire* se cae en "esa magia leve, pero inolvidable e inconfundible en que nos envuelven". Ideas similares, aunque insistiendo en el acabamiento continuo del hombre, encuentra en *Los últimos soles* de Enrique Molina:²

Hay un "saber" tan hondo en estos poemas de Molina, un acercarse sereno y desarrollado al delicioso y doloroso paso de los días, con su cortejo familiar de pequeños desastres y la punzante llamada de un deseo siempre renovado; hay una tan vieja y cierta mirada a ese lado secreto, pero esencial que guarda cada cosa, cada ser, cada visión que nos visita...

A la poesía de Mutis le preocupa la salvación, la trascendencia, la permanencia. Esto parece contradictorio en él; pero no es peregrina la insistencia en este aspecto, como cuando se refiere a la reticencia de los editores con la obra de Carlos Martínez Rivas, de la que afirma que es excelsa y "cuyo anonimato ofende lo poco que en estos tiempos nos pueda quedar de fe en la poesía y de certeza de una salvación por el camino de lo bello y perdurable."³

¹PP, 508-509.

²PP, 510-511.

³PP, 522.

Alvaro Mutis acepta la recepción de la poesía. Considera importante que lo lean porque en esto reside la vigencia del mundo del poeta:

Deja de ser un mundo ciego, un callejón sin salida en el que estamos viviendo. Lo hemos comunicado y esa es la gran maravilla de la poesía: el compartir y el comulgar en estas vivencias, en estas esencias nuestras.

Para él, la poesía representa el antiéxito absoluto.

La poesía pertenece a los dioses y regresa a los dioses. Por eso es un trabajo de condenados y de la gente destinada, casi seguramente, a suplicios inmensos.¹

En 1985,² adoptó un punto de vista similar:

Hacer poesía es como trabajar gases ácidos y metales sin máscaras, sin guantes protectores. Es una labor profundamente solitaria, desolada, y de absoluta intimidad y soledad.

En 1969 expresó la terrible precariedad del destino del poema. Siete años después³ dijo que vivir esperando el poema es "entregarse a la estéril angustia". Prosa y poesía, aunque con apariencia e instrumentos distintos, conducen siempre a lo mismo; no las siente excluyentes. En 1975⁴ considera que el

¹RJ, 9.

²VALDES MEDELLIN, Gonzalo. Crónica regia [entrevista]. *Sábado. Uno más uno*. México, No. 386, febrero 16, 1985. p. 8.

³PP, 571 y PP, 617.

⁴RABAGO PALAFOX, Gabriela, op. cit., p. 8.

poema es la "inmensa recompensa", y no cree en otro éxito posible. En 1982¹ lo confirma con más contundencia:

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 sólo la constatación escrita de un siniestro absoluto, de un fracaso total.

Se va dilucidando la consistencia de ese fracaso. Ya vimos su desánimo ante la palabra escrita, la convicción de que el poema tiene como destino el anonimato, y que casi no puede abarcar la belleza del mundo. El poema conduce al fracaso no sólo porque no logra asir esta belleza, sino también porque todo intento, todo esfuerzo por escribirla, se convierte en fracaso.

¿Quizá es inasible e inexpresable la manifestación de la verdad del mundo? Siendo la poesía mágica y ceremonial, ¿por qué fracasa en sus intentos? En Mutis se debe distinguir el poema propio del mundo y sus fenómenos, del hombre y sus expresiones, del poema escrito, construido de palabras e impreso en libros. No existe contradicción: el poema escrito es el fracaso ante la poesía que existe en el mundo, en los acontecimientos, en ciertos textos, en ciertas cosas.

¹ RJ, 8.

Otro elemento importante para Mutis: el poema no termina, es inacabable. No puede hablarse de un texto terminado: "ningún poema termina",¹ y cuando el poeta decide pasar un poema a sus lectores, sabe que dicho texto pudo "ser mucho más". En este caso, Mutis se refiere al poema escrito. Se manifiesta un supuesta lucha entre la decepción del poema escrito y su posibilidad poética:

Pero hay un momento muy difícil de determinar, lleno de una serie de señales, de púas y de luces de alarma, que te dice: ¡hasta aquí!²

Estas palabras desconciertan: sólo cuando ve el poema en letras de imprenta:

El poema escrito a máquina, para mí, tiene algo de inmaduro, de inacabado. La letra de imprenta como que le da al poema su armadura final, su estructura definitiva.³

Afirmaciones ciertas en términos de la mirada: el poema se ve en el texto publicado, no en las hojas escritas a máquina. Pero, ¿se ve el poema? ¿Cuál poema? No puede tratarse sino del poema escrito, aquel que produce en el poeta la sensación de fracaso ante el otro poema, ese que va andando por el mundo, el inasible, el inexpressable. El poema no termina nunca. Ese poema que ve con "su armadura final, su estructura definitiva"

¹ RJ, B.

² Ibidem.

³ Idem.

equivale al definido por Mutis como "un eterno borrador",¹ un ensayo, un intento; un fracaso, una derrota, un peligro, una mentira; una palabra fijada, una palabra corta ante el poema, ante la belleza y ante la verdad.

Sobre el poeta dijo:²

Un poeta es un hombre con cierta particular aptitud para descubrir la poesía que anda suelta por el mundo y por la vida del hombre. Un pobre diablo, en suma...

Se capta coherencia en las ideas de Alvaro Mutis sobre la poesía, el poema y el poeta; y se reafirma esta posición cada vez más con el paso del tiempo, sin contradicciones fundamentales. Desde 1967 había afirmado que "seguramente el poeta es un espécimen que tiende a desaparecer", tal vez porque nunca logrará captar esa poesía; al menos, no logrará expresarla en el poema escrito.

Sobre el escritor latinoamericano dice:

Por muy buenos modelos europeos o norteamericanos que tenga el escritor de América Latina necesita inventarse su propia tradición para sobrevivir en ese sitio tan especial, tan diferente al resto del mundo, en donde le ha tocado en suerte nacer. En esas circunstancias —en pueblos de miseria, de analfabetos, sin ninguna tradición cultural que lo sostenga— ser escritor encierra un gran contrasentido y por supuesto, despierta un profundo escepticismo.³

¹ VALDES MEDELLIN, Gonzalo, op. cit., p. 6.

² PP, 567, a Leonel Giraldo.

³ PP, 574.

Mutis detesta la condición de poeta en la que caen mucho los suramericanos, "con una complacencia que a veces llega a ser ridícula." Sólo cree en que "cada uno tiene que trabajar en su obra y esperar a que esa obra se defienda sola."¹ Así, ante la convicción del carácter invocatorio de la poesía, más bien le interesa que "el poeta está tocando elementos tan secretos, tan claves de la vida, que es muy sano frecuentarla y escribirla."

Ante el hombre siente decepción: "especie equivocada que va a desaparecer... Nos vamos a morir como especie." "Quizás el último hombre que haya sobre la faz de la tierra sea un poeta."² Si el fin de la humanidad es la nada, si la poesía se dirige hacia la nada del olvido, si el poeta vigila esas horas en que se va la vida, el poeta sólo puede permanecer atento ante los últimos estertores de su especie. En esto, Mutis se vuelve exigente y riguroso:

Sensible al momento en que los poetas dejan de ser honestos consigo mismos, cesan de vigilarse y empiezan a caer en la repetición, en el juego verbal, en el regusto de la imagen: imágenes bellas es tan fácil hacerlas.³

¹ Ibidem.

² PP, 647, 650 y 651, para las tres últimas referencias.

³ RJ, 10.

Anteriormente había dicho que la poesía proviene de los dioses y a éstos regresa. De ahí que los que ejercen la labor de poetas están condenados y sufren suplicios, pero "la condición de poeta es un pasaporte seguro para subir al paraíso."¹ ¿Ironía o burla? ¿Cuál paraíso? ¿Por qué no al olimpo o al infierno? Ha hablado de esferas, mundos heréticos superiores, dioses; ahora se refiere al paraíso. ¿En qué consiste esta salvación, este mundo de los dioses? ¿Por qué la mezcla de hermetismo, paganismo y cristianismo? Esto da para pensar que el otro mundo equivale a la verdad del mundo; la salvación, a la contemplación de la verdad; los dioses, las esferas, a otras tantas manifestaciones de la verdad. Para no especular, veamos sus palabras:

Detener. Detener un momento. Esos instantes que para uno son esenciales, son como epifanías. Ese momento en que baja la llama de la verdad, la llama del saber y ves una totalidad. La vida te da esto. Y uno quisiera que esos instantes continuaran. Pero es que lo extraordinario y la esencia de esos instantes es precisamente lo inasible.²

Tal vez esto quería significar cuando afirmaba que el oficio de poeta está lleno de peligros. Asir la esencia es asir lo inasible. El poeta no encuentra satisfacción, está condenado. Será el último en cuanto que captará la última manifestación y por esto mismo podrá salvarse. Para Mutis pocos poetas pueden llamarse grandes: Dante, Garcilaso, Leopardi o Mallarmé. Pero,

¹ Ibidem.

² RJ, 10.

¿grandes en qué sentido, si ya se sabe hacia dónde apunta su mirada? ¿Grandes en cuanto que escribieron borradores de poesía? Porque "nunca termina uno un poema. El poema es un eterno borrador."¹ Los grandes creadores -Balzac, Proust, Dostolevsky, Tolstoi- son milagrosos;² los otros, incluidos los intelectuales, son "lumpen de la poesía", "plaga lamentable, intolerable".³

En 1950 había planteado que toda labor creadora es original.⁴

No creo que se deba referir la labor creadora a nada. La obra de arte por sí sola es ya un mundo lo suficientemente completo para bastarse a sí mismo y toda referencia que tenga con otros objetos es la misma que la existente entre los planetas del sistema solar.

Para Mutis escribir consiste en

un asunto muy serio en el cual no caben pretextos de tipo político, sentimental o confesional. Hay que escribir con las entrañas mismas. Ser absolutamente honesto y consciente de esa honestidad.⁵

Labor más difícil de lo pensado; no concibe la poesía como una artesanía ni como artificio verbal. Se escribe para un lector, no para sí mismo.

¹ VALDES MEDELLIN, Gonzalo, op. cit., p. 6.

² PP, 659.

³ Ibidem.

⁴ PP, 533-534.

⁵ RJ, B.

Ahora, que el trabajo de escribir y de crear debes hacerlo para tí mismo, es otra cosa muy distinta. En el momento de hacerlo, sólo puedes tener en cuenta tu propio ser. No pensar en lo que producirá aquello que tú escribes en el otro. Sé tú mismo, sé honesto, saca tus tripas al sol y después juégate y espera el juicio de los demás. Pero evidentemente estás escribiendo para otros.

A ese virtual lector no lo puede transformar la escritura del poeta. Sucede que

tú tratas de ser lo más claro posible, tratas de poner de la manera más evidente tus vivencias, tus percepciones, tus verificaciones del mundo. Quieres que ese otro sepa de tí sin equivocaciones.

Para Mutis, el escritor opera como un intermediario, un transmisor entre esas "fuerzas y poderes trascendentes".

Tengo que verificar, primero que todo, que eso lo estoy haciendo a través mío y con lo que yo tengo. Entonces, no es que escriba para mí mismo. Escribo a través de mí mismo, con lo que soy.¹

Tiene que existir algún lector, pero con uno solo le basta.

De este ideario entresacado de sus artículos y entrevistas se puede intentar una generalización. Primero, sobre la naturaleza de la poesía puede afirmarse que desde el comienzo de los tiempos ha sido un fracaso. Ella substituye —como las cosas, el hombre, la naturaleza—, pero se manifiesta ajena al resto de los semejantes, ya que no logra que éstos encuentren en ella comparación, aproximación o identificación alguna. No

¹RJ, p. 9, para las últimas tres citas textuales.

obstante, también representa el más completo de los conocimientos, el conocimiento *per se*, que va más lejos; sólo igualable al conocimiento que proporciona la experiencia mística. Esto se funda en que la intuición poética consiste en una visión intensificada y profundamente enriquecida de la realidad; a la vez, se trata de una visión totalizadora.

Igualmente, la poesía es invocatoria, ya que el poeta toca elementos secretos y claves de la vida. Tiene una carga de verdad y una carga visionaria, lo que le confiere una vida y una trayectoria en el destino del hombre. Así mismo, es esencialmente mágica y ceremonial. Además, la razón de la existencia del poeta que le permite "transvasar las aguas de la nada". El hombre tampoco podría vivir sin ella, hasta el punto de que si se acaba, termina también el hombre. Su carácter es íntimo, personal, intenso; "ese rescaldo tibio que queda después de una inmensa hoguera".

Segundo, Mutis atribuye a la poesía la función de crear valores estéticos permanentes, y conservar justa y verdaderamente los valores creados en el pasado. No debe tener un mensaje de tipo político ni se le debe exigir que lo tenga. No tiene una función social. La comunicación será la única función que posiblemente le corresponda, aunque la concibe restringida para los amigos del poeta o unos pocos lectores. Porque la poesía nos refiere a nosotros mismos —como lo hace también la

religión—, a la individualidad; produce infelicidad en el hombre. Crea mundos y sueños que casi nunca el hombre merece.

En tercer lugar, escribir poesía significa crear la realidad enriquecida; lograr esa visión y esa certeza de que el poema dice una verdad, un pedazo de mundo pero creado, hallado en ese instante. Y para dejar en el papel esa personal visión del mundo y del hombre, se escribe poesía. Ahí radica el ser más esencial y propio del poeta —y del hombre—; y es lo que el poeta espera que quede en la memoria de los otros. Dicho trabajo es invocatorio; consiste en aprender a verse a sí mismo, "mirar ese otro lado de las cosas y de los hechos", el otro lado de cada hora de la vida para tratar de sorprenderlo. En esto se cumple la poesía.

Ahora bien, si atribuye esa fuente religiosa y herética a la poesía, dice que también la experiencia diaria la alimenta. Encuentra aquí una contradicción, porque el poeta contempla la belleza del mundo, la que permanece, mientras el hombre se mantiene muriendo. La clave se halla en que sea verdadero lo que diga la poesía; no vale inventar. La poesía trasciende, aunque ve sospechoso, delictuoso y absurdo escribirla.

Cuarto, establece una diferencia entre el poema escrito, convencional, y el poema que se manifiesta en el mundo y en la vida de los seres humanos. Al primero le ve un destino preca-

rio; las palabras han perdido peso ante un mundo que cada día ofrece más variados y sorprendentes caminos hacia la expresión poética. Sobre todo, en América española, donde escribir poesía ha significado prolongar la retórica y el lirismo obligatorio, propio de esta literatura escrita. Duda, pues, de que el poema escrito pueda satisfacer esa necesidad humana de hacer poesía. Además, el idioma español ha venido perdiendo vigencia; ha sido una lengua en la que se ha escrito literatura llena de retórica.

Por último, señala un serio problema para la poesía: todo ha sido dicho ya, y de manera perfecta. Entonces, ¿cómo insistir en lo mismo con medios tan precarios? De todas formas, el arte y la poesía significan un destino del que el artista y el poeta no pueden escaparse: "o creas o te mueres".

II. UNA POETICA EN LA POESIA

En su ensayo *Escritos para una poética*,¹ Pierre Reverdy dice:

Toda obra creada debe, una vez hecha, contener alguna sorpresa para su propio autor y descubrirle nuevos medios. El conjunto de tales medios adquiridos constituye su estética, sin la cual no hay unidad posible en la obra total de un autor.

Estas palabras alientan la búsqueda de una poética en la poesía de Mutis. El tema de la poesía aparece en muchos de sus poemas; en algunos, como el único tema. Mutis imagina, intuye, sospecha o intenta atrapar el poema en una especie de metapoema.² Sin embargo, permanecen los precedentes de la insuficiencia de las palabras, del capítulo anterior.

En este intento por dilucidar la poética de Alvaro Mutis, en el que podría encontrarse tanto la posibilidad como la imposibilidad de dicha tarea, se busca mostrar la imposibilidad de

¹ REVERDY, Pierre. *Escritos para una poética*. Caracas: Monte Avila, 1977. p. 22-23.

² El término metapoema se utiliza como apropiación del término metalengua para la poesía, en el sentido que le asigna Louis Hjelmslev en *El lenguaje* (Madrid: Gredos, 1976. p. 167). La metalengua sería la lengua que permita describir las lenguas. Por asociación, digo que el metapoema consistiría en el poema que permitiera la descripción del poema-objeto.

esta empresa, teniendo en cuenta las dos nociones de la poesía que Mutis utiliza: de un lado, el poema se refiere al poema escrito; del otro, al poema vivido, al que se manifiesta en el mundo y en la vida de los hombres. Al leer y analizar sus poemas, se descubrirá el nuevo planteamiento o la misma posición que Mutis ha asumido desde el punto de vista racional; o algunas variaciones sustanciales. Además, conviene analizar la originalidad de esta actitud o su dependencia de otras visiones similares sobre la poesía.

Para esta búsqueda he seleccionado los poemas que en forma explícita hablan de la poesía, del poema o del poeta; o los que insinúan el contexto de la poesía: "Una palabra", "Del campo", "Los trabajos perdidos", "Cada poema", "Sonata", "La muerte de Matías Aldecoa", "Ciudad" y "Poema de lástimas a la muerte de Marcel Proust", de *Susana de Maquill el Gaviero*;¹ "Programa para una poesía", de *Textos olvidados*; "Ninguno de nuestros sueños...", "Invocación", "La muerte de Alexandr Berqueievitch", "Cita en Samburán" y "En los esteros", de *Caravansary*; "La visita del Gaviero", "Una calle de Córdoba" y "El regreso de Leo le Gris", de *Los emisarios*; por último, "En la penumbra...", de *Crónica regia*.

¹Al final del trabajo aparece la lista de las obras poéticas de Alvaro Mutis utilizadas en la investigación, organizadas en orden cronológico de fecha de edición. Cuando se utilice una edición distinta, se dará la fuente.

Según Heidegger, "el arte está en la obra de arte. Pero, ¿qué es y cómo es una obra de arte?" La pregunta del filósofo se dirige hacia la esencia de la obra de arte. En este caso, hacia la poesía de Mutis; y de acuerdo con el propósito de esta búsqueda, más adelante agrega: "lo que sea el arte debe poderse inferir de la obra", afirmación que permite proponer que la poética de Mutis se puede inferir de sus poemas escritos. "Para encontrar la esencia del arte que realmente está en la obra, busquemos la obra real y preguntémosle qué es y cómo es."¹ Esta precisión caracteriza el método que se empleará con los poemas de Mutis arriba citados.²

Los poemas seleccionados suscitan varias preguntas: ¿qué es el poema? ¿Qué es la poesía? ¿Y el acto de poetizar? ¿Dónde se origina el poema? ¿Cómo designarlo? ¿Con qué compararlo? ¿Qué imágenes o construcciones verbales nombran el poema? ¿Con qué está relacionado o con qué se vincula? ¿Qué efectos generales, y qué efectos individuales e íntimos produce? ¿Cuál es el momento del poema? ¿Dónde se da el poema? ¿Hacia dónde o hacia qué apuntan sus palabras? ¿Dónde termina o en qué acaba el

¹ HEIDEGGER, Martín. El origen de la obra de arte. *Arte y poesía*. Trad. Samuel Ramos. México: Fondo de Cultura Económica, 1985. Los tres fragmentos fueron tomados de la p. 38.

² Veremos primero los poemas publicados en *Susana de Magroll el Gavilero*: "Una palabra", "Del campo", "Los trabajos perdidos", "La muerte de Matías Aldecoa", "Cada poema", "Sonata" ("Otra vez el tiempo..."), "Ciudad", "Poema de lástimas a la muerte de Marcel Proust", y "Programa para una poesía".

trayecto de la poesía? ¿Quién es el poeta? ¿Qué es? ¿Para qué crear poesía? ¿Qué se presenta en el poema?

Todas estas preguntas encuentran algún tipo de respuesta en la poesía de Mutis; pero resulta difícil verbalizar racionalmente el contenido conceptual que ellas implican. De esta manera, los resultados no podrán considerarse teóricos, sino poéticos, ya que no existen definiciones ni conceptos absolutos sobre este asunto. Más bien, respuestas metafóricas, imaginativas, figuradas; visiones, sueños, imaginaciones, deseos, vivencias que los poemas dan como respuesta.

Consideremos los elementos sobresalientes que tratan de dar una visión coherente de una poética implícita en la obra de Mutis. Dice Tzvetan Todorov:¹

El objeto de la poética no es la obra literaria misma; lo que ella interroga son las propiedades mismas de ese discurso particular que es el discurso literario. Entonces toda obra sólo es considerada como la manifestación de una estructura abstracta mucho más general, de la cual ella es meramente una de las realizaciones posibles.

Aunque este aspecto se analizará con más propiedad en otro capítulo, se necesita descubrir las características que Mutis asigna a la poesía en general y a la propia. Sus poemas seña-

¹ TODOROV, Tzvetan. Definición de la poética. ¿Qué es el estructuralismo? Poética. Trad. Ricardo Pochtar. Buenos Aires: Losada, 1973. p. 22.

lan lo inteligible de la poesía, comprometen el conocimiento que se tiene de ésta. Al respecto, Octavio Paz dice:¹

La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono.
 [...] Experiencia, sentimiento, emoción, intuición, pensamiento no dirigido. Hija del azar; fruto del cálculo.
 [...] Locura, éxtasis, logos.

Afirma que la técnica que permite crear el poema muere cuando éste ha sido creado. Cada poeta emplea las invenciones que sólo sirven a él.² Sin embargo, en Mutis se busca ese elemento lógico convertido en poesía que sustenta sus poemas, no la técnica que emplea para crearlos; ahí se encuentran, sobre todo, silencios, previsiones, visiones, imágenes y símbolos; no tanto ideas, conceptos o definiciones. Casi que con un lenguaje ajeno se pretende usurpar la verdad que encierra su poesía sobre el tema poético. En "Los trabajos perdidos" se lee:

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

Si 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... es la poesía, entonces ya está hecho el milagro y sobran las palabras.

¹ PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. Sed. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. p. 13.

² *Ibid*, p. 17.

El poema es la vida, lo vivido; si ya está hecho, sobran las palabras; la poesía, la palabra, el hombre y la naturaleza cumplen un papel de substitución; "la derrota se repite a través de los tiempos". ¿Es la poesía una substitución de la realidad? ¿La palabra substituye el poema? ¿El hombre substituye la palabra o el poema? ¿La naturaleza substituye al hombre, la palabra, la poesía? ¿A quién pertenece la derrota? Del concepto insinuado en el título de este poema va más lejos:

Poesía: moneda inútil que paga pecados ajenos con falsas intenciones de dar a los hombres la esperanza. Comercio milenarío de los prostíbulos.

Nuevos aspectos como inutilidad y comercio, moneda que paga males y que alberga falsas intenciones. Poesía como comercio. ¿Pago de placeres efímeros? ¿Logro efímero de placeres? ¿Anonimato? ¿Deseo, placer y angustia juntos? El recurso de la enumeración nos envía de nuevo al comienzo, mientras se busca la esencia del poema:

El metal blando y certero que equilibra los pechos de incógnitas mujeres

es el poema

El amargo nudo que ahoga a los ladrones de ganado cuando se acerca el alba

es el poema

El tibio y dulce hedor que inaugura los suertos

es el poema

La duda entre las palabras vulgares, para decir pasiones innombrables y esconder la vergüenza

es el poema

El cadáver hinchado y gris del sapo lapidado por los escolares

es el poema

La caspa luminosa de los chacales
es el poema

Ahora se trata de lo inesperado, lo nunca imaginado como poema, lo antipoético: elementos no asociados entre sí, que remiten a la interioridad, a la exterioridad, a lo volátil y a lo despreciable. El poema está hecho "desde siempre", "de nada vale que el poeta lo diga". El poema se presenta en la realidad, natural o humana; en la vida, en los acontecimientos, en las sensaciones, en las cosas menos atractivas. El poema se opone a las palabras. El poema dicho por el poeta se opone al que ocurre en el mundo. El poema escrito contra el poema vivido.

Esto mismo se repite en "Del campo": el poema sucede "por encima de las palabras", las ignora. ¿Y qué ocurre? De un lado, "la batalla de los elementos / mientras el tiempo devora la carne de los hombres / y los acerca miserablemente a la muerte como bestias ebrias"; entre tanto, la naturaleza y el hombre luchan y aceleran el enfrentamiento, en sutiles oposiciones pero en continuo movimiento de rebeldía:

Al paso de los ladrones nocturnos
oponen la invasión de grandes olas de temperatura.
Al golpe de las barcas en el muelle,
la pavora de un lejano sonido de corneta.
A la tibia luz del mediodía que levanta el vaho en los patios,
El grito sonoro de las aves que se debaten en sus jaulas.
A la sombra acogedora de los cafetales,
el murmullo de los anzuelos en el fondo del río turbulento.

De otro lado, y en consonancia con la batalla, la naturaleza y el hombre cumplen su ley instintiva: "el río crece y arranca los árboles", "en el trapicho el fogonero copula con su mujer mientras la miel borbotea", "con un gran alarido pueden los mineros / parar la carrera del viento". Todo esto y mucho más, "por encima de las palabras, / por encima de la pobre piel que cubre el poema". La pregunta se dirige a la esencia: "si toda una vida puede sostenerse con tan vagos elementos, / ¿qué afán nos empuja a decirlo, a gritarlo vanamente?" ¿Para qué el poema? "¿En dónde está el secreto de esta lucha estéril / que nos agota y lleva mansamente a la muerte?" Vano el poema, vana la poesía; lucha estéril, agotadora y mortal. Sucesos, leyes, contradicciones, acciones y acontecimientos humanos y naturales, todo esto sucede más allá de la poesía; pero todo esto conforma el poema.

En "Ciudad", los últimos versos remiten al sujeto que narra: "por mí que lo escribo / sin conocer otra cosa / que su frágil rodar por la intemperie / persiguiendo las calladas arenas del alba". Se trata del llanto: "un llanto de mujer / interminable, / sosegado, / casi tranquilo". El llanto despierta; se convierte en "suspiros intermitentes / como caídas de un agua interior, / densa, / imperiosa, / inagotable, / como esclusa que acumula y libera sus aguas". Todo se inunda del llanto de la mujer que ha llorado "por todos los que cavan su tumba en

el sueño, / por los que vigilan la mina del tiempo, / por mí que lo escucho..."

Ya se vio que corresponde al poeta permanecer atento a sí mismo, vigilar cada hora de la vida; también, que una palabra pronunciada "se levanta como un grito en un inmenso hangar abandonado". La mujer llora por los que continúan atentos a ese momento último de la vida y de la especie humana. Llanto que también es grito, esa "caída de un agua interior". No se refiere al poema escrito, sino al poema que puede darse en la vida, y que invade la ciudad y se expande en cada cosa.

El poema como llanto, como suspiro intermitente. ¿Llanto de la mujer o del poeta? ¿De la poesía? Porque el poeta no puede fijar en las palabras lo que capta del mundo. Siente lo que la mujer expresa. Sugiere, entonces, que el poema es interminable, sosegado, casi tranquilo; suspiros intermitentes; caída de un agua interior, densa, imperiosa, inagotable, como esclusa...

"Cada poema" desarrolla con más detalle esta naturaleza del poema. La reiteración de *Cada poema* otorga un carácter enfático y definitorio. Difícil, a veces, distinguir si habla del poema escrito o del poema experimentado independientemente de las palabras. Dentro del contexto de su búsqueda poética, Mutis trata de situar el poema frente al poema escrito. Lo

indican señales como "una falsa moneda de rescate", "un lento naufragio del deseo", "cotidiano sudario del poeta", y los versos finales: "cada poema esparce sobre el mundo / el agrío cereal de la agonía".

Pero este poema, aunque remite a la muerte, al sueño y a la destrucción, parece encerrar las dos visiones de esta poesía. En "cada poema un pájaro que huye / del sitio señalado por la plaga", puede captarse la evasión del poema ante el peligro; o la evasión del pájaro —como la del texto escrito— del enfrentamiento efectivo con el momento poetizado, por ejemplo. Lo mismo ocurre en los demás versos, en los que se destacan el papel de máscara que cumple la poesía, la ineficacia del poema ante lo que sucede en la realidad, el disimulo y el ocultamiento: "cada poema un traje de la muerte / por las calles y plazas inundadas / en la cera letal de los vencidos".

Retoma las angustias del poeta: ¿"cada poema un paso hacia la muerte"? ¿Muerte del poema, del poeta o del hombre? O, ¿cada poema un paso hacia el momento final, lo que nutriría a la poesía como vida? "Una falsa moneda de rescate" evoca en forma reiterada "Los trabajos perdidos". Cuando dice "un tiro al blanco en medio de la noche / horadando los puentes sobre el río", sugiere la ceguera del poeta que de pronto no atina con las palabras. Algunos versos se inscriben en similar contexto; otros connotan el fracaso, la derrota del poema escrito: "cada

poema un lento naufragio del deseo, / un crujir de los mástiles y jarcias / que sostienen el peso de la vida". Vacilación, imposibilidad de la palabra para expresar la realidad poética.

En "cada poema invadiendo y desgarrando / la amarga telaraña del hastío" se percibe lo que Mutis piensa de la epifanía del poema. El poema como visión, como magia, como manifestación de la plenitud de la vida, opuesto al hastío; poema como develamiento y desgarramiento. El poeta es un "ciego centinela" y el poema, un grito; poeta que grita a la noche la clave de su derrota. El poema:

Agua de sueño, fuente de ceniza,
 piedra porosa de los mataderos,
 madera en sombra de las siemprevivas,
 metal que dobla por los condenados,
 aceite funeral de doble filo,
 cotidiano sudario del poeta...

Mortaja, ungüento, llamado de la muerte. El poema escrito lleva consigo la muerte del poema, conduce al poeta hacia la muerte. Los últimos versos lo sugieran, pues mencionan el poema hecho de palabras, escrito por el poeta, el cual transmite al mundo su constante fracaso, su muerte.

"Sonata" presenta el poema en su plena manifestación. Cuando dice "de su opaco trabajo nos nutrimos / como pan de cristiano o rancia carne / que se enjuta en la fiebre de los ghettos", nos envía a los versos anteriores del mismo poema, en los que

se compara el tiempo con la "loba que encierra a sus cachorros", con el "óxido en las armas de caza", con el "alga en la quilla del navío"... Este trabajo de acabamiento, de desgaste, de movimiento y de transformación es la vida, la naturaleza en ebullición que actúa "por encima de las palabras". De esto se nutre el poeta, y se conforma la poesía; y a ella se dirige:

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.

Puede suponerse que el narrador de este poema protege su interioridad, y que no refiere su poema a una mujer específica. El poema dice "muchacha", "amiga mía", siempre en forma vocativa. A ella se dirige, y de ella guarda lo que le permite llegar al fin de cada día y de la vida. El poema trae de nuevo el tiempo, elemento no señalado antes, pero ligado de manera esencial a todos los poemas mencionados.

Se vio que para Mutis la poesía permite al poeta "travesar las aguas de la nada". La nada como el destino del poema; pero también la poesía es su destino, su oficio para no morir. "Sonata" sugiere, entonces, la poesía, porque la muchacha, la amiga, ha sido traída por el tiempo "al cerco de mis sueños funerales"; ese tiempo que trabaja de la misma manera como se manifiestan los elementos que se desgastan o transforman. A la sombra de ese tiempo "un agua mansa de acequia me devuelve /

lo que guardo de ti para ayudarme / a llegar hasta el fin de cada día". Aquí se encuentra una de las funciones asignadas por Mutis a la poesía. Conviene anotar que no se aclara la alusión a la poesía escrita. Ninguna marca poética o lingüística lo insinúa. La referencia a la poesía —velada por dos vocativos de carácter femenino—, la carencia de menciones concretas a una mujer, el tono apacible y sosegado, la falta de un lenguaje sensual o amoroso, nos permiten decir que el poema nombra un elemento diferente de una mujer; pero también permiten leerse como si se tratara de ésta.

En "Programa para una poesía"¹ se propone un lenguaje para la poesía. Lenguaje para despedir el mundo, no para la poesía. Pero Mutis cree que el último hombre será un poeta, o que cuando se acabe la poesía se acabará la humanidad. Para expresar estas realidades se requiere de un lenguaje especial:

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.

Una palabra propia para un momento esencial de este mundo: que compagine con su estado, con el último acontecimiento. Palabra antigua, fresca, pulida, que no falsee ni hermosee dicho momento. Palabra original, prístina, intacta, impregnada a la vez de todo lo que sucede. Esta palabra pertenece a la poesía,

¹ Alvaro Mutis no ha incluido este poema en sus libros.

y se forma de "las más bellas palabras... para que nos acompañen en el viaje por el mundo de las tinieblas": he aquí una función del poema escrito. Palabras que permitan

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 en los mercados.

Palabra develadora y reveladora, opuesta a la palabra usada, al poema escrito, a la fórmula repetitiva y embaucadora; palabra-fórmula que oculta ocultándose a sí misma como poema verdadero. Palabra que desnude la palabra que permanece en su monótona ocultación.

La poesía, bestiario que nos acompañaría en el futuro.

¡Cread las bestias! ¡Inventad su historia!... ¡Ay de quienes no guardan un bestiario para enriquecer determinados momentos y para que nos sirva de compañía en el futuro!

En estos poemas se puede observar, primero, que Mutis se inscribe en una crisis cultural que coincide con una crítica al lenguaje, como anota Octavio Paz:¹ "de pronto se pierde fe en la eficacia del vocablo", pero, "la belleza es inasible sin las palabras. [...] Las cosas se apoyan en sus nombres y viceversa." Mutis tiene razón al plantear que cierta poesía no necesita las palabras, y Paz lo confirma al decir: "por otra

¹ PAZ, Octavio, *op. cit.*, p. 29.

parte, hay poesía sin poemas; paisajes, personas y hechos suelen ser poéticos: son poesía sin poemas."¹ Pero, contradiciendo de alguna manera esta posición de Mutis, precisa:²

Lo poético es poesía en estado amorfo; el poema es creación, poesía erguida. Sólo en el poema la poesía se aísla y revela plenamente. Es lícito preguntar al poema por el ser de la poesía si deja de concebirse a éste como una forma capaz de llenarse con cualquier contenido. El poema no es una forma literaria sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre.

Palabras que Mutis no tiene en cuenta en su visión del poema desligado de esta función de puente entre el hombre y una poesía que ve "suelta por el mundo". Según Paz, Mutis pertenece a la poesía moderna, posterior al siglo XIX y a "Une saison en enfer" de Rimbaud, momento a partir del cual

nuestros grandes poetas han hecho de la negación de la poesía la forma más alta de la poesía: sus poemas son crítica de la experiencia poética, crítica del lenguaje y el significado, crítica del poema mismo. La palabra poética se sustenta en la negación de la palabra.³

Dicha inscripción en la poesía moderna de los últimos años es el segundo aspecto que se observa en esta poética de Mutis. Mantiene, también, una posición rigurosa, exigente, casi intransigente con las palabras, con el poema y con la poesía escrita. Su actitud crítica no parece dispuesta a concesiones,

¹ Ibid., p. 14.

² Ibidem.

³ Ibid., p. 257.

lo que convierte sus poemas en "poemas críticos", entendidos por Paz como

aquel poema que contiene su propia negación y que hace de esa negación el punto de partida del canto, a igual distancia de afirmación y negación.¹

En Mutis se aprecia la vivencia inmediata con la crisis, la lucha que él mismo presenta en sus poemas. Poesía que intenta la "verdadera" poesía, que denuncia la ineficacia del poema escrito, pero que no puede renunciar a las palabras para expresarlo. El poema se produce, a pesar suyo, por medio de las palabras. Se hace poema en la negación del poema.

Sobre los orígenes del poema, dice en "Los trabajos perdidos":

Por un oscuro túnel en donde se mezclan ciudades, olores, tapetes, iras y ríos, crece la planta del poema.

De aquí resulta un vano fruto:

Una seca y amarilla hoja prensada en las páginas de un libro olvidado...

Un abismo separa el origen, del resultado: el fruto resulta envejecido y sin vida, con un destino olvidado; fruto vano, pero "se ofrece" —comercio, falsa moneda—. El origen se en-

¹ Ibid., p. 271.

cuenta en la realidad o en lo humano del poema; pero su fin es el fracaso, de nuevo.

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

En este caso, el poema proviene de más allá de la realidad; por eso los dioses lo crean, como poetas. Su "música" confirmaría lo que sucede y lo que sucederá, como una ley inmutable o como una profecía. Los hombres no pueden crear las obras propias de los dioses. Origen no material, metafísico. Hay que distinguir el origen del poema escrito del poema que viene de los dioses o de más allá. No obstante, al final se expresa el origen eterno del poema, ni humano ni divino:

De nada vale que el poeta lo diga... el poema está hecho desde siempre.

Sin origen, siempre ha existido. De ahí que en consonancia con estos elementos, su lenguaje debe ser originario, fresco, antiguo; tan antiguo y tan eterno como el poema "hecho desde siempre".

También del odio esencial pueden provenir palabras frescas para el canto. Búsqueda que no admite concesiones a lo que sustenta la esencia del hombre, lo determina y alimenta. Rechaza la vacuidad, el rebuscamiento, el torpe embellecimiento, la distracción y el engaño. Allí donde se encuentren las

palabras para el canto, aunque sea en el odio, se debe acudir a proveerse. El canto debe hacerse —y ahí encuentra también su origen— de esas manifestaciones del hombre, despreciadas o ignoradas por una cultura como la nuestra:

De su torpeza esencial, de sus gestos vanos y gastados, de sus deseos equivocados y tenaces, de su "a ninguna parte", de su clausurado anhelo de comunicarse, de sus continuos y risibles viajes, de su levantar los hombros como un simio hambriento, de su risa convencional y temerosa, de su paupérrima letanía de pasiones, de sus saltos preparados y sin riesgo, de sus entrañas tibias y estériles, de toda esa pequeña armonía de entre-casa, debe hacer el canto su motivo principal.

Este desafío de "Programa para una poesía" ha tenido resultados; no hay que temerle aunque haya que "perderse", volverse "extraño", "separarse del camino y sentarse a mirar pasar la tropa con un espeso alcohol en la mirada. No importa."

De esta manera se perfila la denominación que Mutis da a la poesía; esto permite conjeturar su conceptualización del poema. Así, en "Una palabra" se le llama "una palabra jamás antes pronunciada", "grito", "palabra". En "Los trabajos perdidos": "planta del poema". En "Ciudad" se sugiere como: "un llanto de mujer / interminable, / sosegado, / casi tranquilo..." En "Cada poema": "un pájaro que huye / del sitio señalado por la plaga", "un traje de la muerte", "un paso hacia la muerte", "una falsa moneda de rescate", "un tiro al blanco en medio de la noche / horadando los puentes sobre el río", "un tacto yerto / del que yace en las losas de las

clínicas", "un ávido anzuelo", "un lento naufragio del deseo", "un crujir de mástiles y jarcias / que sostienen el peso de la vida", "un estruendo de lienzos", "agua de sueño", "fuente de cenizas", "piedra porosa de los mataderos"... Y en "Programa para una poesía": "una bárbara música que se acerca", "las palabras más antiguas, las más frescas y pulidas formas del lenguaje", palabras teñidas con "la sombra provechosa y magnífica del caos", "las más bellas palabras".

Se podrían seguir enumerando todas las denominaciones y sugerencias de los poemas de Mutis. La gama de sus matices encierra diversas y contradictorias significaciones. El poema no puede reducirse a una definición o a un concepto. El poema es esto y aquello, no una cantidad de palabras que lo aprisionan, sino lo contrario: una realidad en fragmentos de objetos, elementos, cosas, sensaciones, pasiones, efectos, fenómenos. Lo no previsto, lo impensado, lo improbable, lo no poético. Pero también palabra; palabra esencial, renovada y renovadora, nueva y antigua. Palabra unida a ese tiempo remoto, originario, mítico. A esos recónditos lugares humanos de los cuales sólo pueden brotar expresiones no verbales: llanto, suspiros, gritos, odio, canto. Palabra unida al sueño y la muerte; a la naturaleza que bulle de vida y de desgaste permanentes; al caos y al nacimiento. El poema se mantiene unido a un proceso de sustitución; proceso que también ejecutan la palabra, el hombre y la naturaleza; a la derrota que siempre se repite

como efecto inmediato del poema; al canto, a la danza, a la música, a la magia y a los dioses. Poesía íntimamente ligada a los acontecimientos. Poesía, acontecimiento que fracasa al intentar fijarse en palabras. Poesía aunada al fracaso y a la muerte.

De esta manera, Mutis se inscribe en una corriente literaria propia de su época. "Sufrir" las angustias de la poesía contemporánea que recibió el bagaje de una crisis, y se constituyó en la *vanguardia* y la *postvanguardia*, como explica Octavio Paz:¹

Una vanguardia otra, crítica de sí misma y en rebelión solitaria con la academia en que se había convertido la primera vanguardia. No se trataba, como en 1920, de inventar, sino de explorar. El territorio que atraía a estos poetas no estaba afuera ni tampoco adentro. Era esa zona donde confluyen lo interior y lo exterior; la zona del lenguaje. Su preocupación no era estética; para aquellos jóvenes el lenguaje era, simultánea y contradictoriamente, un destino y una elección. Algo dado y algo que hacemos. Algo que nos hace.

Dentro de estos conceptos se puede entender la "tragicidad de la escritura" de la que habla Roland Barthes. Y Mutis se sitúa precisamente ahí con estas intuiciones y visiones sobre la poesía. Para Barthes ya no puede escribirse una "obra maestra moderna", pues

el escritor, por su escritura, está colocado en una contradicción insoluble: o el objeto de la obra concuerda

¹PAZ, Octavio. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Sed. México: Smeix Barral, 1984. p. 209.

ingenualmente con las convenciones de la forma, y la literatura permanece sorda a nuestra Historia y el mito literario no es superado; o el escritor reconoce la amplia frescura del mundo presente, aunque para dar cuenta de ella sólo disponga de una lengua espléndida y muerta; frente a la página en blanco, en el momento de elegir las palabras que deben señalar francamente su lugar en la Historia y testimoniar que asume sus implicaciones, observa una trágica disparidad entre lo que hace y lo que ve...¹

La poesía que critica Mutis pertenece a esta tragedia. Pero este problema, que parece reciente, tiene antecedentes más antiguos en Bécquer.² En la poesía mística de San Juan de la Cruz ocurre un fenómeno similar en esa búsqueda incesante de la mejor expresión verbal para sus inefables visiones y convicciones.³ Bécquer, en "Introducción sinfónica",⁴ refiriéndose a los "extravagantes hijos" de su fantasía, afirma:

Y aquí dentro, desnudos y deformes, revueltos y barajados en indescriptible confusión, los siento a veces agitarse y vivir con una vida oscura y extraña, semejante a la de esas miríadas de gérmenes que hierven y se estremecen en una eterna incubación dentro de las entrañas de la Tierra, sin encontrar fuerzas bastantes para salir a la superficie y convertirse al beso del sol en flores y frutos.

¹ BARTHES, Roland. *El grado cero de la escritura*. Trad. Nicolás Rosa. Sed. México: Siglo XXI, 1981. p. 87.

² Ver estudio de Jorge Guillén: "Lenguaje insuficiente: Bécquer o lo inefable soñado", *Lenguaje y poesía*. 2ed. Madrid: Alianza, 1972. p. 111-141.

³ Cotejo dos ediciones: *Poesías completas*. México: Origen/Omgsa, 1984. 183 p.; y *Cantares y poemas*. Medellín: Universidad de Antioquia/Padres Carmelitas, 1991. 89 p.

⁴ BECQUER, Gustavo Adolfo. *La soledad*. Introducción sinfónica. *Rimas y otros poemas*. 3ed. Madrid: Alianza, 1983. p. 123-124.

El poeta se inquieta por la ineficacia de la palabra para alcanzar los frutos poéticos deseados. Siente en su interior la visión, pero presiente que todo ese mundo poético va a morir con él:

Pero ¡ay, que entre el mundo de la idea y el de la forma existe un abismo que sólo puede salvar la palabra; y la palabra, tímida y perezosa, se niega a secundar sus esfuerzos!

Jorge Guillén, a propósito de las afirmaciones de Bécquer, dice que éstas concuerdan con una línea teórica constante.¹ Lo mismo puede decirse de Mutis, pues así lo expresan sus prosas argumentativas y su poesía. Según Guillén, en Bécquer se encuentran dos significaciones de poesía: lo propiamente poético en el mundo real, poesía independiente del que la percibe, y que se manifiesta en tres instancias: el mundo sensible, el mundo del misterio y el mundo del sentimiento; "poesía es todo eso, y poeta es quien lo descubre y hace suyo", concluye Guillén. La otra significación alude a la manera que tiene el poeta de apropiarse el poema. Así, Guillén encuentra que lo poético es "un estado del alma muy singular que no deja todavía de ser interior". Poesía como sentimiento; sentimiento que es amor; amor que "guía" hacia Dios —en lo supraterrrenal— y hacia la mujer —en lo humano—.

¹ Ibidem.

² GUILLEN, Jorge, *op. cit.*, p. 118.

El problema aparece cuando el poeta se dispone a escribir. "El acto de escribir es posterior a la vida que evoca aquella escritura."¹ Para Bécquer, el lenguaje no puede expresar sus visiones, sus fantasías, sus sentimientos, sus insomnios, sus sueños y sus entresueños. Es insuficiente, "grosero, pobre, mezquino... Bécquer no tiene confianza en las palabras." Y agrega:²

Si todo gira en torno a lo soñado, será imposible expresar lo soñado con palabras. De donde se deduce que intuición y expresión representan dos distintos momentos inequivalentes que no logran nunca identificarse. ¿Por qué? Porque el sueño es muy diferente de la palabra y, sobre todo, mucho más rico que la palabra. Consecuencia: el sueño va hacia la poesía tropezando en el estorbo de la palabra.

Mutis no pretende entregar significaciones sobre lo poético. Su problema fundamental —y en esto coincide con la actitud de Bécquer— radica en la palabra y su ineficacia para expresar la poesía. Pero, a diferencia de Bécquer, encuentra la poesía en el mundo o en la vida de los hombres, en los procesos —de deterioro moral o natural, la mayor parte de éstos— y en los hechos o manifestaciones que capta el poeta. Para él no existe una jerarquía de los mundos que encierran poesía, pero sí ha insinuado diferentes instancias de ese mundo poético, que se tratarán en seguida.

¹ Ibid, p. 124.

² Ibid, p. 131.

En la posición poética de Mutis hay que rastrear lo que he llamado los efectos generales y los efectos íntimos del poema. En sus poemas antes mencionados se puede encontrar una extensa lista de efectos. Al expresar la poesía, "una densa marea nos recoge en sus brazos", "comienza el largo viaje entre la magia recién iniciada", comienza la "danza pausada" que conduce a lugares abandonados o en proceso de acabamiento, "sorprende el mudo pavor / que llena la vida con su aliento vinagre". Asimismo, en "La muerte de Matías Aldecoa" puede sentirse que sólo queda "nada, / un rodar en la corriente... menos aún que nada,... ni cosa alguna memorable". Posiblemente quede en el poeta, en el momento de su muerte, "la verdadera, la esencial materia / de sus días en el mundo", que reside en "algún rincón aún vivo / de su yerto cerebro". En ese lugar, sólo permanece "un mudo adiós a ciertas cosas / a ciertas vagas criaturas / confundidas ya en un último / relámpago de nostalgia".

La poesía llena todo, a la manera del llanto de la mujer, en "Ciudad". El poema nutre al poeta y el poeta se nutre de la labor del tiempo: "cada poema invadiendo y desgarrando / la amarga telaraña del hastío"; "cada poema esparce sobre el mundo / el agrio cereal de la agonía". Pero en este terreno nos estamos moviendo en dos direcciones. Por la primera, estas consecuencias se refieren al poema escrito; por la segunda, y predominante, al poema vivido o visto por el poeta. Estas

vacilaciones de los poemas de Mutis para definir su referente no representan problema alguno. Por el contrario, permiten que el lector mire de nuevo el texto para descubrir, entonces, el tipo de poesía a que remiten. Así se pueden entender en "Poema de lástimas a la muerte de Marcel Proust" los siguientes versos:

Vagas sombras cruzan por tu rostro
 a medida que ganas a la muerte
 una nueva porción de tus asuntos
 y, borrando el desorden de una larga agonía,
 surgen tus facciones de astuto cazador babilónico,
 emergen del fondo de las aguas funerales
 para mostrar al mundo
 la fértil permanencia de tu sueño,
 la ruina del tiempo y las costumbres
 en la frágil materia de los años.

Parece que se haya cumplido el deseo del poeta, en el momento de su muerte, pero en la medida en que gana a la muerte una nueva porción de sus asuntos. Para Mutis, la muerte es lo que espera al poeta y al poema. La poesía le permitiría dar ese paso a la nada que es la muerte. Al final, el poeta nada recoge. En este poema de lástimas, Marcel Proust "gana" a la muerte parte de sus asuntos; en su rostro se pierden los efectos de la agonía y surgen los de un "astuto cazador babilónico". Logra mostrar al mundo "la fértil permanencia" de su sueño, en contradicción con sus palabras cuando define el poema como una "fértil miseria". Pero cuidado, porque la fértil miseria del poema se relacionaba con el poema escrito; y aquí se dirige al poema soñado; al poeta que lleva dentro de sí el otro poema, el que surge en el momento final de la vida.

En fin, los efectos no abundan; se pueden resumir en que la poesía encierra la posibilidad de la vida; de ella "depende nuestra vida", dice en "Programa para una poesía". Esto mismo había sugerido al afirmar que si se acaba la poesía se acaba el hombre. Una aparente contradicción aclarada ya: la poesía de la que depende la vida del hombre es aquella que el poeta trata de atrapar en el poema escrito.

El poema ocurre "donde el musgo cobija las paredes, entre el óxido de olvidadas criaturas que habitan un mundo en ruinas", "por entre un espeso polvo de ciudades", "en una oscura casa de salud", en los "patios donde florece el hollín y anidan densas sombras". Los días del poema, aquellos "partidos por el pálido cuchillo de las horas, los días delgados como el manantial que brota de las minas"; mientras la naturaleza cumple sus leyes, los elementos libran sus batallas y el hombre vive. El poema ocurre "por encima de las palabras, por encima de la pobre piel que cubre el poema", mientras el tiempo se desgasta, en la soledad que permite destacar el sonido de la fuente que "subraya la espera y la ansiedad que con paulatina tersura se van apoderando de todo el ambiente".

La poesía escrita conduce a la derrota repetida a través del tiempo; agota y lleva a la muerte. "¿En dónde está el secreto

de esta lucha estéril / que nos agota y lleva mansamente a la muerte?" La poesía lleva al hombre a sumergirse en su especie y lo acompaña por el camino de la nada. Termina, tal vez, en el acto erótico: "y si una mujer espera con sus blancos y espesos muslos abiertos como las ramas de un florido píramo centenario, / entonces el poema llega a su fin, no tiene ya sentido su monótono treno". Nada ocurre; los elementos cotidianos, los sucesos sin importancia, las situaciones y las cosas comunes, "toda esa cáscara vaga del mundo ahoga la música que desde el fondo profundo de la noche parecía acercarse para sumergirnos en su poderosa materia".

En la poesía de Mutis, el poema sale y grita su desventura. La palabra escrita no ha podido ganar su lucha con el poema. La poesía se impone, y así lo siente el poeta, pero éste no puede expresar más que unas derrotas, unos intentos por fijar en palabras lo sentido y lo vivido. El poeta, "hinchado y verdinoso cadáver / en las presurosas aguas del Combeima, / girando en los espumosos remolinos, / sin ojos ya y sin labios, / exudando sus más secretas mieles, / desnudo, mutilado, golpeado sordamente...", sólo descubre —y el poeta la contempla— "la verdadera, la esencial materia / de sus días en el mundo"; después, ese "mudo adiós a ciertas cosas, / a ciertas vagas criaturas / confundidas ya en un último / relámpago de nostalgia"; al fin, nada. Poeta será quien escucha el poema, sabe verlo y sólo conoce "un frágil rodar por la intemperie /

persiguiendo las calladas arenas del alba". Un hombre como cualquier otro, pero con una vida vivida "buscando, llamando, rescatando, / la semilla intacta del tiempo, / construyendo un laberinto perdurable / donde el hábito pierde su especial energía, / su voraz exterminio". El hombre que en el último instante de su vida tiende sus manos al "seco vacío del mundo"; el que se precipita "hacia el nostálgico limbo", a la "orilla del tiempo", donde viven sus criaturas. El poeta vive un tiempo especial, en un espacio único, por encima de los demás hombres, ya que su atención se concentra en las revelaciones, los sueños, las fantasías, los momentos culminantes, las expresiones de la realidad, los estallidos de la esencia; pero todo esto limita con la muerte, el vacío y la nada. Oficio mortal que sólo logra su máximo momento en el último acto.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

III. LA BUSQUEDA INTERIOR

Entre 1973 y 1985¹ evoluciona esta posición de Mutis frente a la poesía, pues mientras en los poemas de *Suaza de Maqroll el Gaviero* la voz del poeta habla como si mirara desde lejos, como si no existiera una subjetividad; en *Los emisarios* y en *Crónica regia* no ocurre lo mismo. En *Caravansary* se mantiene una posición más cercana a *Suaza*.

En "La muerte de Alexandr Berqueievitch" muestra la imposibilidad de asir ese consuelo de las palabras que tal vez encierren la clave de lo que sucede. Pero a la poesía que Alexandr lleva dentro, la llama "asuntos más personales y secretos", "sueños" y caídas, más antiguos y arraigados en la profundidad de su alma de poeta. En "En los esteros", en el que narra la muerte del Gaviero, se deja ver la posición poética de Mutis cuando Maqroll logra la "reseña de algunos momentos de su vida, de los cuales había manado, con regular y gozosa constancia, la razón de sus días, la secuencia de motivos que

¹En esta parte se analizarán los siguientes poemas: de *Caravansary*: "La muerte de Alexandr Berqueievitch", "En los esteros", "Invocación", "Ninguno de nuestros sueños...", "Cita en Samburán". De *Los emisarios*: "La visita del Gaviero", "Una calle de Córdoba", "El regreso de Leo le Gris". De *Crónica regia*: "En la penumbra...".

venciera siempre al manso llamado de la muerte". Dichos momentos representaron "signos que alimentaron la substancia de ciertas horas de su vida", que se inscriben en la misma categoría de momentos que aparece en *Suzsa*, en los que se observan matices de ironía y de humor; momentos llenos de sutileza vital y que se relacionan con acciones nimias, casi imperceptibles, pero reunidas en el poema como "toda esa vida a la que se le pide ahora, en la sombra destilada por la que se desliza la muerte, un poco de su no usada materia a la cual cree tener derecho".

En estos dos poemas aparecen elementos subjetivos que dirigen la lectura hacia la interioridad: "asuntos más personales y secretos", "sueños", caídas. En "En los esteros", el Gaviero retiene momentos de su vida donde se había encerrado "la razón de sus días". A esa vida pide aquello a lo que "cree tener derecho". Se siente, pues, la presencia de un sujeto que se aferra a lo vital, que busca guardar para sí lo que ha sustentado su vida.

En "Invocación" se dirige en forma directa al narrador y al interlocutor. Se inicia el poema con la forma interrogativa, con la presencia de un tú innegable. El poema va desde un locutor impersonal hasta un interlocutor también impersonal: "¿Quién convocó aquí a estos personajes?/¿Con qué voz y palabras fueron citados?" Luego se identifica un yo: "¿Por qué

se han permitido usar / el tiempo y la substancia de mi vida?" Y en la última pregunta habla un *nosotros*: "¿De dónde son, hacia dónde los orienta / el anónimo destino que los trae a desfilar frente a nosotros?" Preguntas lanzadas al vacío o a un auditorio anónimo, pero que implican el material mismo de la poesía y de este poema. Por primera vez un poema de Mutis impreca con laconismo; por primera vez el narrador se incluye en los asuntos de su creación poética.¹ Se presenta aquí el tema de la fantasía y los fantasmas que aparecen en el momento de la escritura.

La segunda marca subjetiva se siente en el tono imperativo de la segunda estrofa, a manera de advocación o ruego al "Señor", a un tú —con la sugerencia de un *Vos*— a quien se le pide solución para esos "personajes".

El tercer rasgo de subjetividad se encuentra más claro en la tercera estrofa:

No sé, en verdad, quiénes son,
ni por qué acudieron a mí
para participar en el breve instante
de la página en blanco.

El narrador, ahora presente en el texto, se incluye como sujeto afectado directamente por la creación de su poema. A la

¹ Me refiero a los poemas seleccionados para este tema; en ningún momento la afirmación vale para toda la producción poética incluida en *Suave de Maqroll el Gaviero*.

vez, da cuenta de la manera como escribe, los efectos que sufre y la forma como se imponen en el poema asuntos que se escaparon de su dominio. Así, dirigiéndose a ese tú —anónimo... ¿el lector?— o a un Señor —cuya mayúscula inicial lleva a pensar en el Señor de las oraciones religiosas cristianas—, intenta exorcizar el poema y mostrar la impertinencia de esas presencias; de decir que el poema no expresa lo que desea expresar el poeta. Esto representa la inclusión del sujeto en el texto, a la que vez que aparece otra perspectiva en el planteamiento de la eficacia o ineficacia de la palabra para el logro de la poesía. Ahora, no se trata de esto, sino de la intromisión de seres —"personajes", "gentes"— que además de mentirosos no han sido invitados, no se sabe quién los llamó, ni se conocen su origen y su destino. Desde la primera persona plural da cuenta de la manera como estos personajes regresan a la nada, en el poema. Pero el escritor no se escapa del mismo destino. Así, personajes, poema, escritor y narrador tienen el mismo final.

El imperativo "Así sea" —fórmula de la oración religiosa—, remite de nuevo a la segunda estrofa, y sugiere que los hechos ocurren así por ley inmutable; o que el narrador se toma los poderes de la palabra para consagrar ese instante, su instante ante la página en blanco. Enfrentamiento —y ahora— con las presencias —que parecen ficticias, pues las nombra como "estos personajes" de "breve materia", "vanas gentes" "dadas a la

mentira"— que ocupan su página en blanco. Enfrentamiento con lo que constituye su oficio de poeta, ya no queja sino inclusión del poeta en el destino del poema. ¿Aceptación de su destino y reconciliación con su penoso oficio?

De igual modo, en "Ninguno de nuestros sueños" se incluye el sujeto de manera más decidida:

Ninguno de nuestros sueños, ni la más tenebrosa de nuestras pesadillas, es superior a la suma total de fracasos que componen nuestro destino. Siempre iremos más lejos que nuestra más secreta esperanza...

Vuelven los elementos subjetivos relacionados con el mundo interior: sueños, pesadillas, destino, secreta esperanza. Similar a "Invocación" en lo referente al destino final: aquí la nada y en el otro el fracaso. Pero de tono subjetivo, tal vez mayor que en "Invocación", pues la primera persona plural domina todo el poema; y la relación es más íntima, menos distante y más comprometida con lo que narra.

En "Cita en Samburán" vuelve a desaparecer el narrador tras la narración en tercera persona singular, impersonal, de lo que sucede entre dos hombres cuya actitud ante la muerte se convierte en el motivo del poema. Las ideas que flotan en el poema sobre el tema de la muerte, pueden aplicarse también a la poesía. La poesía, en el contexto ya visto, también se vuelve el tema de este poema, lo que puede apreciarse en la

caracterización del diálogo: "las palabras van tejiendo la gastada y cotidiana substancia de la muerte"; "aprendió a ver la muerte... tras cada palabra"; "un nuevo elemento comienza a destilar su presencia por entre las palabras familiares: es el hastío"; y, sobre todo, en "cada uno ha sorprendido ya, en la voz del otro, el insoportable cansancio de haber sobrevivido tanto tiempo a la total desesperanza". En estas frases se escuchan los ecos de aspectos propios del poema o del acto de poetizar, ya analizados; además, con el motivo de la muerte, con la que ha relacionado el poema y la poesía en muchos otros textos. Si la poesía escrita representa el fracaso, la derrota —y muerte— del poema, acá se menciona lo mismo por medio del trato con la muerte, entre dos hombres.

Los poemas de *Los emisarios* se concentran más en el sujeto narrador. En "La visita del Gaviero" el narrador se encuentra con la presencia del Gaviero y transcribe su monólogo —¿acaso lo dijo en voz alta?—. Lo dicho por éste tiene el mismo tono —¿estilo?—, los mismos motivos, las mismas marcas lingüísticas de los poemas de Alvaro Mutis, como si el escritor se limitara a copiar textualmente las palabras del Gaviero. ¿Habrá pensado Mutis en la necesidad de mantener cierta distancia en el poema? Pero ahora, un yo cuenta sus encuentros, los oficios y las regiones "que han dejado de ser la verdadera substancia de mi vida. A tal punto que no sé cuáles nacieron de mi imaginación y cuáles pertenecen a una experiencia verdadera... trato,

en vano, de escapar de algunas obsesiones, éstas sí reales, permanentes y ciertas, que tejen la trama última, el destino evidente de mi andar por el mundo". Fuera de estos signos propios de un yo, sujeto de la acción y del discurso o relato, también se ve la presencia de elementos muy personales, individuales: substancia de la vida, la imaginación, la "experiencia verdadera", el destino de su andar por el mundo; y las obsesiones, como: la felicidad, la brevedad de la vida, la soledad, el encuentro con la verdad de lo que somos, las palabras con que "disfraza y sepulta el edificio de nuestros sueños y verdades", el aprendizaje, la memoria, la desconfianza y la nostalgia. Dice el poema:

Quando relato mis trashumancias, mis caídas, mis delirios
lejos y mis secretas orgías, lo hago únicamente para
detener, 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.

Un yo que habla de su vida, de sus obsesiones al andar por el mundo. Y al pronunciarlo, tiende a generalizar asuntos ya mencionados como momentos de expresión poética en otros poemas. Acá se mantiene el clima general de "En los esteros". Se vuelve a temas como la brevedad de la vida, el encuentro consigo mismo, el reconocimiento de la trampa y del engaño en que lo enreda la palabra, desconfianza de la memoria, incomunicación: aspectos vinculados a la derrota del poema escrito o a la epifanía que éste busca, y que se da en el mundo de la realidad. Nada se agrega a lo dicho arriba, aparte de que el

narrador del encuentro se revela como Alvaro Mutis —nadie más ha contado los sucesos del Gaviero y ha escrito *Summa de Maqroll el Gaviero*—. Ahora el narrador no se enfrenta con alguien desconocido, fantasma de su página en blanco, sino con un personaje de sus páginas escritas, otro fantasma pero no rechazado ni olvidado. El personaje narra en primera persona singular, por medio de un monólogo en el que desfilan inquietudes, obsesiones, sentimientos, imaginaciones, hechos y oficios. Puede hablar de todo lo que hablan los poemas, porque en éstos no hablan *yoes*.

La presencia más subjetiva y autobiográfica se encuentra en "Una calle de Córdoba". El narrador irrumpe con su cotidianidad en el poema: "en una calle de Córdoba cuyo nombre no recuerdo o quizá nunca supe, / a lentos sorbos tomo una copa de jerez en la precaria sombra de la vereda"; "aquí y no en otro lugar me esperaba"; "en España, a donde tantas veces he venido a buscar este instante"; "me interno lentamente en la felicidad sin término"... El narrador siente esa calle y ese país; vacila para expresar lo vivido; vive dicho momento en ese lugar. Además, da cuenta de su actitud, su pasado, su reconciliación con los dioses, lo que hace y lo que hará después; es decir, su vida personal, particular.

El encuentro con esa tierra, con ese pasado que ya siente suyo, con ese momento, ocurre en su interior. Y desde esta

perspectiva, se insinúa un origen metafísico al suceso, a lo poético —en este caso, el encuentro de un lugar y de unas raíces sobre la tierra—: las oraciones, la justeza de los dioses por el "milagro", "esta devastadora epifanía". Aunque el poema no habla sobre la poesía como tema principal, con claridad el poeta se presenta con sus rasgos muy personales; además, la manera como describe el suceso, como lo valora y como se sitúa ante él, se relaciona con esa búsqueda continua del poeta, aspecto señalado en los poemas anteriores. Casi se siente la reconciliación del poeta con los dioses, con su larga búsqueda y con la preparación del encuentro; con sus deseos y su angustia: "todo se ha salvado, ahora, en esta calle". Y con más precisión:

en España, en fin,
estaba el lugar, el único e insustituible lugar en donde
todo se cumpliría en mí
con plenitud vencedora de la muerte y sus astucias, del
olvido y del turbio comercio de los hombres.

¿Acaso la fatalidad de la muerte, el olvido y el comercio de los hombres no constituían esos elementos que llevaban el poema al fracaso? Ahora, en cambio, el momento revelador se convierte en un triunfo en lo vivido, un poema sentido y experimentado, no escrito, en último término.

"El regreso de Leo le Gris" muestra la búsqueda de los vasos que comunican los poemas entre sí —y los poetas—. En el sueño, un narrador dialoga con otro para volver sobre "las mismas

sombras señeras / los nombres olvidados, / los imposibles viajes, / los puertos escondidos, / todo el bagaje, en fin, / de mi depuesta juventud". Descubre las cosas comunes: común haber que no puede llevarse en el equipaje, y que se obtuvo en "un tracho del camino":

... las noches de lluvia
 en el bochorno ecuatorial,
 los senderos que trepan
 hacia el páramo,
 el aire moroso de las minas,
 el desastre de Poltava,
 el alcohol y las hembras
 en las etapas del río,
 los versos de Heine y de Corbière,
 el desdichado sino
 del impostor Godunov,
 el torpe azar de encuentros
 que mudaron con efímero engaño
 nuestro hastío

Común haber de dos poetas, o, mejor, de la poesía de Mutis con la de León de Greiff —porque el epígrafe y el título evocan a este poeta—:

Cantaba
 Cantaba. Y nadie oía los sonos
 que cantaba

Sólo canto y nada. ¿Acaso estos dos poemas dialogan sobre su propio fracaso?:

También ambos supimos
 desde siempre
 que la fatal derrota
 acechaba con estólida paciencia
 al cabo de esta jornada
 que no tuvo partida

El poeta se incluye y participa del mismo saber y de la misma jornada, de la misma "fatal derrota".

En *Crónica regia*, el primer poema de "Cuatro nocturnos de El Escorial", "En la penumbra...", se repite:

Ni siquiera la poesía
es bastante para rescatar
del minucioso olvido
lo que calla este espejo
en la tiniebla
de su desamparo.

El espejo ha contemplado la vida de ese aposento. El espejo no dice nada, menos la poesía. Todo lo guarda

en su anónima eternidad,
en su opaca extensión
donde la nada gira
en el sellado vértigo
de las desilusiones

El espejo se asemeja a la poesía que jamás será dicha, según las intuiciones de Mutis. Al describir el espejo parece describir el poema: "calla" —la palabra no permite la nítida expresión—, "guarda en su anónima eternidad" —las palabras no bastan para decirlo—, "opaca extensión / donde la nada gira" —hacia la nada se precipitan hombre, poeta y poema—, "sellado vértigo de las desilusiones" —lucha por decirlo todo, imposibilidad de decirlo, destino del poeta—. El poema se dirige hacia el silencio, hacia el anonimato; hacia el reconocimiento

de la ineficacia de las palabras, porque éstas no alcanzan a expresar todo lo vivido; hacia la nada, como el hombre.

La afirmación de Hölderlin de que la poesía es "la más inocente de todas las ocupaciones",¹ lleva a Heidegger a preguntarse sobre la certeza de esta inocencia:

La poesía se muestra en la forma modesta del juego. Sin trabas, inventa su mundo de imágenes y queda ensimismada en el reino de lo imaginario. Este juego se escapa de lo serio de la decisión que siempre de un modo o de otro compromete (schuldig macht). Poetizar es por ello enteramente inofensivo. E igualmente es ineficaz, puesto que queda como un hablar y decir. No tiene nada de la acción que inmediatamente se inserta en la realidad y la transforma. La poesía es como un sueño, pero sin ninguna realidad, un juego de palabras sin lo serio de la acción. La poesía es inofensiva e ineficaz.²

Según Heidegger, la poesía crea en el dominio y con la materia del lenguaje. Estos conceptos no parecen de importancia para Mutis, a no ser que su actitud ante la poesía escrita pueda entenderse en los términos heideggerianos, según los cuales la poesía "no tiene nada de la acción que inmediatamente se inserta en la realidad."³ En relación con Mutis, se pueden entender estas palabras en cuanto la contradicción que encierran para él la poesía escrita y el poema que ocurre independientemente de la palabra. Heidegger se refiere a la esencia

¹ HEIDEGGER, Martin. Hölderlin y la esencia de la poesía, en: *op cit.*, p. 128.

² *Ibid*, p. 128-129.

³ *Ibid*, p. 129.

de la palabra, a su relación con la poesía, y a los vínculos de ésta con la verdad, el hombre y el mundo. En Hölderlin encuentra la posibilidad de un rastreo de la esencia de la poesía. La quinta palabra de Hölderlin¹ es:

Pleno de méritos, pero es prácticamente como el hombre
habita esta tierra.

De acuerdo con estos versos, Heidegger comenta que la existencia humana es "poética" en su fundamento si se entiende por poesía "el nombrar que instauro los dioses y la esencia de las cosas".² No hay que olvidar que Heidegger afirma que sólo cuando el habla se manifestó como diálogo "vinieron los dioses a la palabra y apareció un mundo."³ Habla, actualidad de los dioses y aparición del mundo son contemporáneos en este contexto; "y tanto más cuanto que un diálogo, que somos nosotros mismos, consiste en el nombrar los dioses y llegar a ser el mundo en la palabra."⁴

Heidegger atribuye a la poesía la instauración del ser por medio de la palabra.

Pero al ser nombrados los dioses originalmente y llegar a la palabra la esencia de las cosas, para que por primera vez brillen, al acontecer esto, la existencia del hombre adquiere una relación firme y se establece en una razón de

¹ Ibidem.

² Ibidem.

³ Ibid, p. 136.

⁴ Ibidem.

ser. Lo que dicen los poetas es instauración, no sólo en sentido de donación libre, sino a la vez en sentido de firme fundamentación de la existencia humana en su razón de ser.¹

Poesía consiste, pues, en fundamento, donación de los dioses —por esto es poética la existencia del hombre—, que la historia soporta. Su "reino de acción" es el lenguaje, por lo que la esencia de la poesía debe ser concebida por la esencia del lenguaje; la poesía posibilita el lenguaje. Heidegger la llama "el lenguaje primitivo de un pueblo histórico", y asevera que debe buscarse la esencia del lenguaje en la esencia de la poesía.²

Estas reflexiones de Heidegger vienen a colación porque la poética de Mutis remite a estos problemas; porque en pocas palabras ha dicho que la poesía sucede independientemente de la palabra; que poesía equivale a esos momentos de revelación, de manifestación y de epifanía que no pueden expresarse por medio de la poesía escrita. Lo mismo opinaba Bécquer, para quien la poesía se fundamenta más en la fantasía y en el sueño que en la realidad; de ahí la ineficacia de las palabras. En esto, Mutis concuerda con el pensamiento de Bécquer. Sin embargo, Bécquer se acerca más a una reflexión filosófica sobre la poesía, que Mutis. Esto no significa que la poética

¹ Ibid, p. 138.

² Ibid, p. 140.

de éste se aleje de una reflexión filosófica. Por el contrario, su palabra nos ha remitido al pensamiento de Heidegger sobre una poesía bastante hermética, misteriosa y difícil, como la de Hölderlin.

La posición de Mutis concuerda con el planteamiento general de Hölderlin en lo que se refiere a la esencia poética de la existencia humana, el nombrar poético como la instauración de los dioses y la esencia de las cosas, el origen de la poesía en los dioses y en la realidad material, la poesía como razón de ser de la existencia humana. La relación de la poesía con el lenguaje no aparece muy clara en Mutis —de acuerdo con los comentarios de Heidegger sobre la poesía de Hölderlin—, pues en la práctica niega la posibilidad de que la palabra pueda establecer el puente entre la poesía y el hombre. Existe una separación, y esto suscita angustia y desesperanza en el poeta, por verse reducido al fracaso y al límite de la muerte. Si la poesía da razón a la existencia y permite al hombre afrontar su destino final, también representa uno de los elementos que el hombre no puede alcanzar. Aquí deben establecerse distinciones, puesto que Mutis no niega la poesía. Critica la posibilidad de que el poema escrito pueda expresar esa revelación poética que ocurre por encima del lenguaje; manifestación de lo más esencial del mundo —su poesía— que capta el poeta.

Otro de los orígenes atribuido a la poesía, ha sido visto en los dioses o en entidades superiores, herméticas y suprasensibles. Dice Heidegger:

La esencia de la poesía está encajada en el esfuerzo convergente y divergente de la ley de los signos de los dioses y la voz del pueblo. El poeta mismo está entre aquellos, los dioses, y éste, el pueblo. En un "proyecto fuera", fuera en aquel entre, entre los dioses y los hombres. Pero sólo en este entre y por primera vez se decide quién es el hombre y dónde se asienta su existencia. "Poéticamente el hombre habita esta tierra".¹

Mutis no insiste en este origen, pero lo menciona como posibilidad. En los poemas analizados no puede negarse la presencia de un espíritu superior que se pasea por las palabras, a quien se dirige, implora un don en determinadas circunstancias y atribuye el origen del poema —en tono condicional o aseverativo—. Sin embargo, no se trata de una afirmación categórica, sino de un aspecto que no se resuelve en su poética. Aunque tampoco puede negarse la posibilidad de su resolución, como lo sugiere en la entrevista con Rosita Jaramillo, pues Mutis como poeta se reconoce mediador entre los dioses y los hombres, y de alguna manera se inscribe en estas ideas de Heidegger y de Hölderlin.

¹ Ibid, p. 145-146.

César Fernández Moreno,¹ como otros estudiosos de la poesía, considera que ésta necesita expresarse por medio del lenguaje para que el poema llegue al género humano de todas las épocas. A pesar de la lucha de Mutis con las palabras, de su decepción del poema escrito y de su escepticismo respecto del futuro de la poesía —igual que del poema y del poeta—, no ha podido eludir el recurso de la escritura para expresar su poesía. Ha caído en una prisión, ya enunciada por Barthes:

La escritura es precisamente ese compromiso entre una libertad y un recuerdo, es esa libertad recordante que sólo es libertad en el gesto de elección, no ya en su duración. Sin duda puedo hoy elegirme tal o cual escritura, y con ese gesto afirmar mi libertad, pretender un frescor o una tradición; pero no puedo ya desarrollarla en una duración sin volverme poco a poco prisionero de las palabras del otro e incluso de mis propias palabras. Una obstinada remanencia, que llega de todas las escrituras precedentes y del pasado mismo de mi propia escritura, cubre la voz presente de mis palabras.²

Sin embargo, en "Una palabra", Mutis asigna características específicas al lenguaje poético, aunque la palabra esté impregnada del proceso de desgaste, de soledad y de sombras. Tales características son efectos que el poema produce. Efectos no originales de Mutis, pues se inscriben dentro de una poética más amplia, que se extiende a la tradición poética y cultural de Occidente. En el poema de Mutis, esa palabra equivale a "una palabra jamás antes pronunciada". Esta carac-

¹ FERNANDEZ MORENO, César. *Introducción a la poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. p. 76.

² BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 24-25.

terística esencial no pertenece sólo a la poesía; pero ésta, dentro de los conceptos de Heidegger, expresa mejor la esencia de las cosas, lo que nos recuerda a Octavio Paz cuando dice:

el poeta no tiene más remedio que servirse de las palabras —cada una con un significado semejante para todos— y con ellas crear un nuevo lenguaje. Sus palabras, sin dejar de ser lenguaje —esto es: comunicación— son también otra cosa: poesía, algo nunca oído, nunca dicho, algo que es lenguaje y que lo niega y va más allá.¹

Mutis no ignora esta idea; alberga —posiblemente— la esperanza de que la palabra reúna esta contradicción insoluble, de que la poesía que ve y que escribe transmita esta palabra original.

Palabra que, una vez pronunciada, hace sentir "una densa marea [que] nos recoge en sus brazos". Efecto interior, abrazamiento, abandono del que oye y ve el poema, arrobamiento. Como dice Paz:²

el poema es vía de acceso al tiempo puro, inmersión en las aguas originales de la existencia. La poesía no es nada sino tiempo, ritmo perpetuamente creador.

O como lo precisa más adelante:³

La revelación poética implica... más que búsqueda, actividad psíquica capaz de provocar la pasividad propicia a la aparición de las imágenes.

¹ PAZ, Octavio. *Corriente alterna*. 13ed. México: Siglo XXI, 1984. p. 9.

² PAZ, Octavio. *El arco y la lira*, op. cit., p. 24.

³ Ibid, p. 54.

Otra consecuencia de la poesía: el inicio del "largo viaje entre la magia recién iniciada". En Mutis se advierte la constante relación entre magia, rito, ceremonia, mito y poesía. Paz anota que el poeta no es un mago, pero que su percepción del lenguaje lo acerca a la magia, porque él "despierta las fuerzas secretas del idioma". "El poeta encanta al lenguaje por medio del ritmo. Una imagen suscita a otra."¹ Y en páginas posteriores:²

La poesía es metamorfosis, cambio, operación alquímica, y por eso colinda con la magia, la religión y otras tentativas para transformar al hombre y hacer de "éste" y de "aquél" ese "otro" que es él mismo.

Característica estrechamente unida a la anterior, pues sólo en ésta puede ocurrir la revelación poética. El mago, como el poeta, emplea las fórmulas y demás métodos mágicos —el poeta, las palabras y demás métodos poéticos—, unidos a su fuerza interior, a su "afinación espiritual que le permite acordar su ritmo con el del cosmos", dice Paz.³ Esto mismo hace el poeta, y Mutis así lo ha expresado. Lo mismo dice en el poema "Una palabra": la palabra poética no inicia la magia, sino el viaje por la magia iniciada cuando el poema comenzó. Si poetizar es nombrar, la operación mágica —de la misma manera— sólo encuentra posibilidad en el nombrar.

¹ Ibid, p. 56.

² Ibid, p. 113.

³ Ibid, p. 53.

Al nombrar, al crear con palabras, creamos eso mismo que nombramos y que antes no existía como amenaza, vacío y caos.¹

En el poema de Mutis se lee:

una palabra basta
una palabra y se inicia la danza pausada que nos lleva por
entre un espeso polvo de ciudades,
hasta los vitrales de una casa de salud, a patios donde
florece el hollín y anidan densas sombras
húmedas sombras, que dan vida a cansadas mujeres.

Poesía unida al ritmo. Ritmo como condición necesaria de la poesía; modelo del poeta, pues éste elabora el poema por analogía. Ritmo que según Paz,² "provoca una expectación, suscita un anhelo"; origina "una disposición de ánimo que sólo podrá calmarse cuando sobrevenga 'algo'. Nos coloca en actitud de espera".

Aquello que dicen las palabras del poeta ya está diciéndolo el ritmo en que se apoyan esas palabras. Y más: esas palabras surgen naturalmente del ritmo... La relación entre ritmo y palabra poética no es distinta a la que reina entre danza y ritmo musical; no se puede decir que el ritmo es la representación sonora de la danza; tampoco que el baile sea la traducción corporal del ritmo. Todos los bailes son ritmos; todos los ritmos, bailes. En el ritmo está ya la danza; y a la inversa.³

En estas categorías puede entenderse el planteamiento de Mutis sobre el carácter ceremonial, mágico, religioso y mítico de la poesía. El ritmo va unido a la danza; ésta, a la ceremonia, al

¹ Ibid, p. 162.

² Ibid, p. 137.

³ Ibid, p. 58.

rito; éste forma parte del mito, actualiza el mito. El ritmo "es drama y danza, mito y rito, relato y ceremonia", continúa diciendo Paz. Pero la danza del poema de Mutis también nos envía a espacios históricos, reales, en los que habita una vida particular; en este caso, una casa de salud donde se encuentran unas "cansadas mujeres". Nos lleva al polvo de ciudades, a espacios ignorados u olvidados por completo. La poesía nos lleva de nuevo a la realidad de la que nace el poema. O, como lo expresa mejor Paz:¹

el ritmo es inseparable de nuestra condición. Quiero decir: es la manifestación más simple, permanente y antigua del hecho decisivo que nos hace ser hombres: ser temporales, ser mortales y lanzados siempre hacia "algo", hacia lo "otro": la muerte, Dios, la amada, nuestros semejantes.

Efecto de regresión a lo que somos, a lo que tenemos, a lo que deseamos. Pero regresión en un tiempo: el tiempo mítico, originario, que persiste en el tiempo cronológico negándolo y superándolo. El poema lo sugiere:

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.

Otros efectos produce la poesía, como la infelicidad; la mirada sobre nosotros mismos; el logro de un destino menos provisorio —que el mismo libro de poemas—; la atención al otro

¹ Ibid, p. 60

lado de las cosas, de los hechos y del tiempo; ayuda para llegar al fin de cada día, al fin de la vida.

Así, pues, tanto Mutis como el narrador de sus poemas, el hombre y la muerte, necesitan la poesía. Esta sólo puede expresarse por medio de las palabras, a pesar del fracaso.

IV. POSIBILIDAD DE UNA POETICA EN MUTIS

Ya se vio cómo los poemas de Mutis intentan poetizar la poesía. También, cómo Mutis ha expresado diversos conceptos o nociones dispersas sobre la poesía, sin ninguna posición teórica fija. De esta manera, Mutis se revela prisionero de su propia escritura y de la escritura que le precede. Prisionero de la palabra y de sus palabras. No puede escaparse de sufrir el mismo la tragedia de la escritura a que se refiere Barthes, cuando la siente ajena o contraria a la verdadera poesía. Pero sus postulados racionales no entran en contradicción fundamental con lo que sugieren sus poemas escritos. Puede afirmarse que éstos expresan la verdad de su pensamiento; otra cosa resultaría de indagar si se comprometen con él.

Hay que aclarar que su poética se dirige más a una idea sobre la poesía que a unos principios estéticos funcionales, que a un método o a un programa para la poesía —sobre todo para la poesía escrita—. Apunta hacia una idea cercana a una filosofía, en cuanto que señala elementos como la esencia de la poesía en íntima unión con la esencia de la vida; y en esto se percibe también una posición ética, pues compromete la vida, la actitud ante la vida y los demás aspectos de la existencia

del mundo y de los seres que lo habitan. En estos términos, su cercanía con Heidegger corrobora que sus poemas tienden a la búsqueda de la esencia de la poesía en un plano ontológico. Su poética, entonces, consiste en una "poética de la vida", más que en una "poética de la poesía".

En este sentido se pueden considerar válidas las afirmaciones de Alonso Aristizábal¹ cuando al referirse a *Los trabajos perdidos* dice que la poesía del mito originario, las leyendas de los aborígenes americanos y su irremisible desaparición, demuestran la transitoriedad del poema y "la necesidad de una poesía de la vida, concomitante con el acto vital." Y agrega: "la vida es el valor de esta poesía. Y se trata de vida y poesía, vida, lenguaje, eros, pasado y presente."² Según esto, la poesía es acto de irreverencia y de sacralización, "acto vital en posesión de su mejor y único esplendor", el cual lleva también la sabiduría de la muerte.

Esta "poética de la vida" se fundamenta también en lo que Mutis dice de la poesía, del poema y del poeta; se relaciona con lo que pueda decirse de la vida, del hombre y de sus obras. Esto se encuentra en sus discursos y en sus creaciones poéticas. Las inquietudes sobre la poesía escrita remiten a

¹ARISTIZABAL, Alonso. Magroll: poema de América. *Suplemento del Caribe*. Barranquilla, No. 89, mayo 4, 1975, p. 1.

²Ibid, p. 4.

interrogantes sobre la vida del hombre, y sobre la manera como éste se relaciona con el mundo.

En sus poemas se percibe, antes que otra cosa, poesía; no conceptos explícitos, aunque sí sugerencias conceptuales. Antes que nada, una manera sensible, imaginativa, figurada de asumir el poema como motivo del poema. Por lo tanto, no pueden confirmarse teorías, una poética o algo parecido, en sentido estricto. A pesar de esto, sus poemas remiten a los conceptos ya desentrañados en páginas anteriores. Las imágenes, los símbolos, las construcciones meramente verbales expresan posiciones similares a las dichas en forma explícita. Pero este lenguaje salta la barrera de la comprensión racional, porque bien significa esta cosa y la otra, y alguna más. Se ve, por ejemplo, en poemas como "En la penumbra...", "El regreso de Leo le Gris", "Cada poema" y otros. Porque un poema permite muchas lecturas y múltiples significaciones. No obstante, en los poemas referidos directamente a la poesía puede hallarse una constante de pensamiento acorde con lo expuesto en sus prosas explicativas o argumentativas. En líneas generales, no se nota incoherencia entre lo uno y lo otro. Pero el lenguaje de sus poemas no se agota en uno de sus sentidos; como poesía exige otro tipo de lectura. Por eso queda latente la duda y el temor de no haber tenido la suficiente honradez con esta poesía, aunque el análisis riguroso de los poemas escogidos haya permitido encontrar correspondencias de significación con

los conceptos de Mutis sobre la poesía, explicados en el primer capítulo.

Teniendo presente esta salvedad, puede precisarse que la poética de Mutis tiende hacia dos direcciones: hacia la poesía del mundo y de la vida del hombre; y hacia las palabras y la poesía escrita. Guillermo Sucre¹ dijo sobre esta poesía: en un poema, la palabra porta una magia que al fin se anula: "el esplendor no está en la palabra, sino en el mundo"; parece que se tratara de una dialéctica "entre la plenitud y la desposesión, entre el rapto y la conciencia del vacío ante la palabra". Y concluye: toda la poética de Mutis se desarrolla en torno a la antítesis "la fértil miseria".² Sobre lo que dice Mutis se pueden precisar algunos conceptos sobre la poética de la poesía escrita; no así sobre la otra, de la que sólo quedan imprecisiones.

Respecto de la poesía escrita, pueden considerarse las afirmaciones de Guillermo Sucre como un principio de acercamiento a la poética de Mutis, la que podría resumirse en esta idea: la

¹ SUCRE, Guillermo. El poema: una fértil miseria. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Caracas: Monte Avila, 1975. p. 367-379.

² Sobre este tema, Consuelo Hernández elaboró su tesis *El poema: una fértil miseria*. Caracas: Universidad Simón Bolívar, 1984. 184 p. (Tesis para optar al título de Magister en Literatura Latinoamericana Contemporánea).

ineficacia de la palabra para decir el poema, y el fracaso como su efecto más destacado.

En cuanto a la otra poética, el poema ocurre por encima de las palabras, independientemente de ellas y como producto de la misma realidad, de seres superiores al hombre, y desde siempre: poesía que se remonta a la eternidad. Cercano a lo dicho por Heidegger, el poema se origina en el momento en que surgen los dioses, el hombre y el lenguaje.

Si se postulara una poética de Mutis, ésta debería proponerse como una poética de la poesía esencial y una poética de la poesía escrita. La poesía sólo puede darse a través del lenguaje, como lo expresa Fernando Charry Lara:¹ "Digámoslo, sin embargo, de una vez: la poesía, quiérase o no, continuará inseparable de la palabra." Y sobre Mutis amplía:

En la palabra de Alvaro Mutis, precisamente, hay algo oculto que constituye el origen mismo de la germinación poética... Existe en Mutis una rara condición verbal. En sus poemas se reconoce un trabajo secreto por descubrir la esencial función delatadora del lenguaje. A veces sombría, otras relampagueante, directa en la intención y abriéndose paso hacia adentro, el habla obedece, incisiva, a la urgencia del esclarecimiento del mundo amargo y fantástico que obsesiona a este poeta.²

¹ CHARRY LARA, Fernando. Alvaro Mutis. *Lector de poesía*. Bogotá: Biblioteca Colombiana de Cultura, 1975. p. 60.

² *Ibidem*.

Y Charry Lara acierta con tanta precisión, que conviene leer otro párrafo:

A pesar, o tal vez a causa del impulso de imaginación, la poesía de Mutis no ha dejado de preguntarse, en efecto, cómo podría ser escrita, para quiénes y con qué vocablos, formas e imágenes. Recelosa de sus dones, ha preferido ir en busca de la perdida virtud original del lenguaje.¹

Mutis niega eficacia a la palabra para pronunciar lo poético del mundo. En este caso, una poética de Mutis es imposible, porque sólo remite a la contemplación, a la visión, a la vivencia de ese momento de epifanía del poema, similar a como lo describe en "Una calle de Córdoba". Pero, trágico de su destino, el poeta sólo cuenta con la poesía como el único medio para poner al desnudo esas propias esencias y las otras esencias que capta de la realidad: recurre al lenguaje y a la escritura para revelarlo. Comprueba en sus acciones que tal poética no es posible. Puede suceder que el hombre de nuestro tiempo tome conciencia de su ser y de su destino, halle la razón de su existencia en el mundo, y llegue a estar atento a todos esos momentos en que la verdad —o una verdad, una belleza, una esencia— se manifieste. Alcanzar esto equivaldría a un cambio radical en la misma esencia de lo que el hombre ha llegado a ser en este tiempo.

¹ Ibid, p. 62.

Mutis se ha referido a este problema de manera insistente, y no muestra optimismo sobre el futuro del hombre. En este mismo panorama ha previsto el final de la poesía. Entonces, su idea de una poesía esencial sólo sirve como fundamento de su propia creación, una de las claves para entenderla, llamado al lector para que se disponga de manera inteligente a la lectura de sus poemas y de toda la poesía. Llama más la atención del lector, porque le advierte que aunque con un conocimiento y un método rigurosos —"científicos"—, la lectura puede quedarse en mitad del camino entre el poema escrito y la esencia del mundo, de la vida y del hombre; entre el poema escrito y la palabra originaria y esencial. Por este lado es factible, pero no se trata de una poética propiamente dicha; es decir, ningún principio vale para la poesía en cuanto práctica, técnica, elaboración —escritura-lectura—, objeto y derrotero.

La poética del poema escrito, fuera de inscribirse en una tradición crítica —asumida por poetas anteriores, y que corresponde con las ideas y preocupaciones propias de una época concreta de la poesía contemporánea y latinoamericana—, no deja de ser una idea no alcanzada a cabalidad. Y no sucede así porque Mutis, en contradicción con su pensamiento y con la evidencia de la ineficacia de la palabra, recurre al poema escrito; de manera recelosa en lo referente a publicaciones, y con cierto desdén por el destino de su poesía. Pero la escribe y la publica. Esto no argumenta contra su poética, sino contra

sus opiniones. Escribir y publicar también comprueban el compromiso con su posición. En este sentido puede entenderse el análisis de Guillermo Sucre al respecto: pero la miseria de la poesía también pertenece a la miseria de la condición humana, sometida al tiempo devorador. En el poema del mundo aparece lo atroz. La poesía, una miseria que revela otra más esencial, "y éste es quizá su modo de encarnar la verdadera realidad. La abundancia es hoy irreal." Por eso, según Sucre, el destino del poeta es cultivar su miseria, hacerla fértil, poseerla, como una manera de libertad y de lucidez.

Ni cantor ni profeta, el poeta es hoy una conciencia solitaria; no el iluso desilusionado, sino el desilusionado lúcido. La mala y no la buena conciencia.¹

Fiel a sí mismo, a sus convicciones, a su manera de entender la poesía y la realidad, no tiene otra alternativa que lanzar a los posibles lectores esa "carga" que le ha puesto a las palabras, a sus palabras. Escribir y publicar también representan un compromiso, pues en el poema puede ver impresa la confirmación de sus ideas. A Mutis le caen muy bien las palabras de Eduardo García Aguilar: "la poesía no salva al poeta, pero sí contiene el grito de su desesperanza."² De esta manera, Mutis permanece fiel a su fracaso, con plena conciencia;

¹ SUCRE, Guillermo, *op. cit.*, p. 729.

² GARCÍA AGUILAR, Eduardo. La expedición poética de Mutis. En: *Sábado. Uno más uno*. México, No. 393, abril 27, 1985, p. 15.

pero en este fracaso o también intento, se encuentra el destino de su vida: ser un poeta sin más.

Planteadas así las cosas, Mutis nos introduce en su actitud crítica frente a la poesía; nos conduce a las fuentes de la creación, y nos exige mirar la poesía escrita con cuidado y prevención. Nos lleva a mirar de nuevo, y a repensar el mundo y la vida. Casi que nos grita que el poema es esto y aquello, pero no esto ni aquello. Porque el poema no es la poesía, sino un eterno borrador, una lucha, una constante agonía, un paso hacia la muerte, un continuo interrogante, un salto hacia el vacío y la nada. Es decir, su poética es una anti-poética, porque negando la posibilidad de la expresión poética por medio de las palabras, quita el fundamento a cualquier poética.

Otro camino consistiría en mirar su poesía escrita, y descubrir en ella una poética implícita, la correspondencia con una poesía que se inscribe en una milenaria tradición, tan antigua como el hombre y el lenguaje. Pero hasta el momento puede afirmarse que su poética no tiene posibilidades en términos concretos. Pero el hecho de que, a la vez, nos entregue sus poemas, nos lleva a pensar que ello puede ocurrir sólo y a través de su obra. Ahí se podrá ver "qué es y cómo es" su poesía; técnicas, recursos, significaciones y secretos que

encierra; la manera como asume la tradición de la poesía dentro de su posición crítica y dentro de su escepticismo.

Otra cosa dirán sus textos, que de alguna manera se emparentarán con esta visión derrotada y derrotadora de la poesía escrita, tal como lo afirma Gustavo Cobo Borda:¹

Hay una constante que recorre todo su trabajo con la fidelidad de una sombra: reverso donde se teje la concepción del poema.

[...]

Todo poeta tiene su poética: explícita o tácita, desentrañable o confusa. A la vez toda poética es anhelo y auto-crítica, propone un crecimiento y lo poda, anuncia el esplendor y señala sus límites. Y se expresa como una contemplación sosegada y especulativa. Se mira con ojos previamente desengañados.

¹ COBO BORDA, Gustavo. La poesía de Alvaro Mutis. En: MUTIS, Alvaro. *Suma de Maqroll el Gaviero. (Poesía 1948-1970)*. Barcelona: Seix Barral, 1973. p. 14.

V. LA PIEL DEL POEMA

Para el análisis y la interpretación de los poemas de Mutis se necesita comprender que en el nivel semántico se encuentran con más fuerza los caracteres específicos que constituyen el aspecto poético de su creación. Pero también, aunque su poesía no busque destacarlo, deben mirarse los aspectos fónicos, estilísticos y expresivos que conforman el otro recurso poético.¹

Si se ha buscado la posibilidad de una poética de Mutis, entonces también debe existir un lenguaje poético con caracteres específicos que lo constituyan.² Cohen dice que esta caracterización, momento esencial de la poética, debe hacerse

¹Se siguen aquí los conceptos del artículo "Poesía y discurso", de Susana Matos Freire, en *Acta poética*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Nos. 4/5, 1982-1983, p. 77-110.

²Para la precisión conceptual de esta parte remito al lector a los siguientes textos: COHEN, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Trad. Martín Blanco Alvarez. Madrid: Gredos, 1977. LOTMAN, Yuri. *Análisis del texto poético. La estructura del verso*. Trad. Adriana de Vries. México, 1981 (texto en impresión en 1983). GREIMAS, J. A. *Hacia una teoría del discurso poético*. En: *Ensayos de semiótica poética*. Trad. Carmen de Foz y Asunción Rallo. Barcelona: Planeta, 1976. FERNANDEZ MORENO, César, *op. cit.*, entre otros.

por medio de la intuición y del razonamiento. Además, aquí se concibe el lenguaje según su doble constitución en contenido y expresión, de acuerdo con los términos de Hjelmslev.¹ Pero también se tiene en cuenta esa idea de Mutis según la cual el hecho poético se encuentra en otros lenguajes, como el cine o la publicidad.² Greimas propone, precisamente, la indiferencia sobre el lenguaje en que se produce el hecho poético. La aprehensión intuitiva como discurso poético y sagrado a la vez, se basa en los efectos característicos de un tipo particular de discurso. A través de los efectos de sentido se busca la significación poética en un signo complejo, como considera Greimas la poesía.³

Este capítulo rastrea la posibilidad de que la expresión poética de Mutis responda tanto a sus principios como a los que socio-culturamente operan sobre la poesía, a pesar de la actitud explícita que muestran estos poemas con respecto a la poesía y a una norma poética general.

Yuri Lotman dice que la realidad del texto artístico se da siempre en dos dimensiones; de ahí que la obra de arte pueda

¹Ver HJELMSLEV, Louis. *Expresión y contenido. Prolegómenos a una teoría del lenguaje.* Trad. José Luis Díaz de Liaño. Madrid: Gredos, 1971. p. 73-89.

²Ver MUTIS, Alvaro. "Grandeza de la poesía", *Poesía y prosa, op. cit.*, p. 387.

³Para ampliar estos conceptos, ver el texto citado de Greimas, p. 12-15.

describirse de dos maneras en cualquiera de sus planos estructurales: como sistema que cumple algunas normas y como sistema que trasgrede las mismas.¹ Pero el cuerpo del texto no puede identificarse con ninguno de estos aspectos si se toman en forma aislada.

Es únicamente la relación entre ambos, la tensión estructural, y la reunión de tendencias incompatibles la que genera la realidad de la obra artística.²

En las páginas siguientes se toma en cuenta esta aclaración de Lotman, que permitirá una visión de conjunto de estas dos dimensiones reunidas en la obra de Mutis, para poder intentar así su caracterización. Además, como ayuda didáctica para contar con algún marco de referencia, la propuesta cronológica de Fernández Moreno —susceptible de modificaciones—, según la cual existen cuatro etapas temporales que integran la poesía, cuyos protagonistas son el objeto —la realidad—, el sujeto creador —el hombre—, la obra —el poema— y el sujeto receptor —destinatario de la poesía—; la poesía está constituida por todas estas partes y estas etapas. De estos momentos provienen varios conceptos literarios que caracterizan las tradicionales tendencias en la historia de la poesía, y que responden al predominio de cada uno de estos cuatro términos de la creación poética. Así explica la aparición del realismo —preponderancia

¹ LOTMAN, Yuri, *op. cit.*, p. 77.

² *Ibidem.*

del objeto—, del romanticismo —del sujeto creador—, de la poesía poética —de la obra—, de la poesía social —del sujeto receptor— y del clasicismo —del equilibrio de estos cuatro elementos—.¹

Estas tendencias han coexistido históricamente en Occidente; aunque ha predominado alguna de ellas en épocas diversas, Fernández Moreno dice que se han alternado en la escena de la poética, lo que no es muy preciso. Conviene más señalar, para nuestro caso, que en los movimientos del simbolismo —siglo XIX en Francia—, el noventaiochismo —en España— y el modernismo —en América— se encuentran los lazos entre el siglo XIX y el XX. De ahí proviene la literatura de vanguardia, caracterizada por elementos positivos: la acentuación del carácter de la poesía como medio de conocimiento, y la tendencia secundaria a concebir el arte como objeto poco serio, deportivo, intrascendente; y por elementos negativos: desechar la exigencia tradicional de belleza, negación de la rima y de los moldes formales, actitud contra el lenguaje. Cuando pasó este impulso, la poesía de posvanguardia rescató y conservó el ritmo y la distribución estrófica; asimismo, el verso, aunque perfeccionado y sutilizado.

¹ Ver FERNÁNDEZ MORENO, César. *op. cit.*, p. 7-29 ss.

En este campo se mueve la poesía de Mutis, inscrita fundamentalmente en la poesía de la posvanguardia o vanguardia "otra" según Octavio Paz, quien considera a Mutis en el periodo posterior a 1945,¹ en el que se inicia un cambio: la poesía de ese momento "nació como una rebelión silenciosa de hombres aislados".² Al respecto, Fernández Moreno dice:

Pero el vanguardismo, como la fisión atómica, supremas críticas y supremas técnicas, sólo rendirán su positivo servicio al hombre cuando lo ayuden a reencontrar y expresar ese mejor contenido que nuestro actual vacío espera ansiosamente.

Ese camino ha sido emprendido ya, en los últimos años, por un tipo de poesía que podríamos llamar de posvanguardia, en cuanto utiliza las conquistas positivas del vanguardismo para crear un instrumento expresivo adecuado a las nuevas circunstancias del mundo.³

Conviene aclarar que la base de los presupuestos teóricos enunciados arriba, se encuentra en Roman Jakobson, quien define la poética como:

aquella parte de la lingüística que trata de la función poética en sus relaciones con las demás funciones del lenguaje. La poética, en el sentido lato del término, se ocupa de la función poética no sólo en poesía, en donde la función se sobrepone a las demás funciones de la lengua, sino también fuera de la poesía, cuando una que otra función se sobrepone a la función poética.⁴

¹ La edición de *La balanza*, primera obra de Mutis en compañía con Carlos Patiño, data de 1948.

² PAZ, Octavio, *Los hijos del limo*, op. cit., p. 210.

³ FERNANDEZ MORENO, César, op. cit., p. 91-92.

⁴ JAKOBSON, Roman. *Lingüística y poética*. *Ensayos de lingüística general*. Trad. Josep M. Pujol y Jem Cabanes. 2ed. Barcelona: Beix Barral, 1981. p. 363.

Para Jakobson, la función poética del lenguaje se entiende como la orientación hacia el mensaje, el mensaje por el mensaje; pero precisa:

Cualquier tentativa de reducir la esfera de la función poética a la poesía o de confinar la poesía a la función poética sería una tremenda simplificación engañosa. La función poética no es la única función del arte verbal, sino sólo su función dominante...¹

Susana Matos Freire critica esta posición de Jakobson. Afirma que aunque en él coexistan dos puntos de vista,² le asigna mayor importancia al primero. En otras palabras, Jakobson opta por defender la autonomía de la función poética, y por separar los discursos poéticos de los demás discursos.³ Lotman piensa la obra como una totalidad orgánica; en esta concepción encuentra la base para su análisis estructural, por lo que

es la coherencia estructural lo que convierte un texto en objeto estético; en consecuencia, la significación poética se concibe como parte de esa estructura.⁴

¹ Ibid, p. 358.

² Se refiere con el primer punto de vista a "la existencia de una función poética autónoma que define los textos poéticos y los separa de los demás textos"; con el segundo, a "la existencia de las relaciones de la función poética con otras funciones en el interior de los textos poéticos". Ver MATOS F., Susana, *op. cit.*, p. 89.

³ Ibidem. Observa el mismo problema en los estudios de Lotman y del Grupo M— al no poder superar esta doble posición de Jakobson, en la que atribuye autonomía a la función poética.

⁴ Ibid, p. 90.

Pero también piensa que el texto poético se constituye como "organismo en el que se vinculan diversos sistemas de significación".¹ Ve dos sistemas: el de la lengua y el literario de una época. De esta manera, el texto poético no es un organismo completo en sí mismo. Igualmente, Lotman incluye la perspectiva contextual en el análisis, al considerar que los textos poéticos "instauran una desviación frente a sus sistemas de base";² para poder percibir estas desviaciones deben considerarse los contextos culturales donde se generan los textos.

Sin seguir estrictamente los pasos propuestos por Susana Matos, se tendrán en cuenta algunos conceptos generales sobre el plano de la expresión, expuestos por Lotman, para analizar los poemas de Mutis. También se confrontarán los lineamientos generales de Octavio Paz sobre este asunto.

A. LENGUAJE ORIGINAL

En 1948, Alberto Zalamea criticó el lenguaje construido con palabras de todos los días, en el primer libro de Mutis³; un lenguaje que carecía de propiedad para explicar su pensamien-

¹Ibid, p. 91.

²Ibidem.

³Se refería a *La balanza*, ya citada. Ver MUTIS, Alvaro, *Poesía y prosa*, op. cit., p. 665-667.

to. Dijo que este defecto desaparecería cuando el poeta se empape más del lenguaje de su tierra y de su gente. Las críticas se escucharon más que todo referidas a *La balanza* (1948) y *Los trabajos perdidos* (1963). Le señalaron influencias de *Residencia en la tierra*, de Pablo Neruda;¹ pero, sobre todo, de Saint-John Perse,² Lautréamont, Conrad,³ Enrique Molina y Cardoza y Aragón.⁴ Entre los elementos de Saint-John Perse que Téllez observa en la obra de Mutis, cita "esa mágica e irrazonable yuxtaposición de valores verbales".⁵ Por la misma época, Héctor Rojas Herazo destacó la novedad de las palabras de Mutis, "por la vejez de que vienen cargadas",⁶ en cuanto a la tradición que encierran de todo tiempo y lugar, aunque siempre nuevas; igualmente, reconoce astucia retórica, estrategia ornamental y seguridad distributiva.

¹ VALENCIA GOELKEL, Hernando. *Los trabajos perdidos. Crónicas de libros*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976. p. 34.

² Véase VALENCIA GOELKEL, Hernando, *op. cit.*; TELLEZ, Hernando. La poesía de Mutis. *Suplemento literario. El Tiempo*. Bogotá, marzo 23, 1954 —citado en MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa, op. cit.*, p. 669—; COBO BORDA, Juan Gustavo. La poesía de Alvaro Mutis. MUTIS, Alvaro. *Susana de Maquill el Gaviero, op. cit.*, p. 14; GIMFERRER, Pere. la poesía de Alvaro Mutis. MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa, op. cit.*, p. 703; OVIEDO, José. Caravansary, de Alvaro Mutis. *Magazín dominical. El Espectador*, Bogotá, julio 4, 1982, p. 7.

³ GIMFERRER, Pere. *op. cit.*, p. 703.

⁴ COBO BORDA, Juan Gustavo, *op. cit.*, p. 14.

⁵ TELLEZ, Hernando, *op. cit.*, p. 669.

⁶ ROJAS HERAZO, Héctor. La poesía de Mutis. MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa, op. cit.*, p. 673.

A partir de *Los trabajos perdidos* empiezan a desaparecer las críticas a su lenguaje, y las referencias a la presencia de Saint-John Perse en su poesía. No obstante, el lenguaje de esta poesía y los diversos conceptos expresados sobre ella, exigen un análisis cuidadoso de este fenómeno.

Para Hernando Téllez, Mutis está regalado con la gracia poética de

la palabra insólita y feliz, que crea, dentro del poema, una sucesión de sorpresas, de hallazgos, de deslumbramientos. Todo el poder lírico de los poemas de este libro se sustenta en el llamado milagro de la expresión, en este caso de la contención, del ajuste, del rigor con que el poeta frena y conduce su emoción por entre el bosque de las palabras, creando de ese abstenerse y disciplinarse un gran estilo poético, que parece y es una estúpida contradicción a toda esa lírica latinoamericana que abunda en vanas palabras y falsas pretensiones metafóricas. En *Los trabajos perdidos*, en cambio, cuánta dificultad interior y cuántos escollos de la expresión, resueltos, a la postre, en una fórmula verbal exacta, bella y sorprendente.¹

Pero Alberto Hoyos señala que en los poemas de Mutis encuentra una preocupación por la expresividad de la palabra, dentro del lujo pero sin ostentación; búsqueda de lo esencial de la palabra, "lo que no quiere decir contención sino exactitud en el vocablo; que trasciende su límite de significado y nos impregna de sugerencias". Y agrega que el lenguaje de estos poemas

¹ TELLEZ, Hernando. *Los trabajos perdidos* (1965). Alvaro, *Poesía y prosa*, op. cit., p. 693.

nos devuelve el significado mágico y pueril de las palabras, recuperamos en ellas "totems" y fétiches que ya dábamos por perdidos, aunque descubramos después que son los mismos.¹

Lo anterior nos remite al tema inicial, en el que se trató sobre las palabras que necesita la poesía para expresarse, y hacia las cuales se dirige la crítica de Mutis. Esto no deja de exigir la búsqueda de la configuración de su lenguaje, de la manera como aparecen las palabras, y de un léxico que pueda determinarse como propio. Pero no sólo la actitud crítica de Mutis conduce al rastreo de su lenguaje poético, sino también las caracterizaciones de Fernando Charry Lara,² el trabajo de Roger Caillois sobre la poética de Saint-John Perse³ y las ideas de Octavio Paz sobre el lenguaje.⁴

Charry Lara dice:⁵

En la palabra de Alvaro Mutis, precisamente, hay algo oculto que constituye el origen mismo de la germinación poética... Existe en Mutis una rara condición verbal. En sus poemas reconoce un trabajo secreto por descubrir la esencial función delatora del lenguaje. A veces sombría, otras relampagueante, directa en la intención y abriéndose paso hacia adentro, el habla obedece, incisiva, a la

¹HOYOS, Alberto. *Posta de mares y de vidas*. MUTIS, Alvaro, *Poesía y prosa*, op. cit., p. 698-701.

²CHARRY LARA, Fernando. Alvaro Mutis. *Lector de poesía*. Bogotá: Biblioteca Colombiana de Cultura, 1975. p. 57-62.

³CAILLOIS, Roger. *Poética de Saint-John Perse*. Trad. María Luisa Bastos y Enrique Pezzoni. Buenos Aires: Sur, 1964.

⁴PAZ, Octavio. *El lenguaje*. *El arco y la lira*, op. cit., p. 27-48.

⁵CHARRY LARA, Fernando, op. cit., p. 60.

urgencia del esclarecimiento del mundo amargo y fantástico que obsesiona a este poeta.

Esta afirmación incluye los poemas escritos entre 1947 y 1970.¹ Observa que esta poesía permanece atenta a las preguntas por el modo, el destinatario y los medios de escritura —vocablos, formas e imágenes—; recela de sus propios dones, y prefiere buscar "la perdida virtud original del lenguaje"; características que le permiten criticar a los poetas que se complacen y se sienten seguros de lo que dicen, y elegir a los poetas que, como Mutis,

intentan en cambio luchar contra la insuficiencia y la vacuidad resonante de las palabras.²

La búsqueda siguiente permitirá ver la evolución de este lenguaje a partir de las diferentes obras; y establecer, a la vez, los elementos constantes de la poesía de Mutis. Confirmar la certeza de las palabras de Guillermo Sucre al respecto:³

La exuberancia verbal no siempre se convierte en deliberada parodia o tiende, luego de su despliegue, al extremo laconismo. Puede también mantenerse al estado puro: sin renunciar a sus poderes, sin dejar tampoco de percibir sus límites. Expansión del lenguaje y refracción de la conciencia crítica pueden coincidir sin neutralizarse.

¹ Publicados bajo el título de *Susurros de Maqroll el Gaviero*.

² *Ibid*, p. 62.

³ SUCRE, Guillermo, *op. cit.*, p. 367.

En el desarrollo de este doble movimiento consiste la obra de Mutis —sigue diciendo Sucre—, dinámica que le comunica un sentido problemático a esta poesía.

Mirar, también, si puede confirmarse la solidez de su lenguaje y la solidificación de la estructura del poema, como asegura Guillermo Martínez, quien encuentra en la poesía de Mutis improvisación y falta de disciplina sistemática.¹ Interesa, por ahora, estudiar la solidez de su lenguaje, ya que la solidificación de la estructura del poema también depende de los gases y humores de la contextura de la palabra. Además, y en esto acierta Sucre, existe una adecuación entre la visión y la experiencia del mundo de Mutis, y su visión y su experiencia del lenguaje.²

Octavio Paz afirma que así como el mito, el lenguaje es una vasta metáfora de la realidad: un elemento que representa la realidad; es decir, algo esencialmente simbólico. De esta manera, la palabra es metáfora y también instrumento mágico, porque se puede transformar y puede transmutar lo que toca. Este carácter simbolizante se comprueba porque "el lenguaje

¹MARTINEZ, Guillermo. El mito de los cotidiano en la poesía de Alvaro Mutis. *Magazín Dominical. El Espectador*. Bogotá, agosto 27, 1978. p. 10.

²Ver SUCRE, Guillermo, MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa*, op. cit., p. 725-726. Recordar aquí las ideas de Mutis sobre la creación poética y lo que sus poemas expresan.

tiende espontáneamente a cristalizar en metáforas". El habla es sustancia o alimento del poema, pero no el poema. Y la distinción se nota en que el poema busca trascender el idioma, mientras que las expresiones poéticas permanecen en el nivel del habla, son el resultado del uso de los hombres.

No son creaciones, obras. El habla, el lenguaje social, se concentra en el poema, se articula y levanta. El poema es lenguaje erigido.

Paz considera que la creación poética "se inicia como violencia sobre el lenguaje", y el primer acto de esa violencia es "el desarraigo de las palabras": desarraigo del uso habitual de los vocablos, en el habla. Un segundo acto consiste en el regreso de la palabra: "el poema se convierte en objeto de participación". Participación en la lectura —por parte del lector—; desarraigo en la creación —en el poeta—. Estas dos operaciones exigen la sustentación del poema en un lenguaje común, en la "lengua de la comunidad"; es decir, un lenguaje también "vivo".

El poema se nutre del lenguaje vivo de una comunidad, de sus mitos, sus sueños y sus pasiones, esto es, de sus tendencias más secretas y poderosas. El poema funda al pueblo porque el poeta remonta la corriente del lenguaje y bebe en la fuente original. En el poema la sociedad se enfrenta con los fundamentos de su ser, con su palabra primera. Al proferir esa palabra original, el hombre se creó.

¹Estas últimas citas se encuentran en Octavio Paz, *El arco y la lira*, op. cit., p. 34, 35, 38 y 41.

También agrega otro aspecto fundamental: el poeta encuentra las palabras, no las escoge, porque éstas ya habitaban en él; porque hay una interrelación entre el poeta y sus palabras, como elementos de su personalidad poética, y ésta, a su vez, parte íntima de sus palabras. Por eso las palabras que conforman el poema son necesarias e insustituibles. "Cada palabra del poema es única" y el lenguaje del poeta es el de su comunidad, por lo que son palabras vivas, él les sirve y las hace recobrar su estado original.

En primer término, sus valores plásticos y sonoros, generalmente desdeñados por el pensamiento; en seguida, los afectivos; y, al fin, los significativos. Purificar el lenguaje, tarea del poeta, significa devolverle su naturaleza original.¹

Con esta afirmación quiere caracterizar la palabra, en sí misma, como una pluralidad de sentidos. De ahí que recobrar para ella su sentido original equivalga a recobrar su pluralidad.

Estas reflexiones exigen —al mirar el lenguaje de los poemas de Mutis— la necesidad de acudir a un método que puede resultar acertado, por dos motivos principales: uno, porque recupera y asimila sin imitar el lenguaje de Saint-John Perse, relacionado con la poesía de Mutis en varias ocasiones, y cuya poesía evoca mundos similares. Al leer los poemas de Mutis se

¹ Ibid, p. 45 y 47.

percibe una sensación que contrasta con la percibida en la poesía en lengua española de América. La manera como alterna verso y prosa, las diferentes extensiones de sus versos —desde el verso muy corto hasta el versículo—, el comportamiento de éstos en el poema, la ausencia de la rima, del metro y de otros recursos tradicionales, todo esto despierta un interés particular por el lenguaje y sus efectos sonoros, en una poesía que niega toda pauta fónica y rítmica comunes; por esto sus palabras aparecen en otra estructura, el poema remite a otros lugares y objetos, y los nexos entre sonido y significación se estrechan aún más. El segundo motivo: la cercanía de temas y de estilo entre Alvaro Mutis y Saint-John Perse, y cierta atmósfera ambiental y humana que comparten.

B. PALABRAS SIN AUREOLA

Los vocablos de los poemas de Mutis proceden de diversos lugares: el trópico, la tierra caliente, el mar; hoteles, hospitales y casas de prostitución; el mundo heroico, el territorio de la guerra y el ámbito de la monarquía; la muerte, el erotismo, los viajes y la poesía.

El léxico de sus poemas es el elemento que más unidad confiere a su obra. Puede afirmarse, en efecto, que se conforma de los vocablos de todos los días, salpicados esporádicamente de arcaísmos, de palabras desusadas o de neologismos. A veces

elevan su voz, coloquialismos o palabras que remiten a un mundo antiguo, histórico o legendario, literario o lejano. Pero conserva sus vínculos interiores, debido al entrecruzamiento de espacios y de tiempos en los poemas; de los motivos entre sus mismos poemas; y, a la vez, por la presencia de unos personajes, unos ambientes y una geografía a lo largo de su obra. Como si de pronto no interesaran las palabras, lo que se nota en repeticiones de vocablos, en el mismo poema o en varios poemas dentro de la misma obra, tal vez para evitar el uso de sinónimos o la construcción rebuscada. Pero dicha recurrencia no significa que su vocabulario carezca de una vasta extensión de construcciones que denotan cuidado y atención, intención literaria.

En el campo gramatical¹ se observa más una huella personal, debido a las permanentes búsquedas y aciertos. Pero no existe una rebelión contra estas normas; sólo variaciones o exploraciones sin ningún ánimo innovador o revolucionario. Nada de pretensiones gramaticales o lexicales, pues la poesía de Mutis no busca llevar al lector a disquisiciones de este tipo. Parece preferir los aspectos semánticos, aunque la forma exhibe cuidado, dominio, precisión, grandeza y sencillez expresiva.

¹ Construcción sintáctica acorde con normas clásicas de combinación.

Sus palabras provienen de la tierra caliente, de las tierras bajas. De los ríos, las lluvias, el calor, los pantanos, los cafetales y los cañadales, los trapiches y las orillas llegan en nubes de insectos, sobre las ciénagas, durante noches o días de bochorno. Predominan las aguas que conducen al mar, a los deltas, a los manglares y a los esteros, y que se encajonan por entre altos muros de montañas, descienden de los páramos y se precipitan en un desorden imprevisible. Y en el mar, las aguas conducen a los puertos y señalan costas y radas. Entre éstas y sobre éstas, los viajes; las ciudades de América, Europa y Asia que pasan como cuadros de película sin descripción, sin asentamiento en la memoria del narrador —frecuentemente Maqroll—, a no ser para destacar algunos momentos allí vívidos. Por el Gaviero se conoce la mayor parte de la geografía que recorren estos poemas; ciudades abundan en *Caravansary* y *Los emisarios*, mas no en *Suma de Maqroll el Gaviero*, en la que sobresale el léxico del trópico. Gran parte de este mapa evoca la poesía de Aurelio Arturo, sobre todo el trópico, las montañas, el paisaje de las tierras calientes, las lluvias y la noche.

En los frecuentes viajes terrestres pocas palabras traen sorpresas, porque son conocidas para un lector medianamente informado. Paisajes, ciudades, puertos, climas y sucesos; los personajes —viajeros, comerciantes, marinos, hombres de diversos oficios— no se detienen, pasan y traen al poema esos

vocablos sin ostentar ni presumir, sin señales que permitan un itinerario, una imagen de bienestar o de placer. Ciudades en las que se destacan hoteles de baja categoría, posadas, piezas, hospitales, bares, cantinas, prostíbulos, fondas de camino, alguna oficina, plazas, calles. Lugares que no deparan sorpresa alguna al lector —como en *Summa*—, sino seres en deterioro físico —enfermedades, plagas, calor, bochorno—, moral —desesperanza, miedo, fracaso, hastío, soledad—, sensual —placeres efímeros o insatisfactorios, deseos inmediatos, silencios— o la muerte.

De la muerte se nutre, en segundo grado de importancia, la obra poética de Mutis. Se presenta en todas sus formas y en toda su expresión, desde el sueño hasta la descomposición, desde el delirio hasta el deseo. Vocabulario que encuentra su mejor expresión en "Moirologhia", "Cada poema", "Funeral en Viana", entre otros. No la muerte propiamente dicha, sino sus efectos cadaverinos, los momentos próximos a ella, su acercamiento, su presencia o su confirmación. No se ven lágrimas, aunque poemas como "Poema de lástimas a la muerte de Marcel Proust" y "Funeral en Viana" lo insinúen. No obstante, tampoco se escucha el tono lastimero, porque en "Moirologhia" —poema que representa más al que ha muerto— predominan el tono humorístico y la ironía. Se trata de la muerte sin más, vivida, concebida como una realidad sin espavientos, sin escándalo y sin llanto. De ella se alimentan los poemas con un abundante

repertorio de palabras. Pero a ella preceden y suceden el deterioro y la descomposición del cuerpo, del recuerdo, del paisaje geográfico, del paisaje físico y moral de los mismos espacios en los que ella se fragua. No se trata de poesía fúnebre, sino vital, porque entre la efervescencia del calor y de la vida, la muerte llega o toca todo como un ineludible destino, como una verdad que en estos poemas se asume sin piedad y sin rencor. "Funeral en Viana" lo expresa, dejando esa sensación de que César no ha muerto, sino que se resiste a morir. El Baviero logra en el último momento, las certezas o visiones de los instantes vividos, en los que la vida se manifestó con plenitud. Pero de todo este lenguaje queda una sensación de fracaso. De sus poemas surge un "moirológico" léxico propio de la historia y de la cultura, sin deseos de deslumbrar o atiborrar al lector; tema que se analizará más ampliamente en los últimos capítulos.

Un léxico que más se relaciona con la historia antigua, del Renacimiento y de Bizancio, especialmente. Sobre todo del reinado de Felipe II y del príncipe de Viana. Alrededor de este personaje, de la historia de su época, y de los lugares que ahora, en España, rememoran ese pasado, se nutre otra buena parte de la poesía de Mutis. Felipe II recorre todos sus textos, y se insinúa a través de personajes como el húsar y los guerreros. Pero el tono heroico y bélico que pueda desprenderse de ahí, se disemina; y no llega al fragor ni a la

exacerbación del arrojo o de la crueldad. Se crea un ambiente de heroicidad como momento de plena fuerza vital y humana, no la fuerza de la guerra, como en "El húsar" o en "Funeral en Viana".

El héroe, el guerrero, el húsar, el soldado, o el hombre de guerra se presentan en *Susaa*, sobre todo en "Los elementos del desastre", en *Los emisarios* y en *Crónica regia*. En esta última obra se reúne todo el léxico cortesano y monárquico, un motivo de la poesía de Mutis que parece salir de monumentos, retratos o pinturas, recuerdos, nostalgias y sueños.

De la descomposición, la muerte, el valor, la cultura y la historia, también extractan sus palabras una sensualidad, un destello de erotismo que se va desvaneciendo lentamente en sus obras. Erotismo más evidente en *Susaa* pero sin el léxico que pudiera conformar un diccionario erótico. Se presenta el cuerpo, con un alto grado descriptivo, fracciones -fragmentos-, sensaciones, momentos de erotismo final y encuentros casi instantáneos. No literatura erótica, sino poesía que asume el erotismo en convivencia con el desamparo, el hastío, el calor, la soledad y la muerte.

Así, estas palabras parecen provenir del conocimiento directo del poeta, de sus lecturas, de su formación y de sus preocupaciones culturales. De la tierra de su infancia donde la afini-

dad con la poesía de Aurelio Arturo adquiere su importancia, como se siente en "Lluvias":¹

Ocurre así
la lluvia
comienza un pausado silabeo
en los lindos claros del bosque
donde el sol trisca y va juntando
las lentas sílabas y entonces
suelta la cantinela

así principian esas lluvias inmemoriales
de voz quejumbrosa
que hablan de edades primitivas
y arrullan generaciones
y siguen narrando catástrofes
y glorias
y poderosas germinaciones
cataclismos
diluvios
hundimientos de pueblos y razas
de ciudades
lluvias que vienen del fondo de milenios
con sus insidiosas canciones
su palabra germinal que hechiza y
envuelve
y sus fluidas rejas innumerables
que pueden ser prisiones
o arpas
o lirás

[...]

Poema que deja sus huellas en "Nocturno" de Mutis:

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 vastí-
sima
que crece las acequias y comienza a henchir los ríos
que gimen con su nocturna carga de lodos vegetales.
La lluvia sobre el zinc de los tejados
canta su presencia y se aleja del sueño
hasta dejarme en un crecer de las aguas sin sosiego,

¹ARTURO, Aurelio. *Un país que sueña. 10 poemas.* Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982. p. 45.

en la noche fresquísima que chorrea por entre la bóveda de los cafetos y escurre por el enfermo tronco de los balsos gigantes. 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.

Lenguaje que proviene de la visión de un mundo en deterioro, de una sensibilidad personal y de la nostalgia del poeta. De un deseo —como el que muestra "Una calle de Córdoba"— o de una obsesión —"Cadiz", "Regreso a un retrato de la Infanta Catalina Micaela hija del Rey Don Felipe II"—; también de la vida, del mundo y de su destino de poeta.

Otras vetas revela su léxico: los diversos oficios humanos, la *Biblia*, las obras de Joseph Conrad, el lenguaje de las Tierras Bajas del Tolima, la literatura en general, la poesía, los páramos, las cartas del naipes y del tarot, la geografía colombiana, las minas, las cavernas, España, el desierto, las ciénagas, la selva, los palacios, los templos y el sueño.

Utiliza pocas palabras extrañas, que no parecen consultadas en diccionarios sino atrapadas en lecturas. A veces, la sorpresa de un localismo en un ámbito lejano o extraño al vocablo. De pronto, una palabra ya perdida del uso cotidiano o alguno que otro extranjerismo. Pero, pocas palabras de otros idiomas —"Funeral en Viana" emplea versos en Latín del oficio de

difuntos, como una excepción—, casi necesarias y sin ánimo cultista.

C. CALIFICATIVOS INUSITADOS

En los poemas de Mutis abundan los epítetos, las frases adjetivas y los adjetivos. Frecuenta la fórmula de un sustantivo unido a un adjetivo; también, el uso de un sustantivo entre dos adjetivos, o de un sustantivo con una serie de adjetivos unidos por asíndeton o polisíndeton; otras veces, por medio de frases adjetivas relativas. Esta frecuencia de adjetivos plantea un dilema en la lectura: o cumplen una función ornamental, lo que recarga el peso de la imagen; o cumplen una función diferente.

Al tomar como ejemplo "Moirologhia" para observar el uso del adjetivo, se puede ilustrar, *grosso modo*, la manera como lo emplea esta poesía. Este ejemplo va en detrimento de la imagen, ya que vistos así no se pueden captar los demás elementos que constituyen el poema; sólo como ilustración que permite ver características válidas para la mayor parte de los poemas de Alvaro Mutis.

Sustantivos seguidos de adjetivos

cardo amargo	memoria melosa	caries acre
materia polvosa	barca varada	serpiente olvidada
colchón astroso	ventana tapiada	aves enfermas

caballo ciego	éter fétido	lavatorios públicos
color pardo	trampa escondida	

Adjetivos anteriores a los sustantivos

fresca cal	leve sombra
nuevo reino	ruidosos asombros
callado rastreo	incómoda sal
apartadas regiones	ciego ojo
triste jaula	pequeños túmulos
lejano gemido	firμες creencias
vastos planes	complicada fe
muerta medusa	abandonado animal
nuevas vestiduras	desordenadas materias
diminutas bestias	tranquilo desheredado
suaves derrumbamientos	torcido curso
sabios cirios	

Sustantivo seguido de adjetivos en serie

viento fétido, quieto, fácil, incoloro

Sustantivo entre dos adjetivos

vanos instrumentos solícitos
 magro sexo encogido
 breve cúmulo terroso

Sustantivo seguido de dos adjetivos unidos por conjunción

aire sigiloso y ácido

Adjetivo con conjunción, dos adverbios, adjetivo y sustantivo

secretos y nunca bien satisfechos deseos

Sustantivo más adverbio, y dos adjetivos unidos por conjunción

cosas más minerales y tercas

Adverbio más sustantivo más adjetivo

tanto tallo quebrado

Al observar estas construcciones, se pueden identificar características válidas para el resto de la obra:

- 1) Adjetivos insólitos para el sustantivo que califican, al asignarle propiedades de otro elemento; o porque el sustantivo no admite la calificación *en términos denotativos*, como en el caso de "memoria melosa", "sabios cirios"
- 2) Ironías o paradojas: "diminutas bestias", "tranquilo desheredado", "ciego ojo", "vanos instrumentos solícitos"
- 3) Redundancias: "éter fétido", "trampa escondida"
- 4) Humor intencional: "serpiente olvidada", "magro sexo encogido"
- 5) Adjetivos de uso cotidiano o familiar: "vastos planes", "firmes creencias", "apartadas regiones"
- 6) Adjetivos cinestésicos: "aire sigiloso y ácido"

7) Superlativos o adverbios que engrandecen la cualidad: "más gratas especies"

8) Acumulación de adjetivos que matizan el sustantivo de manera gradual o caótica: "viento fétido, quieto, fácil, incoloro"

Aunque esta poesía se cuida de la repetición de vocablos, a veces lo olvida en un mismo poema, pero el adjetivo repetido califica diversos elementos. En algunas ocasiones, el mismo adjetivo y el mismo sustantivo aparecen en poemas distintos; o al mismo sustantivo lo califican diversos adjetivos a través de la obra. Por ejemplo, los adjetivos agrio y grande, repetidos en varios poemas.

En muchos casos, los adjetivos opacan a los sustantivos, no sólo por la acumulación de adjetivos alrededor de un sustantivo, sino también por la extensión del adjetivo —adjetivos con más sílabas, acentos fuertes o fonemas sobresalientes—, como en el caso de "incómoda sal"; o cuando se presentan en grado superlativo. Debido a la imagen que crean, estos adjetivos matizan y transforman el sustantivo, hasta convertir la imagen en una sensación, algo vivo, personificado, como se ve en "cosas más minerales y tercas". Parece que los adjetivos exploraran otras vibraciones de las cosas, de los nombres;

como si éstos produjeran efectos desconocidos: "ruidosos asombros", "leve sombra".

Además, los adjetivos de la poesía de Mutis contienen tres, cuatro y hasta cinco sílabas, en forma predominante. Por lo general, ocultan el sentido común de las cosas, y resaltan insospechadas cualidades o asociaciones; a veces más luminosos y visibles que los sustantivos, los cuales se refieren a elementos comunes, más que los mismos adjetivos, como si buscaran mostrar una materia menos importante que lo que por sí misma ella despierta. Ocurre un movimiento de mutuo rechazo y aproximación; los adjetivos parecen minimizar a los sustantivos por su brillantez, a la par que los sustantivos salen ganando la partida, debido a los contrastes, las paradojas y el oximoron.¹

D. SINTAXIS

Frecuenta los *vocativos*, pero contrario a lo esperado éstos suenan irreverentes, ya por referirse de manera irónica al sustantivo —en *Moirologhia* se dirigen a un cadáver: "¡oh yerto sin mirada!"...—, ya por exaltar momentos que en determinado

¹El *Diccionario de retórica crítica y terminología literaria*, de Angelo Marchese y Joaquín Ferradellas —Barcelona: Ariel, 1986, p. 304—, define oximoron como "una especie de antítesis en la cual se colocan en contacto palabras de sentido opuesto que parecen excluirse mutuamente, pero que en el contexto se convierten en compatibles".

código cultural, como el de la poesía regida por cánones tradicionales, nada dicen; como en el caso de "Una palabra":

¡Oh el desvelo de los vigilantes que golpean sin descanso
sonoras latas de petróleo
para espantar los acuciosos insectos que envía la noche
como una promesa de vigilia!

Y que llegan a formar imágenes, como en "El húsar":

¡Oh la gracia fresca de sus espuelas de plata que rasgan
la piel centenaria del caballo como el pico luminoso de un
buitre de sabios ademanes!

O que sitúan al lector entre el humor y la revelación de algo nuevo; o, como sucede en el numeral 4 de "Los elementos del desastre", donde la repetición del vocativo sugiere la pregunta por la identidad de ese "hermano". Valencia Goelkel ha dedicado un artículo a este poema,¹ en el que plantea lo inhabitual del vocativo "hermano" en Mutis; le parece enigmático este uso, porque no va dirigido a un tú, un vosotros o un ustedes, aunque sí dentro de una connotación en el contexto de Baudelaire. Además, piensa que el vocativo se dirige al lector en su aspecto más aparente; pero más adelante dice que el elusivo "hermano" es otra "vuelta de tuerca" muy sutil.

Es el término que marca la frontera; el diálogo fingido nos sitúa en la situación del oyente. Y por un momento aceptamos también la ficción de relato, de que el poeta está contando algo.

¹ VALENCIA GOELKEL, Hernando. Sobre unas líneas de Alvaro Mutis. MUTIS, Alvaro, *Poesía y prosa, op. cit.*, p. 677-680.

Pero, continúa diciendo, el interlocutor fraternal es "abstracto y fabuloso", como los guerreros, la sangre y la muerte.

Mutis le cuenta algo que nunca sucedió a alguien que no existe y habla de un sueño que no soñó nunca pero que logró a su manera, soñar en el poema.¹

En *Caravansary*, en "La muerte de Alexandr Sergueievicht", el vocativo confirma una búsqueda en el delirio: Natalia Gontcharova. En otros poemas, el vocativo se comporta como una invocación e imprecación.

Con más frecuencia aparecen los *imperativos*, algunos con el tono de mandato:

Cese ya el elogio y el recuento de sus virtudes y el canto de los hechos

(El húsar)

¡Cread las bestias! Inventad su historia. Afilad sus grandes garras. Acerad sus picos curvados y tenaces...

(Programa para una poesía)

¡Alto los enfebrecidos y alterados que con voces chillonas demandan lo que no se les debe!...

(Caravansary)

¡A callar hijas de puta! ¡Yo fui amigo del Príncipe de Viana, respeten la más alta miseria, la corona de los insalvables!

(Cocora)

¹ Ibid, p. 680, para las dos últimas citas.

Otros, en tono de ruego o de invitación, como en los libros *Crónica regia* y *Un homenaje y siete nocturnos*.

En *Susaa*, dos poemas presentan variaciones del tono imperativo. En "Grieta matinal", un llamado insistente al interior del interlocutor: "cala tu miseria, sondéala, conoce... Aceita... Compárala...", como un llamado a la razón y a la apropiación de la miseria personal. En cambio, en "Pregón de los hospitales", una llamada de atención a los interlocutores para que contemplen, entiendan y entren a un hospital. El narrador parece un vendedor de bazar que anuncia el producto con todo lujo de detalles, para llamar la atención de los despreocupados transeúntes. Se ofrece la enfermedad, sus síntomas, sus secuelas, el dolor, la descomposición. El tono alcanza la ironía, a la vez que, por refracción, motiva al lector a pensar en su mismo estado de salud —física y moral—, y en el estado de salud del mundo. Se destaca también el tono coloquial de voces como: "¡Abrañ bien los ojos...!", "¡Entren todos...!", "Adelante, señores", "entren, entren", "Prueben...", "Vengan todos..."¹

Vocativos, imperativos, frases en subjuntivo con tono de mando o de consejo, indican la presencia de un *yo* que se dirige a un

¹ Lenguaje propio de melóricos en México o de culebreros en Colombia, quienes ofrecen pócimas, secretos, conjuros, virtudes y otros atractivos de sus productos, en plazas y lugares públicos.

tú. La subjetividad se expresa en el deseo o la consideración del interlocutor, y demanda una actitud del lector, en este caso. Recurso poco frecuente; por eso salta a la vista cuando aparece, por enfático y perentorio.

Usa las frases en varios accidentes: nominales, cuando el enunciado se forma de un sustantivo con complementos; esto ocurre en "Ciudad", en los cinco primeros versos, los cuales conforman un solo nombre: "Un llanto, / un llanto de mujer / interminable, / sosegado, / casi tranquilo".

O en "Caravansary", al final del primer poema; igualmente en "En los esteros": "dos carbunclos en demente incandescencia ante la muerte inexplicable y laboriosa".

Recurso frecuente y que se vuelve más significativo por la prisa que suscita en la lectura; o por la urgencia de lo que se relata como ocurre en "La muerte de Alexandr Sergueievich": "pasos apresurados por la escalera, gritos, sollozos apagados, oraciones".

Frases que pueden condensar imágenes o acciones evitando el verbo para concentrar la materia narrada, cualquier explicación, y para darle un tono de énfasis al suceso.

La *elipsis* encuentra su mejor ejemplo en "La muerte de Matías Aldecoa", donde no aparece ningún verbo que explique la acción o el sentido de lo que acontece. El lector supone el verbo, no siempre el verbo ser, aunque éste se insinúe en los primeros versos. Pero la presentación de esta figura no sólo lleva a suponer un verbo implícito, sino también a crear plurisignificaciones alrededor de los sustantivos y de las imágenes del poema.

También utiliza recursos como frases relativas con diferentes funciones: adjetivos, complementos del verbo, complementos circunstanciales, aposiciones y otros. Este recurso crea imágenes densas que remiten más allá de la explicación, de la narración o de la descripción; como medio de introducir las enumeraciones y acumulaciones alrededor de un mismo elemento. Esto se ve en "Una calle de Córdoba", poema en el que los primeros versos preparan rítmicamente la explicación o noticia del suceso:

En una calle de Córdoba, una calle como tantas, con sus
 tiendas de postales y artículos para turistas,
 una heladería y dos bares con mesas en la acera y en
 el interior chillones carteles de toros,
 una calle con sus hondos zaguanes que desembocan en
 floridos jardines con su fuente de azulejos
 y sus jaulas de pájaros que callan abrumados por el
 bochorno de la siesta,
 uno que otro portón con su escudo de piedra y los
 borrosos signos de una abolida grandeza;
 en una calle de Córdoba cuyo nombre no recuerdo o
 quizá nunca supe,
 a lentos sorbos tomo una copa de jerez en la precaria
 sombra de la vereda.

Todos estos recursos —y la extensión de las frases que los encierran— otorgan un ritmo especial a esta poesía, que la acerca más al versículo que al verso propiamente dicho¹ —en el que se conservan la rima y el metro—, y llevan a textos en los que abundan los poemas en prosa, como se ve en *Caravansary*.

Todo lo anterior permite afirmar que la poesía de Mutis manifiesta una actitud reacia contra la retórica, contra premeditaciones y cánones ya sistematizados en la poesía. Expresa una posición distinta de una poesía soberbia o meramente formal, pues ésta cuenta con la forma como su elemento, el agua en la que fácilmente flotan los vicios de una poesía deslumbradora o que, de manera petulante, trata de exhibirse como tal. Mutis conoce y maneja conscientemente la lengua; no se sitúa por encima de las palabras ni éstas se le sobreponen. Las contiene y las suelta, las retoma y deja que se apropien del lector. Seguramente puede haber poemas que parecen ensayos, como lo afirma Octavio Paz de "Reseña de los hospitales de ultramar";² o demasiada intervención creadora del poeta. En las obras posteriores se capta una mayor entrega a una búsqueda interior en la que el poeta se reconcilia interiormente a medida que encuentra un lugar, un espacio en la tierra y un espacio en el destino de la poesía. Un espacio en el poema.

¹ Más adelante se analizarán el verso y el versículo.

² PAZ, Octavio. Los hospitales de ultramar. Alvaro, *Poesía y prosa*, op. cit., p. 684.

VI. VERSO Y PROSA

En la obra poética de Mutis abundan los poemas en verso, si se miran sus textos independientemente de los libros en que aparecen. Al observar con más cuidado,¹ el resultado es otro. Se puede seguir un proceso cronológico hasta 1986:

Año	Obras	Verso	Prosa
1953	Los elementos del desastre	+	+
1959	Reseña de los hospitales de ultramar ²		+
1965	Los trabajos perdidos	+	
1973	Recuento de ciertas visiones		+
1981	Caravansary		+
1984	Los emisarios	+	+
1985	Crónica regia	+	
1986	Un homenaje y siete nocturnos	+	

Se observa en este cuadro un equilibrio en la utilización de verso y prosa.³ También se encuentran poemas que combinan verso y prosa en varias formas: prosas en párrafos numerados y

¹ Se emplea aquí la estadística con el propósito de contabilizar y encontrar constantes.

² En la "Bibliografía completa de Alvaro Mutis hasta 1985", publicada en: MUTIS, Alvaro. *Obra literaria. Prosas*. Tomo II. Bogotá: Procultura, 1985, p. 233, aparece este libro sin fecha. Pero en realidad, los primeros poemas del texto fueron publicados en la revista *Mito* en 1955. En la edición publicada por la Editorial Era de México, en 1965, se incorporaron dos nuevos poemas.

³ Vale recordar que en este trabajo no se estudia ninguna obra de carácter narrativo, de Mutis.

una estrofa en verso como conclusión, en "Caravansary"; poemas con prosa introductoria y el resto en verso, en "Oración de Maqroll"; prosas divididas en partes numeradas, en "Los elementos del desastre";¹ o prosas divididas en partes con título, en "Programa para una poesía"; poemas en estrofas numeradas y con prosa final, en "El húsar"; mezcla de prosa y verso, en "Los trabajos perdidos"; poemas en verso con introducción y conclusión en prosa, en "Letanía". Estas variedades abundan en las obras incluidas en *Suena de Maqroll el Gaviero*. También escribe prosas cortas, poemas extensos y poemas cortos en verso.

Lo anterior exige un acercamiento precavido a estas modalidades. Ya se observó que en la poesía de Mutis se manifiesta inconformidad en el léxico, la gramática y la sintaxis. Inconformidad que también se ve en el esquema "lógico" de reunir las palabras en el discurso, en el habla cotidiana y en buena parte de la literatura anterior a Mutis, y de este siglo, en lengua española.² Igualmente, se nota cómo el manejo gráfico y distributivo del texto se encuentra en relación con el manejo de la lengua. No hay nada nuevo en esto, pues desde

¹Cada vez que se mencionen *Caravansary* y *Los elementos del desastre* entre comillas, se trata de los poemas que llevan este título; en letras itálicas y en negrilla, de los libros con el mismo título.

²Ver Francisco López Estrada: *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Gredos, 1969; y a Tomás Navarro Tomás: *Arte del verso*. Sed. México: Colección Málaga, 1971.

fines del siglo XIX se da una poesía que busca una expresión prosaica, en Campoamor y Bécquer con sus *Cartas* y *Leyendas*,¹ en lengua española. En la segunda mitad del mismo siglo, la prosa intensifica su condición poética hasta crearse, en lengua francesa, *Petits poèmes en prose* (1868) de Charles Baudelaire, obra que ejerció gran influjo, y unida a la corriente simbolista sirvió de puente para abandonar la forma del verso como "expresión decisiva de la poesía",² y de vehículo para la expresión de un hondo lirismo de complejidad temática, adecuada al mundo moderno.³

En Hispanoamérica, el modernismo recoge esta corriente en *Prosas profanas*, de Rubén Darío, en "El país del sol"⁴ —Nueva York, 1893—. *Platero y yo* (1917) de Juan Ramón Jiménez es el gran libro de este género —sigue diciendo López Estrada—. Esta modalidad encuentra sus mejores expresiones en Rimbaud, Lautréamont, Saint-John Perse —en lengua francesa—, y Pablo Neruda y Octavio Paz —para mencionar dos en la literatura hispanoamericana contemporánea—. Mutis recoge esta tradición, además de la poética tradicional anterior a todos ellos.

¹ LOPEZ ESTRADA, Francisco, *op. cit.*, p. 50.

² *Ibid.*, p. 87.

³ *Ibid.*, p. 88.

⁴ DARIÓ, Rubén. "El país del sol". *Antología poética*. Bogotá: Oveja Negra, 1982. p. 79-80.

Se sabe que el verso no es la única característica que distingue a la poesía; también el nivel semántico, como segundo recurso poético del lenguaje. El escritor acude a cualquiera de estos niveles de procedimiento poético. Basado en esto, Jean Cohen establece tres clases de poemas: *poema en prosa*, o poema semántico, el cual explota de manera privilegiada la faceta semántica del lenguaje, y deja de lado la fónica; los recursos semánticos bastan para lograr el efecto poético; la segunda clase, *poemas fónicos*, en los que sólo se exploran los recursos sonoros del lenguaje; y, por último, *poemas fonosemánticos* o *poesía integral*.¹ En los poemas en prosa halla los mismos tipos de caracteres semánticos utilizados por el verso.

Tomás Navarro, al examinar las manifestaciones del verso español a lo largo de su evolución, dice que

basta representarlo como serie de palabras cuya disposición produce un determinado efecto rítmico. La base del ritmo del verso son los apoyos del acento espiratorio...

El verso determina en principio su figura y límites mediante la combinación de sílabas, acentos y pausas.

Esto es válido para los poemas que utilizan el verso. Pero esta poesía asume y transforma estos conceptos de Tomás Navarro. Además, en Mutis son discutibles las afirmaciones de

¹ COHEN, Jean, *op. cit.*, p. 11-13.

² NAVARRO TOMÁS, Tomás, *op. cit.*, p. 10-11.

Cohen sobre el poema en prosa; él plantea que en este tipo de poemas, el poeta se siente más libre para explotar los recursos semánticos. Si bien Cohen opta por la poesía versificada, muchos de sus conceptos valen también para el poema en prosa. Conviene tener en cuenta que la mayoría de los poemas de Mutis está escrita en verso, aunque éste no se cifa a los cánones tradicionales de la poesía.¹

Para su análisis, Cohen parte de la certeza de que la prosa es la norma² —por ser el lenguaje corriente—, y así puede considerar el verso como una desviación respecto de ella.

Consideramos, pues, el lenguaje poético como un hecho de estilo tomado en su sentido general. El poeta no habla como los demás, hecho inicial en que se basará nuestro análisis. Su lenguaje es anormal, y esta anomalía es la que le asegura un estilo. La poética es la ciencia del estilo poético.³

¹ César Fernández Moreno, en su obra citada, p. 31, dice: hasta el filo del siglo XX se mantuvieron presupuestos y recursos de la poesía tradicional: exigencia estética —alusiones a cosas o ideas consagradaamente bellas—, exigencia lingüística —mensaje perceptible a todo hombre, aunque esté plasmado en un lenguaje especialmente poético— y exigencia musical —lenguaje que obedezca a reglas de ritmo y rima que configuren una forma dada—.

² Lo mismo considera Yuri Lotman, *op. cit.*, p. 39: "La tesis según la cual el discurso del lenguaje cotidiano sería idéntico al de la prosa artística por lo que ésta en comparación con la poesía tendría orígenes más remotos manifestándose como fenómeno más original que la última es un axioma muy difundido en la teoría literaria."

³ COHEN, Jean, *op. cit.*, p. 15.

Para Mutis, la Poesía tiene un sello de comunicabilidad; el lenguaje carece de eficacia para comunicar y por esto lleva a un constante fracaso. Consuelo Hernández¹ anota que si en Mutis existiera un orden axiológico, el poema tendría su lugar después del placer y del deseo. Y en verdad, para Mutis tiene vigencia el momento vivido; ante todo, el poema se constituye de ese instante. Pero la memoria —lo dice Maqroll en "La visita del Gaviero"— no ofrece confiabilidad; las palabras engañan porque los sueños y verdades están marcados por el signo de lo comunicable. Por esto mismo, Mutis, crítico de las palabras y de la poesía escrita, no se atiene a las normas establecidas dentro de la poética, y explora una forma más acorde con su pensamiento y su sensibilidad.

Octavio Paz comenta que con Víctor Hugo y Baudelaire se inicia la irrupción de expresiones prosaicas en el verso. El poema en prosa y el verso libre sirvieron como recursos para quebrar la versificación silábica y la concepción de la poesía como discurso rimado. Agrega que esta aparición del prosaísmo tiene como función "provocar una irregularidad";² posteriormente, la poesía popular y el verso libre. Con "Un coup de dés", de

¹HERNANDEZ, Consuelo, *op. cit.*, p. 390.

²PAZ, Octavio. *El arco y la lira*, *op. cit.*, p. 76 y 84-85.

Mallarmé,¹ se cierra el período de la poesía simbolista y se abre el de la contemporánea,² en dos vertientes: la que va de Apollinaire a los surrealistas, y la de Claudel a Saint-John Perse. Para Paz, el simbolismo y la vanguardia lograron la unión de prosa y poesía; de aquí resultó el poema en prosa de Rimbaud. De esta manera se abolieron los géneros después de haberse mezclado. Para el caso, muy apropiadas las palabras de Francisco López Estrada:

Pues sólo los poetas, insatisfechos siempre, desconfían de los conceptos comunes, aceptados a través de una tradición, y aceptan el desafío de la rebeldía y mezquindad del idioma.³

A. VERSO Y VERSICULO

Mutis utiliza versos extensos desde sus primeros poemas. A veces versos cortos, como en "Cada poema", "Letanía", "Lieder" e "Invocación", en los que se observan varios aspectos: evita el octosílabo y frecuenta el endecasílabo, sin métrica

¹MALLARME, Stéphane. "Un golpe de dados". Trad. Cintio Vitier. En: MALLARME, RIMBAUD, VALERY. *Poesía francesa*. Varios traductores. 11ed. México: Ediciones El Caballito, 1985. p. 79-107.

²En el Prefacio a "Un golpe de dados jamás abolirá el azar", Mallarmé dice que habrá indicado mejor que el esquema, un "estado" "que no rompe en todos los puntos con la tradición; llevada su presentación en muchos sentidos tan lejos que no ofusque a nadie; suficientemente, para abrir los ojos". Agrega que esta tentativa participa de búsquedas "particulares y queridas a nuestro tiempo"; el verso libre y el poema en prosa. En: MALLARME, RIMBAUD, VALERY, *op. cit.*, p. 83.

³LOPEZ ESTRADA, Francisco, *op. cit.*, p. 38.

ni rima constantes, de división estrófica arbitraria, ya que cada estrofa contiene un número diferente de versos; en un poema mezcla versos cortos con versos extensos, como en "204". Puede decirse que el comportamiento de sus versos es demasiado irregular, sobre todo en *Susaa de Maqroll el Gaviero*. Predomina el verso extenso, hasta el punto de sobrepasar todo límite posible de verso y transformarse en otra especie. Así, puede afirmarse que Mutis utiliza el versículo en *Susaa* y en *Caravansary*.¹ Ramón Xirau, en un artículo sobre *Los emisarios*, dice que los poemas de Mutis, con excepción de algunos breves, "son anchurosos, amplios, rítmicamente pronunciados en versos que con frecuencia se acercan al tono de versículo".²

Miguel Angel Flores señala la estructura en forma de cláusulas, de "Apuntes para un poema de lástimas a la memoria de su majestad el rey Felipe II". Con el término cláusula asocia "pensamientos de vastas resonancias", palabras que convocan "la presencia de otro tiempo para revelar la desdicha y la derrota de los hombres".³

¹Ver COBO BORDA, Juan Gustavo, *op. cit.*, p. 10; y OVIEDO, José Miguel, *op. cit.*, p. 7.

²XIRAU, Ramón. *Missa solemnis de Alvaro Mutis*. *El semanario cultural de Novedades*. México, vol. III. No. 152, marzo 17, 1985, p. 1.

³FLORES, Miguel Angel. *Alvaro Mutis: la saga de Maqroll. Intermedio. Suplemento del Caribe. Diario del Caribe*. Barranquilla. Febrero 27 de 1983. p. 17, 19.

Para Jakobson, la base del verso libre consiste en "una conjugación de entonaciones y pausas";¹ la sílaba no es la unidad de medida; y agrega unos conceptos, aplicables a los poemas de Mutis:

El principio de repetición logrado con la aplicación del principio de equivalencia a la secuencia no sólo posibilita la reiteración de las secuencias constitutivas del mensaje poético, sino también todo el mensaje. Esta capacidad de reiteración ya inmediata o diferida, esta reificación del mensaje poético y sus elementos constitutivos, esta conversión de un mensaje en algo duradero, todo ello representa, en verdad, una propiedad inherente y efectiva de la poesía.²

Lotman atribuye diversos planos a la unidad del verso, en los que ésta se manifiesta: métrico, entonatorio, sintáctico, fonológico y semántico. Para él, un verso puede constituirse de una palabra o de una secuencia de palabras de "naturaleza ambigua".³ En el verso existe una unidad significativa, una totalidad semántica. En la estrofa o en todo el poema se dan las relaciones de identidad o de oposición entre estas unidades, lo que crea un nivel más elevado de esta estructura. Ahora bien, Lotman concibe el ritmo como una de las características más generales y usadas en la poesía:

¹ JAKOBSON, Roman, *op. cit.*, p. 362.

² *Ibid.*, p. 383.

³ LOTMAN, Yuri. *op. cit.*, p. 177-178. Dice Lotman que el hecho de que el verso sea tanto secuencia de palabras como una sola palabra "cuyo significado en absoluto es idéntico a la suma mecánica de los significados de sus componentes le proporciona su naturaleza ambigua", en p. 178.

la estructura del verso no descubre meramente nuevos matices significativos en las palabras, sino que activa la dialéctica de los conceptos poniendo de relieve la íntima contradicción entre los fenómenos de la vida y la misma lengua, que, en su uso cotidiano, no dispone de los recursos necesarios para ello.¹

Todorov considera el verso libre como prosa métrica: prosa lírica en la que ocurre una impresión de poesía debido a sus elementos semánticos o gramaticales; o hay una organización métrica que no resiste los nombres de las medidas acentuales —yambo, troqueo y otras— debido a su "libertad". En este sentido, Paz dice que "los elementos cuantitativos del metro han cedido el sitio a la unidad rítmica"²

Estos aspectos antes enunciados vienen al caso, pues permiten aclarar lo que sucede en los poemas de Mutis. En poemas como "Del campo", "La muerte de Matías Aldecoa", "Grieta matinal", "Ciudad", "Cada poema", "Poema de lástimas a la muerte de Marcel Proust", "Letanía", de *Susana*; en "Invocaciones", de *Caravansary*; en "Funeral en Viana", "Un gorrión entra al Mexuar" y "EL regreso de Leo le Gris", de *Los emisarios*; y en "Como un fruto tu reino", "En la penumbra", de *Crónica regia*, no es problemático hablar de versos. Pero no se cumple en ellos, a cabalidad, el canon de la métrica española, sino más bien lo que dice Paz: el verso libre, como unidad rítmica casi

¹ Ibid, p. 82.

² PAZ, Octavio, *El arco y la lira, op. cit.*, p. 72

siempre pronunciada de una vez;¹ cada verso es una imagen. En las manifestaciones poéticas modernas se manifiesta una rebel-
 día contra el sistema de versificación silábica que, o bien
 conserva el metro en algunos casos, aunque dé más importancia
 al valor visual de la imagen;

o introducen elementos que rompen o alteran la medida: la
 expresión coloquial, el humor, la frase encabalgada sobre
 dos versos, los cambios de acentos y de pausas...²

Fenómenos que se observan en esta poesía, además de que Mutis
 ha elegido la prosa y el verso libre sin perder el núcleo
 primitivo del ritmo. Por ejemplo, en "Como un fruto tu reino",
 los versos no sobrepasan las quince sílabas y el más corto
 cuenta seis; pero destacan la falta de una figura métrica
 premeditada y de una figura fónica sensible. La configuración
 gráfica choca contra el encabalgamiento sintáctico-semántico.

Convergen sus gajos, el zumo
 de sus mieles y la nervada autonomía
 de su idéntico dibujo
 hacia el centro donde rige...

No permiten estos versos una lectura acostumbrada para los
 poemas divididos en verso. El ritmo es otro, más allá del que
 imponen las líneas versales y los blancos que las separan. Se
 siente una tensión entre una lectura del poema como prosa y la

¹ Ibidem.

² Ibid, p. 73.

que insinúan los versos. Al respecto, Francisco López Estrada dice:

El que, por razón del desarrollo sintáctico, se sobrepase el límite del verso y se establezca esta disparidad entre pausa versal y pausa sintáctica, se efectúa siempre en el poeta con la conciencia rítmica despierta y con el fin de aprovecharse de esta situación.¹

Esto lo revelará de manera más amplia el estudio del ritmo. Pero conviene señalar que *Crónica regia* utiliza de manera especial este recurso. Y, según lo dicho por López Estrada, este uso progresivo del encabalgamiento llevó a estrechar más el enlace entre los versos,

y al perder hasta grados tan extremos cada uno su identidad de independencia rítmica y establecerse su ajuste según el curso de la entonación, con esto se favoreció una cohesión más estrecha entre ellos y, por tanto su acercamiento, que no confusión, a la libertad del curso de la prosa.²

Tal vez esto ha llevado a varios de los críticos a ver ambivalencia en la obra de Mutis, y no optar con firmeza por la poesía en aquellos textos en los que no prevalece lo narrativo, aspecto que aparece en casi todos los textos de poemas, menos en *Crónica regia* y en *Un homenaje y siete nocturnos*.

Parece que el verso se empecinara en negar el verso por medio de sí mismo; como una búsqueda de otra perspectiva, ya que el

¹ LOPEZ ESTRADA, Francisco, *op. cit.*, p. 69.

² *Ibid.*, p. 71.

poema obliga a una lectura, a primera vista, en verso, a la vez que crea la necesidad de una lectura en prosa, por la abundancia también de los encabalgamientos. Las imágenes se configuran por haces de versos, y sólo en estos grupos puede leerse el paralelismo —que antes cumplía cada verso—. Una idea se repite con algunas variaciones —semánticas, lexicales, sintácticas— a partir del primer verso; así sucede en "Como un fruto tu reino, Señor".

Si ha de establecerse alguna semejanza con otras poesías, aquí el verso tiene que esperar un largo período para cumplir el ritmo que antes se desarrollaba entre verso y verso. El cumplimiento de estos requisitos aparece más consolidado a partir de la línea 31, ya que cada línea —o verso— tiene más unidad, y las imágenes se concentran en él formando relaciones estrechas con los otros:

- 31 Por eso tus palabras sin cuartel:
 "Prefiero no reinar a reinar sobre herejes".
 Como fruto madurado en milenios
 de migraciones y regresos,
 35 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
 40 por la fiebre de los santos
 o por la minuciosa ruina del saber

Hay oposiciones, equivalencias semánticas, equivalencias sintácticas, cierto ritmo acentual y una figura fónica más o menos identificable: acentos predominantes en la segunda y en

la sexta sílabas; presencia de la anáfora, por la repetición inicial de las preposiciones por y de, y unas rimas poco sonoras: cuartel-saber, milenios-regresos, hermanos-santos. Estas últimas observaciones no son válidas para todos los poemas de *Crónica regia*, aunque el uso del encabalgamiento sí abunde en estas páginas. Este recurso y algunos de los otros observados en este poema, aparecen también en *Caravansary*, *Los emisarios* y parte de *Suzza*.

Pero también se ven poemas en los que cada línea equivale a una imagen; y los versos constituyen unidades que entran en paralelismo con otros. Así ocurre en "Del campo", en el que se sostiene este tipo de comportamiento; en "Grieta matinal", "Ciudad", "Cada poema", "Letanía", "Invocación", "El regreso de Leo le Gris", y otros poemas de *Los trabajos perdidos*.

En la poesía de Mutis existen, pues, poemas en forma de versos popiamente dichos; pero también, versos que no cumplen estas normas, como sucede en "La muerte de Matías Aldacoa". Aquí, el encabalgamiento y cierta ruptura con el ritmo no permiten cumplir a cabalidad el principio de una imagen por verso. También se observan versos libres, de métrica irregular pero de extensión más o menos constante; en ellos, el recurso del encabalgamiento permite crear tensión en la lectura del poema. Fenómeno propio también de poetas hispanoamericanos, contemporáneos de Mutis, entre los que se mencionan como ejemplo a

Cintio Vitier, Ernesto Mejía Sánchez, Lezama Lima, César Vallejo.¹

Otro elemento importante en esta poesía es el verso largo o *versículo* —o cláusula, para otros—. Por cláusula se entiende: una "expresión con autonomía sintáctica derivada de su plenitud conceptual",² en la que se incluyen oraciones unimembres y plurimembres. Del versículo dice López Estrada³ que consiste en una de las modalidades de la prosa que se consideró más cercana al verso por su condición. De esta manera se disponen las divisiones o partes de la Biblia, y a este procedimiento se le llama "paralelismo de ideas", la que se define como:

una modalidad primaria en la disposición rítmica de un contenido, mediante un paralelo que unas veces sirve para repetir la misma idea en forma semejante, pero no igual; otras sirve para oponer las ideas o las palabras entre las dos partes; y otras, aunque el contenido sea otro, la disposición sintáctica es análoga. Las tres manifestaciones, sinónima, antitética y sintética, son formas elementales en las que, si su origen fue ayudar a la memoria, pudo convertirse en hecho de arte literario.

En este caso, propone López Estrada hablar de *línea poética*: la tipográfica reemplaza al antiguo verso. Y refiere que Amado

¹Véase RODRIGUEZ PADRON, Jorge. *Antología de poesía hispanoamericana (1915-1990)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1984. También: COBO BORDA, Juan Gustavo. *Antología de la poesía hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985 y VALLEJO, César. *Trilce*. En: *Obra poética completa*. La Habana: Casa de las Américas, 1975. p. 67-135.

²BERISTAIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1985. p. 93.

³LOPEZ ESTRADA, Francisco, *op. cit.*, p. 85-86.

Alonso, comentando la poesía de Neruda, dice que las líneas no son prosas divididas a capricho en cortas o largas. Y añade López Estrada:

Las líneas extensas suelen servir para la poesía reflexiva, en la que el poeta desarrolla sin límites el examen de su conciencia en el mundo.¹

Al observar *El cantar de los cantares* y los *Salmos*² puede leerse el versículo como el verso de un poema, por las características poéticas de los mismos. La división en versículos de la *Biblia* es muy posterior al texto original —oral y escrito—; pero a partir de la aplicación de dicha división, se habla de versículo;³ y en este contexto se le entiende.

Cuando Ramón Xirau habla de cláusula —refiriéndose a "Funeral en Viana"— y se confronta esta asignación con la de versículo, un punto común se encuentra entre éstos: el versículo o la cláusula no corresponderían con las divisiones de los poemas de Mutis.⁴ En este sentido, dicha división —como sucede en la

¹ Ibid, p. 119 y 126.

² *El cantar de los cantares y Salmos. Dios habla hoy. La Biblia con deuterocanónicos.* México: Sociedades Bíblicas Unidas, 1985. p. 820-829 y p. 655-763. El primero, un libro de cantos de alto contenido poético; el segundo, de himnos, poesía religiosa y cánticos de alabanza, invocación y ruego a la divinidad.

³ Véase LOPEZ ESTRADA, Francisco, *op. cit.*, p. 85.

⁴ División equivaldría al espacio en blanco entre cada línea escrita, siempre y cuando la línea siguiente empiece en la sangría o lugar donde se inicia la anterior.

Biblia— abarcaría una o varias de estas líneas poéticas del poema. Por ejemplo, en *Suzee* no existe una línea constante para disponer las líneas poéticas; en cambio, ésta sí se da en otras obras. Así, en "Moirologhia" se ve claro dónde empieza y dónde termina un verso —y acá puede, incluso, hablarse de verso, pues el ritmo característico que lleva mantiene cierta entonación constante—. Pero si se tuviera en cuenta el concepto de versículo, varios versos se agruparían como un solo versículo; otros serían equivalentes: verso = versículo.

En el *corpus* seleccionado para este trabajo se nota que los siguientes poemas tienen comportamiento de versículo: el número 11 de "Los elementos del desastre", "Una palabra", "El húsar", "Los trabajos perdidos", "La muerte del capitán Cook", "Pregón de los hospitales", "Moirologhia", número 8 de "Caravansary", la enumeración de los elementos que alimentaron la sustancia de la vida de Maqroll en "En los esteros", y "Una calle de Córdoba". Por su tono y el ambiente que crea, por la intercalación de textos del oficio de difuntos, se incluye también "Funeral en Viana"; y no sólo por esto, sino también porque el encabezamiento resulta tan significativo que obliga a leer el poema por haces o grupos de líneas poéticas, similar a como se leen los versículos bíblicos; igualmente, se incluye, entonces, "Apuntes para un funeral".

Así, pues, los dos criterios —versículo y cláusula— se pueden reunir, ya que a lo dicho se le pueden agregar el tono general del poema, el ritmo que impone, su extensión, y las divisiones o secuencias.

Estos poemas presentan varias características: contienen versos que funcionan como puntales rítmicos, reflujo de la entonación —a veces se comportan como estribillos— como en "204" en el verso "Escucha, escucha, escucha"; otras veces se da la repetición sistemática de una palabra: *el poema* en "Los trabajos perdidos", *una calle* en "Una calle de Córdoba"; en otros casos, se divide el poema en partes numeradas, como en "204", "El húsar" y "Apuntes para un funeral"; en otros, la inclusión de elementos entonativos, vocativos o exclamativos, como en "Pregón de los hospitales", "Moirologhia" y "Funeral en Viana". Además, los temas propios de estos poemas son la poesía, lo heroico o histórico, la enfermedad y la muerte, motivos principales de la poesía de Mutis. Es característico, también, que estos poemas permiten un desarrollo más intenso del poema; o se dan el humor y la ironía; o es un poema de solemnidad o de tendencias históricas o épicas —"El húsar", "Funeral..."—, aunque sin llegar a ser épicos.¹ Así, pues, grandes temas requieren largos versos.

¹Ver DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Trad. Enrique Pezzoni. México: Siglo XXI, 1985. p. 182.

Es necesario agregar que estos versículos o cláusulas tienen extensiones diversas; en esto no se ve una línea constante en la poesía de Mutis, la que por lo demás, es asimétrica, amétrica e inarmónica, por lo que el ritmo no se marca al compás de un idéntico sonsonete ni sigue una ruta fácil ni se enreda en "melodías musicales". Además, estos poemas en versículos evocan poemas de Enrique Molina —"Alta marea"—, Efraín Huerta —"Responso por un poeta descuartizado"—, Jaime Sáenz —"Muerte por el tacto"— y Enrique Lihn —"Bella época"—, en la poesía hispanoamericana. También, y en mayor medida, viene la presencia de "Para celebrar una infancia" —en *Elogios—, Anábasis y Exilio*, de Saint-John Perse, donde no sólo la parte formal de los versos nos remite a la poesía de Mutis, sino también motivos, aires, tonos, sentimientos y esa geografía física e interior.

B. PROSA

Hernando Valencia Goelkel, refiriéndose a *Los trabajos perdidos* hacía notar esa tendencia de Mutis hacia un lenguaje prosaico, y a prescindir de "las trabas o de las rutinas del verso", que desde la primera publicación ya se observaba. Y comenta: "la sombra siniestra, omnipresente y quizá del todo imaginaria de Saint-John Perse y de la música rotunda de sus

interminables versículos vacíos" afectó negativamente el trabajo que precedió *Los trabajos perdidos*;¹ allí encuentra poemas diferentes a los anteriores en estilo y forma. Esta apreciación acierta en que la prosa es ya un hecho a través de su obra, y en que la influencia de Saint-John Perse prevaleció en un principio, pero después fue asumida de manera autónoma y propia hasta transformarse en un recurso propio.

En general, los poemas en prosa están conformados por párrafos o textos cortos, destacados con numeración o título, como sucede en "Los elementos del desastre", "Las batallas" —parte V de "El húsar"—, "Programa para una poesía", y "Caravansary". En otros casos, el poema se conforma de un solo párrafo o de un texto extenso, de tono narrativo, como ocurre en "En los esteros" o en "La visita del Gaviero". En los poemas divididos por partes sobresale el hecho de que cada una de éstas mantiene independencia semántica de las otras, aunque una idea o significación las recorre a todas, desde el mismo título que las reúne.

El problema que surge con estos poemas se manifiesta en su apariencia narrativa, su estructura de relato y el manejo del lenguaje. No obstante, en la obra poética de Mutis lo narrativo se diluye, se anula, porque se superponen el tratamiento

¹ VALENCIA GOELKEL, Hernando. *Los trabajos perdidos*, op. cit. p. 54.

de la imagen, la reiteración —sintáctica, semántica, lexical—, la aniquilación de un tiempo cronológico o circular; sobre todo, la anulación de los recursos *relatados*,¹ pues se imponen los *textuales*, es decir: el espacio ocupado en la página, los paralelismos y otros más. También, porque la situación relatada no se impone; no existe conflicto como en el cuento, por tanto, tampoco momentos conflictivos. Así, pues, prevalece la organización: el ritmo no es temático, sino semántico. El texto no gira alrededor del suceso sino de los hechos, sensaciones y sentimientos sobre un acontecimiento evocado o parte de éste, que no ocurre en el poema. Esto se ve en "La visita del Gaviero", "En los esteros", "Cita en Samburán", poemas en los que más se presenta esta apariencia de narratividad, pero en los que no acaece nada de manera precisa que pueda definirse como relato o cuento. Más bien ocurre una especie de intertextualidad² entre los mismos poemas y las narraciones de Mutis, lo que lleva al lector, familiarizado ya con otros textos, a que relacione, conozca detalles y continúe la lectura plural en uno de ellos.

¹Ver MANSOUR, Mónica. La organización rítmica de la poesía en prosa. *Acta poética*. México, No. 3, 1981, p. 108.

²Se toma este término en el sentido que lo explica Greimas. Véase GREIMAS, A. J. y COURTES, J. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Trad. Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Madrid: Gredos, 1982. p. 227-228.

De esta manera, se logra la lectura de una obra a través de los diferentes poemas y textos narrativos de Mutis, entre los que menciona: *La sesión de Araucaíma*, "novela gótica de tierra caliente" como la subtitula el mismo autor; "El último rostro", "La muerte del estratega", "Antes de que cante el gallo", "Sharaya", entre otros; y, sobre todo, los textos que van tejiendo la gesta de Maqroll el Gaviero.

Sus poemas en prosa constituyen un elemento que lo inscriben dentro de la poesía moderna, y cuyo antecedente se encuentra en Rimbaud con *Una temporada en el infierno*¹ e *Iluminaciones*² en este último se observa un léxico presente en Mutis, motivos como el príncipe de "Cuento" de Rimbaud, recursos rítmicos -III, de "Vidas", muy similar a "Fin", de "Programa para una poesía" de Mutis—. Ya se vio, también, que Saint-John Perse utiliza de manera especial la prosa en *Mares*³ (1937) y en *Exilio*⁴ (1944). Lo que más evoca Mutis de este escritor se encuentra en el libro *Indígenas para Crusoe*⁵ y *Pájaros*⁶ como

¹ RIMBAUD, Arthur. *Una temporada en el infierno*, Poesía completa. Edición bilingüe. Trad. J. F. Vidal-Jover. Barcelona: Libros Río Nuevo, 1983. p. 69-107.

² *Ibid*, p. 109-169.

³ PERSE, Saint-John. *Mares*. *Anábasis y otros poemas*. Trad. Jorge Zalamea. Barcelona: Ediciones Orbis, 1985. p. 101-156.

⁴ *Ibid*, p. 79-99.

⁵ *Ibid*, p. 35-47.

⁶ PERSE, Saint-John. *Pájaros*. Trad. Jorge Zalamea. Bogotá: Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, 1985.

también *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont.¹ María Montiel afirma que para Mutis se sitúan en el mismo nivel de la poesía: el relato, el poema en prosa y el poema lírico; esto le permite caracterizarlo como un poeta lírico narrativo.² No considero exacta esta posición de Montiel, pues el elemento lírico resalta aun en los textos de carácter narrativo. El problema del género ya no da pie a discusiones en estos poemas, pues esta poesía sin ánimo de retórica, ajena a las autoridades o a las normas, a todo principio de grupo o de círculo, hastiada de formalismos y de encasillamientos, se encuentra más allá de las clasificaciones. Además, formas ya utilizadas también por Neruda en la segunda parte de *Residencia en la tierra*³ (1933) y Octavio Paz en *¿Águila o sol?* (1951).

Gustavo Cobo Borda señala que Mutis llevó el poema en prosa hasta el desborde en la ficción narrativa, límite que Cobo le ve a la poesía.⁴ Pero, contrario a esta afirmación, creo que

¹ LAUTREAMONT, Conde de. *Cantos de Maldoror*. Trad. Aldo Pellegrini. 4ed. México: Premiá, 1982.

² MONTIEL TOLEDO, María del Rocío. *Alvaro Mutis: Las metamorfosis de una poesía*. México: Escuela Nacional de Estudios Profesionales de Acatlán, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985. (Tesis). p. 116.

³ NERUDA, Pablo. *Residencia en la tierra*. 4ed. Barcelona: Seix Barral, 1983.

⁴ PAZ Octavio. *¿Águila o sol?* México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

⁵ COBO BORDA, Juan Gustavo. La poesía de Alvaro Mutis, *op. cit.*, p. 50.

se acerca más a la poesía que al cuento, pues éste da vueltas alrededor de la misma cosa; constituido por un instante que se vuelve explosión en la escritura de unas pocas páginas o en una sola línea, por medio de una imagen, de palabras que giran alrededor de un suceso, alrededor del mutismo, y que se tambalean entre un fracaso y un mundo vasto, poético y difícil. En este sentido puede entenderse la afirmación de Mutis acerca de que ve más poesía que narrativa, más poesía densa, en novelas de Carlos Fuentes o de Gabriel García Márquez, entre otros, que en muchos poemas de los contemporáneos. El logro de la poesía no se da en la seducción al género y sus características. Todo autor busca que sus textos alcancen lo poético; la división o clasificación en géneros es una discusión arcaica.

Los poemas en prosa de Mutis desarrollan temas como la presencia de la poesía o de momentos que son base de la existencia; como imperceptibles situaciones, hechos o sensaciones que se vuelven poéticos por la fuerza de su acontecer y por la vivencia del propio narrador. Así ocurre en "Los elementos del desastre", donde se manifiestan los motivos de esta poesía: hoteles, mundo del trópico, hombres que viajan y pasan, descomposición del hombre y de los elementos, desgaste paulatino; en "Las batallas" o "Caravansary", en los que cada párrafo parece un cuadro, una fotografía con vida propia —técnica que también se ve de manera evidente en "El mapa" y "La carreta", poemas que insinúan las cartas maravillosas de una baraja con

un especial movimiento narrativo—. Fragmentos que en "En los esteros" y "La visita del Gaviero" se vuelven parte de la historia de Maqroll, y que, cercanos ya a una narración, crean sensaciones de duda ante un poema en prosa o un relato.

Lo anterior, porque Maqroll —sus hechos, su filosofía de la vida, su misma vida interior y exterior— atraviesa toda la poesía de Mutis, dejando huellas en cada texto y conformándose como fragmentos vividos en todos; como sucede especialmente en *Reseña de los hospitales de ultramar*, donde, como señala Guillermo Sucre, se muestra una tierra condenada, "una suerte de limbo pululante de la infección", a lo que se suma una visión más atroz que la visión desmitificadora de lo telúrico: la enfermedad y la vida en los hospitales; atroz no sólo por el poder descriptivo de Mutis "que alía lo refinado y lo escalofriante, la contención y la crueldad", sino también por las escenas: textos que encierran una visión moral, no una lección, termina diciendo Sucre.¹ Así, pues, Maqroll reúne, en sentido más irónico que retórico o contundente, su "summa" en *Summa de Maqroll el*

¹ SUCRE, Guillermo, *op. cit.*, p. 723. Dice Sucre que esos hospitales también representan para Mutis el universo. Situados al borde de los mares calientes, el signo de esa naturaleza que los rodea es "materia malsana que prefigura la descomposición misma de los dolientes de los hospitales". Muestra una tierra condenada, "una suerte de limbo pululante de la infección". Así, a la visión desmitificadora de lo telúrico, "se suma otra más atroz: la enfermedad y la vida en los hospitales".

Gaviero y continúa sus apariciones y muertes, su fragmentación y reunión en *Caravansary*, *Los emisarios* y *Crónica regia*.

Charry Lara anota que la poesía de Mutis se empeña en irse contra lo que los prejuicios de la tradición consideran propio, exclusivo y forzoso del poema;¹ pero esta poesía "no cede a expresarse en fórmulas impuestas por la comodidad o la costumbre". Para Charry Lara, Mutis irrumpe en terrenos no propiamente calificados de poéticos; desde un principio se expresó en prosa o en verso; y, además, prefiere lo narrativo, en lo que Charry Lara no ve originalidad.²

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 moldes que se juzgan limitativos y falsos— sino, aún más, la sospecha de que ellos carecen de la libertad propiciatoria para el desarrollo de una emoción poética motivada por fuerzas más secretas, vivas e imprevisibles.

Agrega que en Mutis el recelo por el verso, su desconfianza, llega hasta lo literario, hasta localizar su desgano contra la

¹ CHARRY LARA, Fernando. Alvaro Mutis, *op. cit.*, p. 58.

² Estas afirmaciones de Charry Lara datan de 1975. Después de esta fecha, Mutis ha publicado varias obras narrativas, no analizadas en este trabajo por dedicarse exclusivamente a la poesía. Sobre estas obras se han expresado opiniones de diversa índole. Algunas han sido reconocidas por prestigiosos premios internacionales. Después de la fecha arriba señalada, Mutis ha publicado, entre otras, *La nieve del almirante* (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1987), *La última escala del Tramp Steamer* (1988), *Un bel morir* (1989), *Azirbar* (1990) y *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1991).

misma lengua. Y concluye señalando la creencia de Mutis de que en estos años, "la fertilidad poética de algunos prosistas hispanoamericanos se contrapone al vacío de los poetas".¹

¹ CHARRY LARA, Fernando, *op. cit.*, p. 59 y 60.

VII. EL RITMO

Para Lotman, el ritmo consiste en "la variación regular, es decir, la repetición de fenómenos que poseen la misma naturaleza".¹ Esta característica cíclica da importancia al ritmo, tanto en los fenómenos naturales como en la actividad humana; pero ritmo difiere de periodicidad.

El proceso rítmico consiste en la repetición cíclica de elementos en posiciones similares con finalidad de igualar lo disímil, de descubrir las semejanzas en las diferencias, por un lado, o bien por otro, se trata de la repetición o de lo que es similar por naturaleza con el objeto de develar el carácter aparente de esa similitud, de señalar las diferencias en las semejanzas.²

En el verso, el ritmo diversifica significaciones; aun más, por esta naturaleza diversificadora, el ritmo también abarca elementos del lenguaje que en el uso habitual de la lengua no se distinguen entre sí.

Octavio Paz parte del principio de que la frase es "la unidad más simple del habla"; y el lenguaje se compone de unidades significativas, es decir, de frases.

¹ LOTMAN, Yuri. *op. cit.*, p. 80.

² *Ibid.*, p. 81.

El poema posee el mismo carácter complejo e indivisible del lenguaje y de su célula: la frase. Todo poema es una totalidad cerrada sobre sí misma: es una frase o un conjunto de frases que forman un todo [...] La célula del poema, su núcleo más simple, es la frase poética. Pero, a diferencia de lo que ocurre en la prosa, la unidad de la frase, lo que la constituye como tal y hace lenguaje, no es el sentido o dirección significativa, sino el ritmo.¹

Para Paz, el ritmo está en todo fenómeno verbal. Existen principios rítmicos que rigen la unión o separación de las palabras.

El dinamismo del lenguaje lleva al poeta a crear su universo verbal utilizando las mismas fuerzas de atracción y repulsión. El poeta crea por analogía. Su modelo es el ritmo que mueve a todo idioma. El ritmo es un imán. Al reproducirlo —por medio de metros, rimas, aliteraciones, paronomasias y otros procedimientos— convoca las palabras.²

De esta manera, la poesía utiliza el ritmo voluntariamente, "como agente de seducción". Esto permite que Paz compare la poesía con la magia, ya que ambas utilizan el principio de analogía y buscan fines utilitarios: ambas se valen de las palabras para sus fines particulares. Dentro de las fuentes de poder se encuentran las fórmulas, las palabras, y su fuerza interior —síquica— que "le permite acordar su ritmo con el del cosmos".³ Ya se mencionó esta relación, y la diferencia de la poesía de las otras formas literarias, por la función predomi-

¹PAZ, Octavio. *El arco y la lira*, op. cit., p. 49, y p. 51 para esta cita.

²Ibid, p. 53.

³Ibidem.

nante del ritmo. Se señaló también la expectativa que crea el ritmo, esa espera: ritmo como dirección, como sentido; como tiempo original. Pero la dirección del ritmo, ese "ir hacia", puede dilucidarse como un ir hacia nosotros mismos: "somos nosotros mismos los que nos vertemos en el ritmo y nos disparamos hacia 'algo'."¹ El ritmo es sentido; lo que dicen los poemas ya lo está diciendo el ritmo en el que éstos se apoyan. Ideas poetizadas por Rubén Darío desde 1899, en su poema "Ama tu ritmo":²

Ama tu ritmo y ritma tus acciones
bajo su ley, así como tus versos;
eres un universo de universos
y tu alma una fuente de canciones.

La celeste unidad que presupones
hará brotar en ti mundos diversos
y al resonar tus números dispersos
pitagoriza en tus constelaciones.

[...]

Aún más, de él surgen las palabras, y esto le permite a Paz comparar la relación ritmo-palabra con la relación danza-ritmo musical. Igualmente, muestra las relaciones del ritmo como rito, como realidades inseparables. El mito describe el rito y éste actualiza el relato. El ritmo es el punto de apoyo de esa doble realidad del mito y del rito, pues los contiene a ambos. En el ritmo verbal

¹ Ibid, p. 58.

² DARÍO, Rubén. *Antología poética*. Bogotá: Norma, 1990. p. 35.

la frase o "idea poética" no precede al ritmo ni éste a aquella. Ambos son la misma cosa. En el verso ya late la frase y su posible significación.¹

También presenta el ritmo como visión del mundo, como "imagen viva del universo, encarnación visible de la legalidad cósmica"² La repetición rítmica recrea el tiempo original en el mito, y como éste, "en el poema el tiempo cotidiano sufre su trasmutación: deja de ser sucesión homogénea y vacía para convertirse en ritmo".³ No es tiempo cronológico, sino arquetípico, que se presenta por medio de frases rítmicas, los llamados "versos", cuya función es la de "re-crear el tiempo".

El ritmo poético es la actualización de ese pasado que es un futuro que es un presente: nosotros mismos, la frase poética es tiempo vivo, concreto; es ritmo, tiempo original, perpetuamente recreándose. Continuo renacer y remorir y renacer de nuevo. La unidad de la frase, que en la prosa se da por el sentido o significación, en el poema se logra por gracia del ritmo.⁴

El ritmo es inseparable de la frase; no está hecho de palabras sueltas, ni de sólo medida o cantidad silábica, acentos y pausas: es imagen y sentido. Ritmo, imagen y sentido se dan simultáneamente en una unidad indivisible y compacta: la frase poética, el verso.

Así, pues, el verso se vuelve unidad sonora, aislado del flujo y reflujo del lenguaje. También el verso libre es unidad

¹ Ibid, p. 59.

² Ibid, p. 60.

³ Ibid, p. 63.

⁴ Ibid, p. 66.

rítmica, la que casi siempre se pronuncia de una vez. Paz, analizando el verso contemporáneo¹, lo asemeja a una imagen, la que define como "toda forma verbal, frase o conjunto de frases, que el poeta dice y que unidas componen un poema".² Y da la lista de lo que la retórica ha clasificado dentro de estas expresiones verbales: comparaciones, símiles, metáforas, juegos de palabras, paronomasias, símbolos, alegorías, mitos y fábulas.

Para mirar el ritmo en la poesía de Mutis, es necesario detenerse en algunos poemas para desentrañar en ellos el movimiento de la palabra —del pensamiento— y descubrir su clave secreta, el ciclo que los sustenta.³

A. UN POEMA EN PROSA: "LOS ELEMENTOS DEL DESASTRE"

"Los elementos del desastre" nos remite a un análisis específico, pues está escrito en prosa. Su ritmo no es temático —narrativo—; sus paralelismos lingüísticos hacen que las relaciones de coordinación semántica entre los enunciados sucesivos se conviertan en relaciones retóricas.⁴ Para esta

¹ Ibid, p. 72.

² Ibid, p. 98.

³ En esta parte se analizan "Los elementos del desastre", "Moirologhia", "En los esteros", "Una calle de Córdoba", "Funeral en Viana" y "Como un fruto tu reino".

⁴ MANSOUR, Mónica. *op. cit.*, p. 111.

clase de poemas, Mónica Mansour propone mirar el manejo particular de seis recursos textuales:¹

1. *El espacio*. "Los elementos del desastre" se compone de doce párrafos, numerados con números arábigos, hecho que propone su ritmo de lectura. No son doce párrafos equivalentes, pues el ritmo lleva dos marcas que sobresalen: el número 6 consta de una sola frase del tamaño de un verso extenso, y el número 10 se conforma de tres versos, cada uno de extensión similar a la del número 6.

Los números 1, 2 y 4 consisten cada uno en tres enunciados: el primero corto, el segundo más extenso y corto el tercero; pero el número 4 quiebra este ritmo, porque su tercer enunciado se convierte a su vez en un segundo párrafo de enunciado muy breve. Los números 3 y 7 se componen de cuatro enunciados de extensiones diversas. El 5, de un enunciado, pero la última línea va precedida de puntos suspensivos, lo que determina dos enunciados en el párrafo. El 6, de un enunciado muy breve. El 8, de un solo enunciado. El 9, de dos enunciados de extensión equivalente. El 10, de tres versos que presentan dos enunciados. El 11, de tres enunciados: el primero separado de los otros dos por un blanco. El 12, dos enunciados. Así, pues, la presencia de la prosa en el espacio de la página se sobrepone

¹ Ibid, p. 106-111

a: seis enunciados cortos, similares a versículos. Fragmentos de relatos, descripciones y reflexiones se distribuyen en estas páginas.

2. *Paralelismo fónico*. En el 1 se repite "una pieza de hotel" al principio de los enunciados uno y tres, con aliteración al inicio del segundo enunciado: "el arrogante `bersagliere'", "el rey muerto por los terroristas". En el 2, se repiten las palabras "la música" en el segundo y tercer enunciados; y cierta aliteración al final del segundo enunciado: "río tormentoso y helado que corre". En el 3 se repite "nada" al inicio del primer y del tercer enunciados. En el 4 se ve la repetición de la frase "los guerreros, hermano, los guerreros", además de que vuelve a aparecer "guerreros" al principio del segundo enunciado; también, aliteración en el segundo enunciado: "medianoche del lecho". En el 5, anáfora, formada por la repetición del adverbio "como", fuera de la similitud producida por "mercancía", "poseída", "extendía", "hastío". En el 7 se destaca la entonación del penúltimo enunciado y la derivación establecida entre "hidroavión" y "aviones", en el primer y segundo enunciados. El 8 se caracteriza por la anáfora que forma la repetición de la preposición "a" en cuatro ocasiones y que precede enumeraciones. En el 9 se notan aliteraciones: "grillo lanza su chillido", "agrío guarapo". En el 10, además de su división en versículos, la aliteración "alas recortadas y seguras, oscuras y augurales" y la

presencia sonora del fonema /m/ en el primer versículo. En el 11, la repetición "por encima" en el primer enunciado y la aliteración de "pueblo" y "vuelo", "rosadas gargantas" y "silencio ciego", que forman similitud. El 12 repite "más" al final del primer enunciado. Estas reiteraciones fónicas evocan sentidos también fragmentados, que connotan sensaciones, presencia de un tema común en el poema "Los elementos del desastre" y en los otros poemas del libro con el mismo título, alrededor de los vocablos *hotel, música, nada, río, noche, mercancía, vuelo, guerra, terror, oscuridad, silencio, hastío* y otros.

3. *Paralelismo sintáctico*. El que más abunda en este poema. Así, en el número 1 se ve paralelismo entre el primer y tercer enunciados, en relación de oposición: en el primero, una pieza de hotel "revela", opuesto a "esconde" del tercero. Dentro del segundo enunciado el paralelismo aparece entre los elementos que se enumeran, todos en el caso acusativo: lo que se "revela" y se "esconde". Así, el párrafo se compone de dos oraciones y un enunciado acusativo en medio de éstas, dentro del cual se dan un elemento con aposición, otro con complemento relativo, dos con complemento de preposición y sustantivo, y otro con relativo. El 2 parece narrativo; en el segundo enunciado, la música "fluye" y en el tercero, "calla". Oposición sintáctica en cuanto que algunos complementos preceden a "música", formando un hipérbaton, lo que sucede igualmente en el

tercero. Sinonimia en el segundo enunciado: "los años", "tiempo", en relación directa con el paralelismo sintáctico de estos dos complementos circunstanciales. En el 3, el primero y el último enunciado se complementan; el tercero es una descripción; y todos los elementos enumerados forman parte del complemento del verbo "ofrece", verbo del que depende todo el párrafo. Lo contrario sucede en el 4, en el que los dos primeros enunciados dependen del último verbo. Lo mismo, en el 5, además de que los elementos son paralelos por ser miembros de una enumeración; después de cuatro elementos vienen dos comparaciones y una frase conclusiva. El 6, una frase nominal alrededor del sujeto "hiel". En el 7, paralelismo sintáctico. En el 8 se da el paralelismo porque todos son complementos del verbo inicial. El paralelismo por oposición se da en el 10, pues el primer enunciado se expresa en hipérbaton y el segundo no. Además, en el segundo enunciado se encuentra paralelismo entre los adjetivos, pues se agrupan en cinco, y cada grupo se compone de dos adjetivos unidos por la cópula "y". En el 11, el paralelismo aparece en el primer enunciado, el cual se da en hipérbaton y se inicia con dos complementos circunstanciales. En el 12, el paralelismo está marcado por los sustantivos adjetivados o con epítetos; a veces con adjetivo modificado por adverbio: "reposada energía", "grandes ríos", "aguas pardas", "cenagosas extensiones"... Con esto se observa una característica de Mutis para distribuir los elementos en la oración y construir el discurso; características que se man-

tienen en casi toda su poesía en prosa, las cuales definen sus recursos de expresión.

4. *Paralelismo léxico*, como en el número 1: "proféticos tesoros" / "cosecha siempre renovada", "granadero" / "bersagliere". En el 2, "años" / "tiempo". En el 3, "cara" / "rostro" / "semblante". En el 6, "el zumbido de una charla" / "poderosa risa" y "recuento minucioso" / "voces". En el 7, "baja por el ancho río" / "terso navegar" / "va sin miedo". En el 8, "pino verde" / "madera fresca". En el 10, "pájaro" / "ave". Estos paralelismos no sólo sugieren repeticiones semánticas, sino también retóricas: volver sobre lo mismo desde otro ángulo significante.

5. *La enunciación interna*, en la que según Mónica Mansour, suelen estar ausentes los antecedentes explícitos de deicticos y anáforas. En el 1, el deictico "nos revela" y las anáforas "cuyo cadáver", "se mancha", "su cosecha". En el 2, también aparece *nos*. En el 3, el deictico "su cuerpo" y "nos sorprenda"; y las anáforas *se* y *su* en varios momentos. En el 4, las anáforas "los precipita" y "sus arreos", y los deicticos "nos arroja" y "te dije". En el 5, las anáforas *su* y *todo ello*. En el 7, *se, esa*. En el 8, el deictico "se refiero" y la anáfora "su penetrante". En el 9, las anáforas "se detiene" y "su chillido", y el deictico *así*. En el 10, la anáfora *lo*. En el 11, las anáforas "se cierne" y *su, sus*. En el 12, las anáforas

su, allí y se. Pero lo característico se manifiesta en que los sujetos de los enunciados son seres inertes, cosas; o la primera persona singular en el 8, o la impersonal en el 12.

6. *Tiempo*, en dos vertientes: el *orden* y el *tiempo relatado* —en el que las relaciones suelen ser retóricas—. En el 1, el tiempo se mantiene en presente de tercera persona singular, referido a una pieza de hotel; las dos formas verbales entran en relación de oposición, pero no cronológica. En el dos, un proceso entre el fluir de la música y su silencio —"fluye" y "calla"—. Esto sucede paralelamente con "no espera a que estemos... despiertos". Todo sucede en un presente, y sólo aparece una especie de proceso temporal entre el final de la música y el derribamiento del insecto. Transcurrir del tiempo de la música pero no del suceso narrado, ya que éste remite a otro tiempo en la memoria. Lo mismo sucede en el 3, pero en sentido inverso: el presente sucede desde el presente del recuerdo relatado como forma retórica. Igual procedimiento se ve en el 4, pero ahora se mira el presente desde un sueño narrado con anterioridad. De manera similar en el 5, pero el presente que se narra había producido un efecto en el pasado. En el 6 no existe tiempo más que como componente de un adjetivo en frase relativa. El 7 en presente, con apariencia cronológica, pero no en la realidad, pues el texto remite a la sensación que produce en el medio externo, y a la apreciación del narrador. El 8, en presente. En el 9, igual recurso que en

el 3. En el 10, tiempo presente. En el 11 y en el 12, presentes paralelos de dos acciones simultáneas.

De este poema dice Cobo Borda:

en cada uno de ellos —se refiere a cada cuadro— está el goce revelador de lo que cuentan, la intensificación de la realidad mediante el descubrimiento de aspectos inéditos, o de sectores que fulguran con luz nueva gracias al contraste que los recubre de una fascinación que no habíamos percibido antes pero que al mismo tiempo nos resulta terriblemente natural. Decimos siempre *cómo*, si esto ya lo sabíamos, sólo luego de haberlo leído.¹

Sensación que se intensifica por el tiempo presente, pero también por el dominio del recuerdo y la memoria sobre este tiempo.²

Además de comprobarse que se cumplen con aproximación algunos de los recursos que Mónica Mansour analiza en los ritmos del poema en prosa, se nota también que el contenido crea, ante todo, el ritmo, ese momento que estático parece recorrer la conciencia de quienes como personajes desconocidos narran o escuchan, presencian o actúan en los sucesos, que al fin no son tales sucesos.

¹ COBO BORDA, Juan Gustavo, La poesía de Alvaro Mutis, *op. cit.* p. 22.

² Más adelante se analiza el contenido y el sentido de este poema.

Así, pues, los anteriores elementos formales tienden de manera insistente hacia los elementos semánticos. Así, puede verse en "Los elementos del desastre", que los poemas en prosa de Mutis emplean más el ritmo semántico, pero también contienen elementos fónicos y sintácticos que contribuyen a la configuración de este ritmo, aunque sin sobresalir ni resaltar por encima de lo semántico. El ritmo ataca la sensación interior para mirar de nuevo lo que sucede en el poema, y en los elementos o lugares que el poema implica: una pieza de hotel en la que se han detenido las imágenes o huellas de sus ocupantes; una música que remite a un tiempo anterior; la hiel de los terneros; un hidroavión de juguete que lucha contra el agua; los ataúdes y su contenido; el calor y la sensualidad del trópico; un tiempo detenido; lo que existe más allá de la calma ciudadana; las habitantes míticas de la selva. Estos aspectos exigen entender que en los poemas de Mutis, el lector no puede quedarse con el mero ritmo exterior. Se comprueba con esto lo planteado por Octavio Paz, señalado en páginas anteriores: la estrecha unión entre ritmo, imagen y palabra; entre ritmo y significación. Analicemos el poema¹ desde la perspectiva semántica.

1

Una pieza de hotel ocupada por distracción o prisa, cuán pronto nos revela sus proféticos tesoros. El arrogante granadero "bersagliere" funambulesco, el rey muerto por

¹ Sigo la edición de *Los elementos del desastre*, de Losada: Buenos Aires, 1953. p. 27-33.

los terroristas, cuyo cadáver desparramado en el coche, se mancha precipitadamente de sangre... [...] Una pieza de hotel en tierras de calor y vegetales de tierno tronco y hojas de plateada pelusa, esconde su cosecha siempre renovada tras el pálido orín de las ventanas.

Se presenta un sujeto, una pieza de hotel que produce efectos contrarios de revelación y ocultamiento, repartidos en los dos enunciados extremos; en la mitad de éstos, el enunciado que muestra lo que se revela y lo que se esconde a la vez: entre estas dos manifestaciones gira el significado, los elementos del segundo enunciado. Los "proféticos tesoros" equivalen a "su cosecha siempre renovada"; ésta se esconde, aquel se revela: aparece como "tesoro", se esconde como "cosecha", como algo vivo que parece un estático tesoro. La simetría de los enunciados, en conjunción con la simetría de los elementos enumerados y acumulados, produce una imagen que atrae en su apariencia y repele en su revelación. El ritmo lleva a que se abra y se cierre la mirada, que ésta se concentre en el enunciado, y a partir de ahí se expanda a otros lugares, otras piezas, otros recintos. En éstos sucederá lo mismo que en aquella pieza de hotel.

2

No espera a que estemos completamente despiertos. Entre el ruido de dos camiones que cruzan veloces el pueblo, pasada la medianoche, fluye la música lejana de una humilde vitrola que lenta e insistente nos lleva hasta los años de imprevistos sudores y agrio aliento... [...] De repente calla la música para dejar únicamente el bordoneo de un grueso y tibio insecto que se debate en su ronca agonía...

El verbo esperar inicia la expectativa del segundo cuadro. No se sabe quién o qué "no espera a que estemos completamente despiertos", hasta que aparece "la música lejana", la que funciona como sujeto de este cuadro. No espera, pero ella es la que "fluye" y luego "calla", estos tres verbos marcan un ritmo semántico. Ahora, el momento cuando fluye está acompañado de "el ruido de dos camiones que cruzan veloces al pueblo, pasada la medianoche". Sensaciones auditivas y tiempo. La música remite al mismo instante, pero envía al narrador a otro tiempo y lugar opuestos a los de la narración: así, "pueblo" se opone a "río", "medianoche" a "día", "años de imprevistos sudores y agrio aliento" a "tiempo de los baños de todo el día en el río torrentoso y helado", "el ruido de dos camiones" a "bordoneo de un grueso y tibio insecto que se debate en su ronca agonía". Ritmo de oposiciones, ritmo de un tiempo que oscila entre "despiertos", "pasada la medianoche" y "hasta cuando el alba". La expectativa creada en un principio se muere con el insecto, mientras se sostiene la espera. Un tiempo que transcurre desde "no espera a que estemos" —nosotros—, pasando por "nos lleva hasta los años de..." —nosotros— hasta disolverse en "lo derriban" —al insecto, él— en su última manifestación. El tiempo se mueve entre un nosotros y un insecto, como símbolo que habla por sí mismo, como evidencia real. Ritmo significativo sin proceso narrativo: el tiempo no "trae" nada, "conduce a" otro tiempo pero en éste, en el real.

Nada ofrece de particular su cuerpo. Ni siquiera la esperanza de una vaga armonía que nos sorprenda cuando llegue la hora de desnudarse. [...]

Aquí se presentan variantes respecto de los anteriores. El ritmo se logra por una progresión en contraste con lo que se espera. El absoluto "nada" se opone a un "algo". "Nada ofrece de particular su cuerpo". Este nada se transforma en "ni siquiera" —al menos algo—, y en "la esperanza de una vaga armonía" se da la oposición con lo "particular [de] su cuerpo": todo, algo, nada; totalidad; particularidad, que se logran en el tercer enunciado, en el que se destacan los pómulos, los ojos, la boca, el lenguaje, la frente y el pelo.

Nada más que su rostro advertido de pronto desde el tren que viaja entre dos estaciones anónimas; cuando bajaba hacia el cafetal para hacer su limpieza matutina.

Este último enunciado reúne la oposición: "nada más que su rostro". Fuera de esto, el tiempo va entramado con la oposición "cuando llegue la hora de desnudarse" / "de pronto desde el tren que viaja entre dos estaciones anónimas", lo que a la vez forma paralelo con "cuando bajaba hacia el cafetal para hacer su limpieza matutina"; pero esta frase temporal y "cuando llegue la hora de desnudarse" se correlacionan, pues en ese momento ha advertido su rostro, a la vez "nada de particular". De la cara se pasa al semblante, de éste a los detalles, y de éstos al rostro. Un recuerdo, una imagen fugaz, una asociación

inmediata entre el erotismo y el olvido, una vaga memoria retenida mientras pasa el tren, en fijaciones sinécdoquicas descriptivas, en una prosopografía fugaz.

4

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

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

En sentido inverso se da el ritmo en este cuadro. Va de la acción de los guerreros en el primer enunciado, a lo esperado de éstos en el segundo, y a lo soñado de los mismos en el último. A la vez, el sueño se devuelve a un sueño anterior—"que te dije"—. Se da paralelismo entre "el rígido ademán que los precipita a la muerte" —en la acción— y "cuya cabalgata furiosa nos arroja a la medianoche del sueño" —del sueño—; allí son arrojados los guerreros; aquí, nosotros; todo esto como la materia de un diálogo —se refiere a un tú y a un yo: "te dije"— entre el narrador —yo— y el interlocutor —"hermano"—, como ya se vio en la lectura de Charry Lara, anteriormente mencionada.

El ritmo del cuadro 5 está marcado por la enumeración de cosas en el pasado; esta enumeración sin un verbo explicativo crea

la tensión, hace esperar un desenlace, lo mismo sugieren los puntos suspensivos. Todo se relaciona con un pasado, en el que ocurrieron los efectos: "todo ello fue causa de una vigilia inolvidable". Varias oposiciones semánticas colaboran en la configuración del ritmo: "zumbido" / "charla de hombres", "poderosa risa" / "recuento minucioso" / "torpe silencio", "como un tapete gris de hastio" / "como un manoseado territorio de aventura"; y todo esto se opone a "vigilia inolvidable". Hay también progresión en sentido inverso: "charla", "risa", "recuento minucioso" y "torpe silencio", a la vez que "todo ello" se reúne en "vigilia inolvidable", en la que se juntan lo detallado y lo relatado.

6

La hiel de los terneros que macula los blancos tendones palpitantes del alba.

La frase relativa de este cuadro presenta su propio ritmo al mostrar un sustantivo con complemento, más el relativo verbal con otros complementos. Se manejan las oposiciones como "macula" y "alba", y los paralelismos "blancos" y "alba", "hiel" y "macula".

7

Un hidroavión de juguete tallado en blanda y pálida madera sin peso, baja por el ancho río de corriente tranquila, barrosa. [...] Va sin miedo a morir entre la marejada rencorosa de un océano de aguas frías y violentas.

En el cuadro 7 se produce una sensación de progresión y de movimiento. Lo indican los verbos "pasa" y "va"; a la vez que éstos se oponen a "ni se mece", lo que crea un ritmo simultáneo de movimiento/reposo, en medio del silencio: "por el ancho río de corriente tranquila, barrosa", "qué vasto silencio impone su terso navegar"; estos dos entran en oposición con "la marejada rencorosa de un océano de aguas frías y violentas". Oposiciones de imágenes y de sensaciones, un ritmo que asciende desde lo inofensivo de "un hidroavión de juguete tallado en blanda y pálida madera sin peso", pasando por "esa gracia blanca y sólida que adquieren los aviones al llegar a las grandes selvas tropicales" hasta llegar a "va sin miedo a morir..." Las oposiciones se mueven entre mar y río, hidroavión de juguete y avión real, río y mar, y selvas tropicales. El ritmo va desde lo inofensivo que se capta en el juguete y el río tranquilo hasta el avión real, la selva y el mar.

B

Me refiero a los ataúdes, a su penetrante aroma de pino verde trabajado con prisa, a su carga de esencias en blanda y lechosa descomposición, a los estampidos de la madera fresca que sorprenden la noche de las bóvedas como disparos de cazador ebrio.

El ritmo cambia, pues la enumeración de los aspectos del ataúd crean un ritmo sostenido: del ataúd va al "penetrante aroma de pino verde trabajado con prisa" —aspecto y sensación externa—, luego a "su carga de esencias en blanda y lechosa descomposición" —aspecto y sensación interna— y después a "los estam-

pidos de la madera fresca", referidos tanto al aspecto interno como a su contenido. Se presenta el paralelismo "estampidos de la madera fresca" y "disparos de cazador ebrio", en un mismo ámbito que se subsume en "la noche de las bóvedas": bóveda del cazador que consiste en la noche, noche del ataúd que consiste en la bóveda: en su interior, la descomposición del contenido del ataúd y de lo que contiene la noche. Extraña similitud entre "cazador ebrio" y el elidido o eufemístico cadáver: "carga de esencias en blanda y lechosa descomposición".

9

Cuando el trapiche se detiene y queda únicamente el espeso borboteo de la miel en los fondos, un grillo lanza su chillido desde los pozuelos de agrio guarapo espumoso. [...]

En este cuadro, el ritmo se establece por la comparación entre los enunciados "cuando el trapiche se detiene" y "así termina la pesadilla", además de que "espeo borboteo de la miel en los fondos" corresponde como imagen con "siesta sofocante, herida de extraños y urgentes deseos despertados por el calor que rebota sobre el dombo verde de los cafetales". Se ve contraste entre "calor" y "dombo verde y brillante de los cafetales". Así como la miel, la pesadilla termina su cocción; las pasiones que se despiertan al calor del clima mueren como el grillo dentro del pozuelo de miel hirviente. Se destacan aquí las sensaciones de la tierra caliente, intensificadas con

la imagen del trapiche, la miel y la siesta sofocante. Pero esto dura poco.

10

Afuera, al vasto mar lo mece el vuelo de un pájaro dormido en la hueca inmensidad del aire.

Un ave de alas recortadas y seguras, oscuras y augurales.

El pico cerrado y firme, cuenta los años que vienen como una gris marea pegajosa y violenta.

Se da aquí la correspondencia "vasto mar" y "hueca inmensidad del aire"; la oposición "mece el vuelo" y "un pájaro dormido" -movimiento y reposo en un solo momento, que remite al cuadro 7-. Correspondencia entre los elementos del segundo verso y de nuevo contrastes en el tercero: "años que vienen" y la figura de esos años "gris marea pegajosa y violenta". Entre los versos primero y tercero hay correspondencia: "al vasto mar lo mece el vuelo" y "cuenta los años que vienen": entre estos dos, el pájaro, el cual establece el nexo entre el mar, el aire y el tiempo. El tiempo es como "una gris marea" y el aire tiene, a su vez, una connotación de solidez: "hueca inmensidad"; pero todo esto, a través de un pájaro dormido.

El 11 está construido con base en oposiciones, tanto entre los mismos enunciados como entre un enunciado y otro. Esta función del texto crea la imagen de que el silencio de quienes buscan el lecho equivale al mismo pueblo de bestias que pasa por

encima de ellos; desdoblamiento y aniquilamiento a la vez, de ese otro yo colectivo.

El ritmo del último, se desliza por entre las aguas hasta un tiempo arquetípico, un espacio originario. Oposiciones entre río y selva, "peces más voraces" y "blandas y mansas serpientes". Aquí, y en casi todo este poema, caben las palabras de Guillermo Martínez: refiriéndose a sus personajes:

Son la antítesis del paradigma heroico, son ordinarios Ulises que han sucumbido en el destierro, [...] seres que subsisten averiados del desastre, irremediablemente acosados por la repetición monótona de los días y en los que sólo sobrevive agónicamente el esplendor de alguna peripecia imaginada y devanada hasta la fantasía.¹

El título "Los elementos del desastre" marca un ritmo fundamental. En el poema no encuentro referencia directa a la enumeración —doce—, pero ésta me remite al número de los meses del año, a los doce signos zodiacales, al ciclo solar de un año. Cada párrafo envía a lo perdido: momentos, imágenes, diálogos, visiones, placer, pasiones, vida, infancia, tiempo original. Cada cuadro prepara la llegada de lo que ya se ha desmoronado en la memoria, en la vida, en la realidad. Como dice Martínez:

lucha por construir el mito en la precariedad de los cotidiano y lucha con las palabras que conforman su dimensión.²

¹MARTINEZ, Guillermo, *op. cit.*, p. 10.

²Ibidem.

Ritmo que se sitúa entre la batalla y la destrucción, el movimiento y la quietud, el grito contenido y el silencio, la apariencia y la realidad, el presente y el pasado remoto. Fluir y volver a la fuente. Transcurrir por la cotidianidad y detenerse en un instante único de placer y de conciliación interior. Ritmo que niega todo cumplimiento exclusivo en formas retóricas y en recursos formales. Palabra que se debate en el interior de su significación, pero que se revuelca en su apariencia significativa, en sus destellos fónicos, en sus insinuaciones de paralelismos y de oposiciones, en su sintaxis y en su semántica. Ritmo interior, acecho tras la palabra y caída en ella, revelación de lo insalvable.

B. UN POEMA EN VERSO: "MOIROLOGHIA"

El poema "Moirologhia" sigue las pautas versales o versiculares. En este tipo de poemas, el ritmo se presenta diferente al de los poemas en prosa. En el poema anteriormente analizado se comprobaron elementos propios de los poemas en prosa, pero también se observaron aspectos más personales de la poesía de Mutis. Así como "Los elementos del desastre" se comportan "Caravansary", "Programa para una poesía" y, en general, los poemas en prosa, sobre todo los que tienen menos tendencias narrativas. Por ejemplo, en "Las batallas" —última parte de "El húsar"—, un elemento une a todos los párrafos: el húsar. Esto mismo sucede, de manera más velada, en "Programa para una

poesía". En *Los emisarios*, *Crónica regia* y *Un homenaje y siete nocturnos* no aparecen textos estructurados de esta manera. Sólo en *Los emisarios* se dan textos en prosa, y relacionados todos ellos con la figura de Maqroll. Pero en *Caravansary* veo un poema ejemplar en el manejo del ritmo, tal como se analizó en "Los elementos del desastre"; se trata de "Cinco imágenes"; los demás poemas se refieren también a Maqroll y a otros motivos permanentes de esta poesía. Un poema como "Moirológica" nos envía al recurso del verso sin división estrófica.

Un cardo amargo se demora para siempre en tu garganta
 ¡oh Detenido!
 Pesado cada uno de tus asuntos
 no perteneces ya a lo que tu interés y vigilia reclaman.
 Ahora inauguras la fresca cal de tus nuevas vestiduras,
 ahora estorbas, ¡Oh Detenido!
 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!
 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.
 ¡Ay, desterrado! Aquí terminan todas tus sorpresas,
 tus ruidosos asombros de idiota.
 [...]

Además de la división en versos, se observan otros recursos expresivos en este poema: una extensión estable de los versos; paralelismos fónicos, como las aliteraciones "cardo amargo se demora para siempre en tu garganta", "inauguras... vestiduras", "memoria melosa", "túneles de viento fétido", "barca

varada en la copa de un árbol", y muchas otras que parecen a veces rimas internas; esto, más las similitudines que forman las terminaciones del futuro, de sustantivos del género masculino y en plural, junto con sus adjetivos; y otras más. Estos elementos aparecen constantemente en todo el poema, aunque de pronto se concentran de manera insistente en un solo verso, como en "tallo quebrado por los amantes en las tardes de verano". Paralelismo acentual no existe, aunque predominen las palabras graves.

Las repeticiones de palabras o frases, de entonaciones y de elementos sintácticos, crean otro paralelismo o figura rítmica. Así, "voy a" (versos 7 y 10); "grande" (35, 41, 43 y 44); "¡Oh Detenido!" (2 y 6). Y otras que se vuelven anafóricas, como los posesivos tu y tus (12, 13, 14, 16, 18, 20, 21, 23, 24, 25 y 27), el genitivo de tus (28, 29, 32 y 36) y el adverbio como (47 a 67). También marcan un ritmo fónico los paralelismos establecidos periódicamente por las frases exclamativas del tipo "¡Oh Detenido!" (2 y 6), "¡oh yerto sin mirada!" y otras (11, 16, 31, 37, 46, 67 y 68). Igualmente, se destacan los paralelismos léxicos de "difunto", "muerto" o "cadáver", términos tácitos, sugeridos por sinónimos o imágenes, casi todas de tono humorístico o irónico, las que se dan, sobre todo, en las frases exclamativas; de la misma forma, marcadas por las comparaciones de la última parte del poema.

Además, un manejo rítmico con el tiempo: el presente predomina en los once primeros versos; del verso 12 al 15, el futuro; de nuevo el presente en 16 y 17; vuelve el futuro en el 18; reaparece el presente en 26 y 27; en el 31, el infinitivo; en 32 y 33, presente; regresa el futuro en 34 y 35; y, desde 37 hasta el final, se mantiene el presente. Así alternan estos dos tiempos.

A lo anterior debe agregarse un elemento que marca un ritmo acumulativo y, a la vez, de progresión: las enumeraciones de elementos, aspectos o cualidades. La primera enumeración se presenta con el previo anuncio de "voy a a enumerarte" (verso 7), "voy a decirte" (10); luego, a partir del verso 12 y hasta el 27, enumera elementos, tanto físicos como interiores del "personaje". Esta enumeración cambia el ritmo al cambiar la posición sintáctica de sujeto, que tenía en los anteriores versos, para convertirse en complemento del verbo, lo que sucede entre los versos 28 y 32, hecho que se prolonga hasta el verso 47, en el cual comienza la larga lista de comparaciones que va hasta el final. Esta enumeración suscita más expectativa y acelera el ritmo, no sólo fónico y sintáctico, sino también semántico, hasta el punto de que la imagen que resulta de estas comparaciones se vuelve innombrable. Enumeración y anáfora, recursos muy utilizados por Mutis. Y ocurren tanto en los poemas en verso como en los poemas prosa. Así, en "204", la repetición de "Escucha, Escucha, Escucha", que a la

vez sirve de estribillo; en la estrofa II, la anáfora que forma la preposición *de*. Este elemento de la anáfora se ve también en "Del campo", "Los trabajos perdidos", "La muerte de Matías Aldecoa", "Ciudad", "La muerte del capitán Cook", "Cada poema" y otros más de Susa. Recurso que va desapareciendo de sus libros posteriores, en los que el ritmo se ciñe cada vez menos a elementos externos, y se va interiorizando en lo semántico cada vez más.

Los elementos semánticos de "Moirologhía" se destacan en varios aspectos. De un lado, el tiempo, la alternancia del presente y del futuro ya señalada. El futuro se refiere a lo propio del personaje, y aunque tenga un tono profético, confirma la realidad que le espera al cuerpo sin vida. Dice una verdad, y el presente sólo actualiza los efectos que se presentan en el futuro, corroborándolos. El tiempo marca una pauta. Los seis primeros versos comprueban lo que el narrador observa dirigido a un tú, el cadáver. Después se dedica a anunciarle que le va a decir algo, igualmente dirigido al tú. Del verso 12 al 15 le anuncia, en futuro, en lo que se transformarán algunos de sus órganos físicos, y vuelve a terminar con una exclamación, esta vez de dolor; "¡Ay desterrado!", a la vez que le anuncia en presente y en tono irónico, casi deportivo: "aquí terminan todas tus sorpresas / tus ruidosos asombros de idiota" (17). En futuro le anuncia en lo que se convertirá su voz. El presente le dice en lo que verá conver-

tidos sus valores espirituales, en su enfrentamiento con la materia ya destruida. Luego pasa a sus pasiones y después a su grandeza, para iniciar luego las comparaciones que oscilan entre lo más real y lo propio de los cadáveres, hasta lo más ridículo.

El proceso, entonces, sigue órdenes particulares: "algunas especies de tu nuevo reino"; "las cosas que cambiarán para ti"; "tus sorpresas / tus ruidos asombrosos de idiota"; "tus firmes creencias, tus vastos planes"; y otros de la misma naturaleza; todo aquello que se resume en "el breve cúmulo terroso de tus cosas más minerales y tercas". Así, los elementos se van acumulando rítmicamente alrededor de las descomposición física, en la cual también se descomponen los valores, los deseos, las ideas, las búsquedas, las proezas y las obras. Proceso de descomposición y de muerte, a la vez que una serie de invocaciones que exaltan el nuevo estado y la nueva forma, en tono hiriente —por la solemnidad que un momento de éstos despierta en una cultura, alrededor de la muerte—; de igual forma, burlón. Las exclamaciones marcan otro ritmo, pues al mismo tiempo que va sintetizando lo que es ahora, también va señalando un proceso espacio-temporal: detenido, yerto, sin mirada, desterrado, sosegado, venturoso, tranquilo, desheredado, varado entre los cirios, surto en las losas. Aparte de lo irónico como se puede entender esta enumeración, también expresa el movimiento del cadáver entre la vida que dejó y el

nuevo sitio que lo acoge. Proceso de acabamiento de un modo de existir y proceso de retorno al lugar definitivo. Así, el ritmo es totalmente progresivo.

Octavio Paz dice que en este poema, el espíritu vacila entre la piedra y la putrefacción. Momento de gran desnudez y de apogeo de la forma.

Lujo y agonías: ceremonia de la catástrofe, rito del desastre. Todo, inclusive la muerte, exige una liturgia.¹

Y el poema nos sitúa, precisamente, en esa ceremonia final, pero sin ninguna referencia religiosa. Ceremonia material, rito profano como profana la caída en la nada, el acabamiento de todo aquello que parecía detenerse en una eternidad. Parece el rito de la contemplación de una verdad inevitable, que el lector no deja de saborear como suya y próxima, y de desechar como ajena.

Guillermo Sucre² ve en este poema un rito de la vida, una confusión entre ironía y verdad. Pero el poema va más lejos: la verdad es irónica porque no se ve.

¹PAZ, Octavio. Los hospitales de ultramar, *op. cit.*, p. 685.

²SUCRE, Guillermo, *op. cit.*, p. 725.

C. DIVERSIDAD DEL RITMO: "EN LOS ESTEROS"

Otro poema nos muestra la diversidad del ritmo en Mutis. "En los esteros" contiene varios elementos propios de una narración, el ritmo es más complejo. El poema se compone de ocho párrafos cortos, dieciséis versículos y un párrafo final. El primer párrafo se une con el octavo, en forma paralela y circular, pues ambos remiten semánticamente al mismo hecho, y se complementan; el tiempo no transcurre entre los dos momentos. Los seis párrafos comprendidos entre estos dos siguen su proceso especial. El segundo muestra cómo bajan por el río; se observan varios paralelismos: barcaza = planchón = embarcación; oxidada = sirvió antaño = había sido retirado de servicio hacia muchos años.

Bajaban por el río en una barcaza oxidada, un planchón que sirvió antaño para llevar fuel-oil a las tierras altas y había sido retirado de servicio hacia muchos años. Un motor diesel empujaba con asmático esfuerzo la embarcación, en medio de un estruendo de metales en desbocado desastre.

A la vez, estos elementos del primer enunciado se vuelven cómplices del estado del motor, que "empujaba con asmático esfuerzo... en medio de un estruendo de metales en desbocado desastre". Todos los vocablos conforman una imagen paralela en contraste con los verbos de acción "bajaban" y "empujaba".

En el tercero, la mirada se concentra en los ocupantes de la embarcación, en el primer enunciado. Luego, en su alimenta-

ción, manejando de nuevo los paralelismos: "frutos" y "carne"; alimentos destacados por un signo de inmediatez: "sin madurar, recogidas en la orilla", "que flotaban, ahogados, en la superficie lodosa de la corriente". Así como maneja paralelismos, también se dan oposiciones: frutos/carne, sin madurar/ahogados, en la orilla/flotaban en la superficie de la corriente.

El cuarto muestra la muerte de dos de los viajeros. Esto lo dice el primer enunciado. El segundo presenta una metáfora del hecho. La oposición de la muerte es característica: "dos de los viajeros murieron entre sordas convulsiones" / "cuando le daban muerte": los seres que mueren han causado la muerte; repetición de procesos inversos y que conducen a lo mismo. La metáfora "dos carbunclos en demente incandescencia ante la muerte inexplicable y laboriosa" presenta una imagen extraña y a la vez realista de la muerte. El desastre de la embarcación, narrado en el segundo cuadro, pertenece al desastre de sus ocupantes.

En el quinto cuadro se muestra a los viajeros que quedaron vivos, párrafo más extenso, compuesto de cinco enunciados. El primero habla de los dos que siguieron vivos; los tres siguientes, de la mujer; y el último, del Saviero. Se crea una sensación de relato, pero consiste más bien en una descripción de la mujer en la hamaca, que conduce al último enunciado, en el que se crea con ironía la vacilación entre los movimientos

de la hélice y los de la mujer enferma. Ya se vio cómo la embarcación está descompuesta, y aquí el paralelismo con ella vuelve como en el cuadro anterior.

El sexto cuadro se concentra en Maqroll, manejando oposiciones y paralelismos léxicos. El ritmo se va confundiendo con el abandono de Maqroll a la corriente del río. El mar, cercano, va terminando con el estruendo y la lucha. Y en el séptimo, el tiempo, detenido en un día, en el acallamiento del motor, en la clausura de la actividad de la máquina, en el silencio de los viajeros y, de otro lado, en el borboteo de las aguas y el quejido de la enferma, mientras el Gaviero se arrulla "en la somnolencia de los trópicos". Todo nos lleva al momento inicial. En ese instante pueden salir a flote esos momentos esenciales de la vida del Gaviero, a punto ya de consumirse para siempre. Primera muerte del Gaviero mientras en su memoria desfilan los momentos de mayor plenitud vital. Ritmo que nos conduce al delirio y, en éste, salto a la vida.

Biguen dieciséis cuadros enumerados caóticamente. Fragmentos en caos de un todo que conforma la vida; pero con un ritmo interno: cosas tangibles (1), propiedades humanas (2, 3, 9), elementos de la naturaleza (4, 6, 7), ruidos producidos (8, 11, 15), aspectos intangibles del hombre (10, 13, 16), momentos concretos (12) y un detalle (15); enumeración que remite a otros poemas y textos de Mutis. La intertextualidad permite la

sensación de narratividad e, igualmente, establece un ritmo significativo con otros textos: el versículo 6 nos lleva al número 3 de "Los elementos del desastre"; el 10 a "Funeral en Viana"; el 12 a "El coche de segunda". Poemas que envían a poemas, que buscan el Poema. Texto entre texto teje el ritmo de la búsqueda acuciosa de lo que en verdad sustenta al hombre en la tierra. Textos que se chocan con la muerte y con la nada, y que apenas producen estallidos de efímeros momentos de vida, resplandores. Así, oscilan el humor (1, 5), la ironía (3, 9), la fantasía (10, 13, 14), el realismo (11, 12, 16) y la tragedia (6, 7, 8, 13).

En medio de los paralelismos léxicos, sintácticos y enumerativos, se da el desenlace de la derrota. Esplendor de palabras y de momentos que contrastan con el acabamiento final. Enumeración caótica que prepara el caos definitivo, que asciende de lo nimio —una moneda— a lo esencial —"toda esa vida"—, y que conecta los primeros párrafos en prosa con el párrafo final. Tiempo cíclico, vuelta sobre lo mismo, estancamiento, vida y muerte, abandono y plenitud, soledad y ajena compañía, hombre y naturaleza en el mismo plan. En los esteros de la vida, se vuelve al pasado que se convierte en presente ante la inminencia de la nada que rodea al Gaviero. Todos los textos de *Susana de Maqroll el Gaviero* concentrados en ese espacio de manglares, de descomposición y de plenitud; aun los textos que aparecen en *Los emisarios*.

El ritmo de este poema se asemeja al de otros del mismo libro, como "La nieve del almirante", "La carreta" y "La visita del Baviero". No se trata de un estilo, sino del ritmo que impone una visión del mundo en su proceso re-degenerativo. Cada poema de Mutis, a excepción de los breves, requiere de un seguimiento especial de su ritmo. Difícil afirmar que exista un ritmo constante en su poesía, porque éste se quiebra en el momento más inesperado. La línea constante a que acostumbra el poema —sonora, sintáctica, semántica— se choca contra una irrupción, un viraje, la aparición de otro ritmo. Las prolijas anáforas concentran la atención en un mismo tema o campo significativo. Las divisiones en párrafos cortos de los poemas en prosa, y éstos en tres, cuatro o cinco enunciados, permiten captar de manera concentrada las preocupaciones del poema. Los versículos penetran profundamente en la significación; y hacen que los versos evolucionen de la fácil pronunciación y medida, a la prolongación del pensamiento y a la intensificación de las sensaciones. La mezcla de verso y prosa incita a una lectura rítmica, a una relectura.

No hay satisfacción para una lectura acostumbrada al estilo de poesía anterior a la de Mutis. Cada poema busca y propone su ritmo. Cada poema conduce a la certeza de que aún no se ha descubierto la forma precisa, ese clisé encantatorio para decir lo que se pretende. Cada poema parece desistir de la

estructura que lo quiere fijar, y se lanza contra toda posibilidad de fácil memorización. Por eso nadie se atrevería a declamar de memoria esta poesía, porque no está escrita para el deleite de auditorios tranquilos. Su canto es otro, en la soledad del desierto, en la lejanía, en los estertores de la muerte, o en los espasmos del erotismo o del acoso. Ritmo sin mnemotecnia ni música ni compás.

En la poesía de Mutis se percibe un abandono paulatino de la palabra como atractivo. No se encuentra un solo poema de amor cortés que seduzca. Tampoco el llanto, porque la muerte no da lugar a las lágrimas. Ni la náusea ni el desánimo ni el entusiasmo ni el abandono. Sólo un ritmo interior atrapa, pero no se sabe bien qué es lo atrapado. Cala, como en "Grieta matinal", pero no permite que uno se entregue a ella. Atrás y repele, como aquello que una pieza de hotel guarda en su memoria inquieta. Ir y venir sin sosiego, sin remedio ni esperanza. Por eso la muerte de la forma a través de lo informe de cada poema. Poemas amorfos éstos que envían al lector a lo amorfo de un mundo pensado como posible, y revelado en el poema como imposible: el mundo es otro. Y el ritmo de los poemas desdice de un ritmo universal pensado como inmutable y recurrente; sobre todo, el ritmo del hombre en ese universo, sus obras que llevan al fracaso constante, al choque contra la evidencia que cada hazaña y todo esfuerzo humanos tratan de negar: la nada. Pero no mero nihilismo, sino la confirmación,

en cada poema, en cada verso, en cada enunciado, de una verdad inocultable.

Se ha tratado de seguir algunas pautas para la determinación del ritmo, porque en alguna perspectiva debo basarme para afirmar que estos poemas sólo pueden leerse y sentirse con el propio ritmo interior, en consonancia con el ritmo de un mundo concreto, éste en el que vivimos. Desde situaciones diversas en las que el hombre se enfrenta cotidianamente a lo sin remedio: la muerte, el acabamiento físico, la inutilidad de sus esfuerzos, la fantasía de un proyecto, la fugacidad del placer, el enfriamiento de una pasión, la vigilia que aniquila el sueño, la palabra que no logra expresar lo vivido y lo sentido.

Solemnidad, deterioro y desdén. Poesía de altibajos, desconciertos y retraimiento. Poesía densa e intensa, que causa desánimo por la dificultad de asirla y de encuadrarla en moldes y estructuras conocidas por la memoria. Cada vez más difícil, se torna huidiza y quebradiza. Aunque *Crónica regia* regresa al principio,¹ esta poesía no se muerde la cola, porque su ciclo se cumple en espiral. Se retorna al poema en verso, como ritmo fatal de la poesía. Pero el verso cabalga

¹ "Apuntes para un funeral", último poema de este libro, es uno de los primeros, escrito en 1947 con el título de "Apuntes para un poema de lástimas a la memoria de su majestad el rey Felipe II".

sobre la prosa; la imagen se convierte en fragmentos, disociaciones y convergencias caóticas. Leyendo fragmentariamente se alcanza la introducción al engranaje de esta poesía. Parece que sólo se escribiera siempre el mismo poema. De ahí las recurrencias semánticas, frases a veces repetidas de idéntica manera, finales reiterados, personajes que reaparecen bajo el ropaje de otros; escenas que vuelven al poema; paisajes conocidos que se pintan con nuevos e insospechados aspectos, pero que son el mismo paisaje ligado estrechamente a la interioridad. Fórmulas, figuras, recursos lingüísticos y textuales, voces que llevan ecos y que traen voces, todo en ritmo de marea, de hastío y de dosificada muerte: "¡Señor, Señor, por qué me has abandonado!", grita la hermosa inquilina del "204". "Sólo una palabra. / Una palabra y se inicia la danza / de una fértil miseria", concluye el poema "Una palabra". El húsar termina vencido: "todos estos elementos lo vencieron definitivamente, lo sepultaron en la gruesa marea de poderes ajenos a su estirpe maravillosa y enérgica".

O en "Del campo", cuya última pregunta evoca un final definitivo: "¿en dónde está el secreto de esta lucha estéril / que nos agota y lleva mansamente a la muerte?". Nada queda, "menos aún que nada", en "La muerte de Matías Aldecoa". En "Cada poema" sobresalen los aspectos fúnebres de la palabra que en el último instante sólo puede decir algo de "la fértil permanencia de tu sueño, / la ruina del tiempo y las costumbres /en

la frágil materia de los años", dice en "Poema de lástimas a la muerte de Marcel Proust". Es esa "piadosa nada / que a todos habrá de alojarnos", de "Caravansary", la inutilidad de un nombre buscado en el delirio, el oficio milenarío "hecho de rutina y pesadumbre", pero por el cual "hallan los muertos el sosiego que les fuera negado durante su errancia cuando vivos".

Finales todos éstos que conducen a una certeza ineludible. Y esta poesía no se cansa de repetirlo. Pero los efectos no son el desánimo ni la desesperanza. Ningún estremecimiento. Los estremecimientos de la muerte se asimilan a los del encuentro erótico. Y el heroísmo, la lucha, la guerra, el pasado glorioso, no sólo ponen a prueba valores humanos ya perdidos, sino que también producen la sensación de que ese tiempo ya pasó para la historia de los hombres, pero continúa agazapado en la cobardía y en la vanidad del hombre contemporáneo, como se verá en el siguiente capítulo, en el análisis de "El húsar". Se transfieren a campos donde la torpeza, la estulticia y la avidez convierten al hombre en el "varado entre los sabios cirios", el "detenido", aquel que ya no puede gozar lo destinado sólo para él, como en "El sueño del príncipe-Elector".

Lenguaje, forma, ritmo; palabra, cuerpo, movimiento; silencio, vacío, quietud; aniquilación, desmoronamiento, muerte. Ritmo que análogamente muestra el ritmo de la existencia humana.

Poesía que no calla sólo por la necesidad que tiene de que el otro escuche su propio ritmo y atienda las voces que le dicen desde dentro, desde su realidad, una, sólo una verdad al menos. Como si el hombre sólo pudiera comprender una sola certeza y nada más en su vida. Para ello no sirven las palabras, pero el poema, negando las orillas y los puertos, continúa sobre el curso de las aguas, tormentosas o tranquilas, para precipitarse con ellas en el todo —y en la nada— del océano. Ritmo que Ernesto Volkening considera secreto en *Caravansary*, determinado por el aspirar y el expirar del *anima mundi*,

ese perenne y tranquilo alternar entre la sistole y la diástole, de algo que va y viene, apaciblemente, inexorablemente, como el péndulo de un reloj.¹

Y en el océano cabe todo. Así, las enumeraciones, elemento constante de esta poesía, que acumula lo diverso y reunifica lo distante, que marca ritmos en prosas y en versos, que, como dice Jorge Eliécer Ruiz,² no se ven sujetas a ninguna ley de asociación ni se rigen por alguna jerarquía interior o exterior al poema. Fragmentación de la totalidad. La vida no consiste en un continuum sino en un discontinuum inasible.

¹VOLKENING, Ernesto. El mundo ancho y ajeno de Alvaro Mutis. *Magazín dominical. El Espectador*. Bogotá, setiembre 20, 1981, p. 4.

²RUIZ, Jorge Eliécer. La poesía de Mutis. MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa, op. cit.*, p. 675.

Poesía desconsolada y caótica, arraigada en los elementos más naturales y densos, que teme aventurar una sola moneda en el platillo de la desesperanza.¹

Rasgo de autenticidad y de originalidad que esta poesía mantiene desde sus inicios. Poesía que se mete —como dice Cobo Borda— en sus orígenes, a los cuales la palabra guarda una fidelidad ejemplar:

No vacila, acepta que cada línea sea a la vez un homenaje y un atributo a lo que fue. Siente que su tema, su materia y sus asuntos, se están acabando; se le están volviendo ajenos y usados entre sus manos.²

Tal vez por esto mismo, su poesía tiene una rara evolución, ya señalada por Valencia Goelkel:

real o supuesta, se endereza en sentido contrario, en rumbos diferentes a los que la crítica menciona al referirse a su última obra —se refiere a *Los trabajos perdidos*—.³

Poesía que saca al lector de un estado de somnolencia y de abandono para llevarlo a su propia ignorancia: la ignorancia de sí mismo; y mostrarle ese otro yo, esa conciencia dormida. Ahí se encuentra gran parte de su autenticidad y de su innovación. Y los elementos formales, las mismas palabras usadas y gastadas, los mismos atributos; esa gama de oscilaciones y

¹ Ibid, p. 676.

² COBO BORDA, Juan Gustavo. La poesía de Alvaro Mutis, *op. cit.*, p. 46.

³ VALENCIA GOELKEL, Hernando. Los trabajos perdidos, *op. cit.*, p. 52.

de ondas que caracterizan su ritmo interno, llevan a Charry Lara a decir:¹

Audacia, fertilidad e individualidad de la poesía de Mutis... Exploración y conciencia del lenguaje... Configuración, dentro del poema, de un mundo alucinado y de unos seres ya vueltos mito. Estos elementos, que raramente se presentan, hacen que pueda hablarse de ella como de una de las muestras de mayor originalidad en la poesía hispanoamericana contemporánea...

Ritmo que Ramón Xirau² ve en *Los emisarios* como algo cíclico, el entreveramiento de ritos, leyendas, vivencias y narraciones "rítmicamente cotidianas en series impecables y ondas de tema y variaciones".

Resaltan aquí, pidiendo su lugar, los múltiples sentidos de esta poesía. El poema no puede agotarse, entonces, en el análisis formal. La expresión remite al contenido, porque éste empieza a manifestarse desde el primer fonema, desde el primer blanco, desde el primer rasgo escrito. Aspecto que se analizará con más cuidado en los últimos capítulos.

¹ CHARRY LARA, Fernando. Alvaro Mutis, *op. cit.*, p. 62.

² XIRAU, Ramón, *op. cit.*, p. 1.

VIII. LA MUERTE EN "EL HUSAR"

La actitud poética no sólo se capta a través de lo que dicen los textos, sino también a través de la manera como éstos se presentan ante el lector. La muerte, uno de los temas principales de la poesía de Alvaro Mutis, puede analizarse con más acierto y amplitud en el "El husar",¹ poema tan apreciado por el autor. En primer lugar, importa ver algunos aspectos de la forma. Después, intentar una interpretación del texto. En ambos casos, se relacionarán los fenómenos observados con otros poemas de Mutis, en los que se pueda comprobar la permanencia de su actitud poética y los diversos matices que ésta ofrece.

La elección de este poema obedece a varias razones: los diversos aspectos que confluyen en la muerte del husar, y que son motivos permanentes de la obra general de Mutis; la extensión del texto, característica que permite seguir con más amplitud de recursos y de imágenes, el trabajo de Mutis sobre un tema en su poesía; la sólida y comprometida posición del poeta ante el mundo y ante la poesía, que garantiza la cohe-

¹Se sigue la versión publicada en: MUTIS, Alvaro. *Poesía (1947-1985)*. Bogotá: Procultura, 1985. p. 25-29.

rencia y convergencia del tema con otros temas, y de este poema con otros que sugieren un sentido similar.

Alguna vez nos dijo Alvaro Mutis, hablando de su poesía, que la muerte está presente desde la primera frase que escribió

Me asombra mucho que la gente no vea lo más obvio: que nos estamos muriendo. La muerte no es una cosa que viene; la muerte está dentro de ti. Esta idea rilkeana maravillosa de que tú haces tu propia muerte... Tu muerte eres tú. Y todo lo veo yo desde ese punto de vista, desde esa convicción. Hay tres elementos en mi poesía, que están siempre presentes y que son lo mismo: el continuo estarse gastando, desgastando, usando y destruyendo de los seres, de las cosas, de los paisajes: todo se gasta. En segundo lugar, la muerte, que es ese estarse usando, como una de sus presencias. Y el erotismo, que es ese perpetuarse en ese instante de eternidad que te salva de ese uso. Lo demás es ruido.¹

Debido a las inquietudes que surgen en algunos lectores, después de la lectura de *Summa de Maqroll el Gaviero*, Fernando Cros² le preguntó a Alvaro Mutis que cómo era posible vivir con una concepción tan pesimista como la suya y no pensar en el suicidio; ante lo que contestó:

Bueno, porque el mundo que yo trato de rescatar está cargado de unas fuerzas que a mí personalmente me infunden unos deseos de vivir sumamente intensos. Aunque este deseo de vida no es producto de la exaltación ni del gozo, sino

¹ CASTRO GARCIA, Oscar. "Una cita y un encuentro en la calle Fuego". *Señales de humo*. Medellín: Concejo de Medellín, 1988. p. 51-52. Esta conversación informal ocurrió en casa de Gabriel García Márquez. Luego fue incorporada en fragmentos en el libro arriba citado.

² CROS, Fernando. Entrevista con Alvaro Mutis. "Son muchos los mundos perdidos". *Revista Universidad de Antioquia*. Medellín, vol. 3, No. 205, julio/septiembre, 1986. p. 119.

la constatación de que uno mientras vive también está muriendo; y esto para mí constituye una verdadera maravilla... El suicidio es una de las cosas más infantiles del mundo. Si ya estamos muertos. Es sencillamente acelerar o, mejor dicho, evidenciar una cosa que te está pasando por dentro.

No tienes que matarte, si ya el instante de nacer es el comienzo de tu propia muerte.

De la muerte se nutre de manera abundante el léxico de esta poesía; además, aparece en muchos títulos de sus poemas y libros. Mejor expresión de esto hallamos en "Moirologhia", "Cada poema", "Funeral en Viana", como se analizó antes en el primer poema mencionado. No la muerte sino sus efectos, los momentos que la aproximan, su presencia y su consumación. Conjuntamente con la riqueza del léxico que denota o connota la muerte, se presentan los que señalan el cuerpo y el erotismo, en fragmentos o fugaces situaciones. Erotismo que convive con el desamparo, el hastío, el calor, la soledad, el fracaso y la muerte.

En "El húsar", el lenguaje presenta algunos aspectos sobresalientes: el uso del imperativo aparece en la última parte, en la forma impersonal y en la primera persona del plural. Pero el vocativo se configura como la forma más usual en este poema, forma que en "Moirologhia", por ejemplo, cumple paradójicamente un papel irreverente. El imperativo "Cese" pone fin a los vocativos de alabanza y de reconocimiento, los que no siempre se dirigen a la persona, como cuando exclama:

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

como el pico luminoso de un buitre de sabios ademanes!

Aquí construye una imagen gradiosa del instrumento y no, en sentido directo, del que lo utiliza —en este caso el húsar, soldado napoleónico, en América de Sur—.

Fuera de observarse que los recursos del poema en prosa y del verso libre se emplean con profusión, se destaca también el empleo de versículos; y los poemas que emplean versículos, generalmente se utilizan en temas solemnes o graves, como la muerte, la historia o la poesía. En el poema "Moirologhia", el versículo contiene una irreverente diatriba contra el cadáver, lo que en la cultura occidental adquiere un aspecto contrastivo de especial significación.

En el ritmo del poema todos los elementos formales cumplen una función que confluye a la unidad del texto. Al ritmo contribuye la misma distribución gráfica, los espacios en blanco, las separaciones de las palabras, los versos y las estrofas o partes. Así, en este poema se da una división en cinco partes, cada una precedida de un número romano en mayúsculas. Las primeras cuatro partes semejan estrofas extensas, escritas en versículos, sin otra división interna. La última parte, además de numerada, lleva un título: "Las Batallas"; se divide en cinco partes: la primera cumple una función introductoria; las

otras cuatro conforman el cuerpo del texto, numeradas con números arábigos. Esta disposición espacial produce un efecto entonatorio, y en cierta medida determina la mirada del lector silencioso. Se observa simetría en la división por estrofas; éstas, en verso, constituyen la parte más extensa del poema; la última parte, "Las Batallas", en cinco prosas cortas.

El tiempo también determina el ritmo de este poema. Así, la primera parte en presente; las tres siguientes en pasado. En la última, las dos primeras divisiones en presente y las otras tres en pasado. No se destacan elementos sonoros especiales, fuera de algunas enumeraciones en la parte primera, y de la simetría sintáctico-semántica del numeral 5, de la parte V. También da cierto ritmo a este poema, el carácter conclusivo de los últimos versículos de las primeras cuatro partes. Así mismo, el carácter versicular de las primeras cuatro divisiones y el prosaico de la última, además del tono narrativo intensificado en "Las Batallas", confiere matices al ritmo de todo el texto. Hay evocaciones de tipo épico, pero no se alcanza la epopeya ni la saga, aunque Maqroll —el personaje arquetípico de los textos de Mutis— seguramente se origina en este poema, sobre el que Mutis dice:¹

¹En el número 21 de la revista *Lingüística y literatura* (Medellín: Universidad de Antioquia, Departamento de Lingüística y Literatura), de enero/junio de 1992, se publica "Autobiografía literaria", de Alvaro Mutis, en la que aparecen estas palabras.

Es un poema que en alguna forma también, con más amplitud que "La creciente" y con más elementos y ya con más malicia literaria, presenta, propone, desarrolla un muestrario muy completo de mis demonios, de mis preocupaciones, de las imágenes que me visitan en forma recurrente, de lo que ocupa a mi poesía. [...] Es... una especie... de muestrario muy completo de mi mundo...

De otro lado, no se da el tono narrativo o el esquema de una narración. La apariencia de narratividad tiene que ver con varios elementos textuales propios de esta modalidad, los cuales definirían el carácter del texto si no predominaran los elementos de tipo propiamente poético, que en el caso del ritmo tocan más lo semántico que lo formal a secas. Este rasgo distingue la poesía de Mutis, de la poesía anterior a él —y mucha de la actual—, ya que el uso consciente de elementos y recursos, que niegan el facilismo y el sonsonetismo propios de nuestra lengua española y de su uso en la poesía, lleva a que el lector se resienta en la primera lectura contra el texto, y dude entre los géneros que ahí puedan presentarse, como se explicó anteriormente.

El poema revela que el mundo es otro. Y el ritmo de los poemas de Mutis descansa de un ritmo universal pensado como recurrente e inmutable para siempre; sobre todo, el ritmo del hombre en ese universo; el ritmo de sus relaciones, que lo llevan al fracaso constante, al choque contra la evidencia que cada hazaña y todo esfuerzo humano tratan de negar: la nada. Ahora, la exploración del tema de la muerte no es la única lectura

posible, ya que otros temas insisten en su importancia: lo heroico propiamente dicho, lo histórico, el erotismo, el trópico como espacio físico y moral, entre otros.

Entre los poemas que contienen la muerte como motivo principal explícito, se pueden citar: "La muerte de Matías Aldecoa", "Un bel morir",¹ "La muerte del Capitán Cook", "Poema de lástimas a la muerte de Marcel Proust", "Moirologhia", "La muerte de Alexandr Sergueievitch", "Funeral en Viana", "Noticias del Hades", "Apuntes para un funeral", "La muerte" —en "Programa para una poesía"—. Otros poemas lo contienen como tema fundamental, sin decirlo en forma explícita; también los títulos de algunos de sus libros o relatos connotan la muerte o el deterioro. Esta reiteración no proviene de una obsesión sino de una certeza, la de que nos estamos muriendo; de una actitud ante la vida y ante el propio destino del escritor, que se compaginan con su obra.

Puede proponerse que en el poema "El húsar", la muerte se manifiesta en tres instancias fundamentales: la muerte real, biológica: acabamiento físico; la muerte social, de la fama del húsar y de su grandeza en la memoria de la gente; y la muerte imaginaria del Húsar.

¹También publicó un libro con el título *Un bel morir*: Bogotá: La Oveja Negra, 1989. 144 p.

A. DETERIORO FISICO

La muerte real y biológica es la más visible del poema, representada en el nivel denotativo del lenguaje como esa disfunción biológica definitiva que distingue los seres vivos de los muertos. A ésta van unidos los signos del desgaste y del aniquilamiento. La indumentaria del húsar —signo de su oficio de soldado de caballería— se deteriora: "sable comido de orín", sable "sin brillo", espuelas oxidadas, "morrión comido por las hormigas", botas llenas de algas y fucos. Idénticos fenómenos se observan en su cuerpo: heridas en desleimiento, pálida garganta, calambres, incómodos deseos, rostro ebrio y descompuesto, cabellos sucios de barro y de sangre. A la vez, el paisaje y el clima presentan señales de derrota y de hostilidad: polvo, calor, insectos, lluvias, amargas hojas, fetidez, arena salinosa, espuma marina, humedad de las Tierras Bajas, escarcha, plagas. De otro lado, el tiempo aparece como obstáculo o como colaborador de la muerte. Al final de la parte I, se presenta la finitud de la vida:

Alabemos hasta el fin de su vida la doctrina que brota de sus labios unidos por la ciencia de fecundas maldiciones.

En la parte II, el mismo húsar "esperaba el paso de los años¹ que derrumbarían su fe, / el tiempo bárbaro ..."; finitud que

¹Las letras itálicas no pertenecen al original. En el análisis de este poema se utilizan para resaltar aspectos significativos.

el narrador confirma cuando dice "el fin de su generoso destino".

En la parte III, el narrador habla de una lavandera a la que amó "cuando ya se había olvidado su nombre"; esto señala el inicio de otro aniquilamiento, el paso del recuerdo a la desmemoria: el tiempo del olvido. Asimismo, se dice de "las horas perdidas" que causan angustia, a las que llama "las difíciles horas que agotan con la espera de un tiempo que restituya el hollín de la refriega". Tiempo deseado y tiempo borrado: tiempo que desgasta el tiempo. Al final, el narrador presenta la muerte de manera definitiva, con la imagen de "sus caderas para siempre inabóviles".

En la parte IV se señala la muerte por sedio de una imagen:

El vitral que relata sus amores y rememora su última batalla, se oscurece día a día con el humo de las lámparas que alimenta su aceite maligno.

Este tiempo iterativo se opone al paso de sus "mejores días" —equivalentes a "aquel" tiempo—, los que "motivaron el canto", pero que el narrador llama "todo el ebrio tumbo de su vida".

En la parte V, el tiempo del dominio del húsar y de su belleza ha pasado: "lejana la época", "perdidos los años". La distancia y el acabamiento de un tiempo se oponen a ese "último intento de reconstruir sus batallas, para jamás volver a

ocuparnos de él, para *dissolver su recuerdo...*". Igualmente, el placer obtenido con una mujer sólo pudo ocurrir "por una corta noche"; el tiempo anterior al mediodía se convierte en "el hastío de las horas". El poema termina señalando este aspecto negativo del tiempo, que se desempeña como factor destructivo, opuesto a las mejores cosas y unido al deterioro físico, al desgaste de la indumentaria, y a un clima y a una región inhóspitos; uno de los medios en que se da el vencimiento y la nada.

B. FAMA Y GRANDEZA EFÍMERAS

Otra muerte consiste en la que se insinúa desde el final de la parte I, cuando se lee:

Alabemos hasta el fin de su vida la doctrina que brota de sus labios unguidos por la ciencia de fecundas maldiciones.

El aspecto de alabanza que presenta este versículo implica honra, elogio. Recordar y alabar, mantener vivo un hecho que el texto limita "hasta el fin de su vida". Alabar la doctrina llena de maldiciones, fama que el narrador trata de destacar, pero vencida en el poema, ya que ésta muere antes que el húsar. Fama y nombre que aparecen desgastados en el texto. Así, en la parte I se habla de su sable "*sin brillo y husi-llado en los zaguanes*"; su memoria se trenza "*en calurosos*

mediodías cuando la plaza se abandona a una invasión de sol y moscas metálicas", gloria que se diluye "en alcoholes de interminable aroma". Recuerdo y gloria que parecen expandirse en el espacio.

Pero en la parte II se prepara una catástrofe:

La ciudad supo de este viaje y adivinó temerosa las consecuencias que traería un insensato designio del guardián de sus calles y plazas.

Situación que se prepara en el texto por medio de la sentencia que escribe el húsar sobre el polvo de la plaza, y que el paso de los rebaños borró con sus pezuñas, aunque "ya el grito circulaba por la ciudad". Acá, la oxidación de sus espuelas, las algas y fucos que inundan sus botas, el viento que empapa su cabellera, se convierten en imágenes que señalan su opacamiento y olvido:

Solitario,
esperaba el paso de los años que derrumbarían su fe, el tiempo bárbaro en que su gloria había de comentarse en los hoteles.

Imagen que une el deterioro físico con el moral: el de su fama; se trata de "la hoguera que consume su historia": historia de su paso por la tierra y aquello que de su vida hizo historias: lo heroico —su recuerdo entre la gente—.

Los versículos finales de la parte II se vuelven especialmente significativos, porque unen los tres tiempos, las tres muertes de que se viene hablando:

Todo esto —su espera en el mar, la profecía de su prestigio, y el fin de su generoso destino— sucedió antes de la feria.

Si "su espera en el mar" puede significar *el tiempo y los hechos de su vida real*; si "la profecía de su prestigio" tiene el sentido de *su fama y su leyenda*; y si "el fin de su generoso destino" quiere decir *la historia narrada por el poeta*, en este versículo se puede encontrar, entonces, el apoyo para rastrear esas tres muertes.

Lo narrado anteriormente sucedió "hasta la feria"; después ocurrió el enloquecimiento de los mercaderes y su permanencia en el trópico. La narración sufre un rompimiento, una división entre el antes y el después de la feria, señalada por la presencia del trópico.

En la parte III se dice que había sido olvidado el nombre del húsar. El narrador habla del "remolino de la miseria que barrió con todo", incluidos el húsar y su "sacrificio", el que sólo era recordado en "algunas estaciones suburbanas". Entre algunos recuerdos se destaca "el humillado golpe de sus tacones en el enlosado de las viejas catedrales".

El narrador cuenta en la parte IV, la manera como se oscurece el relato de sus amores y de su última batalla. Igualmente, narra su muerte:

Como se extienden o aflojan las velas de un navío, como el amanecer despega la niebla que cobija los aeródromos, como la travesía de un hombre descalzo por entre un bosque en silencio, así se difundió la noticia de su muerte.

Este versículo, igual que el último de la parte IV, se conforma de palabras de elogio, desde la perspectiva de un narrador que ha tomado partido por el "personaje", pero que no ha podido dejar de mostrar el fin de ese mismo recuerdo. Da cuenta del antiguo húsar, de sus hechos, de su muerte y del fin de su gloria. A la vez, del acabamiento y del olvido. En el poema fija su memoria, actualiza los hechos, revive su esencia en la tierra y confirma su final. El poema se transforma así en la contraparte de la muerte de su memoria: en alabanza.

En la parte V, el narrador toma la actitud imperativa. Termina el verso y se inicia la prosa con la frase "cese ya el elogio y el recuerdo de sus virtudes y el canto de sus hechos". El narrador presenta la distancia temporal entre los acontecimientos y su poder, y el momento del poema; en éste se convoca al último intento de la memoria:

hagamos el *último intento de reconstruir* sus batallas, para *jamás volver a ocuparme¹ de él*, para *dissolver su recuerdo* como la tinta del pulpo en el vasto océano tranquilo.

El poema es *reconstrucción* —de sus batallas—, *olvido* —del húsar— y *aniquilamiento* —de su recuerdo—. Los hechos, el personaje y el recuerdo de éstos se diluyen. He aquí una propuesta del narrador, y la presentación del sentido de la muerte que narra: una muerte física e histórica del héroe; pero, a la vez, intento de reconstrucción de los hechos del héroe. Olvido y memoria, pasado y presente; actualización del pasado; olvido y muerte, memoria y vida. ¿Volver al héroe? ¿Retomar lo heroico? ¿Nostalgia por el héroe? ¿Carencia del héroe?

Al final del poema, el trópico, lo allí vivido y asumido, acaban por vencerlo y sepultarlo "en la gruesa marea de poderes ajenos a su estirpe maravilloso y enérgica". El trópico le hace olvidar a los *hombres*, desconfiar de las *bestias* y entregarse a las *sujeres*. Esto lo conduce a su fin. Pero el poeta insiste en esta última fase del poema, en que la perdición del húsar también ocurre porque éste ya no es un húsar, porque permanece en lo que no debe; es decir, ocurre una doble muerte: la física y la moral. Y se puede agregar que el húsar ya

¹En ediciones anteriores se emplea la primera persona plural: "para jamás volver a ocuparnos de él".

está muerto desde hace siglos. En el Trópico y en este siglo no puede existir húsares; y si alguno queda, ya está derrotado y muerto.

C. MUERTE PREFIGURADA

Ahora, para el húsar, la muerte parece representar el reposo en la sede del poder:

En la muerte descansaré como en el trono de un monarca silenarío.

Esto se dice en la parte II. Palabras borradas por el paso de los rebaños. Actitud de espera ante la inminencia del paso del tiempo —"bárbaro"— de su fama; tiempo "en que su gloria había de comentarse en los hoteles".

En la parte III se lee:

Sentado en las graderías del museo, con el morrión entre las piernas, bajó hasta sus entrañas la angustia de las horas perdidas y con súbito ademán rechazó aquel recuerdo que quería conservar intacto para las horas de prueba.

Este tono y esta actitud del personaje se asemejan a otros muchos momentos, en varios textos de Mutis. Para esa hora definitiva, que puede ser la de la muerte, hay que guardar esos recuerdos de los mejores momentos vividos, para obtener las fuerzas necesarias en el instante de dar el paso definiti-

vo hacia la nada. No otra cosa hace el húsar al rechazar lo que se le adelanta, ya que aún no ha llegado el momento de la prueba final. El poema aclara:

Para las difíciles horas que agotan con la espera de un tiempo que restituya el hollín de la refriega.

Esto apunta a la idea de que él sólo se caracteriza y actúa como húsar cuando se encuentra en medio del combate. La muerte no es la única hora difícil; también el tiempo en el que no se cumple lo esencial, es nefasto; en el caso del húsar equivale a la muerte de lo que se representa, de lo esencial en él. Pero la muerte representa descanso y acceso al poder.

D. SIMBOLISMO Y SENTIDO

A la vez, el poema ha mostrado otro aspecto: la negación histórica del héroe, pero la permanencia del héroe en un espacio y en un tiempo inhabituales. Confusión, traslación, olvido. El héroe se confunde, olvida sus funciones, y se abandona a los poderes y a los elementos del trópico. Sus rastros dispersos y fragmentarios van mostrando su degradación paulatina; no sólo la suya, sino también la de aquello que conservaba su historia y su memoria entre los seres humanos, aunque la descripción de su cuerpo ya muerto deja constancia de su fidelidad a su destino: muere en su ley, pero confundido

con "el nombre de los pueblos, los árboles y las canciones que habían alabado el sacrificio".

En la última parte se recuenta la vida del húsar: época heroica, huida a las Tierras Bajas, enfermedad, decadencia moral, encuentro con la pasión sexual; y al final, se enumeran los elementos que lo llevaron "a olvidar a los hombres, a desconfiar de las bestias y a entregarse por entero a mujeres de ademanes amorosos y piernas de anamita"; elementos que a la vez lo vencen y aniquilan en una materia ajena a la suya.

Se da una interesante correlación entre el simbolismo de este poema y algunas ideas del libro *El hombre y sus símbolos* sobre el mito del héroe;¹ entre otras afirmaciones, se destaca: "La muerte simbólica del héroe se convierte, por así decir, en el alcanzamiento de la madurez."

Esto se afirma del individuo que no necesitará del mito por tener ya una conciencia del ego individual lo suficientemente desarrollada, que le permita enfrentar el resto de su vida por sí mismo. No pretendo hacer una aplicación de las ideas de Jung a este poema, sino señalar la interrelación de los dos textos, que permite acercarnos a una interpretación contem-

¹HENDERSON, Joseph L. "Los mitos antiguos y el hombre moderno." En: JUNG, Carl G. *El hombre y sus símbolos*. Trad. Luis Escobar Bareño. Barcelona: Biblioteca Universal Caralt, 1977. pp. 103-156.

poránea —e ilustrada— del poema, en esta fase de nuestra historia y de nuestro ser —individual para el caso de una lectura, pero también colectivo para esta lectura que se propone—.

En el poema resaltan algunos aspectos por su claridad: el húsar —soldado de caballería de una época lejana de Europa— se encuentra fuera de su contexto espacio-temporal, en las Tierras Bajas, en el trópico americano. Guerrero legendario del Viejo Mundo, viene al Nuevo Mundo para ser vencido y sepultado. Nada queda de su estirpe y de su gloria.

El mito del héroe se relaciona con el gran mito del vencimiento del mal, por lo que bravura y sacrificio son las condiciones para la implantación de un orden, de una vida civilizada. En ese sentido, la muerte significativa es aquella que se refiere a la muerte histórica y a la fantástica. Es cierto que ya no existen los húsares, como tampoco existen los cruzados. Su inexistencia no garantiza que estos seres no permanezcan en la fantasía y en la memoria; en cuentos y leyendas; en los ideales del individuo y de la colectividad; en las instituciones y en las organizaciones políticas y sociales.

El conquistador —y después el colonizador— europeo actúa consciente de su papel cultural y de su sacrificio, para el logro de sus metas individuales y, sobre todo, de los intere-

ses colectivos: de la Corona, de Dios y de los ideales de la Civilización Occidental. Mucho hemos olvidado estos aspectos de la conquista. De alguna manera, el poema nos remite a esa presencia insólita y fantástica —para los primeros indígenas que tuvieron contacto con el europeo— de un soldado europeo protegido por un vestido metálico, armado de ballestas y armas de fuego, montado sobre un caballo... Ahora, el héroe se traslada a otro tiempo, también; y en ese tiempo ya nada significan su heroísmo, su atuendo, sus hazañas y su historia personal. Parece un ser ahistórico. En otras palabras, la muerte del húsar es total. Nada queda, porque en la poesía de Alvaro Mutis no hay lugar a la esperanza ni a la gloria. En la vida individual —en la cultura occidental—, el ser humano oscila entre muertes y renacimientos. En el poema sobreviene la muerte del héroe, que representa así mismo el símbolo colectivo de la madurez, ya que la colectividad no requiere más de los héroes para su desarrollo. Históricamente, en América Latina, todos los héroes han muerto ya. Se duda de la actitud humana de algunos que se consideran a sí mismos héroes, tal vez disfrutando del poder, llenos de soberbia o caducando inevitablemente. Ahora no son posibles los héroes; sólo un discurso ajeno al contexto histórico contemporáneo, se atreve a proponer el heroísmo como virtud e ideal. Una vez que la colectividad concreta ya no depende de los héroes; una vez muertos los héroes —o sus equivalentes— en el seno de dicha colectividad, en el interior de su inconsciente colectivo,

esta sociedad ha empezado a tomar las riendas de su destino; ha tomado conciencia de sí misma y de su propia identidad; ha roto los lazos que la ataban para apropiarse de sí misma, de manera autónoma. Mientras subsista el poder del héroe —o caudillo—, subsiste el culto a su imagen o a su personalidad; subsisten las relaciones de tipo infantil que esto crea en los asociados.

Si "El húsar" sugiere, entonces, la muerte del héroe, se debe a la posición del narrador, que como individuo asume en el texto la fantasía y la lleva hasta las últimas consecuencias. En el sueño se permite que la muerte del héroe acabe con el abuso del poder; es necesario el sacrificio ritual. ¿Por qué sacrificar al héroe? En el poema, el húsar huye, sufre, se transforma, vive en un entorno hostil, se inicia en esa nueva vida, se acompaña de mujeres y muere. Dice Jung:

Uno de los símbolos oníricos más comunes para este tipo de liberación por medio de la trascendencia es el tema del viaje solitario o peregrinación, que en cierto modo parece una peregrinación espiritual en la que el iniciado entra en conocimiento con la naturaleza de la muerte. Pero ésta no es la muerte como juicio final u otra prueba iniciatoria de fuerza; es un viaje de liberación, renunciación y expiación, presidido y mantenido por cierto espíritu de compasión. Este espíritu se suele representar por una "maestra" más que por un "maestro" de iniciación, una figura femenina suprema (es decir, ánima)...¹

¹ Ibid, p. 150-151.

Al leer "Las Batallas", en el numeral 1 se habla de su poder. En el 2, del viaje —la huida en este caso—, el rito de la iniciación a la nueva tierra manifestado por el crecimiento de su barba y los padecimientos; en seguida, se representa la iniciación en la colectividad, por medio de la ebriedad; y por último, el descanso: "hasta descansar por una corta noche, en el regazo de una paciente y olvidada mujerzuela".

En esta parte se cumplen en gran medida los planteamientos de Jung, aunque —lo quiero resaltar ahora— en sentido casi opuesto al gran mito y a la gran transformación: el *viaje* equivale a HUIDA, en el poema; la *liberación*, a FRACASO; la *renuncia*, a ABANDONO —en el sentido de entrega— a la sensualidad y al desorden del Trópico; la *expiación*, a DERROTA y OLVIDO. La *maestra*, la *figura femenina supresa*, representada por una "paciente y olvidada MUJERZUELA". ¿Acaso Mutis se propone contradecir este discurso u otros similares? Este escritor no gusta de los análisis psicoanalíticos de la estirpe freudiana, simpatiza con Jung y detesta los análisis estructuralistas... Pero estos datos personales del autor de la vida real nada significan, en sentido estricto, para el análisis y la interpretación de su poesía. Interesa que el texto de Mutis envía a la lectura del texto de Jung, de lo que plantea sobre el mito del héroe en el hombre contemporáneo. Al confrontar los dos textos, se percibe que "El húsar" reúne todos los elementos que Jung explica, pero desdice de ellos. Esto sucede, no

porque su poesía sea contestaria, sino por su sospecha —o convicción— particular, casi única entre los poetas colombianos: después de la muerte no hay nada; no es posible la trascendencia; sólo la descomposición del cuerpo, el olvido y la nada. Bien lo dice en "La muerte de Matías Aldecoa":

hinchado y verdinoso cadáver
 en las presurosas aguas del Combeima
 girando en los espumosos remolinos,
 sin ojos ya y sin labios,
 exudando sus más secretas mieles,
 desnudo, mutilado, golpeado wordamente...
 [...]
 Un mudo adiós a ciertas cosas,
 a ciertas vagas criaturas
 confundidas ya en un último
 relámpago de nostalgia,
 y, luego, nada,
 un rodar en la corriente
 hasta vararse en las lianas de la desembocadura,
 menos aún que nada...

En otros términos, podría afirmarse que el poema alcanza esas fantasías —individuales y colectivas— del hombre contemporáneo, en lo que respecta al héroe. Y si se analiza la historia de América Latina en su proceso de conquista, colonia, expropiación, mestizaje, refundición de culturas, las llamadas "guerras de independencia" —otros llaman gestas libertadoras—, el neocolonialismo o dependencia de países más poderosos, la deuda externa, los procesos llamados "revolucionarios", las dictaduras que caen y las que se levantan, y tantos otros fenómenos históricos, sociales y culturales, no se puede sustraer la lectura del poema, de dicha situación. Compenetrado con estas vivencias históricas, el texto y su lector no

pueden escapar de ellas. Acá, la derrota del húsar, el olvido de sus hazañas y de su muerte, consituyen una misma cosa. Es necesario el sacrificio del héroe. Ya pasó el mundo heroico.

El poema nos insinúa la idea de rescatar el espíritu que anima al húsar en su historia, cuando fue héroe y cuando huyó de su propia realidad. Rescatar el espíritu que animaba las acciones del héroe, del guerrero, del conquistador. Estas sugerencias no suenan atrevidas en el contexto de la obra de Mutis; así se puede corroborar en el número 4 de "Los elementos del desastre", ya analizado —"Los guerreros, hermano, los guerreros cruzan países..." El sueño, la fantasía que el narrador comunica a un "hermano", no resalta la presencia del guerrero, pues ningún sueño puede significar la anécdota soñada, sino su simbolismo, ese sinsentido que anima al guerrero y que lo mantiene en las región difusa del deseo, de la gloria, del sueño y de la muerte.

Podría pensarse que esta poesía remite, sin embargo, a una lejana esperanza. Pero no ocurre así. El poema lo dice claramente:

Todos estos elementos lo vencieron definitivamente, lo sepultaron en la gruesa marea de poderes ajenos a su estirpe maravillosa y enérgica.

La poesía de Mutis insiste en que si el ser humano logra recordar o revivir algunos momentos esenciales e intensos,

momentos de felicidad o de plenitud, en las horas de prueba, alcanza el sosiego, la calma y la reconciliación interior; ninguna otra cosa superior puede suceder. Por eso, lo referido a la historia de América Latina nada tiene que ver con una propuesta ulterior. Saliéndome de las teorías acostumbradas, y en el contexto de Mutis, podría afirmar que en este momento de degradación o acabamiento de lo esencialmente latinoamericano, sólo le queda a los habitantes de estas latitudes recordar aquellos momentos de mayor expresión de su ser, de mayor vitalidad, de más grande energía y pasión, de más satisfacciones; de heroísmo, de grandeza y de sufrimiento; de sueños, de aspiraciones y de deseos... Si este hombre latinoamericano encuentra algo de esto, valió la pena, para eso estuvo en esta tierra y en este continente. Aisladas esas imágenes en el momento de perecer, se hace presente la divinidad, se cumple el destino y nada más. Una especial experiencia se aprende, si se lee "La muerte del estratega" conociendo que todo el cuento se escribió para las últimas cinco líneas, según palabras de Alvaro Mutis. El texto termina:

La armonía perdurable de un cuerpo y, a través de ella, el solitario grito de otro ser que ha buscado comunicarse con quien ama y lo ha logrado, así sea imperfecta y vagamente, le bastaron para entrar en la muerte con una gran dicha que se confundía con la sangre manando a borbotones. Un último corazón. Para entonces, ya era presa de esa desordenada alegría, tan esquiva, de quien se sabe dueño del ilusorio vacío de la muerte.¹

¹MUTIS, Alvaro. *Obra literaria. Prosas*. Tomo II. Bogotá: Procultura, 1985. p. 99-100.

Puede mirarse una variante de esta poesía, en los poemas que se dirigen más directamente a los poetas o a la poesía sobre la muerte.

"La muerte de Matías Aldecoa" presenta, por ejemplo, una forma especial: los primeros cinco versos desarrollan la negatividad: lo que no se ha logrado obtener. Los siguientes cuatro muestran lo que se ha llegado a ser. El noveno, el final del proceso de la existencia: "hinchado y verdinoso cadáver". Los diez versos siguientes describen el estado del cadáver en el río. En los nueve versos que siguen se capta una búsqueda de lo que puede quedar de ese cadáver; los versos 29 y 30 repiten la negatividad inicial; y el último concluye, de manera definitiva: "ni cosa alguna memorable".

El poema insiste en la negación de lo que pudiera ser digno de memoria. De los treinta y un versos, siete contienen una idea de negatividad, caracterizada por el uso de la disyunción *ni*, la cual forma una figura anafórica en su reiteración. Los versos afirmativos de ese estado se refieren a oficios anodinos o carentes de trascendencia social o cultural: buceador, buscador de metales, farmacéuta, ambulante, mago de feria; oficios desempeñados en territorio colombiano —Orinoco, Guindío, Chicamocha, Honda—. En el verso 9 cae a las aguas del río Combeima como un cadáver. A este cadáver se le dedican los

versos centrales del poema. El nombre mencionado en el título, uno de los pseudónimos del poeta colombiano León de Greiff, se vincula de manera inmediata con la identidad del personaje del poema, y con el personaje que el nombre evoca en la vida real; pero, a la vez, con el nombre de un poeta, con el poeta anónimo, con la voz que allí se expresa, con cualquier cadáver. Dichos versos describen el giro del cadáver en el río caudaloso, su proceso de descomposición y de degradación. Después de estos siete versos sobreviene un ritmo ascendente, en el sentido de que "en algún rincón aún vivo" de su yerto cerebro se debe encontrar "la verdadera, la esencial materia / de sus días en el mundo". A esto desemboca, como *leit motiv*, la poesía de Mutis: a "ciertas cosas", "ciertas criaturas / confundidas ya en un último / relámpago de nostalgia". Así, una vez afirmado lo que queda y en el lugar donde hay que buscarlo, se concluye el destino de quien aparece en el poema, desde el principio, como un ser fracasado o no satisfecho de lo que quiso ser: cuistor en Queronea, lector en Bolonia, coracero en Valmy, infante en Ayacucho, oficios de prestigio en lugares memorables y heroicos: es decir, fuera de lo poco o de lo mucho, nada, un cadáver varado "en las lianas de la desembocadura, / menos aún que nada... / ni cosa alguna memorable".

Así, pues, el poeta queda reducido a lo mismo que los demás mortales. Pero, ¿por qué se insiste en la frustración, en los

primeros y en los últimos versos? ¿El poeta se siente frustrado en su búsqueda, en su proyecto? Si tomamos este poema como modelo, como el paradigma de una propuesta poética respecto de los poetas a los que Mutis ha cantado, podemos analizar otros poemas y encontrar conclusiones similares. No obstante, existen variantes dentro de esta variante que no permiten llegar a una sola y constante verdad, como se dijo antes.

En "Poema de lástimas a la muerte de Marcel Proust", escrito en verso, predomina el tono narrativo. La muerte se acerca con ritmo creciente en el poema: primero, recuento del tiempo en que Proust permanece enfermo, luchando por rescatar algo esencial ya vivido. Luego, la presencia clara de la muerte que lo invade y contra la que lucha, en forma desigual; de la que sólo queda —como en el poema anterior— algo, las criaturas que permiten salirle al paso a la muerte. Parecería una ganancia, porque al mundo se le puede presentar "la fértil permanencia de tu sueño" en contraposición con "la ruina del tiempo y las costumbres / en la frágil materia de los años".

Como si esta poesía dialogara consigo misma, o desarrollara, entre poema y poema, la reversible y misma idea, en "Invocación" —de Caravansary; única parte de este poema escrita en verso—, un narrador se sitúa de manera enfática e interrogativa frente a los personajes que se presentan en el poema. En

tres momentos —interrogativo, imprecativo y reflexivo-conclusivo— el poema diluye en la nada, en el "Así sea" concluyente, a esos personajes que han tomado forma y consistencia en el poema escrito; de igual manera, al que lo escribe —¿y al que lo lee?—, a esa voz narrativa que se incluye al incluir al narratario por medio de la primera persona en plural.

Con la forma interrogativa, destaca la gratuidad de dichas criaturas que se manifiestan o revelan ante un narrador plural. Pero, además, les desea el olvido, los trata sin aceptación, los ignora como presencias en ese acto de la escritura. Aparece de nuevo la idea que desarrolla Mutis, de una visión poética incommunicable, opuesta a ese intento de escritura que representa el poema escrito; de ahí que iguale los personajes presentes en la página en blanco —clara mención del acto de empezar a escribir— a "vanas gentes éstas, / dadas, además, a la mentira". En este caso, la poesía se convertirá en nada, como el poeta, con el advenimiento de la muerte.

En esta búsqueda, llegamos al poema "La muerte de Alexandr Sergueievitch". Allí, todo el texto en prosa muestra la muerte del poeta Pushkin. Los primeros apartes narran lo que sucede en el poeta agonizante y la escena que lo rodea. En la mitad del poema, dice:

El tiempo pasa en un vértigo incontrolable. La escena no cambia. Es como si la vida se hubiera detenido allí en espera de algo. Una puerta se abre sigilosamente.

Después, en las dos últimas partes, alude a la presencia que llega, en la que resalta sensualidad, claridad y belleza femeninas. El último momento, en ritmo cada vez más intenso, narra la búsqueda desesperada, el deseo de desentrañar la identidad de esa mujer tan hermosa que se le aparece. Breve recuento de un pasado que se confunde con la leyenda, hasta que encuentra el nombre buscado:

¡Natalia Gontcharova! En ese breve instante, antes de que la débil luz se extinguiera para siempre, entendió todo con vertiginosa lucidez, ya por completo inútil.

Un elemento se repite, entonces, en la poesía de Mutis, cuando ésta se refiere a ese elemento definitorio del poeta como hombre, como ser del mundo, como poeta a la vez: un recuerdo, una imagen o sensación, un nombre; una certeza que se presenta como bálsamo, como revelación de nuevo contemplada en el último instante, cuando ya de nada sirve, porque no puede detenerse el movimiento contrario, esa otra presencia inevitable que llega: el acabamiento de la vida, el deterioro definitivo. En otras palabras, crece y se acentúa la ansiedad con la lucha por algo a qué aferrarse: la puerta que se abre —en la habitación del poema—, y que cumple la función de límite para aquella otra realidad tan ajena al cuarto en el que muere: la del recuerdo, y la certeza de algo que le permita dar el paso y vencer la barrera, la cual puede interpretarse en tres dimensiones: la de su vida a punto de terminar; la del sentido

de la vida a punto de perderse, y que le daría trascendencia; y la de una esperanza, un amor, una certeza de permanencia mítica que, a propósito de la actitud poética de Mutis, desaparecerá igualmente con la muerte.

Más, no todo está reservado a ese momento último de la vida, ni sólo ya en el último rincón del cerebro puede rescatarse ese instante verdadero.

En "Una calle de Córdoba" se manifiesta un yo poético evidente, definido, casi identificado con el destinador del poema, por los datos referenciales que muestra, los cuales se acercan a lo autobiográfico —Carmen, las calles, sus visitas a España, la referencia a un retrato de la Infanta Catalina Micaela sobre el que Alvaro Mutis escribió un poema en *Crónica Regia*.... Habla, pues, el poeta, desde un yo íntimo, intensamente sensibilizado y reconciliado con la vida. Todo el poema está escrito en versículos largos sin divisiones de partes o estrofas. Mantiene una métrica estable en un tiempo prolongado, solemne, apacible y sin efectos sonoros rimbombantes. De tono reflexivo, en un poema casi en prosa, con una notable presencia de la narración y de la descripción. El ritmo aparece marcado por la repetición del espacio —"una calle"—, de una situación cotidiana de reposo y de abandono, en un lugar como otros, donde de pronto ocurre ese instante, el momento de la epifanía, de la revelación tanto tiempo buscada y deseada.

Describe las circunstancias y la presencia de algo que lo marca definitivamente, le infunde ánimos y le recompensa esa espera: el encuentro de un lugar en la tierra.

Estos poemas de Mutis no podían ignorar el encuentro mítico del narrador con alguien venido del mundo de la muerte. En "Noticias del Hades", el narrador se encuentra con un hombre que viene del reino de la muerte, y le confirma al poeta la certeza de que allí no existe nada. En este texto, se vale de la leyenda del Kalevala, según la cual los muertos van a un lago vigilado por un cisne. En el poema de Mutis, el cisne y el lago permanecen, pero ningún detalle más entrega indicios de los habitantes de ese lugar.

También en el sueño, alguien viene de ese mismo territorio: un poeta, en "El regreso de Leo le Bris", para confirmarle la certeza de que lo vivido en común no perderá este carácter comunitario. Sin punto de partida y sin punto de llegada, en el sentido de la trascendencia de lo vivido, los esperaba "la fatal derrota".

Idéntica situación se da en "Cita": la búsqueda de un lugar para el encuentro: la orilla del río, un cuarto de hotel en una ciudad y durante una hora de bullicio, en un hangar abandonado en la selva. Todos, lugares caracterizados por la soledad, por la ausencia de testigos, por la garantía de que

en ellos se encontrarían a solas los dos. Todo para llegar a la certeza de que el encuentro no se prepara ni se espera, ya que éste sucede dentro de nosotros mismos.

En fin, en la poesía que se refiere a los poetas y su relación con la poesía, ese momento de revelación poética no siempre aprisionado por las palabras del poema, se presenta en el momento último de la muerte para, como dice en otro poema, permitirle el paso por las aguas funerales, el salto a la nada definitiva. En la muerte, en la fantasía y en el sueño, así como en los momentos de conciencia y lucidez, el poeta tiene la misma certeza: momentos vividos que revelan la esencia de la vida y la muerte aniquiladora de lo que podría ser el más allá dichoso y reparador.

IX. EL SENTIDO POLIVALENTE DE "NOCTURNO"

Decir que un autor escribe la misma obra toda su vida, es una afirmación común no sólo de los autores sino también de sus críticos, glosadores, comentadores y lectores. Tal aseveración llevaría a pensar, en el caso de los poetas, que éstos sólo expresan siempre el mismo poema en todos los demás. En el caso de Alvaro Mutis, esta hipótesis tiene validez, pero no es demostrable en el sentido estricto de lo que significa para una cultura racionalista el concepto "demostración", ya que el método científico —calcado de las ciencias físicas y empírico naturales— es inaplicable al arte y a la literatura.

Uno de los temas principales que la poesía de Mutis reitera, como se planteó al principio de este trabajo, es la poesía y el ámbito que ésta crea: el poema, la visión poética, la vivencia poética, el poema escrito, la experiencia poética. En todos sus textos poéticos pueden leerse estas preocupaciones. Para seguir con más cuidado este asunto, me baso fundamentalmente en los estudios de François Rastier,¹ quien encuentra en

¹ Ver su "Sistemática de las isotopías", en: GREIMAS, A. J. y otros. *Ensayos de semiótica poética*. Trad. Carmen de Foz y Asunción Rollo. Barcelona: Planeta, 1976. p. 107-140. En este artículo, el análisis del poema "Salut", de Mallarmé, revela

el poema "Salut", de Mallarmé, su riqueza semántica y simbólica, por medio de una lectura en la que no basta el proceso de entender lo dicho, sino de encontrar el carácter plurisignificativo del texto. Si éste contiene más de un campo semántico, su valor literario se encamina a la riqueza de sentidos, suscitadores de emociones, de referencias culturales y de significaciones; de nexos con otros textos literarios y con los demás textos de la cultura. Esto conduce a una lectura plural de la poesía, con el ánimo de llegar a instancias superiores y trascendentes del texto, del sentido inmediato de éste y del mundo aparentemente referido en los textos.

Predomina, pues, en este capítulo el criterio de la búsqueda de sentido,¹ con el propósito de encontrar las isotopías o

varias isotopías o niveles de sentido enmascarados en grados jerárquicos superiores. Al leer este análisis me planteé el problema de la lectura lineal. Fue muy desalentador descubrir que esta lectura escolar, rápida y común no funciona sino hasta el grado de dar respuesta a unas cuantas preguntas, aplicables a cualquier escrito literario, científico, noticioso o pasajero. Dichas preguntas no trascenderían el sentido denotativo de los textos, resultado que si es posible en una lectura pluri-isotópica como se intenta aquí.

¹ La búsqueda de sentido prima en este método, aunque los primeros análisis de la poesía, desde los formalistas rusos, se centraron en su aspecto formal, definido por Hjelmslev como el plano de la expresión. Rastier, Greimas, Courtés, para mencionar algunos, han investigado también el plano del contenido, con resultados alentadores. Cabe destacar el ensayo de Greimas "Hacia una teoría del discurso poético", en: GREIMAS, A. J., *op. cit.*, p. 11-34. De igual importancia, el texto de Joseph Courtés: *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva; metodología y aplicación*. Trad. Sara Vasallo. Buenos Aires: Hachette, 1980; y el citado de Rastier.

campos fundamentales de significación,¹ en el poema "Nocturno" de Alvaro Mutis;² rastrearlos en los demás "Nocturnos"; e intentar algunas reflexiones, a modo de interpretación, sobre los temas reiterados en este trabajo y en la obra poética de Alvaro Mutis: la poesía y la muerte, insinuados en este "Nocturno". Para alcanzar este objetivo, el análisis siguiente se detiene de manera privilegiada en el plano del contenido del poema y deja de lado los elementos del plano de la expresión, analizados anteriormente en otros poemas de Mutis. Dice el "Nocturno I":

La tenue luz de esa lámpara
 en la noche débilmente
 se debate con las sombras
 No alcanza a rozar los muros
 ni a penetrar en la tiniebla
 sin límites del techo
 Por el suelo avanza
 no logra abrirse paso
 más allá de su reino intermitente
 restringido al breve ámbito
 de sus oscilaciones
 Al alba termina
 su duelo con la noche
 la astuta tejedora
 en su blanda trama
 de hollín y desamparo
 Como un pálido aviso
 del mundo de los vivos

¹Para la comprensión de este concepto, remito al ensayo de Rastier citado. También, al *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, de Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, op. cit., p. 223-224; a *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, de Greimas y Courtés, op. cit., p. 229-232.

²Publicado por primera vez en la revista *Vuelta*, No. 110, enero, 1986. Editado en el libro de poemas *Un homenaje y siete nocturnos*, de Alvaro Mutis, como el primer Nocturno. México: Ediciones del Equilibrista, 1986. p. 7-9.

esa luz apenas presente
 ha bastado
 para devolvernos a la mansa
 procesión de los días
 a su blanca secuencia
 de horas muertas
 De su terca vigilia
 de su clara batalla
 con la sombra sólo queda
 de esa luz vencida
 la memoria de su vana proeza
 Así las palabras buscando
 presintiendo el exacto lugar
 que las espera en el frágil
 maderamen del poema
 por designio inefable
 de los dioses

Al leer este poema no se puede hacer abstracción de los demás Nocturnos de Mutis; además, de manera sugerente remite a todos los Nocturnos leídos de la poesía universal y aquellos textos poéticos donde la atmósfera, el tiempo o el ambiente se refieran o evoquen esta atmósfera nocturna. De igual manera, nos remontamos a las noches, en el sentido de la vida cumplida en ellas; a las noches conscientes, y a esas otras actividades que tienen la virtud de pertenecer al sueño, a lo irracional, al tiempo y al espacio íntimos; noches solitarias, ocultas, clandestinas, místicas o demoníacas, oníricas, eróticas, fantasmales o pasionales, fantásticas o misteriosas. Ese mínimo sentido que se encierra en el término nocturno nos puede llevar a la anarquía del significado, si tratamos de mirar en él todo lo que no le pertenece o no puede pertenecerle. Cada palabra contiene su resonancia, de la misma manera que el título: el sustantivo y el adjetivo *nocturno*.

En este poema, entonces, la primera lectura nos propone ese mundo arriba enunciado y denotado en el título. Pero en el poema se presencia un drama específico, en el que los actores no son humanos; los héroes, a primera vista, parecen entes incorpóreos, mas no abstractos. Sin embargo, al avanzar en la lectura puede confirmarse que no se refiere de manera exclusiva a la noche, sino, además, a dos elementos, uno de los cuales lucha contra el otro: la luz —artificial— de una lámpara que trata de vencer la oscuridad —natural— de la noche. De ahí que el primer sentido no pueda definirse sólo desde la propuesta del título, ya que los tres primeros versos hablan de la oposición de la luz de una lámpara a la noche, de lo artificial a lo natural. No se puede pensar en una lucha entre el día y la noche, idea que nos plantearía una lucha cosmológica y mítica, que no cabe en este poema.

A. LA LUZ SE DEBATE CON LA OSCURIDAD

Las expresiones que nos permiten leer el tema de lo nocturno como lo que acontece o se relaciona con la noche, serían:

/Nocturno/ [título]: el dominio de la noche, lo que ocurre en ella
 /tenue/: (poca luz)
 /noche/: sin comentario
 /sombras/: negación de la luz, oposición a ésta
 /tiniebla sin límites/: referencia a una cualidad de la noche: su oscuridad infinita

/techo/: vinculado con la noche como lo que nos permite el descanso, el sueño; se permanece bajo techo en la noche; el techo impide la luz, oscurece
 /noche/: sin comentarios
 /hollín/: su color se asimila al de la noche; además, éste resulta del consumo del combustible
 /horas muertas/: las de la noche, por carecer de luz; o las horas sin actividad; también, el no tiempo
 /vigilia/: lo que se produce de noche, sobre todo en el campo intelectual
 /sombra/: idem
 /luz vencida/: no luz, metáfora en la que el elemento de la derrota en la lucha nos lleva a la oposición planteada más abajo; además, nos relaciona la metáfora "horas muertas" en el mismo plano

Estos primeros elementos nos presentan el mundo nocturno, pero predominan en ellos los aspectos de actividad y enfrentamientos: "sombras" —en dos veces—, "tiniebla sin límites", "vigilia", "horas muertas" —en el sentido de tiempo, porque éste se relaciona de alguna forma con el movimiento—. Pero dichos elementos existen en contrapunto con la luz de una lámpara, no con la luz natural del sol. En éstos predomina la vacilación, la impotencia y la hostilidad con respecto a la noche:

/tenue luz/ [de esa lámpara]: sin comentario
 /débilmente se debate [con las sombras]: lucha que se conecta con las metáforas "luz vencida" y "horas muertas"
 /No alcanza [a rozar...]: imposibilidad
 /ni a penetrar/: idem
 /No logra abrirse paso/: ineficacia para vencer la oscuridad [su reino] /intermitente/: propiedad de la luz, sobre todo la artificial no eléctrica, de lámparas de aceite o de petróleo
 /duelo con la noche/: sin comentarios
 [como un] /pálido/: poca luz, en la artificial; no logro del objetivo de vencer la oscuridad
 /esa luz apenas presente/: sin comentarios
 /blanca/: color de la luz
 /terca vigilia/: trabajo nocturno constante e infructuoso
 /clara batalla/ [con la sombra]: sin comentarios
 /luz vencida/: sin comentarios
 /vana proeza/: lucha estéril

Se presenta, pues, el mundo nocturno en el que la luz de una lámpara lucha contra los poderes invencibles de la oscuridad, contra el reino de las tinieblas. En esta primera isotopía, a la que se podría llamar *oposición de la luz de una lámpara contra la noche*, resaltan los elementos de oposición de la luz artificial y de la victoria de la noche. De esta manera, nos encontramos ante un "Nocturno" de lucha, de contradicción interminable, porque la luz busca imponerse aunque la noche acaba por vencer este vano intento.

B. EL POEMA LUCHA CONTRA LA EXPERIENCIA POÉTICA

Pero el poema, que tanto se ha detenido en el intento de la luz de la lámpara por vencer la oscuridad nocturna, en los últimos seis versos transforma los veintinueve anteriores en una comparación con las palabras y con el poema. Al introducir estos dos elementos unidos al designio de los dioses, al compararlos con todo lo dicho antes, activa a releer el poema para encontrar la manera como las anteriores significaciones contienen otra más profunda, un sentido menos evidente, paralelo y unido con el primero, el de la lucha entre la luz de una lámpara y la oscuridad de la noche. Ahora surge otra batalla, otro intento: *la oposición entre el poema y la experiencia poética*.

/luz/: se lee en el sentido de claridad; en nuestra cultura, vinculada a la expresión precisa que las palabras logran de una verdad o a la explicación de un problema oscuro
 /se debate/: búsqueda, intento, lucha
 /sombras/: se refiere a las dudas, a la incoherencia verbal, a la carencia de palabras claras, a lo inexplicable
 /No alcanza/: la palabra no encuentra, no logra lo buscado; o el poeta no logra palabras apropiadas
 /tiniebla/: se aplica a la ofuscación del entendimiento
 /No logra/: sin comentarios
 /reino/: en sentido figurado, un espacio; en este caso, el territorio de las palabras; pero también se habla del reino del hombre (portador de la palabra)
 /intermitente/: lo que se interrumpe y regresa; propiedad de las palabras vistas en su utilización anodina o monótona
 /restringido/: sin comentarios
 /oscilaciones/: la repetición, la vuelta a lo mismo
 /noche/: en muchos casos, vinculada con el trabajo del poeta, con la inspiración
 /astuta tejedora/: la poesía es un tejido de palabras; se habla del texto en esta acepción; pero, además, su cualidad de astuta se refiere al ingenio para engañar o evitar el engaño; las palabras unidas conforman el poema, lo tejen; pero, también se asigna el verbo tejer a la trama de engaños o de trampas. (Podría afirmarse que la gente trama o se confabula en la oscuridad, en la noche, en las guaridas oscuras)
 /trama/: tejido, texto; o —y aquí una ambigüedad que no se aclara— ardid, artificio de engaño
 [pálido] /aviso/: palabras que dicen a medias lo que sucedió; funciona como metáfora de lo impreciso
 /mundo de los vivos/: a quienes pertenece la palabra; mundo de los despiertos
 /esa luz/ [apenas presente]: esa palabra o esa claridad sobre el asunto, insinuada
 /palabras/: sin comentario
 /buscando/: intentando, balbuciendo
 /presintiendo/: idem
 [exacto] /lugar/ [que las espera]: posición acertada, precisión
 [frágil maderamen] /del poema/: estructura del poema, construcción, escritura del poema débil
 /poema/: sin comentarios
 /inefable/: lo indecible, lo inexplicable por medio de las palabras
 /dioses/: de donde el poema proviene, la perfección, quienes todo lo entienden, lo explican y lo sustentan

Así, pues, una primera lectura nos ha mostrado la lucha entre la luz —artificial— y la oscuridad —natural—, de la que sólo resulta esa "vana proeza" de intentar vencerla. De esta manera, las palabras, como la "luz de esa lámpara", no logran vencer su imposibilidad de expresar la poesía por medio del "frágil maderamen del poema". Si se avanza en estas consideraciones, puede encontrarse otra batalla que, entrelazada con la de las palabras, nos conduzca a una tercera dimensión. Cuando en un texto se presenta la multiplicidad de isotopías, alguna debe servir de enlace entre la isotopía del contenido denotador del mensaje y una tercera; a la vez, que permita el salto a un sentido más elevado, menos evidente y más trascendental. En los primeros capítulos se mostró la preocupación de Mutis porque las palabras del poema no corresponden con la visión del poeta. Esto significa la muerte misma del poema, entendido como manifestación, revelación o epifanía.

C. LA VIDA HUMANA COMBATE CON LA MUERTE

En este "Nocturno", la presencia de la muerte es sutil y velada cuando se lee el adjetivo "muertas", para referirse a las horas. Si tomamos las coordenadas espacio-temporales en que se mueve el género humano, se puede afirmar que la frase "horas muertas" no puede concebirse, y que la metáfora insinúa, de alguna forma, aspectos propios de los seres animados

en el tiempo; en otras palabras, sólo lo animado se presenta o se entiende como muerto. Esas "horas muertas" aparecen en un poema de Constantino Kavafis, traducido como "Cirios" o "Velas",¹ en el que se comparan los días pasados con los cirios apagados, hilera que crece cada día más.

Los días del futuro se alzan ante nosotros
como una hilera de velas encendidas
—doradas, vivaces, cálidas velas.

Los días del pasado quedaron tan atrás,
fúnebre hilera consumida
donde las más cercanas aún humean,
velas frías, torcidas y desechas.

[...]

En la comparación de los días del pasado con los cirios apagados se manifiesta lo acabado —fúnebre hilera consumida, aún humean, frías, torcidas, desechas— con calificativos negativos; en este contexto, "horas muertas" significarían las horas vividas y los cirios encendidos, los días por vivir; de otra forma, se daría un contrasentido, porque el tiempo es sólo humano en su medida. "Horas muertas" significa tiempo muerto, ciclo humano perdido, acabado sin remedio. Por esto, "horas muertas" evoca esa lucha del hombre con la muerte; el tiempo contra su fin; lo finito contra lo infinito; lo asible, explícable y medible contra lo inabarcable e incommensurable. De esta manera, la muerte como negación, como carencia de tiempo,

¹ KAVAFIS, Konstantino, "Velas (1893)". *Poesías completas*. Trad. José María Álvarez. 13ed. Madrid: Ediciones Hiperión, 1986. p. 18.

se manifiesta en las reiteradas negaciones del texto. Pero, el aspecto positivo del poema se pone del lado de la noche, de lo inexpressable o inasible por las palabras; en este sentido paralelo, la muerte representaría el aspecto positivo, proporcional a la noche y a lo inexpressable, a lo invencible. Veamos esta tercera isotopía, la que podría denominarse *oposición entre la vida humana y la muerte*:

/No/ [alcanza a rozar]
 /ni/ [a penetrar]
 /sin/ [límites]
 /No/ [logra]
 /apenas/ [presente]: el adverbio significa en este caso "casi no"

Y en palabras o frases como:

/las sombras/: sustantivo que no sólo se refiere a la falta de luz, sino también al espectro o aparición fantástica de una persona ausente o difunta; en pintura: color pardo oscuro que se prepara con huesos quemados y molidos
 /tiniebla/: sustantivo que se refiere al mundo de la noche y de la ignorancia; también, en la liturgia cristiana se denomina así al matines —primera hora que se reza antes del amanecer de los últimos tres días de Semana Santa, en los que Jesucristo se encuentra muerto y sepultado—
 /duelo/: término que se refiere tanto a la lucha —a muerte— a causa de un reto como al dolor por la muerte de alguien, que siente una persona
 /desamparo/: en general, sentimiento por la muerte de un ser querido
 /hollín/: producto del humo; éste, efecto de la combustión, en la que algo se consume
 /pálido/: aspecto del cadáver
 /mundo de los vivos/: se enuncia en contraposición al mundo de los muertos, por eso permite pensar en éste
 /batalla/: evoca a los vencidos y a los muertos; también a los vencedores
 /sombra/: Idem
 /vigilia/: oficio de difuntos en la liturgia cristiana; permanecer despierto la noche anterior a un acontecimiento especial [luz] /vencida/: participio de la persona derrotada en batalla, lo que implica pérdida o muerte

/vana/: falta de realidad; aparente, sin sustancia, vacía, sin frutos, sin efecto, o sea muerta
 /designio inefable de los dioses/: tanto la vida como la muerte se le atribuyen a los dioses; entidades inexplicables dentro de las concepciones religiosas del mundo

Si seguimos la propuesta inicial, vale la pena preguntarse por el elemento que entra en pugna contra la muerte. ¿Acaso la vida? ¿La poesía? ¿O la luz? En este momento es necesario seguir el análisis hasta confirmar si es posible un tercer sentido que tenga solidez.

¿Acaso el poema no dice "como un pálido aviso / del mundo de los vivos / esa luz apenas presente / ha bastado / para devolvernos..."? ¿No es éste el nombramiento del mundo humano en oposición a "la mansa / procesión de los días / a su blanca secuencia / de horas muertas"? Se lee aquí una lucha de los seres humanos contra la muerte. Signos verbales que den cuenta de esta lucha, abundan en el poema:

/se debate/
 [No] /alcanza a rozar/
 [ni a] /penetrar/
 /avanza/
 [No] /logra abrirse paso/
 /termina/
 /duelo/
 /astuta tejedora/
 /aviso/
 /mundo de los vivos/
 /devolvernos/
 /procesión/ [de los días]
 /terca vigilia/
 /clara batalla/
 /memoria/
 /vana proeza/
 /palabras/
 /buscando/

/presintiendo/
 /espera/
 /por designio/ [inefable de los dioses]

Tales elementos en pugna con la muerte, o que expresan la misma oposición, hacen pensar en que las palabras asimismo pertenecientes al mundo de los vivos, de la luz —artificial— se debaten con ese otro mundo del poema. Sobresale en esta batalla la imposibilidad de llegar a imponerse sobre el mundo de la verdad, pues "al alba termina / el duelo con la noche" del que "sólo queda... / la memoria de su vana proeza". No alcanza a abrirse paso ni a penetrar. Su espera aparece como una "terca vigilia" y su trabajo como una "clara batalla". Y la divinidad —múltiple y difusa, mítica y universal— determina las palabras —igual que los esfuerzos por vivir— a la fragilidad y a la inconsistencia del poema; llama al tiempo de la vida humana "la mansa / procesión de los días", donde "mansa procesión" tiene connotaciones negativas en este contexto: aceptación, pasividad, monotonía, repetición, abundancia en ese "mundo de los vivos" en el que no se logra vencer la muerte.

La vida [de los hombres], la palabra, como una lámpara, intentan vencer ese otro mundo de la oscuridad, de la muerte y del silencio o no expresión de la verdad —o de una verdad— manifestada o revelada. Para Alvaro Mutis "una palabra basta y se inicia la danza / de una fértil miseria", como lo dice en "Una palabra" de *La balanza*.

X. EL REINO DE LA OSCURIDAD

Alvaro Mutis ha escrito varios poemas con el título de "Nocturno", desde su primera publicación, en 1948. Así, tenemos el siguiente itinerario:

1948: *La balanza:*

Nocturno ("La fiebre atrás el canto...")

1965: *Los trabajos perdidos:*

Nocturno ("Respira la noche...")

Nocturno ("Esta noche ha vuelto la lluvia...")

1984: *Los emisarios:*

VIII. Lied de la noche

1985: *Crónica regia:*

Cuatro nocturnos de El Escorial

1986: *Un homenaje y siete nocturnos:*

Siete nocturnos:

I "La tenue luz de esa lámpara..."

II Nocturno en Compostela

III "Había avanzado la noche hasta..."

IV Nocturno en Valdemosa

V. "Desde el último piso de un hotel..."

VI Nocturno en Al-Mansur

VII "Justo es hablar alguna vez de la noche..."

Otros poemas en los que lo nocturno, la noche o la oscuridad se presentan con fuerza:

1947: *Primeros poemas:*

I. "La noche del cuartel..."

1948: *La balanza:*

El miedo

1953: *Los elementos del desastre:*

El festín de Baltazar
Los trabajos perdidos

1973: *Summa de Maqroll El Gaviero:*

Soledad

1981: *Caravansary:*

Cita en Samburán

1984: *Los emisarios:*

Lied VI ("En alguna corte perdida...")

En cuanto a la presencia de la poesía y de la muerte:

1953: *Los elementos del desastre:*

Del campo

1965: *Los trabajos perdidos:*

Cada poema

La muerte se expresa en medio de la noche, en:

1984: *Los emisarios:*

Noticia del Hades

La noche, la muerte y la poesía en:

1952: *Primeros poemas:*

Programa para una poesía

En "Nocturno" —*La balanza*— aparece la sensualidad humana unida a un ambiente de insatisfacción en medio del sensualismo de la tierra y del trópico. Pero una extraña alianza entre el canto y la fiebre, repetida en el principio del primero y del penúltimo versos —"La fiebre atrae el canto...— prepara una "hipótesis poética" de Mutis, mencionada antes, en la que se presenta la estrecha unión entre el poema y la "fértil miseria", teniendo en cuenta que el canto se refiere al poema; y la fiebre, los desperdicios, lo insaciable y lo infructuoso se incluyen en el campo de sentido de la miseria. Además, el poema enuncia el "canto de los resumideros" y el "canto de un pájaro andrógino", en los que se une la fertilidad y la miseria, de manera especial y mítica.

Mientras que en el "Nocturno" de "Respira la noche, / bate sus claros espacios..." —*Los trabajos perdidos*—, la noche aparece referida a elementos antropomórficos; noche animada, pues "respira", "renueva", posee "leche letal"; pero una noche que a la vez protege, preserva, se sitúa por encima de las pasiones que dentro de ella se agitan; en seres que, como humanos, están vencidos. No son poemas que al amparo de la noche exalten falsos mundos de ilusiones, de placeres y de dichas sin fin; no se trata de seres que sueñen de manera apacible, y que no sientan instintos y deseos ocultos. En este poema, la noche se presenta como protectora e incubadora de vida; no vinculada

con la muerte, pero tampoco como la oposición mecánica al día, pues ella "renueva... cierta semilla oculta / en la mina feroz que nos sostiene", "con su leche letal / nos alimenta...", la noche "nos preserva y protege / para más altos destinos". Así, entonces, nos hallamos lejos de los facilismos y de los lugares comunes vinculados en nuestra cultura con la noche.

En el segundo "Nocturno"¹ —del mismo libro—, "Esta noche ha vuelto la lluvia sobre los cafetales...", la noche trae para el poeta todo el mundo del trópico con su vegetación, el clima y la creciente de las aguas por las lluvias persistentes. Unida la noche a la lluvia y a los torrentes que ésta forma, a la vigilia y a las sensaciones que produce, excita al poeta a elevarse hasta la esencia de su vida, hasta aquello que nada ha podido afectar: "la intacta materia de otros días / salvada del ajeno trabajo de los años". En el contexto de la poesía de Mutis, esa "intacta materia" guarda sus precisiones poéticas, pues no se refiere de manera exacta a esa materia, sino que insiste en la verdad y en la esencia encerradas en los momentos privilegiados, en las revelaciones, en las manifestaciones de lo único, lo cierto, lo inefable. De alguna forma, en este "Nocturno", la noche lluviosa del trópico se muestra fecunda en la revelación o reconocimiento que el poema hace de lo

¹Uno de los poemas más comentados de Mutis, y que expresa poéticamente repetidas declaraciones suyas sobre la tierra que lo vio nacer, la de su infancia, en Coello (Tolima, Colombia).

vital para el poeta, de aquello que no se ha deteriorado por el paso del tiempo.

En 1984 aparece el rastro de la noche en "Lied de la noche" *—Los emisarios—*. Con un epígrafe de Lafontaine, "La nuit vient sur un char conduit par le silence", este poema parece continuar el tema, o responder al "Nocturno" que se acaba de analizar. La noche llega cargada de silencio, y el poeta se entrega a ella "armado" de los recuerdos y de las nostalgias que se obstinan en su mente. El amanecer trae una especie de alivio, pero en ningún momento como oposición a la noche, pues el día tiene un peso más denso y negativo porque revela la imposibilidad de lograr "la febril primavera / que un día nos prometimos". La noche aparece simbolizada como "un aceite" a cuya "corriente" se rinde el poeta. En esta metáfora de lo líquido varias cosas giran "como ebrios anzuelos": nombres, espacios, rostros y muchachas, "en vano / en el fresco silencio de la noche / y nadie acude a su reclamo".

Lo nocturno se presenta de manera más firme y significativa en sus últimos libros de poesía. En 1985, en *Crónica regia* publica "Cuatro nocturnos de El Escorial". En el primero se manifiesta lo misterioso y lo inexpresable por la misma poesía; lo oculto y lo sutil; lo revelado en la intimidad, la vida agitada y la efervescencia de un pasado que ahora se deposita en la "anónima eternidad", en la "opaca extensión" de un espejo que

permanece en la "penumbra", "en la tiniebla / de su desamparo". Esa vida vivida de manera íntima y no comunicada, no puede expresarse por medio de la poesía. La noche vuelve con su silencio, como depositaria de una verdad que "ni siquiera la poesía / es bastante para rescatar / del minucioso olvido". Se repite una certeza de esta poesía: la noche no se revela, entonces, como sinónimo de muerte, de olvido, de inactividad; ella se mantiene unida a lo vital, a lo incomunicable, a lo íntimo, a la revelación poética.¹

En el segundo nos encontramos en el recinto donde el rey de España despachaba los asuntos del Imperio. Allí, el aire asiste, en "las vigiliás de su alma sin sosiego", como un fiel acompañante que ha nacido, ha permanecido en el recinto y allí mismo ha muerto. De nuevo, la noche como testigo silencioso de vidas agitadas, depositaria de secretos, dispensadora de un tiempo dedicado de manera especial a los asuntos importantes —del intelecto, en el primer poema considerado, y del gobierno en éste—.

El tercero evoca, por su tono, el último "Nocturno" de *Los trabajos perdidos*¹, en el que se lee al principio:

Esta noche ha vuelto la lluvia sobre los cafetales.
Sobre las hojas de plátano,
sobre las altas ramas de los cámbulos,

¹Ver MUTIS, Alvaro. *Suma de Maqroll El Gaviero*, op. cit., p. 74.

ha vuelto a llover esta noche un agua persistente y vastísima que crece las acequias y comienza a henchir los ríos

Y termina diciendo:

Ahora, de repente, en mitad de la noche ha regresado la lluvia sobre los cafetales y entre el vocerío vegetal de las aguas se llega la intacta materia de otros días salvada del ajeno trabajo de los años.

Y en el "III Nocturno" de *Crónica regia* dice:

La noche desciende por la sierra, se abre paso entre pinares y robledos, con sigilo se establece alrededor del edificio, se hace más densa, más presente a cada instante, acumula sus fuerzas, agazapada...

Y, de manera similar al poema de *Los trabajos perdidos*, termina así este "Nocturno":

Por breves horas, entonces, el sueño del Rey y Fundador recobra su pristina eficacia, su original presencia ante la noche, contra los ingratos hombres y el olvido.

En el poema del trópico la lluvia cae y hace crecer los ríos, todo lo cubre durante la noche. El agua, la noche y la "materia intacta" de su vida se unen en la vigilia, el recuerdo y la soledad del poeta. En "III Nocturno" de *Crónica regia*, la noche "desciende" sobre un espacio urbano, un edificio, una vegetación diferente. De nuevo animada, pero ahora con características también míticas, intenta, contrario al poema del capítulo anterior —"La tenue luz de esa lámpara..."—, primer nocturno de *Una homseaje....*, vencer la claridad que reina

dentro de los aposentos del Palacio Monasterio. Como en otros poemas ya analizados, a la actividad corresponde impedir el reino de las tinieblas, las que aparecen en el poema con su carga negativa. La positividad de este "Nocturno" se centra en el trabajo, en la vigilia: "nocturna brega sin sosiego [del Rey]" y el "sueño". Un cuadro de ideas similar al nocturno "La tenue luz de esa lámpara...", aparece en este otro: la noche trata de invadir el palacio en un proceso: "desciende", "se abre paso", "se establece", "se hace más densa, más presente", "acumula sus fuerzas, agazapada, preparándose / para la contienda que le espera", "pone cerco", "repta una y otra vez y en vano intenta / tomar posesión del Real Sitio." En una especie de lucha fantástica, la noche tiene poderes especiales, pero el Palacio adquiere, a la vez, una consistencia y una capacidad para resistir los embates de la noche que la llevan a desistir del "asalto". Termina el poema vinculando la fuerza del edificio con la "prístina eficacia" del sueño del rey, donde se puede leer de igual manera una dimensión fantástica y mítica más poderosa. Tanto en este poema como en el Nocturno "La tenue luz...", algo se rescata o se salva: el recuerdo de otros días y el sueño del Rey, en contra del olvido y —como lo dice el "III Nocturno" de *Crónica regia*— de "los ingratos hombres".

En el cuarto nocturno de *Crónica regia* nos encontramos ante las tumbas de los monarcas de España. Ahora, la noche de los

siglos se relaciona con la muerte. La vida es testimoniada por la muerte. El poeta parece detenerse para reflexionar. Amparado en la oscuridad del lugar se vale de la muerte para proponer que ésta permite "un plazo efímero / para que sepamos de verdad lo que ha sido de nosotros".

Los siete nocturnos de *Un homenaje y siete nocturnos*, contienen un matiz significativo que insinúa una conclusión, un descubrimiento, una comprobación. En el capítulo anterior se analizó el primero. El "Nocturno en Compostela" presenta la noche como el momento sublime del encuentro del poeta con Santiago, el Apóstol. En la noche termina la peregrinación, espera al santo, encuentra y alcanza ese instante esperado durante toda la vida. A la vez, la noche confirma la comunicación del poeta con la divinidad; aparece como la facilitadora de un momento esencial del poeta. Unida en forma estrecha a la revelación, al encuentro íntimo del poeta con lo siempre buscado. El tercer nocturno penetra con más detalle y profundidad en la noche, en su misterio, en sus poderes y en sus peligros. La noche con sus laberintos, los pasos, las palabras y los rostros del pasado. La noche con sus sorpresas reservadas a quienes se entregan a ella. Ahora se dirige a los pocos que se atreven a adentrarse en su mundo para disfrutarlo a plenitud. El poema presenta la noche como otro mundo con su propio espacio, sus seres, su geografía y sus habitantes; pero la noche vuelve a simbolizarse en lo líquido, ahora como si

fuera un mar con dárseñas, radas y algas. Habla de los que han sellado con ella un "pacto", como un grupo de iniciados o elegidos que se abandonan a ella en "un dejarse llevar por la corriente", pero "sin perder nunca una cierta autonomía". El peligro que la noche presenta equivale a las trampas que deja para que podamos escaparnos de ella, pues se puede perder lo mejor que ofrece.

Por eso lo indicado es dejar una delgada zona de la conciencia a cargo de esa tarea y lanzar el resto a la plenitud de los poderes nocturnos con la certeza siempre de que en ellos hemos de errar sin sosiego sin cuidar que allí acecha una falacia porque no existe prueba de que nadie haya podido evitar el regreso

La noche representa el lado opuesto de la vida diurna; vida monótona para estos poemas, porque en ella nada interesante ocurre para el interior del ser humano. La noche adquiere aquí su territorio, su mundo, su espíritu, su vida y sus criaturas. Nada de terrores o de espantos o de miedos. Nada de poderes del mal o de fuerzas negativas, como apareciera representada en el tercer nocturno de *Crónica regia*. Aquí, el reino de la noche no presenta otra alternativa que ella misma; nadie escapa, una vez se haya lanzado a su corriente; además, preferible abandonarse a sus aguas. El cuarto, "Nocturno en Valdemosa", sugiere la presencia de Chopin¹ en el epigrafe, por

¹Federico Chopin, compositor romántico que compuso, entre otras obras, varios *Nocturnos*.

lo que se deduce también que de este compositor en su muerte, por los indicios del poema. La noche se convierte, ahora, en el tiempo sentimental del encuentro del músico con la muerte. A la noche se une la tramontana que sopla "como bestia acosada"; paralelo a estas circunstancias, el enfermo aprovecha el insomnio para volver a su pasado, a las tareas inconclusas, a "las músicas para siempre abandonadas / en el laberinto de lo posible". Entre el viento y la vigilia percibe que el viaje, en el que ha caído enfermo, pertenece al "signo que ha enturbiado / cada momento de su vida". Así, se presenta entonces el regreso a la nada —vocablo que la poesía de Mutis utiliza para nombrar la muerte— como un viaje. Muerte y viaje, noche y revelación —o manifestación de los elementos esenciales del hombre—, arte y noche, vigilia —o insomnio— y rescate de lo esencial vivido, constituyen una y la misma reiteración en estos poemas.

El quinto nocturno parece, cuarenta años después, un eco reciente del primer nocturno que escribiera —en 1948—. La noche, y la contemplación del río y del embarcadero lo incitan a regresar a ese río de toda la escritura de Mutis, el río Coello. Sólo la mirada nocturna, cuando ya ha desaparecido la actividad febril del puerto, le permiten al poeta conectar el río con el viaje, ese otro viaje de la vida del poeta que se abandona a la corriente. El simbolismo del puerto y de las diversas naves que allí llegan, le posibilita entrar en la

vida. El río que contempla desde el hotel le revela un cierto orden y una cierta sumisión que se le parecen a la felicidad. Al develar el significado de los ríos en su vida reconoce, en este otro, "la presencia esencial que revela las más ocultas estancias donde acecha la sombra de mi auténtico nombre, / el signo cierto que me ata a los decretos de un providencia inescrutable. / Le dicen Old Man River".

El "Nocturno en Al-Mansurâh" muestra la muerte de Luis de Francia en la humilde morada de un escriba, como prisionero de guerra. "La noche va borrando las heridas de su conciencia, / va disolviendo la desfallecida miseria de su desaliento". Momento del encuentro consigo mismo; y de la oración, en el silencio, mientras llega la muerte. "Se dijera que la noche ha confundido / el curso del tiempo en la red de sus tinieblas incansables".

Y la última noche, el séptimo nocturno, el más escalofriante: una denuncia o una confirmación. "Justo es hablar de la noche de los asesinos", empieza el poema, como para que no quede un solo aspecto de la noche sin lugar en esta poesía. La complicidad que ofrece la noche, el crimen que en ella se engendra, los poderes de los señores de la muerte. Una "noche que no puede nombrarse" opuesta a la de quienes se sienten inocentes por no haber sido elegidos para ese rito.

XI. NOCHE, POESIA Y MUERTE

La poesía, entendida como una visión y como una experiencia de vida, como aquellos momentos en los que se revela al hombre lo más esencial, se ve limitada en la expresión verbal del poema. En Mutis, esta idea se presenta por primera vez en 1953, con el poema "Una palabra". En éste se expresa *leit motiv* de esta poesía:

Sólo una palabra.
Una palabra y se inicia la danza
de una fértil miseria.

No sólo la palabra revela la miseria de la existencia; también se insiste acá en una vida realmente vivida, donde la palabra poco tiene que agregar porque ella no puede sustituirla, lo que muestra de inmediato la miseria del poema escrito.

En el contexto de la poesía de Mutis, la vida no aparece pensada a la manera optimista y glamurosa que nos presentan los predicadores de paraísos o de utopías. En "El miedo" (1953), por ejemplo, con la noche llega el miedo, se inicia su danza; y el poeta no puede encontrar el sentido de algunos recuerdos que le vienen a la mente; con el despertar regresa

el miedo "con nuevas y abrumadoras energías". Entonces dice el poema:

La vida sufrida a sorbos; amargos tragos que lastiman hondamente, nos toma de nuevo por sorpresa.

Así nombra lo que llega: el día y su carga de las "muchas moradas diurnas del miedo". Además, se ve cómo el día tiene una especial significación de negatividad.

En el poema "Del campo", se pregunta con más energía por la utilidad de las palabras, la eficacia del poema en relación con la vida misma en todas sus manifestaciones, con la vida que se sostiene "con tan vagos elementos". En éste, el poeta se pregunta por los motivos que lo llevan al poema; por "el secreto de esta lucha estéril que nos agota y lleva mansamente a la tumba", como denomina de manera contradictoria, tanto la vida —pues ésta, en sentido estricto, desemboca en la tumba—, como el trabajo incesante de la escritura o de la expresión poética.

También se ha visto cómo la noche tiene un sentido especial en esta poesía. Relacionada con el fluir de la vida y de la conciencia, con el recuerdo y con el trabajo, con los encuentros esenciales y con el peso de las responsabilidades; pero, sobre todo, la noche está llena de vida, de positividad, de vivencias poéticas incommunicables. El poder de la noche es

invencible, y así como la poesía escrita no logra expresar la esencia de la vida misma y de las visiones del poeta, así mismo no se puede derrotar la infinitud de la noche y sus poderes.

De igual forma, la vida del hombre sobre la tierra es incapaz de oponerse a la muerte. Pocos poemas presentan una visión negativa de la noche. En el "III Nocturno" de *Crónica regia* se presenta, de manera explícita, la noche fantasmal, mítica, llena de poderes malignos, animada, y vencida por los poderes iluminados del sueño del rey y por su vigilia. En otros poemas, la noche pierde importancia y se vuelve el momento, la atmósfera o la oportunidad para que ocurran hechos que ya no se imponen como sentidos de lo nocturno sino de otras fuerzas o elementos. Así, pues, se observa la presencia de lo nocturno en esta poesía. A la vez, lo nocturno unido a fuerzas y poderes diversos, casi siempre cargada de aspectos positivos, activos, especiales o extraordinarios.

En *Los elementos del desastre*, "Los trabajos perdidos" aparece como el último poema. El título mismo presenta una significación sin ambigüedades; inclusive, se repetirá como título de otro libro de poesía en 1965. Este poema presenta con fuerza renovada el cuestionamiento de la poesía. Aquí se afirma, en versos ya citados al principio, que:

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

La reiteración del verbo substituir y la referencia al fracaso —del título— presentan un cuadro desalentador para la poesía, concebida como creación o producto humano. Dice el poema: "de nada vale que el poeta lo diga... el poema está hecho desde siempre." La enumeración de todo lo que "es el poema" tampoco presenta especiales atractivos para una concepción positivista, optimista de la vida; en él se dan cita acciones intrascendentes y cotidianas, anuncios de futuras miserias, el paso inexorable del tiempo, el desgaste de todos los seres, lo perdido, la descomposición, la duda; todo aquello menos pensado como tema poético, desde cierta perspectiva "esteticista" de la vida. De ahí que no tema decir:

Esperar el tiempo del poema es matar el deseo, aniquilar las ansias, entregarse a la estéril angustia... y además las palabras nos cubren de tal modo que no podemos ver lo mejor de la batalla cuando la bandera florece en los sangrientos muñones del príncipe. ¡Eternizad ese instante!

Para terminar, conviene referirse —en la búsqueda de estos tres temas de la noche, la poesía y la muerte— a los poemas "Cada poema" —de *Los trabajos perdidos*, 1965— y "Programa para una poesía" —de sus primeros poemas, 1952—.

En el primero, se construye una múltiple metáfora del poema, con la especial característica de la elipsis del verbo ser. A pesar de la pluri-isotopía mencionada, se destaca la presencia de elementos, atributos o sinónimos de la muerte:

/traje de la muerte/
 /paso hacia la muerte/
 /un tiro al blanco en medio de la noche/
 /un tacto yerto del que yace en la losa de las clínicas/
 /un ávido anzuelo que recorre el lío blando de las sepul-
 turas/
 /lento naufragio del deseo/
 /fuente de ceniza/
 /piedra porosa de los mataderos/
 /metal que dobla por los condenados/
 /aceite funeral de doble filo/
 /cotidiano sudario del poeta/

Es decir, una pluri-isotopía tanática: el poema se une de manera estrecha con la muerte, en el sentido del fracaso. El poeta traza un recorrido metonímico-metáforico, en el cual el poema queda refrandado con los dos versos finales: "cada poema esparce sobre el mundo / el agrio cereal de la agonía". En otras palabras, se confirma, veinticuatro años antes, la hipótesis planteada en un capítulo anterior, según la cual el poeta sigue diciendo lo mismo en toda su obra. Pero, una idea más interesante que ésta se refiere a nuestra búsqueda: la poesía, igual que la vida del hombre, se parece al vano intento de una lámpara por vencer la oscuridad nocturna.

El último poema de Mutis, que este viaje nocturno nos permite recordar —uno de los primeros, publicado en 1952—, es "Pro-

grama para una poesía". Poema en prosa que consta de nueve partes subtituladas, con excepción de la primera que sirve de introducción. Se observa en ella una especie de "programa narrativo" o relato. Todo se inicia cuando termina la tarde, y un ambiente se ve inundado de espera y de ansiedad. "Algo comienza", dice al final de esta primera parte. Una música termina y otra se deja escuchar. La voz que narra dice que se debe recibir la noche "desordenada y tibia" "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..." El poema simboliza la muerte del día con el fin de "un mundo que se hunde en el caos definitivo y extraño del futuro". De esta manera, señala la calidad y las características que debe tener ese lenguaje:

/Busquemos las palabras más antiguas/
 /las más frescas y pulidas formas del lenguaje/
 /Pero tifamos esas palabras con la sombra provechosa y
 magnífica del caos/
 /las más bellas palabras/

Pero toda esta carga de cualidades sirve para que las palabras "nos acompañen en el viaje por el mundo de las tinieblas". No queda duda de que estas palabras son diferentes de las "untuosas fórmulas cotidianas", como las que usaban los faraones, pues éstas retrasarían la marcha y le restarían grandeza. En las siguientes seis partes nos recuerda "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". Ellos son: la suerte, para la que habrá que recobrar la confianza con el fin de que vuelva a "alegrar nuestros días"; el odio, hasta ahora falsificado, por lo que no hemos podido ver "la gran máscara purificadora del odio verdadero, del odio que sella los dientes y deja los ojos fijos en la nada, a donde iremos a perdernos algún día"; el hombre, de cuyas miserias y fracasos "debe hacer el canto su motivo principal"; las bestias, porque "de su prestigio depende nuestra vida. Ellas abrirán nuestras mejores heridas."; los viajes, para descubrir aquellos otros seres de los que "depende la última gota de esplendor", y esos otros lugares no buscados, porque hay que aprovechar el tiempo en "buscar e inventar de nuevo"; el deseo, para el que se debe inventar una "nueva soledad", abrir otros surtidores de placer, para lo que pueden servir las bestias mencionadas "antes de que sea tarde y torne la charanga a enturbiar el cielo con su música estridente". Termina con un aparte llamado "FIN", en el que se revela que todo lo anterior no representó más que un intento que "esta cáscara vaga del mundo ahoga", porque apenas se trataba de una música que parecía provenir de la noche "para sumergirnos en su poderosa materia".

Noche, poesía y suerte, tres realidades a las que el hombre en su búsqueda y en su permanente engaño no ha podido acceder, de las que no ha podido disfrutar con plenitud, a las que no ha podido vencer con sus pobres medios. Tres presencias a las que

teme abandonarse y de las que no conoce su verdad, de las que no interpreta sus poderes. Tres fuerzas esenciales, cargadas de sorpresas y de atractivos, de las que la vida del hombre y sus vanos esfuerzos intenta alejarse, pero de cuya corriente no se puede escapar. He aquí el principal conflicto, pues el hombre no vive una realidad en la que se incluya, porque pretende remplazarla por otra, falseada, engañosa, excluyente, enmascarada e inservible.

BIBLIOGRAFIA

A. OBRA POETICA DEL AUTOR

- Antología.* Caracas: Monte Avila Editores, 1991. 111 p. (Selección y prólogo de José Balza).
- Caravansary.* México: Fondo de Cultura Económica, 1981. 63 p. (Colección Tierra Firme).
- Crónica regia. Philippus Secundus, rex quondam rexque futuro.* México: Ediciones Papeles Privados, 1985. 37 p.
- Los elementos del desastre.* Buenos Aires: Losada, 1953. 94 p.
- Los emisarios.* México: Fondo de Cultura Económica, 1984. 117 p. (Colección Tierra Firme).
- Maqroll el Gaviato.* Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975. 143 p. [Poemas seleccionados por Fernando Charry Lara y Juan Gustavo Cobo Borda].
- Obra literaria. Poesía (1947-1985).* Tomo I. Bogotá: Procul-tura, 1985. 235 p.
- Poemas.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 198-. 47p. (Serie Poesía Moderna, No. 24; Material de Lec-tura). (Introducción biográfica y selección del autor).
- Poesía y prosa.* Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1981. 738 p. (Biblioteca Básica de Cultura, Quinta Serie, No. 46).
- Sesenta cuerpos.* Medellín: Universidad de Antioquia, 1985. 182 p. (Colección Premio Nacional de Poesía por Reconocimiento, 1983). (Selección y notas de Jaime Jaramillo Escobar).
- Suma de Maqroll El Gaviato. Poesía 1.948-1.970.* Bogotá: La Oveja Negra, 1982. 130 p.
- Un homenaje y siete nocturnos.* México: Ediciones del Equili-brista, 1986. 51 p.
- La balanza* (con Carlos Patiño). Bogotá, Talleres Parg, 1948. 3ip.

B. OBRA EN PROSA DEL AUTOR

Abdul Bashur, soñador de navíos. Santafé de Bogotá: Norma, 1991. 190 p.

Amirbar. Bogotá: Norma, 1991. 147 p.

Diario de Lecumberri. México, Ed. Ficción de la Universidad Veracruzana, 1960.

Iiona llega con la lluvia. Bogotá: La Oveja Negra, 1987. 111 p.

La mansión de Araucaíma. Barcelona: Seix Barral, 1983. 139 p. (Incluye, además, *Otros relatos*).

La nieve del Almirante. Madrid: Alianza Editorial, 1986. 145 p.

La última escala del Traap Steamer. Bogotá: Arango Editores, 1989. 114 p.

Obra Literaria. Prosas. Tomo II. Bogotá: Procultura, 1985. 234 p.

C. OTRAS PUBLICACIONES DEL AUTOR

Algo más sobre la oratoria tropical. **EN:** *Magazín Dominical. El Espectador.* Bogotá. Marzo 21 de 1982. p. 9.

Calumnias de Tácito. **EN:** *Magazín dominical. El Espectador.* Bogotá. [s. p. i.]¹

Con la música por dentro. *Magazín dominical. El Espectador.* Bogotá. Febrero 28 de 1982. p. 5.

Del último libro: *Visita del Gaviero.* **EN:** *El Mundo semanal.* Medellín, No. 226. Noviembre 5 de 1983. p. 4-5. [En el homenaje por el Premio Nacional de Poesía por Reconocimiento, Universidad de Antioquia, 1983: "Mutis 27 años después"]

Dos poemas. **EN:** *Saceta.* Bogotá : Instituto Nacional de Cultura, No. 6. 1976. p. 35.

¹ Las siglas [s. p. i.] = sin pie de imprenta o [s. f.] = sin fecha no significan que el documento carezca de estos datos, sino que el documento consultado estaba mutilado.

Dos poemas inéditos. **En: Gaceta.** Bogotá : Colcultura, vol. 6, No. 41. Mayo/Junio de 1983. p. 8-10.

El insoluble dilema de un conservador. **Magazín dominical. El Espectador.** Bogotá. Febrero 21 de 1982. p. 7.

El zar mártir. **Magazín dominical. El Espectador.** Bogotá. [s. p. i.]

En la alcazaba. **En: La gaceta.** México : Fondo de Cultura Económica. Nueva época, No. 165. Septiembre de 1984. p. 15. [Número especial con motivo del medio siglo del Fondo de Cultura Económica]

Grandezas y miserias de la retórica. **Magazín dominical. El Espectador.** Bogotá. Febrero 7 de 1982.

Homenaje a Octavio [Paz]. **El semanario cultural de Novedades.** México, D. F., año 3, vol. 3, No. 124. Septiembre 2 de 1984. p. 1.

Intento de guía para Abel Guezada. **Sábado. Suplemento de Uno más uno.** México. No. 391, abril 13 de 1985. p. 1-2.

Intermedio en el Atlántico Sur. **Magazín dominical. El Espectador.** Bogotá. Marzo 14 de 1982.

Intermedio en el Strand. **Magazín dominical. El Espectador.** [s. p. i.]

Intermedio en Viana. **Magazín dominical. El Espectador.** Bogotá. [s. p. i.]

Jorge Zalamea : Presentación. **En: Folleto en el disco sobre este autor.** México : Universidad Nacional Autónoma de México. [s. f.] 10 p. [En la colección *Voz Viva de México*, Dirección General de Difusión Cultural].

Juan Gustavo Cobo Borda. **En: La Gaceta.** México : Fondo de Cultura Económica, Nueva época, No. 119. Noviembre de 1980. p. 8.

La poesía de Francisco Cervantes. **Suplemento del Caribe. Diario del Caribe.** Barranquilla. Mayo 27 de 1979. p. 6.

¿La última navidad? **Magazín dominical. El Espectador.** Bogotá. Enero 3 de 1982. p. 4.

La verdadera historia del flautista de Hamelin. **En: Gaceta.** Bogotá : Colcultura, vol. 4, No. 33. 1981. p. 2-3.

- La vergüenza del deporte. *En: Eco.* Bogotá, No. 215. 1979. p. 357-359.
- Las visitas de la inteligencia. *Magazín dominical. El Espectador.* Bogotá. Febrero 14 de 1982. p. 5.
- Ludwig Zeller o el espejo en entredicho. *En: Gradiya ; Revista literaria.* Bogotá, Año 2, Nos. 4/5. Noviembre, 1987/Febrero, 1988. p. 67.
- Manuel Mejía Vallejo. *Magazín dominical. El Espectador.* Bogotá. [s. p. i.]
- Moirología. *En: Nito.* Bogotá, Año 1, No. 4. Octubre/Noviembre de 1955. p. 219-220.
- Notas para un improbable curriculum vitae. *El Heraldo. Revista dominical.* Barranquilla, No. 127. Noviembre 4 de 1983. p. 8-9.
- Nuestro idioma. *Magazín dominical. El Espectador.* Bogotá. Abril 25 de 1982. p. 9.
- Otra lección del rey. *Separata Jaque.* Montevideo. Agosto 16 de 1985. p. 4.
- Persistencia de la infamia. *Magazín dominical. El Espectador.* Bogotá. Enero 17 de 1982. p. 8.
- Proust: el orden de las potestades celestiales. *En: La gaceta.* México : Fondo de Cultura Económica, Nueva época, No. 17. Junio de 1985. p. 2-4.
- Quién era Barnabooth. *En: Eco.* Bogotá, No. 220. 1980. p. 364-382.
- ¿Por qué Subamérica? *En: Gaceta.* Bogotá : Colcultura, vol. 2, No. 22/23. Junio/Julio de 1978. p. 11-12.
- Recobrar el paraíso : La Colombia del escritor Alvaro Mutis. *En: El Mundo.* Medellín. Junio 27 de 1992. p. 3, 5 columnas.
- Reseña de los hospitales de ultramar. *En: Nito.* Bogotá, Año 1, No. 2. Junio/Julio de 1975. p. 72-76. [Incluye "El hospital de Bahía", "El hospital de los soberbios" y un "Fragmento"]
- Seis nocturnos. *En: Gradiya ; Revista literaria.* Bogotá, Año 1, No. 1. Mayo/Junio de 1987. p. 37-45.
- Talleyrand nos observa. *Magazín dominical. El Espectador.* Bogotá. [s. p. i.]

- Tres textos. En: Eco. Bogotá, No. 237. 1981. p. 271-277.
- Trivia luctuosa. Separata Jaque. Montevideo. Mayo 31 de 1985. p. 1.
- Una calle de Córdoba. Separata Jaque. Montevideo. Mayo 31 de 1985. p. 3.
- [Respuestas a] encuesta a la literatura colombiana: Separata. En: Gaceta. Bogotá: Colcultura, vol. 2, No. 22/23. Junio/Julio de 1978. p. 19-42.
- [Selección y notas] Aurelio Arturo. México: Universidad Nacional Autónoma de México, [s. f.]. 23 p. [Serie Poesía Moderna, No. 195/Material de Lectura].

D. SOBRE EL AUTOR Y SU OBRA

- ABAD FACIOLINCE, Héctor. Posible lectura de *Grieta matinal* de Alvaro Mutis. En: Universidad de Medellín. Medellín, No. 36. Febrero/Abril de 1982. p. 109-116.
- ARBELAEZ, Fernando. El diario de Lecumberri. En: Mito. Bogotá, No. 35/36. Marzo de 1961.
- ARISTIZABAL, Alonso. Maqroll: poema de América. En: Suplemento del Caribe. Diario del Caribe. Barranquilla, No. 89. Mayo 2 de 1975. p. 1, 4-5.
- ARTURO, Aurelio. La balanza. En: MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa*, op. cit., p. 663-664.
- BARRENECHEA, Alfredo y OVIEDO, José Miguel. La historia como estética: Entrevista. En: MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa*, op. cit., p. 576-597.
- BETANCUR, Belisario. Alvaro Mutis y su lucha contra la palabra vacía. En: El heraldo: Revista dominical. Barranquilla, No. 127. Noviembre 4 de 1983. p. 8-9.
- BURGOS CANTOR, Roberto. El diario de Maqroll. En: El Mundo. Medellín. Noviembre 27 de 1986. p. 2 ó 3 [?]
- _____. Releyendo "Caravansary": La leyenda de Mutis, el fusilado de Dios. En: Intermedio: Suplemento del Caribe. Diario del Caribe. Barranquilla. Mayo 1 de 1983. p. 16-17.

CANO, Ana María [entrevista]. "Ninguna proposición que descarte lo sagrado, me interesa". En: *El Mundo semanal*. Medellín, No. 226. Noviembre 5 de 1983. p. 5-8.

CASTRO GARCIA, Oscar [testimonio]. Una cita y un encuentro en la Calle Fuego. En: *Señales de humo*. Medellín: Concejo de Medellín, 1988. p. 47-92.

CERVANTES, Francisco. "Caravansary" de Alvaro Mutis. En : *Contrastes*. Revista de El Pueblo. Cali. [s. f.] p. 14.

———. Los emisarios, de Alvaro Mutis : La tenaz oposición del mundo. En: *Sábado : Suplemento de Uno más uno*. México, D. F., No. 393. Abril 27 de 1985. p. 10-11.

———. Una lírica en descomposición: La nieve del Almirante. En: *El Semanario*. México, D. F. Febrero 13 de 1987. p. 4, 3 columnas inferiores, y 5.

CHARRY LARA, Fernando. Alvaro Mutis. En: *Lector de poesía*. Bogotá: Biblioteca Colombiana de Cultura, 1978. p. 57-62.

———. La poesía de Mutis. En: MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa, op. cit.*, p. 713-715.

———. Los elementos del desastre. En: MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa, op. cit.*, p. 668.

COBO BORDA, Juan Gustavo. Charry y Mutis: dos grandes de la poesía colombiana. En: *La gaceta*. México : Fondo de Cultura Económica, Año 12, No. 134. Febrero de 1982. p. 18.

———. Empresas y tribulaciones de Maqroll "El Gaviero". En: *Quimera*. Bogotá, No. 3. Marzo/Abril de 1990. p. 50-54.

———. Prólogo. En: *Suma de Maqroll El Gaviero. Poesía 1.948-1.970, op. cit.*, p. 8-52.

——— [entrevista]. "Soy gibelino, monárquico y legitimista". En: *Eco*. Bogotá, No. 237. 1981. p. 250-258.

COLLAZOS, Oscar. [Sin título]. En: MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa, op. cit.*, p. 729-731.

CORIA, José Felipe. Crónica regia, de Alvaro Mutis. En: *Sábado : Suplemento de Uno más uno*. México, D. F., No. 412. Septiembre 7 de 1985. p. 12.

———. Los emisarios de Alvaro Mutis : El descenso al Hades. En: *Sábado : Suplemento de Uno más uno*. México. D. F., No. 383. Febrero 16 de 1985. p. 13.

CREACION Y critica [encuesta]. En: MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa, op. cit.*, p. 533- 534.

CROS, Fernando [entrevista]. "Son muchos los mundos perdidos". En: *Revista Universidad de Antioquia*. Medellín, vol. 53, No. 205. Julio/Septiembre de 1986. p. 113-119.

———. Los emisarios, de Alvaro Mutis. En: *Sábado : Suplemento de Uno más uno*. México, D. F., No. 411. Agosto 31 de 1985. p. 10.

DURAN, Zoe. Nueva novela de Alvaro Mutis : Por el alivio de una mujer. En: *Lecturas dominicales*. El Tiempo. Febrero 21 de 1988. p. 3.

EL DESCUBRIMIENTO de Alvaro Mutis. En: *Semana*. Santafé de Bogotá, No. 514. Marzo 10-17 de 1992. p. 62-69.

EL RÉGRESO de Maqroll : "Ilona llega con la lluvia", el último libro de cuentos de Alvaro Mutis. En: *Semana*. Bogotá. Febrero 2 de 1988.

EN LA CARCEL superé una inmensa cantidad de miedos y de fantasmas [entrevista]. En: MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa, op. cit.*, p. 563-565.

ENCUESTA DE "El Tiempo". En: MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa, op. cit.*, p. 533.

ENTREGARON LOS premios Abriles. En: *Uno más uno*. México, D. F. Mayo 11 de 1985. p. 17.

ENTREVISTA EN "Noticias literarias". En: MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa, op. cit.*, p. 534-537.

FERDINANDY, Miguel. El estratega : Un cuento de Alvaro Mutis. En: *Eco*. Bogotá, No. 237. Agosto de 1981. p. 259ss.

FLORES, Miguel Angel. Alvaro Mutis: la saga de Maqroll. En: *Revista de la Universidad*. México, Nueva época, vol. 37, No. 10. Febrero de 1982. p. 44-47.

GARCIA AGUILAR, Eduardo. La expedición poética de Mutis. En: *Sábado : Suplemento de Uno más uno*. México, D. F., No. 393. Abril 27 de 1985. p. 15.

GARCIA MARQUEZ, Eligio [entrevista]. El boom es un tranvía al que todos quieren subirse. En: MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa, op. cit.*, p. 575-576.

GARCIA MARQUEZ, Gabriel. [Entrevista sin título]. En: MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa, op. cit.*, p. 537-543. [reproducida en

Gazeta. Bogotá : Instituto Colombiano de Cultura, vol. 1, No. 2. Febrero de 1976. p. 9-10].

BARCIA NIETO, José. Mutis: El viaje hacia sí mismo. **En:** *El semanario*. México, D. F. Febrero 15 de 1987. p. 4, tres columnas, arriba.

GIMFERRER, Pere. La poesía de Alvaro Mutis. **En:** MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa, op. cit.*, p. 702-705.

GIRALDO, Leonel [entrevista]. En mitad del sueño, en mitad del mar, en mitad de la vida. **En:** MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa, op. cit.*, p. 565-568.

HERNANDEZ, Consuelo. *El poema: una fértil miseria. I (Una lectura de Alvaro Mutis)*. Caracas: Universidad Simón Bolívar, 1984. Tesis Magíster. 184 p.

HERNANDEZ, José [entrevista]. "Colombia me duele". **En:** *El Tiempo*. Bogotá. Noviembre 18 de 1990. p. 4E.

HOYOS, Alberto. La poesía de Alvaro Mutis. **En:** *Lecturas dominicales. El Tiempo*. Bogotá. Enero 28 de 1968.

_____. Poeta de mares y de vidas. **En:** MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa, op. cit.*, p. 698-701.

ILIAN KRONFLY, María Victoria. *Alvaro Mutis: una conciencia de la desesperanza*. Tesis Licenciatura. Bogotá: Universidad de los Andes, 1976. 142 p.

_____. La conciencia de la desesperanza. **En:** *Magazín dominical. El Espectador*. Bogotá. Junio 26 de 1977. p. 8-9. [Fragmento de la tesis anterior].

J. H. Atrapados entre el destino y el azar. **En:** *El Tiempo*. Santafé de Bogotá. Marzo 1 de 1992. p. 1E, columnas 1 y 2, superiores.

JARAMILLO LEVI, Enrique. La poesía de Alvaro Mutis. [s. p. i.]. [Publicación de periódico tamaño tabloide, posiblemente de fines de la década del setenta].

JARAMILLO Z., J. Eduardo. La poesía de Alvaro Mutis: el trópico y la desesperanza. **En:** *Universitas humanística*. Bogotá, Año 11, No. 18. Noviembre de 1982. p. 59-78.

JARAMILLO ESCOBAR, Jaime [correspondencia con el autor]. Sólo para lectores de Alvaro Mutis. **En:** *El Colombiano. Dominical*. Noviembre 24 de 1985. p. 4-5. [Con motivo de la edición de *Sesenta cuerpos*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1965].

JARAMILLO, Rosita. Una visita al mundo ceremonial de Alvaro Mutis. *En: Fabularia. Manizales. Agosto 1 de 1982. p. 8-10.*

LIBREROS, Beatriz [entrevista]. Alvaro Mutis, su mansión y el cine. *En: Magazín dominical. El Espectador. Bogotá, No. 144. Diciembre 29 de 1985. p. 6-10.*

LOPEZ COLOME, Pura. La nieve del Almirante, de Alvaro Mutis. *En: Sábado. Uno más uno. [s. f., 198-]. p. 11*

LUVIANO DELGADO, Rafael [entrevista]. *En: Sección "La Cultura al Día". Excelsior. México. Mayo 12 de 1985. p. 4.*

_____ y CERVANTES, Francisco [entrevista]. De la literatura y el destino /I. *En: Sábado. Uno más uno. México, D. F. [s. f.]. p. 5.*

_____. De la literatura y el destino /III y último. *En: Sábado. Uno más uno. México, D. F. [s. f.]. p. 6.*

MARCO, Joaquín. La poesía de Macondo: Summa de Maqroll El Gaviero, de Alvaro Mutis. *En: La Vanguardia. Barcelona. [s. f.]. p. 17.*

MARTINEZ G., Guillermo. El mito de lo cotidiano en la poesía de Alvaro Mutis. *En: Magazín dominical. El Espectador. Bogotá. Agosto 27 de 1978. p. 10.*

MEJIA, Pablo Mateo. Diez poetas colombianos. *En: Estravagario : Revista cultural de El Pueblo. Cali, No. 56. Febrero 15 de 1976. p. 1-8.*

MOLINA, Enrique. Crónica de un encuentro con Maqroll El Gaviero (poema para Alvaro Mutis). *En: MUTIS, Alvaro. Poesía y prosa, op. cit., p. 733-734.*

MONTIEL TOLEDO, María del Rocío. *Alvaro Mutis: las metamorfosis de una poesía.* Tesis Licenciatura. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Escuela Nacional de Estudios Profesionales de Acatlán, 1985. 225 p.

MORENO-DURAN, R. H. Alvaro Mutis : El falansterio violado. *En: Quisera. Bogotá, No. 3. Marzo/Abril de 1990. p. 44-49.*

MURCIANO, Carlos. Mutis habla. *En: La Vanguardia. Barcelona. [s. f.]. p. 47.*

NOVACENAU, Darie. Alvaro Mutis, gigantesco. *En: Magazín dominical. El Espectador. Bogotá. Enero 28 de 1979. p. 6-7.*

OCHOA SANDY, Gerardo. El materialismo dialéctico e histórico y el liberalismo, ideologías del suicidio: Mutis : II y última. En: Uno más uno. México, D. F. Enero 23 de 1987. p. 24, columnas 2, 3, 4 y 5.

O'HARA, Edgar. Caravansary. En: Revista de crítica literaria latinoamericana. Lima, No. 17. Primer semestre, 1983. p. 244-246.

OLACIREGUI, Julio. "La mansión de Araucaíma" : El sueño gótico de Alvaro Mutis. En: Magazín dominical. El Espectador. Bogotá. Noviembre 2 de 1984. p. 4-7.

QUENDO, Diego [entrevista]. Literatura simplemente. En: Magazín dominical. El Espectador. Bogotá. Septiembre 23 de 1979. p. 7.

OVIEDO, José Miguel. "Karavansary" de Alvaro Mutis. En: Magazín dominical. El Espectador. Bogotá. Julio 4 de 1982. p. 7.

_____. Mutis: viaje al corazón de las tinieblas. En: *Gradiva y Revista literaria*. Bogotá, AÑO 1, No. 2. Julio/Agosto de 1987. p. 62-64.

_____. Rigor y fastuosidad. En: MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa, op. cit.*, p. 696-697.

_____. Summa poética (1973). En: MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa, op. cit.*, p. 710-712.

PACHECO, José Emilio. La fuerza original de Alvaro Mutis. En: MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa, op. cit.*, p. 686-687.

_____. Barro, Sade, Maqroll y Macondo. En: *Saceta*. Bogotá : Colcultura, No. 8. 1980. p. 19-20.

PAZ, Octavio. Los hospitales de ultramar. En: MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa, op. cit.*, p. 681-685.

PERALES, Mely [entrevista]. "La sola palabra intelectual me produce urticaria". En: MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa, op. cit.*, p. 658-659.

PEREZ-LUNA, Elizabeth [entrevista]. Conversación con Alvaro Mutis. En: *Imagen*. Caracas : Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), No. 110. p. 11-12. [reproducida como "No soy optimista con relación a este continente". En: MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa, op. cit.*, p. 605-609.]

PITTY, Dimas Livio [entrevista]. La obligación política del escritor es decir eficazmente su visión de la vida. En: MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa, op. cit.*, p. 602-605.

PONIATOWSKA, Elena. Escritor colombiano encarcelado en México : Primera parte. En: MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa, op. cit.*, p. 549-557.

———. Cómo se hizo la producción de "El cochambres" : Segunda parte. En: MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa, op. cit.*, p. 557-563.

———. [entrevista]. Corte de cabezas de mitos literarios. En: MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa, op. cit.*, p. 598-602.

RABAGO PALAFOX, Gabriela. "El billar y la poesía acabaron conmigo": Mutis. En: *Magazín dominical. El Espectador. Bogotá.* Diciembre 14 de 1975. p. 8-9.

———. [entrevista]. El hombre se acabará el día que se acabe la poesía. En: MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa, op. cit.*, p. 610-616.

RAMIREZ RODRIGUEZ, Rómulo [entrevista]. La poesía no necesita difusión. En: MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa, op. cit.*, p. 655-657.

RESTREPO, Elkin. Sesenta cuerpos. En: *Revista Universidad de Antioquia. Medellín,* vol. 52, No. 202. Octubre/Diciembre de 1985. p. 106-107.

REYES, Juan José [entrevista]. Alvaro Mutis: "La inspiración regresa a nuestras obsesiones". II parte. En: *Semanario Cultural de Novedades. México, D. F.* Septiembre 29 de 1985. p. 5.

ROJAS HERAZO, Héctor. La poesía de Mutis. En: MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa, op. cit.*, p. 671-673.

RUIZ, Jorge Eliécer. La poesía de Mutis. En: MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa, op. cit.*, p. 673-677.

RUIZ DUENAS, Jorge. La navegación del silencio : Dos nuevas novelas de Alvaro Mutis y el ciclo del Gaviero. En: *Plural. México, D. F.* Febrero de 1991. p. 23-27.

BARDUY, Severo. Prólogo para leer como un epílogo (texto sobre los cuentos de Alvaro Mutis). En: *Gradiva : Revista Literaria. Bogotá,* AÑO 1, No. 3. Septiembre/Octubre de 1987. p. 76-77.

SERIA, Joseph Ma. [entrevista]. ¡Y queremos tener poetas nacionales cada 25 años! En: MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa*, op. cit., p. 568-570.

SHERIDAN, Guillermo. Los emisarios, de Alvaro Mutis. En: *Vuelta*. México, vol.9, No. 98. Enero de 1985. p. 40-42.

_____. [entrevista]. La vida, la vida verdaderamente vivida. En: MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa*, op. cit., p. 616-651.

SIERRA, Sonia. Alvaro Mutis en altamar. En: *El Mundo*. Medellín. Febrero 1 de 1992. p. 2.

SOLARES, Ignacio [entrevista]. La actual literatura latinoamericana nos permitió poner los pies en nuestra tierra. En: MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa*, op. cit., p. 570-575.

SUCRE, Guillermo. El poema: una fértil miseria. En: *La máscara, la transparencia*. Caracas: Monte Avila, 1975. p. 367-379.

TELLEZ, Hernando. La poesía de Mutis. En: MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa*, op. cit., p. 668-671.

_____. Los trabajos perdidos (1965). En: MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa*, op. cit., p. 690-695.

VALDES MEDELLIN, Gonzalo. Crónica regia : Conversación con Mutis. En: *Sábado : Suplemento de Uno más uno*. México, No. 383. Febrero 16 de 1985. p. 6-7.

VALENCIA DE CASTARO, Gloria [entrevista]. [Sin título]. En: MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa*, op. cit., p. 543-549.

VALENCIA GOELKEL, Hernando. Diario de Lecumberri (1960). En: MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa*, op. cit., p. 688-689.

_____. Los trabajos perdidos. En: *Crónicas de libros*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1976. p. 51-57.

_____. Sobre unas líneas de Alvaro Mutis. En: MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa*, op. cit., p. 677-680.

VARGAS, Rafael. Alvaro Mutis: Los emisarios. En: *Sábado. Uno más uno*. México, D. F. Septiembre 1 de 1984. p. 6.

VARON, Policarpo. La mansión de Araucaíma (1973). En: MUTIS, Alvaro. *Poesía y prosa*, op. cit., p. 706-709.

VERON, Alberto. Alvaro Mutis: el desgaste cotidiano de la metáfora humana. *En: Mefisto : Revista de literatura latinoamericana*. Pereira, No. 3. 1986. p. 11-13.

VINYES, Ramón. La balanza. *En: MUTIS, Alvaro. Poesía y prosa, op. cit.*, p. 665.

VITALE, Ida. Ares y mares : Presentación de Alvaro Mutis. *Separata Jaque*. Montevideo. Mayo 13 de 1985. p. 2.

VOLKENING, Ernesto. El mundo ancho y ajeno de Alvaro Mutis. *En: Eco*. Bogotá, No. 237. 1981. p. 259ss.

XIRAU, Ramón. Missa solemnis de Alvaro Mutis. *En: El semanario cultural de Novedades*. México, D. F., AÑO 3, vol. 3, No. 152. Marzo 17 de 1985. p. 1 y 4.

ZALAMEA, Alberto. La balanza. *En: MUTIS, Alvaro. Poesía y prosa, op. cit.*, p. 665-667.

E. DE TEORIA LITERARIA Y DE CULTURA GENERAL

AGUIAR E SILVA, Victor Manuel. *Teoría de la literatura*. 7ed. Buenos Aires: Sudamericana, 1975. 550 p.

ARBELAEZ, Fernando. *Panorama de la nueva poesía colombiana*. Bogotá: Ministerio de Educación, 1963.

ARTURO, Aurelio. *Un país que sueña : 10 poemas*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982. 73 p.

BARTHES, Roland. "Ecrivain" y "Ecrivants"; La literatura hoy. *En: Ensayos críticos*. Trad. Carlos Pujol. Barcelona: Seix Barral, 1973. p. 177-185; 187-199.

_____. *El grado cero de la escritura : Seguido de nuevos ensayos críticos*. Trad. Nicolás Rosa. 5ed. México: Siglo XXI, 1981. 247 p.

BAUDELAIRE, Charles. *Obra completa en poesía*. Trad. Enrique Parellada. 6ed (bilingüe). Barcelona: Ediciones 29, 1978. 384 p.

BECQUER, Gustavo Adolfo. La soledad. Introducción sinfónica. En: *Rimas y otros poemas*. 3ed. Madrid: Alianza, 1983. p. 109-121; 123-126.

BERISTAIN, Helena. Diccionario de retórica y poética. México: Porrúa, 1985.

CAILLOIS, Rogers. *Poética de Saint-John Perse*. Trad. María Luisa Bastos y Enrique Pezzoni. Buenos Aires: Sur, 1964. 217 p.

CAMACHO GUIZADO, Eduardo. Parte I. De la literatura colombiana: Itinerario de las letras colombianas. En: *Sobre literatura colombiana e hispanoamericana*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978. p. 23-282.

CHARRY LARA, Fernando. *Lector de poesía*. Bogotá: Biblioteca Colombiana de Cultura, 1975. 169 p.

_____. Los Nuevos. En: *MANUAL DE literatura colombiana*. Tomo II. Bogotá: Procultura/Planeta, 1988. p. 17-85.

COBO BORDA, Juan Gustavo. Mito. En: *MANUAL DE literatura colombiana*. Tomo II. Bogotá: Procultura/Planeta, 1988. p. 129-191.

_____, compilador. *Mito, 1955-1962*. Bogotá: Subdirección de Comunicaciones Culturales, División de Publicaciones, 1975. 422 p.

_____, selección y prólogo. *Album de poesía colombiana*. Bogotá: Andes, 1980.

COHEN, Jean. *Estructura del lenguaje poético*. Trad. Martín Blanco Álvarez. Madrid: Gredos, 1977. 227 p.

COURTES, Joseph. *Introducción a la semiótica narrativa y discursiva: Metodología y aplicación*. Trad. Sara Vasallo. Buenos Aires: Hachette, 1980.

DARIO, Rubén. *Antología poética*. Bogotá: Norma, 1990.

DUCROT, Oswald y TODOROV, Tzvetan. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Trad. Enrique Pezzoni. México: Siglo XXI, 1985. 421 p.

ECO, Umberto. *Cómo se hace una tesis: Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Trad. Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez. México: Gedisa, 1984. 267 p.

EICHENBAUM, B. La teoría del "método formal". En: TODOROV, Tzvetan, antolog. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. Ana María Nethol. 4ed. México: Siglo XXI, 1980. p. 21-54.

FERNANDEZ MORENO, César. *Introducción a la poesía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. 143 p.

GAITAN DURAN, Jorge. Situación de la poesía colombiana. En: *Saceta*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, No. 30. 1980. p. 22ss.

GARCIA MARQUEZ, Gabriel. La literatura colombiana: un fraude a la nación. En: *Eco*. Bogotá, No. 203. 1978. p. 54ss.

GREIMAS, A. J. Hacia una teoría del discurso poético. En: _____ y otros. *Ensayos de semiótica poética*. Trad. Carmen de Fez y Asunción Rollo. Barcelona: Planeta, 1976. p. 11-34.

_____. *Semántica estructural: Investigación y metodología*. Trad. Alfredo de la Fuente. Madrid: Gredos, 1976.

_____. y COURTES, J. *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Trad. Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión. Madrid: Gredos, 1982. 474 p.

GUILLEN, Jorge. Lenguaje insuficiente: Bécquer o lo inefable soñado. En: *Lenguaje y poesía*. Madrid: Alianza, 1972. p. 111-141.

HEIDEGGER, Martín. *Arte y poesía*. Trad. Samuel Ramos. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

_____. *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*. Trad. José María Valverde. Barcelona: Ariel, 1983. 203 p.

HENDERSON, Joseph L. Los mitos antiguos y el hombre moderno. En: JUNG, Carl G. *El hombre y sus símbolos*. Trad. Luis Escobar Bareño. Barcelona: Biblioteca Universal Caralt, 1977. p. 103-156.

HJELMSLEV, Louis. Expresión y contenido. En: *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Trad. José Luis Díaz de Liaño. Madrid: Gredos, 1971. p. 73-89.

HOLGUIN, Andrés. *Antología crítica de la poesía colombiana: 1874-1974*. 2 tomos. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1979. 277 p.

JAKOBSON, Roman. *Ensayos de poética*. Trad. Juan Almela. México: Fondo de Cultura Económica, 1977. 261 p.

———. Lingüística y poética. En: *Ensayos de lingüística general*. Trad. Josep M. Pujol y Jem Cabanes. 2ed. Barcelona: Seix Barral, 1981. p. 347-395.

JARAMILLO AGUDELO, Darío. Notas introductorias para una (im)probable antología de la poesía colombiana. En: *Eco*. Bogotá, No. 214. 1979. p. 425ss.

JIMENEZ, José Olivio, antología y prólogo. *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1970*. 5ed. Madrid: Alianza Editorial, 1979. 511 p.

LAUTREAMONT, Conde de. *Cantos de Maldoror*. Trad. y notas Aldo Pellegrini. 4ed. México: Premiá, 1982. 202 p.

LE GUERN, Michel. *La metáfora y la metonimia*. Trad. Augusto de Gálvez-Cañero y Pidal. 3ed. Madrid: Cátedra, 1980.

LEMAITRE, Monique J. *Octavio Paz, poesía y poética*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976. 127 p.

LOPEZ ESTRADA, Francisco. *Métrica española del siglo XX*. Madrid: Gredos, 1969.

LOTMAN, Yuri. *Análisis del texto poético: La estructura del verso*. Trad. de Adriana Vries. México, 1981. [Inédito hasta marzo de 1986].

MANSOUR, Mónica. La organización rítmica de la poesía en prosa. En: *Acta poética*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, No. 3. 1981. p. 105-121.

MARCHESE, Angelo y FORRADELLAS, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Trad. Joaquín Forradellas. Barcelona: Ariel, 1986. 446 p.

MARTIN, Carlos. Piedra y Cielo: ¿Qué se hicieron las llamas de los fuegos encendidos? En: *MANUAL DE literatura colombiana*. Tomo II. Bogotá: Procultura/Planeta, 1988. p. 87-127.

MATOS FREIRE, Susana. Poesía y discurso. En: *Acta poética*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, No. 4/5. 1982./1983 p. 77-110.

MEJIA DUGUE, Jaime. Evolución del lenguaje poético en Colombia (1896-1966). En: *Ensayos*. La Habana: Casa de las Américas, 1980. p. 97-124.

NAVARRO TOMAS, Tomás. *El arte del verso*. 5ed. México: Colección Málaga, 1971.

_____. *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*. Barcelona: Ariel, 1973.

_____. *Métrica española*. 2ed. New York: Las Américas, 1966.

NERUDA, Pablo. *Residencia en la tierra*. 4ed. Barcelona: Seix Barral, 1983.

PANERO, Juan Luis, selecc. *Poesía colombiana: 1880-1980: Una selección*. Bogotá: Círculo de Lectores, 1981. 238 p.

PAZ, Octavio. *¿Águila o sol?* México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

_____. *Corriente alterna*. 15ed. México: Siglo XXI, 1984. 223 p.

_____. *El arco y la lira*. 3ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. 307 p.

_____. *Los hijos del limo: Del romanticismo a la vanguardia*. 3ed. México: Seix Barral, 1984.

_____, selecc. y notas. *Poesía en movimiento: México, 1915-1966*. 16ed. México: Siglo XXI, 1982. 476 p.

PERA GUTIERREZ, Isaías. *La poesía del Frente Nacional*. En: *Plural*. México, 2a. época, No. 166. Julio de 1985. p. 15-21.

PERSE, Saint-John. *Anábasis y otros poemas*. Trad. Jorge Zalamea. Barcelona: Ediciones Orbis, 1985. 160 p.

_____. *Pájaros*. Trad. Jorge Zalamea. Bogotá: Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, 1985.

PFEIFFER, Johannes. *La poesía*. Trad. Margit Frenk Alatorre. 3ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1983. 136 p.

POE, Edgar Allan. *La filosofía de la composición: Seguida de "El cuervo"*. Trad. Carlos María Reyllés/Ignacio Mariscal y Ricardo Gómez Robelo. [Edición bilingüe]. Puebla: Premiá, 1985. 65 p.

RASTIER, François. Sistemática de las isotopías. En: GREIMAS, A. J. y otros. *Ensayos de semiótica poética, op. cit.*, p. 107-140.

RILKE, Rainer Maria. *Cartas a un joven poeta*. Trad. Bernardo Ruiz. Puebla: Premia, 1981. 62 p.

RIMBAUD, Arthur. *Poesía completa y Prosa y Poesía*. Trad. J. F. Vidal-Jover. 13ed. Bilingüe. Barcelona: Libros Río Nuevo, 1984. 399.

RODRIGUEZ PADRON, Jorge, selecc. *Antología de la poesía hispanoamericana (1915-1980)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1984. 443 p.

SAUSSURE, Ferdinand de. Capítulo III : La lingüística estética y la lingüística evolutiva. En: *Curso de lingüística general*. Trad. Amado Alonso. 10ed. Buenos Aires: Losada, 1971. p. 146-174.

SEGOVIA, Tomás y otros. *El lenguaje y Problemas y reflexiones actuales*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1980. 135 p.

SUCRE, Guillermo. *La máscara, la transparencia y Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Caracas: Monte Avila, 1975. 464 p.

TINIANDOV, J. Sobre la evolución literaria. En: TODOROV, Tzvetan, antolog. *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Trad. Ana María Nethol. 4ed. México: Siglo XXI, 1980. p. 89-101.

TODOROV, Tzvetan. Definición de la poética. En: *¿Qué es el estructuralismo? y Poética*. Trad. Ricardo Pochtar. Buenos Aires: Losada, 1975. p. 17-32.

VALLEJO, César. *Trilce y Poemas en prosa*. En: *Obra poética completa*. 3ed. La Habana: Casa de las Américas, 1975. p. 67-135 y 137-164.

XIRAU, Ramón. Magia y mito en la literatura hispanoamericana contemporánea. En: *Mito y poesía y Ensayos sobre literatura contemporánea de lengua española*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1973. p. 183-220.

————— prólogo y selecc. *Poesía iberoamericana contemporánea y Una antología general*. México: SEP/UNAM, 1982. 415 p.

—————. *Poesía iberoamericana contemporánea y Doce ensayos*. México: SEP/Diana, 1979. 182 p.

YURKIEVICH, Saúl. *A través de la trama : Sobre vanguardias literarias y otras concomitancias*. Barcelona: Muchnik Editores, 1984. 223 p.

———. El salto por el ojo de la aguja; (Conocimiento de y por la poesía); La pluralidad operativa; Vuelta y revueltas de nuestra poesía. En: *La confabulación con la palabra*. Madrid: Taurus, 1978. p. 92-101; 149-153; 154-158.

———. *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana : Vallejo, Nuidobro, Borges, Girondo, Heruda, Paz*. 3ed. Barcelona: Seix Barral Editores, 1978. 289 p.

GUIA DE LOS POEMAS ANALIZADOS¹

1. Abreviaturas

B = *La balanza* (1948)

C = *Caravansary* (1981)

CR = *Crónia regia* (1985)

D = *Los elementos del desastre* (1953)

E = *Los emisarios* (1984)

N = *Un homenaje y siete nocturnos* (1986)

P = *Obra Literaria. Poesía (1947-1985)* (1985)

PYP = *Poesía y prosa* (1982)

S = *Suma de Maqroll El Gaviero. Poesía (1948-1970)* (1973)

2. Poemas

Apuntes para un poema de lástimas
a la muerte de su majestad el rey Felipe II, B: 12-15

Apuntes para un funeral, CR: 29-35

Cada poema, B: 83-84

Cádiz, E: 17-20

Caravansary, C: 13-22

Cinco imágenes, C: 23-26

¹Las iniciales mayúsculas significan el título de la obra en la que se encuentra el poema; y los números después del paréntesis, las páginas.

- Cita -Bien sea a la orilla....-, S: 78-79
- Cita en Samburán, C: 51-53
- Ciudad, S: 80
- Como un fruto tu reino, CR: 9-12
- Cuatro nocturnos de El Escorial, CR: 17-23
- Del campo, D: 67-70
- Desde el último piso..., H: 31-39
- Diez lieder, E: 75-116
- El coche de segunda, S: 110-111
- El estratega (cuento), PYP: 187-208
- El festín de Baltazar, D: 81-88
- El húsar, D: 45-55
- El mapa, S: 119-122
- El miedo, D: 39-43; B: 22-24
- El regreso de Leo le Gris, E: 113-116
- El sueño del Príncipe-Elector, C: 45-50
- En alguna corte perdida..., E: 97-99
- En la penumbra..., CR: 19-20
- En los esteros, C: 55-61
- Esta noche ha vuelto..., S: 74
- Funeral en Viana, E: 21-27
- Grandeza de la poesía (artículo), PYP: 386-388
- Grieta matinal, S: 75-76
- Había avanzado la noche..., H: 17-23
- Invocación, C: 21-22
- Justo es hablar..., H: 49-51

- La carreta, P: 20
- La creciente, S: 28-29
- La fiebre atrae..., D: 57-59; B: 16
- La muerte de Alexandr Sergueievitch, C: 33-36
- La muerte de Matías Aldecoa, S: 73
- La muerte del Capitán Cook, S: 82
- La nieve del Almirante, C: 27-32
- La noche del cuartel..., P: 205; S: 9
- La tenue luz..., H: 7-9
- La visita del Gaviero, E: 29-37
- Letanía, P: 221
- Lied de la noche, E: 105-108
- Los elementos del desastre, D: 27-33
- Los trabajos perdidos, D: 89-94
- Moirologhia, P: 95-97; S: 123-125
- Ninguno de nuestros sueños..., C: 20
- Nocturno en Al-Mansurāh, H: 41-47
- Nocturno en Compostela, H: 11-15
- Nocturno en Valdemosa, H: 25-29
- Noticia del Hades, E: 71-74
- Oración de Maqroll, D: 21-25; B: 19-20
- Poema de lástimas a la muerte de Marcel Proust, S: 90-91
- Pregón de los hospitales, S: 101-102
- Programa para una poesía, S: 19
- Regreso a un retrato de la Infanta
Catalina Micaela hija del rey Don Felipe II, CR: 25-27

Respira la noche..., S: 73
 Soledad, P: 219
 Sonata, S: 89
 Un bel morir, S: 77
 Un gorrión entra al Mexuar, E: 57-60
 Una calle de Córdoba, E: 39-43
 Una palabra, B: 5-6; D: 35-38
 204, B: 12-14; D: 9-13

3. Obras y poemas según orden cronológico de publicación

1948: *La balanza*. (con Carlos Patiño). Bogotá: Talleres Prag, 1948. 31 p.

El miedo, p. 22-24

Nocturno ("La fiebre atrae..."), p. 16

Oración de Maqroll, p. 19-20

Una palabra, p. 5-6

204, p. 12-14

1953: *Los elementos del desastre*. Buenos Aires: Losada, 1953. 94 p.

Del campo, p. 67-70

El festín de Baltazar, p. 81-88

El húsar, p. 45-55

El miedo, p. 39-43

Nocturno ("La fiebre atrae..."), p. 57-59

Los elementos del desastre, p. 27-33

Los trabajos perdidos, p. 89-94

Oración de Maqroll, p. 21-25

Una palabra, p. 35-38

204, p. 9-13

1973: *Suma de Maqroll el Gaviato: Poesía 1948-1970.*
Barcelona: Barral, 1973.

Apuntes para un poema de lástimas
a la muerte de su majestad el rey Felipe II, p. 12-15

Cada poema, p. 83-84

Cita *—Bien sea a la orilla...—*, p. 78-79

Ciudad, p. 80

El coche de segunda, p. 110-111

El mapa, p. 119-122

Nocturno ("Esta noche ha vuelto..."), p. 74

Grieta matinal, p. 75-76

La creciente, p. 28-29

La muerte de Matías Aldecoa, p. 73

La muerte del Capitán Cook, p. 82

La noche del cuartel..., p. 9

Moirología, p. 123-125

Poema de lástimas a la muerte de Marcel Proust, p.90-91

Pregón de los hospitales, p. 101-102

Programa para una poesía, p. 19

Nocturno "(Respira la noche...)", p. 72

Sonata, p. 89

Un bel morir, p. 77

1981: *Poesía y prosa*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1981. 738 p.

Grandeza de la poesía (artículo), p. 386-388

La muerte del estratega (cuento), p. 187-208

1981: *Caravansary*. México: Fondo de Cultura Económica, 1981. 63 p.

Caravansary, p. 13-22

Cinco imágenes, p. 23-26

Cita en Samburán, p. 51-53

El sueño del Príncipe-Elector, p. 45-50

En los esterros, p. 55-61

Invocación, p. 21-22

La muerte de Alexandr Sergueievitch, p. 33-36

La nieve del Almirante, p. 27-32

Ninguno de nuestros sueños..., p. 20

1984: *Los esisarios*. México: Fondo de Cultura Económica, 1984. 117 p.

Cádiz, p. 17-20

Diez lieder, p. 75-116

El regreso de Leo le Gris, p. 113-116

En alguna corte perdida..., p. 97-99

Funeral en Viana, p. 21-27

La visita del Gaviero, p. 29-37

Lied de la noche, p. 105-108

Noticia del Hades, p. 71-74

Un gorrión entra al Mexuar, p. 57-60

Una calle de Córdoba, p. 39-43

1985: *Crónica regia. Philippus Secundus, rex quondam rexque futuros*. México: Ediciones Papeles Privados, 1985. 37 p.

Apuntes para un funeral, p. 29-35

Como un fruto tu reino, p. 9-12

Cuatro nocturnos de El Escorial, p. 17-23

En la penumbra..., p. 19-20

Regreso a un retrato de la Infanta
Catalina Micaela hija del rey Don Felipe II, p. 25-27

1985: *Obra literaria y Poesía (1947-1985)*. Tomo I. Bogotá: Procultura, 1985. 235 p.

La noche del cuartel..., p. 205

Letanía, p. 221

La carreta, p. 220

Moirologhia, p. 95-97

Soledad, p. 219

1986: *Un homenaje y siete nocturnos*. México: Ediciones del Equilibrista, 1986. 51 p.

Desde el último piso..., p. 31-39

Había avanzado la noche..., p. 17-23

Justo es hablar..., p. 49-51

La tenue luz..., p. 7-9

Nocturno en Al-Mansurîh, p. 41-47

Nocturno en Compostela, p. 11-15

Nocturno en Valdemosa, p. 25-29