



Universidad Nacional Autónoma de México

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES

ACATLAN

ALVARO MUTIS: LAS METAMORFOSIS DE UNA POESIA

T E S I S

Que para obtener el título de:

**LICENCIADO EN LENGUA Y
LITERATURA HISPANICAS**

Presenta a la consideración de su H. Jurado

María del Rocío Montiel Toledo

México, D. F.

1985



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

I N T R O D U C C I O N

Toda introducción desempeña el papel de iniciación al tema o conjunto de ideas desarrolladas en algún trabajo. Aquí expondremos ciertos señalamientos - que juzgamos importantes.

La elección de la obra del poeta Alvaro Mutis se debe a una razón de afinidad y gusto personal, pero también a la voluntad de destacar la originalidad de quien ocupa un lugar entre los mejores poetas hispanoamericanos posteriores a la generación de Paz. Consideramos que Mutis representa un testimonio vivo, sintetizador de los conflictos y desgarramientos modernos y de las experiencias - culturales pasadas y contemporáneas. La obra de Mutis constituye una prueba de permanencia universal dentro del cambio.

Hace años, en una reseña acerca de uno de -- los libros de poesía de Mutis, Octavio Paz escri-- bió que nuestro siglo tiende cada vez más al radicalismo en todos los ámbitos. En el campo de la -- literatura vivimos hoy una paradoja, porque mien-- tras los esfuerzos por dilucidar el fenómeno lite-- rario llevan, en ocasiones, a unilateralismos crí-- ticos, la literatura de este siglo se empeña en bo rrar límites de todo tipo; principalmente las deli mitaciones entre los géneros literarios, entre la -- prosa y la poesía. Parece que parte de nuestra li teratura actual trata de fincar su verdad en la -- contradicción. El radicalismo casi siempre pasa -- por alto el principio de la contradicción, princi-- pio que permite al hombre y a la naturaleza vivir,

continuar y cambiar. No es raro, entonces, que varios escritos traten de volver a esa unidad de contrarios; es como si en esa mezcla de géneros, en esa hibridez, el escritor contemporáneo buscara reafirmar su condición doble: la primigenia y la que le confiere el caos de nuestro siglo.

La obra de Mutis encuentra su fundamento en el cambio, por eso intitulamos nuestro trabajo Alvaro Mutis: las metamorfosis de una poesía. El rasgo dominante de su obra poética es lo contradictorio, lo inconstante, la oscilación permanente entre los temperamentos lírico y narrativo. Tal vez, como pedía Valverde (1), Mutis ha borrado las fronteras entre la lírica, la épica en verso y la épica en prosa. En vista de que tocamos un punto que todavía no se resuelve, creemos conveniente exponer un panorama general del desarrollo de los conceptos "prosa" y "poesía", y así nos daremos cuenta de la dificultad que conlleva tratar de fijar absolutos sobre el tema.

Aunque en nuestra época predomina la posi-ción formalista no se puede negar la interrogante que aún persiste sobre la esencia de la poesía y, consecuentemente, la naturaleza distinta de la prosa. El asunto se complica con la presencia de lo que se ha llamado poema en prosa. Larga es la historia de los avatares que ha sufrido el pensamiento por definir lo poético. No ahondaremos en un tema que seguirá siendo objeto de extensos estu-dios, sólo queremos dar una idea del problema. Vale la pena recordar, antes, aquello que aconsejaba Machado: "si queremos hablar de la poesía hemos de hacerlo con modestia, sin pretender definirla ni -

mucho menos obtenerla por vía experimental químicamente pura". (1 bis)

La palabra poesía deriva del término griego poīēsis que quiere decir creación, armonía, inspiración. Desde sus orígenes vemos que la poesía indica un todo distinto de la realidad aunque parte de ella. Como explica Huizinga (2), en el mundo poético las acciones de la vida diaria se presentan bajo un aspecto diferente al que tienen en la realidad, la poesía es recreación del mundo cotidiano mediante la palabra. Por el contrario, la aparición y uso de la palabra prosa es posterior; prosa deriva del latín proersus que significa en línea recta. La prosa designa un tipo de discurso que sirve más bien a la expresión del pensamiento exacto; un discurso en que la reflexión y el análisis son las intenciones primordiales. Heidegger explica: "La poesía es más antigua que el lenguaje en prosa artísticamente formado. Es la representación originaria de lo verdadero; es el saber en el cual lo universal todavía no ha sido separado de su existencia viva en lo particular, en el cual la ley y el fenómeno, la finalidad y el medio todavía no se han opuesto uno al otro para luego ser conectados de nuevo en el razonamiento sino que se comprenderán uno en el otro y a través del otro. Por tanto la poesía no se limita a expresar un contenido ya conocido de por sí en su universalidad, a través de la imagen, sino, al contrario, conforma a su concepto inmediato, permanece en la unidad sustancial en la cual todavía no se ha establecido una separación semejante o establecido una relación de tal naturaleza". (3) Hay que recordar que-

originalmente la poesía, en su forma épica, no sólo canta sino también cuenta.

El primer tratado de poesía que ha llegado a nosotros es la Poética de Aristóteles. Aunque incompleta, su influencia fue determinante hasta la mitad del siglo XVIII y se convirtió en una temida pauta dogmática.

Para Aristóteles la poesía es imitación (4)-de hombres en acción por los medios expresivos del lenguaje.(5) Según esta primera noción, la poesía, cuyo punto central es la tragedia, contiene a los géneros épico, lírico y dramático. La crítica -- aristotélica toma en cuenta lo ético del contenido (lo moral es bello) como lo retórico de los procedimientos.(6)

La tradición posterior a Aristóteles tuvo -- una marcada tendencia a valorar a la poesía no en su contenido sino en la forma particular de ese -- contenido. Así en los siglos XVII y XVIII, para -- las poéticas neoclásicas, la poesía viene a ser -- una variación ornamental de la prosa, un pensamiento al que hay que infundir vida por medio de los -- adornos preciosistas: "Toda poesía no es entonces -- más que la ecuación decorativa, alusiva o cargada -- de una prosa virtual que yace en esencia y en potencia en cualquier modo de expresarse. 'Poética', en la época clásica no designa ningún universo separado, sino la inflexión de una técnica verbal, -- la de 'expresarse' según reglas más bellas, por lo tanto más sociales que las de la conversación".(7) La elegancia y el ingenio fueron sus cualidades -- apreciadas.

Los románticos se rebelaron contra la inflexibilidad de tanta norma hueca, mas no pudieron -- romper por completo con las ataduras. Ciertamente realizaron algunos cambios en lo formal pero su interés se centró en el contenido poético, la esen--cia y los elementos humanos que lo hacían posible; entonces se habló en favor de la inspiración y del sentimiento desencadenado.

El filósofo Schelling hablaba de la poesía como de lo "infinito dentro de lo finito" y el poeta inglés Shelley, consciente de que la poesía es un universo creado, la definía así: "La poesía, en -- sentido general, puede definirse como la expresión de la imaginación, y la poesía es congénita con el espíritu del hombre". (8) La definición de Shelley recupera el primitivo sentido de poīēsis. A pesar de que estas afirmaciones parecen estar más cercanas a una verdad filosófica sus conceptualizacio--nes son vagas.

Pese a todo, el mito del regreso a los orígenes llevó a los románticos a pensar que la poesía era, de alguna manera, poseer el lenguaje original. Herder y Von Humboldt (9) señalan que el lenguaje nace de una necesidad de expresar y comunicar, -- pues es a través de él que se establece el equilibrio necesario entre el hombre y el mundo. El lenguaje original era una unidad de palabras, de entonación musical y de gesto imitativo; estaba unido al rito y a la magia. En realidad sólo en posesión de la palabra el hombre tiene la posibilidad de -- aprehender y dominar el mundo: "En los tiempos primitivos, las palabras eran signos mágicos y el que conocía el nombre de una cosa se convertía en su -

dueño". (10) El poeta alcanza con la poesía el conocimiento, de ahí la creencia en la verdad de la -- poesía; por ejemplo, trovar era hallar.

Con Rimbaud esta conciencia del lenguaje se hace más viva. Rimbaud ve el universo poético fundado en un nuevo verbo, distinto a las normas fi--jas del diccionario. Por esto, nos dice, el vocabulario debe ser abolido; si las palabras dejan de estar fijas en el diccionario, ellas nos permiti--rán encontrar la realidad verdadera. Esta nueva palabra que buscaba Rimbaud, en nuestro tiempo se ha convertido en un absoluto, una palabra que esta lla buscando plenitud y libertad, pero que ha lle-vado a la escritura poética a lo que Barthes llama el grado cero: "Pero cuando el lenguaje poético po ne radicalmente en cuestión a la Naturaleza por el sólo efecto de su estructura, sin recurrir al con-tenido del discurso y sin atenerse en el descanso de una ideología, ya no hay escritura, sólo hay es-tilos a través de los cuales el hombre se vuelve -por completo y afronta el mundo objetivo sin pasar por ninguna de las figuras de la Historia o de la so-ciabilidad". (11)

Concretaremos el esbozo general especifican-do las diferentes posiciones sobre la poesía. De -acuerdo al esquema de Fernández Moreno (12) dichas posiciones se pueden resumir en cuatro tendencias--según el predominio de los siguientes elementos:

a) El objeto. La realidad es la poesía. El -amor, el paisaje, la mujer, la naturaleza, etc., -son la poesía. Da lugar a lo que podríamos llamar--"realismo".

b) El sujeto creador. La verdadera poesía es por antonomasia la poesía lírica. Por ejemplo, para Amado Alonso: "El sentido poético de una realidad es siempre de naturaleza sentimental, no racional y consiste simplemente en una coherencia necesaria entre ella tal como es presentada y el modo de sentimiento de que es expresión".(13)

c) El sujeto receptor. La poesía es según la intensidad del efecto que cause en el lector u oyente. Pound dice que para él la diferencia quizá válida entre prosa y poesía, radica en la intensidad menor de la primera con respecto a la segunda. Por otra parte, Dewey dice que los géneros prosa y poesía se distinguen porque: "Uno de ellos realiza el poder de las palabras para expresar el mundo mediante la extensión, el otro por la intensión (SIC). Lo prosaico es una cuestión de descripción y narración de detalles acumulados. Lo poético invierte el proceso. Condensa y abrevia, dando así a la palabra una energía de expansión casi explosiva".(14)

d) La obra. El poema es un universo lingüístico. En esta tendencia se sitúan Roland Barthes y Roman Jakobson. Heidegger, en el terreno filosófico, también ha valorado la poesía con base en la importancia del lenguaje: "El poeta, al decir la palabra esencial, nombra con esta denominación, -- por primera vez, al ente por lo que es y así es conocido como ente. La poesía es la instauración -- del ser con la palabra". (15)

Por ser Jakobson un teórico importante por lo que toca a estudios de poética, expondremos bre

vemente su teoría, tomando en cuenta que la distinción que establece Jakobson entre ambos géneros se basa en las diferentes funciones que adopta el lenguaje literario. (16) Antes es necesario aclarar - algunos puntos.

Primero, para el funcionalismo como para el Formalismo, la Poética se refiere al estudio de todo texto literario.

Segundo, en todo discurso expresivo hay diferentes funciones (referencial, poética, fática, metalingüística, emotiva, conativa); dos o más funciones se pueden dar simultáneamente. Para Jakobson, será un texto literario aquel en que predomine la función poética, es decir, un mensaje verbal en que la función estética de la lengua sea la dominante.

Tercero, la poeticidad (literalidad) o función estética radica, de acuerdo con la definición de Jakobson, en que "la palabra es sentida como palabra y no como simple sustituto del objeto nombrado ni como explosión emotiva". (17)

Hemos visto hasta aquí que en la actualidad la poesía, en un sentido amplio contiene a todos - los textos literarios. Sin embargo, dentro de la generalidad, hay una función específica que se denomina poesía.

La teoría de Jakobson explica lo siguiente: - como todos sabemos, el hablante desarrolla el mensaje verbal a partir de los dos ejes de la lengua: el eje de la selección o paradigmático, y el eje - de la combinación o sintagmático. El primero está-

constituido por toda clase de elementos lingüísticos que se encuentran en la lengua (su lista de adjetivos, sustantivos, verbos, etc.). Estos a su vez están sustentados en el principio de equivalencia (esto quiere decir que, por ejemplo, un artículo lo sólo puede ser sustituido por otro artículo; no podemos sustituir un artículo por un verbo).

El segundo eje es el que realiza los elementos del primero en la cadena hablada. Su base descansa en la llamada contigüidad, que indica que -- las relaciones sintagmáticas sólo son posibles en la oposición. Por ejemplo, un artículo asume su categoría de artículo cuando acompaña al sustantivo.

Partiendo del supuesto de los dos ejes de la lengua, Jakobson establece que en la poesía, los procesos paradigmáticos son los dominantes; de manera que ahí interesan más los signos elegidos por el hablante, signos que constituirán la imagen metafórica: el principio de equivalencia (paradigma) se proyecta sobre la combinación. (18) En la prosa, en cambio, predominan las relaciones sintagmáticas. Los elementos del enunciado están determinados por la secuencia que hace posible la narratividad y -- acentúa la intención referencial. Sinteticemos: en la poesía lo importante es la selección de los signos, en tanto que la prosa se subordina al transcurrir de la secuencia que no sólo se restringe al aspecto meramente sintáctico (el predominante) sino que se atiene a las necesidades de la historia, en el relato, o a las del pensamiento, en el ensayo.

Es importante considerar como premisa funda-

mental esta breve reseña sobre las transformaciones de los conceptos "prosa" y "poesía" debido a que la problemática que implica su delimitación atañe directamente a la obra poética de Mutis. Las características que juzgamos más relevantes en Suma de Magroll el Gaviero y Caravansary (libros a los que nos limitamos en este trabajo) parten de la extrema flexibilidad con que Mutis concibe al fenómeno poético. Mutis borra, de hecho, fronteras entre la lírica y la prosa narrativa. De ahí que los tres capítulos que forman la tesis Alvaro Mutis: las metamorfosis de una poesía estén encaminados a esclarecer las relaciones que establecen la lírica y la narración en la obra del poeta colombiano. El primer capítulo busca señalar los vínculos que guarda la poesía de Mutis con dos tradiciones poéticas, la moderna y la llamada clásica. El capítulo segundo propone una clasificación para ella y el tercero, continuando con la idea central de la permanente oscilación entre los niveles lírico y narrativo, estudia los cambios de la persona poética.

Pensamos que el acercamiento a la obra de Alvaro Mutis no debe ser unilateral, es decir a partir de un único punto de vista, pues significaría traicionar el sentido esencial de su poesía. Por esta razón utilizamos un método ecléctico. Además, creemos que la pluralidad de juicios posibilita alternativas y enriquece (la lectura, en el caso de los textos literarios) la apreciación de cualquier obra de arte.

DATOS BIOGRAFICOS DE ALVARO MUTIS.

Cuando se trata de dar a conocer, en breves palabras, la biografía de alguien, a menudo se recurre a una lista de datos que, por la impersonalidad de quien los cita, restan vitalidad a la figura del biografiado. Por eso preferimos que el propio Alvaro Mutis nos informe acerca de su persona:

"Nací en Bogotá en 1923. Hice mis estudios en Bruselas. Regresé a Bogotá y traté infructuosamente de terminar bachillerato en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario. El billar y la poesía pudieron más y jamás alcancé el ansiado cartón de bachiller. Allí asistí a las inolvidables clases de Literatura que dictaba Eduardo Carranza; a él le debo mi devoción por la poesía y por la poesía española en particular. Jamás olvidaré esas -- clases de Carranza llenas de entusiasmo y un servicio devoto y total a las letras, que aún hoy conservo gracias a él. Publiqué mi primer volumen -- olvidos que soy de los cuadernícolas -- el 8 de abril de 1948; se titulaba La Balanza y lo compartí con Carlos Patiño. El nueve ardió la edición. No creo que la ira popular se ensañara con nuestro humilde opúsculo. Pura casualidad pirófaga. En 1953 apareció en la Editorial Losada, en su colección 'Poetas de España y América' que dirigía Alberti, mi libro Los elementos del desastre. Viajé a México en 1956 en donde resido desde entonces. En México publiqué en 1959 Diario de Lecumberri, narraciones en prosa impresas por la Universidad Veracruzana -- en su colección 'Ficción' y en 1964 'Era' me publica Los trabajos perdidos, poesía. En 1973 apareció

ron simultáneamente Summa de Magroll el Gaviero en Barral Editores de Barcelona, que reúne toda mi -- poesía escrita hasta ahora, y La mansión de Araucaíma publicada por Editorial Sudamericana y que -- reúne relatos en prosa... Nunca he participado en política, no he votado jamás y el último hecho político que me preocupa de veras es la caída de Bizancio en manos de los infieles en 1453..."(19)

Summa de Magroll el Gaviero contiene la poesía escrita por Alvaro Mutis entre 1948 y 1970. Recopila los primeros poemas y los libros Los elementos del desastre, Los trabajos perdidos, Reseña de los hospitales de ultramar y Un recuento de ciertas visiones memorables de Magroll el Gaviero; Cavansary, publicado en 1981, es el libro más reciente.

Notas Bibliográficas

- (1) V. César Fernández Moreno. América Latina en su literatura p. 323
- (1 bis) Antonio Machado. Juan de Mairena p.46
- (2) Cfr. Johan Huizinga. Homo ludens pp. 142-163
- (3) Martín Heidegger en Nicolai Abagnano. Diccionario de filosofía p. 923
- (4) La poesía es mimesis porque se refiere a las cosas de acuerdo a la verosimilitud y necesidad.
- (5) El poeta es tanto el que imita lo que debería de ser como el que imita lo que es.
- (6) Aristóteles señala que hay tres maneras de -- imitación que configuran las distintas funciones unificadas por la palabra.
- (7) Roland Barthes. El grado cero de la escritura p. 47
- (8) P.B. Shelley. Defensa de la poesía p. 16
- (9) Cfr. Ernest Fisher. La necesidad de arte pp. - 25-32
- (10) Diego Romero de Solís. Poesis p. 102
- (11) Barthes. Op. cit. p. 57
- (12) Cfr. César Fernández Moreno. Introducción a la poesía pp. 7-12
- (13) Amado Alonso. Materia y forma en poesía p. 12

- (14) Dewey en Nicolai Abagnano. Op. cit. p. 932
- (15) Martín Heidegger. Arte y poesía p. 137
- (16) Esto mismo expone Alfonso Reyes: "La obra por su función es drama, novela o poesía. Los elementos o recursos que emplea pueden pertenecer a cualesquiera de las otras funciones". - Alfonso Reyes. El deslinde p. 448
- (17) José Pascual Buxó. Introducción a la Poética de Roman Jakobson p. 22
- (18) V. "El camino de la Poética", "El paralelismo", "Poesía y gramática", "Similitud y contigüidad en la lengua y la literatura, en el cine y la afasia" en Roman Jakobson. Lingüística, Poética y Tiempo.
- (19) Alvaro Mutis. Maqroll el Gaviero pp. 9-10

C A P I T U L O P R I M E R O

Posibilidad o imposibilidad de clasificar la -
poesía de Alvaro Mutis de acuerdo con la retó-
rica y la preceptiva tradicionales

Rilke, en una de sus tantas reflexiones acerca del quehacer del poeta, opina que los versos expresan más que sentimientos experiencias. (1) ¿Cómo podemos interpretar esta afirmación? En primer lugar señala el hecho de que toda escritura poética (1 - bis) representa una imagen del mundo que visualiza a la realidad desde un punto de vista subjetivo. - Se trata de una realidad sentida en lo personal y al margen de cualquier imposición o intento de esquematización académica. En la obra de Alvaro Mutis esta condición es esencial; no en vano la crítica ha destacado en esta obra la continuidad de rasgos y temas. Desde su etapa inicial los poemas de Mutis se presentan como el reflejo mismo del -- ser del poeta. Sin embargo, así como Rilke no sólo se refiere a las experiencias vividas en una -- biografía de hechos reales -alude igualmente a las experiencias fundadas en la imaginación-, la poe-- sía de Mutis constituye un universo mítico donde - confluyen la Historia, la historia individual y la historia de la cultura.

En segundo lugar y continuando con nuestra - interpretación de la opinión de Rilke, cabe ver en ella el señalamiento de un segundo aspecto. La escritura poética, además de evidenciar la condición sentida del hombre y sus sueños personales, se en-

cuenta vinculada a eso que llamamos tradición. El poema y extensivamente toda obra literaria, representa la suma de experiencias de otros hombres y - otros tiempos. De ahí que, al abordar la obra de - Mutis nuestra primera interrogante sea qué lugar - ocupa esta poesía con relación a la tradición pre- cedente.

A. Dos tradiciones poéticas.

Se entiende por tradición la transmisión que se ha ce, de una generación a otra, de hábitos, creen- - cias y prácticas de diversos tipos. La tradición - es la continuación de algo que, a través del tiem- po, es susceptible de transformación y que puede - convertirse en formas distintas. Esta nueva tradi- ción muchas veces conserva rasgos comunes con la - tradición de la cual partió.

En Occidente e Hispanoamérica la historia de la poesía transcurre entre dos tradiciones: a) la que está considerada como propiamente tradicional, la poesía de tradición clásica (sus inicios tienen lugar en los albores de la civilización occidental prolongándose hasta los fines del siglo XIX) y b)- la tradición moderna de la poesía (surge de la rup- tura de los cánones estéticos del siglo XIX, y ha- sufrido una pluralidad de transformaciones contra- dictorias en el siglo XX). Octavio Paz explica al- respecto: "Aparece con mayor claridad el significa- do de lo que llamamos la tradición moderna: es una expresión de nuestra conciencia histórica. Por una parte es una crítica del pasado, una crítica de la tradición; por otra, es una tentativa una y otra -

vez a lo largo de los dos últimos siglos, por fundar una tradición en el único principio inmune a la crítica, ya que se confunde con ella misma: el cambio, la historia".(2)

La manifestación más antigua de la poesía es la épica. Pero la lírica, de aparición tardía, se estableció en Occidente como sinónimo de poesía. Con el paso de los siglos la lírica creó muchos modelos formales entre los que el soneto gozó de preferencia. En los inicios del siglo XIX hay una tradición lírica reconocida y se caracteriza por el culto a las formas que se postulan, en ese momento, como exclusivamente poéticas. En la lírica influyen la cultura grecolatina y el optimismo basado en el progreso material y técnico. El optimismo lleva a pensar que la poesía: "consiste en enseñar a considerar la condición humana como algo deseable... la poesía está llena de íntima alegría". (3) Friedrich piensa que la poesía así entendida, debía de desarrollarse en un plano de familiaridad comunicativa, evitando rarezas extremas en la expresión de los sentimientos. Esta diferencia entre lo familiar y lo extraño constituye una de las escisiones entre las dos tradiciones poéticas, la clásica y la moderna.

De manera muy general podemos distinguir en la tradición poética clásica tres principios:

a) El principio estético: la belleza es una cualidad que ennoblece.

b) Un lenguaje lingüísticamente comprensible. Se establece un "isomorfismo" entre lenguaje y realidad. Se crea un conjunto de representaciones (fi

guras retóricas) que aluden indirectamente a la -- realidad. Expone Fernández Moreno: "Las palabras -- elegidas para integrarlo se tomaban del caudal com-- mún, se poetizaban cambiándoles el significado, -- sea mediante convenciones retóricas o con ayuda -- del contexto. Ciertas palabras o giros entraban -- así al campo lírico y llegaban a ser consideradas -- más poéticas que otras". (4) Por ejemplo, la metá-- fora tradicional se caracteriza por una estructura eminentemente racionalista. La semejanza entre los dos planos se basa siempre en una condición objeti va, sea moral, física o axiológica.(5)

c) La exigencia musical. Si bien el ritmo es "una emoción que se descarga en movimientos ordenados", (6) la preceptiva condiciona el ritmo a la -- repetición de líneas de una misma cantidad de sílabas (versos) igualmente acentuadas y a la rima o -- terminación de cada una de esas líneas cuyas síla-- bas son iguales (consonancia) o parecidas (asonan-- cia).

Estos principios que ayudaban a expresar el -- clima espiritual del poeta, terminaron en imposi-- ciones que obligaban a adecuar la emoción al canon. Como dice Fernández Moreno, al poeta se le propor-- cionaban formas que de afuera hacia adentro debían -- llenar. Su impulso interno podía manifestarse pero siempre en los límites del modelo elegido.

La tradición moderna de la poesía comienza -- con la reflexión acerca del poema; en ella concu-- rren dos condiciones: la creación y la crítica. -- Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, continúan una tradición distinta que había comenzado con la revuelta--

romántica (Nerval, Novalis, Poe, etcétera). Las rupturas que inician estos poetas preservan lazos con la tradición precedente (por ejemplo, Baudelaire - escribe odas, sonetos), pero van aportando cambios radicales. Baudelaire habla de otra belleza que na da tiene que ver con el concepto anterior; Mallarmé no sólo destaca la función de la imagen (la cosa debe ser abolida por la palabra) sino que busca crear significados en la disposición tipográfica - de la página; Rimbaud habla de "la alquimia del -- verbo", del abismo interior en el poema, e incur-- siona en una nueva forma: la prosa poética.

En el siglo XX, los movimientos de vanguar-- dia, basándose en las experiencias de estos poetas románticos y simbolistas, postulan la anulación de la familiaridad comunicativa de la poesía tradicio-- nal. La anormalidad entonces parece prevalecer; - por ejemplo, el procedimiento habitual de la metá-- forra tradicional que establece analogías entre ob-- jeto e imagen uniendo las semejanzas más obvias, - en la lírica moderna es desplazado por una prácti-- ca que se esfuerza por descubrir similitudes entre objetos que exhiben la disparidad más extremosa; - otras veces la búsqueda deja de lado la importan-- cia del significado o del concepto en pro de la so-- noridad.

Aunque la poesía de vanguardia tuvo corta vi da, abrió una brecha importante. Hay que recordar-- que otra vertiente de la tradición moderna se desa-- rrolla simultáneamente, aquélla que conserva el ri gor de la forma conjugada a la complejidad de los-- contenidos, como es la poesía de Valéry. Pero, de-- cualquier forma, la crítica y la reflexión sobre -

el poema atañen a las dos actitudes en que se bifurca la poesía europea de este siglo.

En Hispanoamérica la literatura y la poesía han sufrido sus cambios con retraso respecto a las transformaciones de la literatura y poesía europeas. Monegal propone una cronología que divide los cambios experimentados por nuestra literatura en este siglo, alrededor de las décadas de los 20, 40 y 60. Concretándonos a la poesía, encontramos una serie de rupturas que marcan su paulatina integración a la tradición moderna.

Tres rupturas habría que señalar en la poesía hispanoamericana. La primera tiene lugar con el movimiento romántico y la conocida disputa entre Bello y Sarmiento en 1842; es la primera reacción contra el excesivo culto neoclásico y las intenciones didácticas del poema. Sarmiento argumenta en favor de las raíces culturales propias, al tiempo que habla en pro de una poesía elaborada sobre la base del lenguaje popular y el neologismo.

Con el Modernismo, segunda ruptura, irrumpen, propiamente, el espíritu moderno en nuestra poesía. El Modernismo se propuso superar las limitaciones de un Romanticismo prolongado, a través del trabajo cuidadoso de las formas. Influidos por las estéticas simbolista y parnasiana, perseguirán el anhelo de la perfección de las formas, creando con recursos tomados de otras lenguas -como el alejandrino francés- u olvidados -como el monorrimo español- originales combinaciones. Con este movimiento, la literatura hispanoamericana excede por primera vez las fronteras de nuestro continente.

La tercera ruptura acontece en los años 20 y es una puesta al día de los movimientos de vanguardia europeos. Surgen entonces el Ultraísmo, con -- Borges entre otros; el Creacionismo y la poesía de Huidobro; el Estridentismo, encabezado por Maples-Arce. La anormalidad de la que hablamos al referirnos a la poesía europea contemporánea, invade el -- ánimo de la poesía latinoamericana. Se habla de la alteración de los significados en el nivel de la -- palabra y de la dispersión sintagmática en el ni-- vel del discurso, de la abolición de los "trebejos ornamentales", del confesionalismo y la circunstación, etc. En total, del predominio de lo extraño sobre lo usual.

Hasta aquí lo que llamamos espíritu de lo nuevo, de lo moderno, se manifiesta en la poesía hispanoamericana mediante movimientos. En adelante -- los poetas realizarán búsquedas individuales.

En resumen, podemos decir que así como en -- Europa se desarrollan dos tradiciones poéticas dis tintas, siendo una heredera y antitética de la -- otra, en Hispanoamérica la historia de la poesía -- se desenvuelve entre las tradiciones que se han de de nominado clásica y moderna.

Antes de estudiar las relaciones que guarda la obra poética de Mutis con estas tradiciones, es necesario referirnos, brevemente, a la situación -- de la poesía colombiana.

B. La poesía colombiana y Alvaro Mutis.

El panorama de la poesía colombiana en estos dos - últimos siglos se presenta anacrónico con respecto no sólo a los cambios de la poesía occidental sino también a las propias transformaciones de la poesía hispanoamericana.

Dicho anacronismo ha sido propiciado tanto - por factores económicos e históricos como culturales. Históricamente Colombia ha tenido un desarrollo económico lento que ha sido calificado por un crítico colombiano como actividad: "a lomo de mula y a ritmo de arriería".(7) Este estatismo económico y social coincide con una lírica de trayectoria convencional apegada a exigencias académicas. Es notorio que cuando en la década de los 20 el país comienza su desarrollo industrial, la forma semi-feudal de vida no pueda incorporarse a este progreso. Si comparamos esta situación de Colombia con lo sucedido en otras latitudes del Continente Americano, encontramos que en Colombia la intromisión de la modernidad es casi nula. En otras partes del Continente, los poetas, entusiasmados con los principios de la nueva sensibilidad (consecuencia de las influencias venidas del exterior y de los cambios del nascente progreso material), se organizan en una vanguardia que capta el presente: "con la ilusión de abolir no solamente el pasado, sino de prefigurar el futuro".(8) En Colombia, los poetas de ese momento no sienten la consonancia entre su obra y el tiempo que están viviendo. Sólo en la década de los 30, bajo el gobierno de Gaitán y en una época de optimista confianza en el desarrollo-

económico, aparece un grupo de poetas que pondera una renovación fundada en las influencias del grupo español de 1927, que en cierta medida liberará el quehacer poético posterior. Hacia 1948 se nota un cambio de actitud en los jóvenes poetas que comienzan a tener una valoración de lo poético distinta a la que había prevalecido durante muchos años. Aunque, como puntualiza Charry Lara, (9) esa generación pronto se dispersó, algunos de esos poetas, entre ellos Alvaro Mutis, intentarán nuevas vías de expresión para comunicar, ante todo, su visión particular del mundo.

A estas consideraciones hay que sumar la tradición cultural de Colombia. Este país sudamericano se ha caracterizado por el culto a lo humanístico, principalmente todo lo relacionado con las culturas griega y latina. Colombia también se ha distinguido por su interés en los estudios lingüísticos; no podemos olvidar entre sus exponentes valiosos a José Rufino Cuervo. En resumen, la cultura y la poesía en Colombia han estado, en estos dos últimos siglos, regidas por el ideal neoclásico y académico que responde más bien a los juicios sostenidos por Bello en aquella célebre disputa que habíamos mencionado. Si bien esto no quiere decir que tal postura sea deleznable o irrelevante, pues Bello llevó a cabo una tarea bastante encomiable y valiosa, en Colombia esta tendencia sí ha contribuido a un empobrecimiento de las letras colombianas, en general, y de la poesía, en particular. Charry Lara explica: "La obra literaria del país se ha caracterizado por elementos tales como la pureza idiomática y la corrección gramatical que, --

aunque constituyen factor no despreciable, es cierto que le comunican la pesantez de sus esfuerzos.- Un lenguaje excesivamente puro puede corresponder mejor a la tarea minuciosa de un investigador que al impulso libre de un creador de poesía. Inspiración es imaginación".(10)

Es natural que la poesía, participando de esta predisposición a lo académico, haya encontrado sus mejores ecos en un Modernismo tardío. Introducido por Guillermo Valencia en los últimos años -- del siglo XIX, el formalismo modernista siguió -- siendo el modelo preferido de la poesía colombiana hasta 1935, año en que aparece el grupo "Piedra y Cielo". Los poetas surgidos antes de esta fecha -- permanecen vinculados a las formas parnasianas, a los temas neoclásicos, a las citas eruditas, a las remisiones al mundo clásico grecolatino, y a los sentimientos de una poesía que para 1920 había dejado de tener vigencia: "Los cánones modernistas, sobre todo en sus aspectos parnasianos de perfección de la forma más que de una aspiración hacia una objetividad imperturbable, llegaban a considerarse como exigencia perpetua de toda poesía posible... El poema ideal era 'de ancha cabeza y resonante cola'." (11) Es verdad que en 1925 aparece una generación que se autodenomina "Los Nuevos", pero, aunque su nombre diga lo contrario, esta generación poco tiene que ver con alguna propuesta estética diferente a las de los modernistas (por ejemplo, en 1924 se da a conocer el primer manifiesto del Surrealismo, pero "Los Nuevos" no muestran ningún contacto con esta u otra corriente novedosa de esos momentos). Excepto Luis Vidales --

(Suenan Timbres 1926), Rafael Maya (Coros de Medio día 1928) y León de Greiff, a quien se considera - un vanguardista moderado por su ironía y cierta -- búsqueda lingüística, el quehacer de "Los Nuevos"- se desenvuelve dentro de las tesis parnasianas.

La generación de "Piedra y Cielo" constituye el último grupo poético con rasgos definidos que - ha surgido en las letras colombianas. Los piedra--cielistas se reunieron en unos cuadernos que tomaban su nombre del título de uno de los libros de - Juan Ramón Jiménez: Piedra y Cielo. Esta nueva -- postura señala la pauta distinta que impulsó los - primeros libros de Ramírez, Carranza y Rojas, que buscaron, con atraso si se quiere, sus fuentes de - inspiración en la generación española del 27, rompiendo con la costumbre obligada de recurrir a la - influencia francesa afín a las formas neoclásica y parnasiana: "Los poetas de 'Piedra y Cielo' trajeron a la poesía colombiana un aire de ligereza, de brevedad, de esbeltez, ausente casi del todo en el verso de quienes los antecedieron".(12) Los poetas de este grupo intentaron recuperar la originalidad del lenguaje detenido en tantos formulismos. Sin - embargo, debemos entender que la tarea de "Piedra- y Cielo" no fue revolucionaria en el sentido que - postuló la vanguardia, sino de renovación de vie--jas maneras del verso castellano. Según expone Cha rry Lara los poetas de "Piedra y Cielo" no se preo cuparon tanto por el atrevimiento metafórico o la- sorpresa de la imagen, su interés se centró en el- brillo levemente gracioso o sonoro de la estrofa y en el poema como una suma de gracias puntuales. - Inspirándose en la idea juanramoniana de que es ne

cesario conjuntar el manejo formal con la capacidad transmutadora del lenguaje, "Piedra y Cielo" - intentó una poesía diferente en la medida que dio término a una poesía de ideas y manías eruditas y trató otros asuntos ajenos a la tradición grecolatina. "Piedra y Cielo" hizo tema de su creación la tierra natal y buscó, principalmente, recuperar lo propio del terruño a través de un tono españolizado y cosmopolita.(13)

Aun cuando las propuestas de "Piedra y Cielo" no fueron muy radicales, dentro de la tradición poética colombiana este grupo significó una renovación que defendió una cierta libertad para crear. Después se sucedieron los imitadores que carecieron de este ánimo y sólo en 1948 el panorama cambió un poco. Alvaro Mutis se sitúa dentro de la generación de 1948, cuyos poetas, si bien no formaron escuela ni constituyeron grupo poético, sí coincidieron en una actitud común: pedían restituir a la poesía el poder de revelación. A lo que se referían estos poetas era a que el poema debía comunicar una realidad afín al poeta que, en el caso de la tradición poética de Colombia, había sido relegada tanto por el formalismo parnasiano como por los imitadores de "Piedra y Cielo". Aunque las intenciones de los jóvenes poetas del 48 pueden considerarse transitorias, pues fue una generación -- que pronto se dispersó, en el caso de Mutis la permanencia de esa idea da lugar al carácter diferente que asume su obra dentro del contexto de la poesía colombiana. Se suma a esta circunstancia el hecho de que Alvaro Mutis hereda elementos provenientes de la tradición romántica y moderna de la poe-

sía occidental, tradición que había sido subestimada en Colombia por la artificialidad académica. Mutis se vincula a la revista Mito que representa para Colombia una prueba contundente de la aspiración por abrir nuevos cauces a la poesía. Esta revista, fundada por Jorge Gaitán y que constó de 42 números en el transcurso de los años 1955-1962, -- fue el equivalente de una vanguardia en Colombia. -- La renovación de Mito no tuvo el sentido estricto de la vanguardia hispanoamericana de los años 20, -- fue, mejor dicho, una apertura a horizontes ignorados por el academicismo de la tradición modernista de la poesía colombiana. Mito revalorizó: "el papel que la inteligencia y la imaginación debían -- cumplir: un lugar para pensar, un sitio para crear. El decirnos, por ejemplo, que existían otras voces, otros ámbitos". (14) Mito se propuso introducir en Colombia las diversas manifestaciones que tanto habían influido en las letras hispanoamericanas, mostrando también el lado de una "literatura maldita" hasta entonces ignorada en ese país.

La herencia de ese caudal literario que testimonia Mito y que había pasado inadvertido en las letras colombianas, se convierte para Mutis en importante punto de partida. La obra de Mutis muestra un carácter diferente dentro de la tradición poética de Colombia porque aprovechando la brecha que abrió "Piedra y Cielo" y sin convertirse en -- uno más de sus epígonos, Mutis elabora un mundo -- personal basado en la fabulación y la imaginación. Su poesía se funda en experiencias que habían sido poco exploradas por la poesía colombiana anterior; asimila las influencias de los narradores épicos --

occidentales y de los poetas románticos, así como también retoma ciertos aspectos de la Historia universal. Tiene además, una visión angustiosa que, - como escribe Sheridan, no se resuelve fácilmente - en: "la engañosa seguridad del poema bonito".(15)- Sin embargo, Mutis guarda relaciones con la tradición poética colombiana en la utilización de un - lenguaje correcto, reacio a experimentaciones, y - la recreación de la literatura de tierra caliente. Casi siempre en la poesía de Mutis la fabulación - trágica del mito emerge en las tierras tropicales - de Colombia, el trópico es un lugar recurrente. - Mas, para Mutis, el trópico está visto desde una - perspectiva fatal y universal que excede los límites de una aspiración puramente nacionalista. El - trópico se convierte en lugar de correspondencias - entre culturas disímiles: la europea, la latinoamericana y la oriental. La poesía de Mutis es una interpretación de lo americano a través de lecturas - heterogéneas.

C. Alvaro Mutis y la tradición de la ruptura.

Según expone Jean-Marie Klinkenberg, (16) el texto literario constituye un modelo reducido del mundo - en que la realidad está resumida de manera simbólica. El texto expresa la interrelación del anthro--pos y el cosmos, del hombre y el mundo que lo ro--dea. El hombre da sentido a la realidad a través - del logos (razón) principio ordenador de la mate--ria. Este logos o representación mental del mundo - es posible en la obra literaria, gracias a la lexis,

representación verbal. El texto literario expresa mediante el lenguaje las relaciones entre el hombre y el mundo. De esta afirmación se concluye - que cada poeta, implícita o explícitamente, tiene su postura poética y un campo propio de lo poético.

Para señalar las relaciones que se establecen entre la obra poética de Mutis y las dos tradiciones expuestas en párrafos anteriores, tomaremos en cuenta cuatro aspectos: la concepción poética, la materia poética, el lenguaje y la forma del poema.

1. La concepción poética de Alvaro Mutis.

Por lo que concierne a Mutis, su concepción poética y la realización de la poesía están estrechamente vinculadas.

En nuestra introducción citamos el esquema - de Fernández Moreno que sintetiza en cuatro tendencias las diversas valoraciones que han tratado de definir qué es la poesía. Una de estas tendencias postula la realidad como poesía, afirma que la poesía radica en el objeto. Esta es la concepción poética de Alvaro Mutis.

El poeta colombiano cree que la poesía no resulta de la especulación de reglas o normas que -- pretendan regir el universo poético. Contrariamente a cualquier lucubración crítica, la poesía está en la realidad y es independiente del hombre. Ahora bien, no todos los seres somos capaces de captar esa poesía escondida, y es aquí donde entra la

actividad transformadora y transmisora del poeta:-
 "Un poeta es un hombre con cierta particular aptitud para describir la poesía que anda suelta por el mundo. Un pobre diablo en suma".(17) No se entienda que Mutis propone copiar la realidad pues es la imaginación del poeta la que descubre la verdad de esa materia, su imaginación devela la luminosidad escondida en los actos humanos y en la naturaleza, en los paisajes y objetos.

Explica Guillermo Sucre en su ensayo "El poema: una fértil miseria" que en Mutis: "Su visión y experiencia del mundo se adecuan a su visión y experiencia del lenguaje".(18) En efecto, para el poeta la vida y el lenguaje constituyen: "la suma total de fracasos que componen nuestro destino". - (19) Pese a que la realidad y el lenguaje no pueden evadir la tarea erosiva del tiempo, las capacidades de las palabras son las que más se ponen entredicho. La gran mayoría de los poemas y relatos de Mutis toman como eje los temas del fracaso y el tiempo, pero en "Una Palabra" y "Los Trabajos Perdidos" el poeta especifica las correspondencias entre realidad y escritura poética. En los primeros versos de "Los Trabajos Perdidos" dice:

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

("Los Trabajos Perdidos" en
Summa de Magroll...p.102)

Para Mutis, en primer término, la poesía está ahí, en el mundo, y el poeta, con su sensibili-

dad, la capta. La belleza y grandiosidad del momento le llegan al poeta a través de la palabra:

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,

.....
una palabra y se inicia la danza pausada - que nos lleva por entre un espeso polvo de ciudades,

hasta los vitrales de una oscura casa de - salud, a patios donde florece el hollín - y anidan densas sombras,

húmedas sombras, que dan vida a cansadas mujeres.

("Una Palabra" en Summa de-
Maqroll...p.80)

El lenguaje se convierte en el poder original. La palabra es magia; su poder consiste en abolir el tiempo y apropiarse de la realidad, pasada, presente y futura. Mas, cuando el poeta piensa que el lenguaje se ha colmado de la poesía del mundo:

Y si una mujer espera con sus blancos y espesos muslos abiertos como las ramas de un florido písamo centenario, entonces el poema llega a su fin, no tiene ya sentido su monótono treno

de fuente turbia y siempre renovada por el cansado cuerpo de viciosos gimnastas.

("Una Palabra" en Summa de Magroll...pp.80-81)

La magia cesa en el momento en que el lenguaje y el oficio no pueden abarcar lo grandioso de la realidad.

Para Mutis el poema escrito, cumple un destino fatal porque al final lo real derrota al lenguaje. Mutis considera que: "el esplendor no está en la palabra sino en el mundo".(20) El mundo es la poesía que excede los límites 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
muertos
es el poema

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

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

("Los Trabajos Perdidos" en -
Summa de Magroll...pp.80-81)

La experiencia poética de Mutis es angustiosa. No podemos decir que Mutis sea partidario de la filosofía existencialista de Sartre o de la teoría del absurdo de Camus, pero es notorio que su poesía reitera una y otra vez la conciencia crítica del vacío, de lo que llama "las miserias humanas", y el lenguaje es parte de ellas:

Si matar los leones y alimentar las cebra-
bras, 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.

...Pero si acaso el poema viene de otras -
regiones, si su música predica la eviden-
cia de futuras miserias, entonces los dio-
ses hacen el poema. No hay hombres para es-
ta faena.

("Los Trabajos Perdidos" en
Summa de Magroll...p.102)

Lo que se manifiesta en ambos párrafos es la inutilidad final de las palabras. La poesía es la realidad y las palabras están dirigidas a representarla pero sólo como sucedáneos. Incluso aceptando que la poesía sea obra de dioses que cantan la fatalidad del destino humano y la muerte de todo, el lenguaje permanece insuficiente para imitar esta tarea. Mutis escribe en otros versos de "Los Trabajos Perdidos" que: "la derrota se repite a través de los tiempos".(21); es imposible asir lo inefable. Nos damos cuenta que para Mutis hay dos cla-

ses de poesía: la del mundo y la que intentan comu
nicar las palabras a semejanza de la realidad. La-
primera es la verdadera mientras que la segunda es
su representación. Cuando el poeta dice:

La poesía substituye,
la palabra substituye,
el hombre substituye,

("Los Trabajos Perdidos" en
Summa de Maqroll...p.102)

se refiere al poema y no a la poesía del mundo. En una de sus conclusiones Sucre afirma que Mutis ter
mina por considerar que: "...la poesía es inútil y
hasta imposible; una pasión sin salida".(22) Nos -
parece que define, con exactitud, el sentido de la
obra del poeta colombiano. Leamos una declaración-
de Mutis: "Para lo único que sirve un poema es pa-
ra constatar, en palabras, un fracaso. El abismo -
que existe entre la organización, el mundo, el or-
den mágico... y aquello en lo que se convierte en-
palabras es tan grande que realmente lo que queda-
escrito en la página es sólo la constatación escri
ta de un siniestro absoluto, de un fracaso total".
(23) El poema es absurdo porque no hace más que --
reiterar lo que somos, una serie de imposibilida--
des, pero es precisamente por eso que nos revela -
lo esencial:

Sólo una palabra
Una palabra y se inicia la danza
de una fértil miseria.

("Una Palabra" en Summa de
Maqroll...p.81)

Resumamos: para Mutis la poesía verdadera es tá en el mundo y el poema no puede expresar completamente esa poesía. El poeta acepta que la realidad y el lenguaje, medio que trata de expresarla, participan de un ciclo semejante: el mundo y el lenguaje se abren en abundancia para después caer en una carrera descendente, parten de la gloria y el gozo a la negación que representa la muerte. En consecuencia el poeta escribe el poema a pesar de porque el lenguaje viene a reafirmar esta contradicción: "el destino del poeta es cultivar su miseria, hacerla fértil, es decir, poseerla de veras, que es una manera al menos de libertad y lucidez". (24)

Conociendo esta postura podríamos preguntarnos las relaciones que establece con las concepciones tradicionales y modernas.

De acuerdo a la explicación de Fernández Moreno, la historia de la poesía ha oscilado en cuatro tendencias que tratan de describir el fenómeno poético con base en el objeto, sujeto, obra o lector. Aunque el campo de lo poético ha alternado entre el subjetivismo y el objetivismo, la poesía de tradición clásica ha procurado equilibrar los cuatro elementos. Para ella lo poético descansa en: - a) Una determinada condición estética (lo que denominamos en este trabajo "materia poética"); b) Una determinada condición lingüística (lo que llamamos "lenguaje"); c) Una determinada condición musical (se refiere propiamente a la "forma del poema"). - La realidad objetiva o el sentimiento subjetivo -- han sido expresados por medio de la razón normativa. La poesía de tradición moderna ha incidido so-

bre los postulados de la tradición precedente. Es cierto que parte de la extrema liberación del yo, pero también lo es el que ha llegado ha prescindir de toda alusión a la subjetividad u objetividad de la realidad para definir el fenómeno poético. Una de sus características principales es la reflexión sobre sí misma. Recordemos de manera extrema, si se quiere, las diversas actitudes que encierra este criticismo.

Paz se ha referido al papel de la poesía en el siglo XX en los términos de religión secreta de la era moderna. Religión porque ante la negación de los fundamentos cristianos (la filosofía crítica origina la muerte de Dios), la tradición nueva, ruptura y continuación, inviste a la poesía con -- los perdidos atributos religiosos: "Ante la progresiva desintegración de la mitología cristiana, los poetas(...) no han tenido más remedio que inventar mitologías más o menos personales hechas de retazos de filosofías y religiones".(25) Esta religión encuentra sus fundamentos en la angustia y el escepticismo y sus preguntas no sólo interrogan al mundo sino la validez de ella misma. Por ejemplo, para Paul Valéry la poesía es un signo más del pensamiento, se erige en la conciencia racional, en el camino que lleva a la verdad. Su escepticismo se refugia en el equilibrio de la forma y en la luz del entendimiento. Valéry piensa que la duda conduce a la forma. "El Cementerio Marino" está inundado de una gran fuerza lírica, pero es ante todo un objeto intelectual de formas precisas (de verso denso e intensa rima, dice su autor), de contenido y expresiones complejas: "Observemos que --

las condiciones de formas precisas no son sino la expresión de la inteligencia y de la conciencia de que poseemos medios de los que podemos disponer, y de su alcance, así como de sus límites y defectos. De ahí que yo defina al escritor por las relaciones entre un determinado 'espíritu' y el 'lenguaje'."(26)

Otro ejemplo de esta actitud crítica es Vicente Huidobro y su Creacionismo. Con esta teoría Huidobro se sitúa en la vanguardia de la literatura que se escribe en castellano. Huidobro sostuvo que la poesía es creación. El poema es testimonio de una voluntad ordenadora e imaginativa que crea su propio mundo, su autor no es más el imitador de la naturaleza. Como explica Xirau, para Huidobro, el poeta: "será desde ahora el creador de realidades poéticas nuevas, precisamente porque surgen de la conciencia y no del mundo".(27) Valéry y Huidobro comparten la idea común de que la poesía consiste en una realidad verbal racionalizada: el poema.

Un tercer ejemplo puede ser la concepción -- poética surrealista que mencionamos aquí porque -- aparece como antípoda de los anteriores ejemplos y constituye otra vertiente de esta misma tradición moderna de la poesía.

En la actualidad las repercusiones reales -- del Surrealismo son muy discutidas, pero a nosotros nos interesa destacar sus proposiciones radicales. El Surrealismo asumió la irracionalidad del sueño, la imaginación, las fuerzas inconscientes -- del yo y, principalmente, el automatismo en la poesía. El Surrealismo se esforzó por abolir las es--

estructuras lógicas del lenguaje y del pensamiento.- Consideró que hay una realidad subyacente en la na turaleza de las cosas y del hombre que no es posible apreciar mediante la visión racional. La poesía es, por tanto, el encuentro entre el hombre y lo maravilloso; este encuentro es fortuito porque se realiza a través del inconsciente. Los surrealistas pensaron que la poesía se manifestaba por medio del poeta más no era él quien la efectuaba.- Para Breton el poema probaba la derrota del intelecto.

Al comparar estas teorías con la concepción poética de Mutis encontramos que no encaja en ninguna de ellas. Como en la mayoría de los poetas modernos, observamos en Mutis la autorreflexión so bre su trabajo y la validez de la poesía. De tal manera se da el enfrentamiento entre el poeta y el lenguaje que la conclusión final de esta meditación es contundente: el poema es la fértil miseria. Sin embargo, Mutis recorre el camino de manera inversa; mientras que para los poetas de los ejemplos citados, la reflexión sobre el lenguaje los lleva a una credulidad en las palabras (se trate de un lenguaje riguroso, de un lenguaje experimental o de un lenguaje "ilógico"), a una certeza de que la poesía está en la arquitectura lingüística, para Mutis la autocrítica lo conduce a lo que podríamos denominar una actitud tradicional. La poesía, nos dice, está en la realidad, en el objeto mundano, no en el objeto verbal. Puede coincidir en este punto con los surrealistas que veían lo ma ravilloso en la realidad, pero nada más. Mutis no postula la irracionalidad, aunque tuvo contacto --

con los textos surrealistas y en un principio lo entusiasmaron (él mismo lo cuenta), pronto las posibles influencias quedaron sublimadas.

En síntesis, encontramos en la concepción -- poética de Mutis dos motivaciones que se presentan con mayor asiduidad en la poesía de tradición moderna: a) La crítica del lenguaje y el trabajo poéticos; b) El escepticismo acerca de la validez de la poesía en sí misma. Paradójicamente este escepticismo conduce a Mutis a una postura muy diferente a las dos posiciones entre las que parece transcurrir la tradición moderna de la poesía: el rigor formal o el fragmentarismo lingüístico. Mutis asume uno de los sentidos tradicionales del término - poesía: la poesía es una categoría estética abierta a todas las posibilidades; lo poético no sólo - atañe a todos los textos literarios de cualquier - género sino aun a obras pictóricas, hechos históri- cos, actitudes humanas, hasta a los espectáculos - naturales. Decimos que adopta una de las concepcio- nes tradicionales pero de ninguna manera puede cir- cunscribirse en los límites del Clasicismo. A par- tir de su concepción, Mutis se deja llevar más por la intuición que por la institución. Descreído de- la eficacia del poema, Mutis invade zonas que la - tradición clásica de la poesía, basada en determi- nados principios, no permite que entren en la ex- clusividad de lo consabidamente poético.

2. La materia poética en la obra de Alvaro Mutis.

En una inteligente reseña que José Miguel Oviedo - escribió sobre Caravansary y parafraseando, a su -

vez, lo dicho por Cobo Borda en la introducción a los poemas de Summa de Magroll el Gaviero, el crítico anota: "Mutis es uno de esos poetas que a -- cualquier edad, escriban lo que escriban, dicen -- siempre lo mismo".(28) La fidelidad con que Mutis preserva sus obsesiones y tópicos, no agota, sin embargo, la fuente de su creación. Si el lector pasa de lo que Mutis llama su poesía a lo que califica como su narrativa --Diario de Lecumberri y La mansión de Araucaíma--, se encontrará con los mismos seres en esencia, pero tendrá, al pronto, la impresión de estar ante: "la novedad dentro de la experiencia".(29)

Aun cuando Mutis teóricamente piensa que la realidad es la poesía, su obra se centra en la presencia humana. A Mutis le interesa captar, sobre todo, la intensidad vital detrás de la que se esconde una verdad trágica y la nostalgia; en este caso, su concepción poética y la materia sobre la cual construye el poema establecen correspondencias. Los grandes momentos, otra forma de calificar a la intensidad vital, son para Mutis el punto donde confluyen miseria y omnipotencia. La realidad física también es muy importante. El hombre y la realidad física gravitan en el mismo fluir, uno es parte de la otra; es más, la realidad física parece determinar fatalmente al hombre. De ahí que dividamos la materia poética en hombre y naturaleza. Dentro de la materia humana vemos que esta -- grandiosidad miserable se encarna en personajes -- que acaban testimoniando una antiheroicidad que va muy a tono con la visión existencial del hombre -- del siglo XX. Entre estos personajes se incluyen --

los que tienen una raíz histórica, Felipe II, el húsar napoleónico o el Príncipe-Elector; los que provienen de una herencia literaria, Alexandr Sergueievitch (Pushkin), Matías Aldecoa, Baltasar, el Capitán Cook y Maqroll que evidentemente es la síntesis de todos ellos; y los personajes anónimos (estos hombres desempeñan diversos oficios). La mujer es una presencia importante y asume diferentes aspectos; es la prostituta, la viajera de los trenes, la mujer encontrada en la orilla del río, la mujer que prepara la comida a los peones, la mujer que se revela en sueños, las egipcias reinas de Bohemia y Hungría; en total, la hembra. En todas sus formas la mujer personifica el encuentro rápido -- con el placer del cuerpo, el contacto erótico que se da en un instante. Imbuido de un misterio que nunca llega a comprenderse, el eterno femenino desemboca en lo terrible.

En cuanto a su contexto físico, la poesía de Mutis evoca, regularmente, lugares extraños y exóticos: Akaba, Estambul, Tashkent, el Cáucaso, Bizancio, el trópico, Tolima, los esteros, los páramos; los espacios urbanos se concretan, fundamentalmente, a los hoteles. Mutis retoma las fuentes de la literatura épica y de aventuras. La materia poética de Mutis procede de Saint-John Perse, Conrad, Melville, Cendrars, Rimbaud, Baudelaire, Valéry-Larbaud, las crónicas históricas, los cuentos orientales, la literatura rusa; en resumen, el -- aglutinamiento de lo que es Euroasia más el substrato de la tradición narrativa de Colombia que tiene como motivo principal el trópico. Hasta aquí lo que se aprecia es una vuelta al pasado, a los --

viejos temas tradicionales. Como dice Oviedo, Mutis muestra: "su desdén por buena parte de la literatura contemporánea, con sus preocupaciones inmediatas, casi periódísticas".(30) En su obra Mutis confirma: "su vocación de poeta andante siempre a punto de partir".(31) En sus textos los hombres viven desplazándose de un lugar a otro buscando no - se sabe qué.

Veamos ahora cuál es el concepto de Belleza que sustenta Mutis.

En la concepción tradicional el poema debía expresar lo bello y su materia debía ser lo aceptado universalmente como bello. La naturaleza es vista, entonces, como la base del bien y de lo bello posible. Lo bello en este sentido era lo equilibrado y armonioso; estaba identificado con el bien moral, con lo bueno. Sabemos que desde el remoto - tiempo aparece la fealdad, pero ésta no podía ser el único y principal motivo del poema; si se le -- mencionaba era en función de elemento de contraste, lo feo agigantaba lo bello, el bien moral. Lo malo tenía la condición de lo feo: "La fealdad era un - signo de inferioridad moral. Piénsese en el Tersites de la Ilíada, en el infierno de Dante, en la - poesía cortés de la Alta Edad Media que revestía - de fealdad a las personas no cortesanas. El demonio era feo".(32) Tal vez, como explica Leo Spitzer en su ensayo La enumeración caótica en la poesía - moderna (33), esta idea del equilibrio necesario - responde a la organización de un mundo fundado en el teocentrismo y en el orden social jerárquicamente establecido. Spitzer dice que la clara distinción de las clases sociales se manifiesta en la -

distinción de los géneros literarios. No había duda en que el príncipe tuviera su lugar en la tragedia y el hombre medio en la comedia. Ese orden queda abatido con el advenimiento de una nueva estructura social y política: la razón y la crisis de -- Dios. Las cosas y los hombres se saldrán de su sitio para confundirse los unos con los otros, en un torbellino que dará a la realidad un aspecto dudoso. En la novelística de este siglo, la lengua tratará de estructurar una realidad más verdadera en el caos de las palabras vueltas sobre sí mismas.

De igual forma, el valor de lo feo es tomado en cuenta en la poesía. Baudelaire consideró como punto de partida la belleza de lo feo, de lo desagradable. De lo feo el lírico extrae lo nuevo, -- afirma Baudelaire. En oposición a las ideas de la poesía de tradición clásica, Baudelaire señaló la Naturaleza como el origen de todo mal. El pecado -- original y el parricidio son una verdad antropológica del hombre, entonces ¿por qué negar esa maldad? Contrariamente, la virtud es una actitud impuesta a la fuerza.

Habíamos anotado en anteriores párrafos que la obra de Alvaro Mutis retoma temas y lugares de las literaturas épicas de Europa y Asia, igualmente indicamos que se puede ver en la obra del colombiano tópicos de la narrativa tradicional de su -- país. Estas características lo situarían, pues, -- dentro de una vertiente tradicional; no obstante, -- la obra de Mutis también continúa la tradición moderna de la poesía. Decimos esto porque en sus textos se habla de esa nueva belleza que los poetas -- modernos han encontrado en lo feo. Para Mutis la --

belleza se torna en fascinación por lo atroz.

Nuevamente se pone de manifiesto la realidad de su obra y la visión que tiene del mundo. A propósito de su conclusión en que Mutis piensa que el poema constata la conciencia libre dentro del fracaso final (escribir el poema es asumir la derrota), Sucre destaca que el poeta es hoy una conciencia solitaria, el desilusionado lúcido; (34) y es precisamente por esta condición que se convierte en la mala conciencia. Digamos entonces que Mutis es la mala conciencia, pero ¿en qué sentido? Si para Mutis la palabra es, finalmente, un trabajo inútil y todo en el mundo está condenado al deterioro, -- desde los objetos hasta las hazañas de los hombres -- célebres o anónimos--, al poema no le queda sino -- mostrar el horror de esa destrucción: "La poesía existe, pues, únicamente como una moral de la desesperanza, si todo está perdido, no queda sino -- mostrar a los hombres el horror de la completa falta de fe, y no demorar demasiado en la empresa; hablar, pero cuanto antes callar y dejar a cada uno con sus remordimientos. Ningún consuelo, ninguna pausa: maldad pura, podredumbre, hedor de la hermosura".(35)

Ha de entenderse, por lo tanto, que el mal de esa conciencia es la destrucción, darse cuenta de ella y mostrarla. Baudelaire recomendaba que: -- "para conocer el alma de un poeta hay que buscar -- en su obra aquellas palabras que aparecen con mayor frecuencia. La palabra denota cuál es su obsesión".(36) Las palabras en los textos de Mutis nombran una realidad casi siempre "maldita". La destrucción aquí no es más que la conciencia de la --

muerte, por eso los poemas son "Los Elementos del-Desastre", "Los Trabajos Perdidos", "Las Plagas de Maqroll", "La Reseña de los Hospitales de Ultramar". Citemos tan sólo tres fragmentos:

...el dolor de sus heridas abiertas al sol de la tarde, sin pestilencia, pero con notoria máscara de un espontáneo desleimiento.

("El Húsar" en Summa de Maqroll...p.88)

...Un día, las aves lo devoraron a medias y lo convirtieron en un pingajo sanguinolento que se balanceaba al impulso del viento de los párramos...El despojo terminó por secarse al sol y tremolaba como una bandera de escarnio sobre el silencio de los precipicios.

(Caravansary p.19)

hinchado y verdinoso cadáver
en las presurosas aguas del Combeima,
sin ojos y sin labios,
exudando sus más secretas mieles,

("La Muerte de Matías Aldecoa" en Summa de Maqroll...
p.109)

En los tres fragmentos se establece una coherencia temática; los tres tratan un tema universal y repetitivo en todas las culturas: la muerte. Pe-

ro si bien el poeta ha adoptado un tema universal, la manera como lo trata posee las características modernas. Notemos, en primer lugar, que el poeta - está en una actitud objetiva, no expresa ninguna - situación propia; no habla el yo personal sino el - espectador que describe lo que ve. Aquí la muerte - no es considerada en la abstracción de sus atributos. El poeta podía haber abordado el tema como lo hace Jorge Manrique, por ejemplo, en las "Coplas - a la muerte del Maestro de Santiago Don Rodrigo -- Manrique, su padre". Se recordará que en dicho poema la muerte aparece definida por una serie de características culturalmente aceptadas, con ella se acaban los sentidos, la gloria, el orgullo, los -- bienes materiales e intelectuales. El poeta desarrolla una reflexión filosófica, una disertación - que enumera diversas situaciones que oponen los -- conceptos vida/muerte. El poeta llega a dos conclusiones finales: 1) la significación universal - de la muerte; 2) una ascunción cristiana; hay que - aceptar la muerte pues es un designio divino. En - síntesis, Manrique tiene una valoración y visión - históricas. Mutis a su vez también las tiene, pero son completamente modernas. Para Mutis la muerte - es el acto de morir. Expliquémonos, la muerte se - convierte en la obra de Mutis en un hecho concreto: es la desintegración física del individuo y de los objetos. Los tres fragmentos describen la desintegración corporal del húsar, un hombre anónimo y Matías Aldecoa, en términos equivalentes y físicamente repugnantes: "heridas con notaria máscara de un espontáneo desleimiento", "pingajo sanguinolento", "bandera de escarnio" -véase cómo la desintegración del cuerpo es sinónimo del fracaso personal-;

"hinchado y verdinoso cadáver", "sin ojos", "sin labios". Desde esta perspectiva la muerte también tiene una repercusión universal, pero es una valoración diferente, heredera de la fealdad baudelairiana. Recuérdense el poema de Baudelaire "Une Charogne".

En el universo de Mutis, el fracaso de la existencia está relacionado con la terrible realidad del dolor físico, de la enfermedad. El descubrimiento de las calamidades del cuerpo resulta para los protagonistas la revelación de su imperfección original.

En el "Pregón de los Hospitales" Maqroll -- ofrece sólo el consuelo de la podredumbre:

¡Entren todos a vestir el ojoso manto --
de la fiebre y conocer el temblor seráfico
de la anemia

o la transparencia cerosa del cáncer --
que guarda su materia muchas noches,

.....

¡Entren, entren!

Obedientes a la pestilencia que consuela y
da olvido, que purifica y concede la gracia.

¡Adelante!

Prueben

la manzana podrida del cloroformo,
el blando paso del éter,

.....

la sólida lanceta que libera el último-coágulo, negro ya y poblado por los primeros signos de la transformación.

("Pregón de los Hospitales"
en Summa de Magro...pp.--
137-138)

Para los viajeros, los personajes históricos y los hombres anónimos, la vida se convierte en os curo misterio, cuya secreta sabiduría es la derrota, el fracaso. Por esto la belleza del mal y la muerte se justifican porque el hombre aparece como el único autor de su infelicidad.

La soledad, el olvido, los hospitales de miseria, el óxido y el salitre que carcomen, los gue rrreros ensangrentados, las batallas, los ríos que bajan por la cordillera, el polvo y las pieles mar chitas, los viajes, el silencio, la fiebre, la - - miel borboteando en el trapiche, los miedos milena rios, las minas a la orilla del río y en medio de la maleza, los plátanos y la guayaba, la gloria y la condena, la molicie de las tierras bajas, son - la materia poética, los elementos del desastre, -- testimonio continuo del mundo que se desgasta. La poesía de Mutis: "ve en la muerte la belleza de la conciencia ejerciéndose sobre las cosas".(37)

3. El lenguaje.

Como sabemos, el poeta deja constancia de su ser y visión en las palabras. Su tarea resulta difícil y penosa ya que consiste en crear un mundo imagina--

rio a partir de un lenguaje común; o, como lo explica Pascual Buxó, el objetivo del poeta es estructurar: "un mundo sólo accesible a través de las palabras que no es, sin embargo, el mismo que ellas ordinariamente transmiten". (38) Es decir, que acceder al mundo de la poesía implica participar de un lenguaje que se propone nuevo aunque, en esencia, no sea otro que el de nuestra comunicación cotidiana.

De manera muy general podemos caracterizar las intenciones lingüísticas de la tradición clásica y la tradición moderna.

Habíamos señalado que la poesía tradicional estaba situada en el plano de la trivialidad. Lo que no quiere decir que su mundo poético se confundiera con el mundo que identificamos como real. Sucede que en la poesía de tradición clásica o de base retórica (así la denomina Buxó), la relación que se establece entre el lenguaje poético y la realidad convenida es indirecta; la realidad cotidiana subyace en la ilusión transformadora de un lenguaje que se piensa novedoso. Así, el lenguaje poético se construye por medio de un mecanismo consistente en evitar: "los nombres normales con que asumimos lo real". (39) La poesía de tradición clásica no está en oposición radical contra la realidad sino, más bien, en desacuerdo con la normalidad del lenguaje que, no obstante, no es completamente abolida. En esta vertiente, al lenguaje se le da libertad para asociar objetos y situaciones en relaciones posibles e imaginables, (40) teniendo finalmente como objetivo: "la continuidad de lo real". (41)

Por otra parte, hemos apuntado la angustia - que caracteriza una considerable parte de la sensibilidad moderna. Así que cabe concebir que a esa - visión de la realidad tiene que responder otra especie de poesía, la que desde el principio hemos - llamado de tradición moderna. Explica Buxó que la - matriz que actúa en la base de esta poesía es, pre - cisamente, una visión del mundo (en este caso se - expresa casi siempre el conflicto con la realidad), que busca concretar en el lenguaje lo: "inédito de nuestra visión".(42) Se tratará de oponerse a las - convenciones de la cultura literaria heredada, de - inventar nuevos signos, nuevos significados, nuevo léxico; de trastocar las relaciones sintácticas -- que impone la gramática normal: "se intentará in-- vertir la dirección de modo que las palabras (y - las relaciones que ellas contraen) sean capaces de recuperar y expresar los efectos del mundo sobre - nuestra conciencia sin pasar por los esquemas que - la lengua impone al mundo... y mediante un arduo - proceso de destrucción y recomposiciones, dar una - imagen de la realidad que responda, no sólo a la - lengua que la expresa, sino a las experiencias par - ticulares e irrepetibles que la lengua debería sa - ber expresar".(43) Buxó opina que fue la poesía de vanguardia la primera que sometió las experiencias del mundo a un proceso desintegrador y relativamen - te reconstructor: "se centra en la alteración o su - presión de marcas semánticas primordiales a nivel - de la palabra, y a la dispersión sintagmática a ni - vel del discurso, con lo que es más que suficiente para perturbar su función comunicativa".(44) Aun-- que, dice el crítico, estas actitudes no llevaron - a sus últimas consecuencias la revolución antirre-

tórica y se conformaron con quedar a un lado de la realidad, "para no entrar en conflicto con ella".- (45) Un ejemplo que cita el doctor Buxó para ilustrar estas proposiciones -y al cual nosotros recurrimos pues nos parece muy claro-, es el concerniente a los siguientes versos de "Altazor":

Ya viene la golondrina
 Ya viene la golonfina
 Ya viene la golontrina
 Ya viene la goloncima
 Ya viene la golonchina
 Ya viene la golonclima
 Ya viene la golonrma

Continúa explicando Buxó que estos versos establecen varias coincidencias con los esquemas tradicionales de la lengua tradicional y ofrecen una diferencia fundamental y revolucionaria. Los versos son octosílabos; su estructura implica un paralelismo fónico (sonidos parecidos) y sintáctico -- (el mismo orden y la misma función de los términos); establecen, además, un parecido en los sonidos pero no en los sentidos (paronomasia). Hasta aquí -- puede considerarse una continuación de los procedimientos de la poesía de tradición clásica. La diferencia radica en que el uso de estos recursos sirve al objetivo de crear nuevas palabras mediante un proceso de aglutinamiento que parte de una misma matriz (golon) y que combina palabras que no se restringen a modificadores, epítetos o artículos, sino sustantivos (rima), adjetivos (fina) e, incluso, verbos (trina): "De esta manera se ha dado lu-

gar a una serie de signos híbridos que entran fácilmente en nuestra imaginación y, desde ella, proyectan sus fantasmas léxicos sobre el mundo".(46)

De acuerdo con esta exposición necesaria, -- queda claro que en la tradición clásica el lenguaje poético es diferente del coloquial porque se encuentra alterado por procedimientos específicos; -- no pretende el rompimiento con la realidad sino su "embellecimiento". En la tradición moderna (generalizamos por necesidad) sí hay un rompimiento con lo real; el lenguaje poético erige su propio universo y busca ser totalmente nuevo y autónomo.

Mutis conjuga características de las dos tradiciones poéticas. Sheridan hace notar que la poesía de Mutis: "más quiere empaparse de los vaivenes de la experiencia que en la fascinada y cerebral elucubración(SIC) de la crisis del principio poético".(47) Por esta razón. Mutis sostiene un -- concepto de lenguaje diferente al de los poetas de la modernidad. Si, como dice el doctor Buxó, el -- lenguaje poético expresa los efectos del mundo sobre nuestra conciencia, hay en Mutis una postura -- consecuente puesto que para él el mejor poema es -- la realidad. Entre Mutis y el mundo no se establecen rupturas ni conflictos; para Mutis el lenguaje debe transmitir la poesía del mundo. Mutis en cuanto a su actitud poética y lingüística es: "un poeta enraizado en la más antigua tradición", (48) pero en cuanto a su sentimiento "es definitivamente-moderno".(49) Se ha destacado el pesimismo de su -- poesía que se centra en la muerte del hombre y los objetos, en el fracaso y las miserias humanas, en la devastadora tarea del tiempo; en fin, una vi-

si3n degradada del mundo contempor3neo y nost3lgica por el pasado. Pero, insistimos, esta visi3n no suscita la negaci3n de la realidad. La angustia impele al poeta a buscar lo elemental, ya sea en la gloria de un h3sar napole3nico, en los objetos de una pieza de hotel o en la humedad de las minas. - Mutis se vincula directamente con la tradici3n po3tica b3blica, la funci3n del poeta, piensa, es la de vidente y profeta. Diremos que el profeta moderno difiere del tradicional porque no es necesario que pertenezca a alg3n grupo, sistema religioso, - moral o ideol3gico. Establece relaciones con la antigua tradici3n en la medida que: "el poeta-profeta puede hablar en altivo aislamiento con su voz - personal... Pretende una autoridad extraordinaria, - la que puede basarse en no m3s que su visi3n personal pero puesto que le atribuye una importancia -- trascendente su confianza es inexpugnable... Su tensi3n inspirada eleva los acontecimientos pasajeros a una sublimidad impresionante y nos convence de - que hay mucho m3s de lo que podr3amos descubrir -- por nuestra cuenta". (50) Mutis dota de una grandeza singular a los hechos, se trate de hazañas de - personajes con un pasado glorioso, historias de navegantes o aventureros, de enfermos en los Hospitales de Ultramar, o de hombres que se lamentan de - su decadencia actual mientras recuerdan sus viajes a tierras extrañas y ex3ticas. La verdad inmemo- - rial de seres y objetos aguarda en el olvido y es Mutis quien nos sitúa frente a ella. El poeta-vi- - dente presenta la realidad ante nuestros ojos: "para situarnos frente a nuestro verdadero destino". - (51) Paz ha escrito que Mutis realiza un ritual -- consistente en convocar los viejos poderes, por -

eso es el profeta y por eso la poesía es magia. En la perspectiva de Mutis la continuidad de lo real permanece como el símbolo de lo humano, del estado del hombre. De aquí se deriva una visión del hombre (ser colectivo) y del artista y su obra (el poema es la fértil miseria recordémoslo), que concluye en una moral de la desesperanza.

En la poesía de Mutis el temperamento y la voz líricos son importantes, pero lo son aún más la intención narrativa, el tono profético y la predicación. Para Mutis la poesía es canto y cuento. Mutis es un profeta en el sentido primitivo, es el orador. (52) El hombre inspirado que recuerda lo acontecido en tiempos pretéritos:

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

("El Húsar" en Summa de Magroll...p.88)

Sabe lo que lejos de él ocurre en el presente:

Y ahora que sé que nunca visitaré Estambul,
me entero que me esperan en la calle de --
Shidah Kardessi,
en el cuarto que está encima de la tienda-
del ocultista.

Entretanto, en la calle de Shidah Kardessi
 tomo posesión de mis asuntos
 mientras se extiende el tiempo
 en ondas crecientes y sin pausa
 desde el cuarto que está encima
 de la tienda del ocultista.

("Cita" en Summa de Maqroll
 ...p.117)

Es quien predice el futuro:

Otros lugares habría y muy diversas cir- -
 cunstancias;
 pero al cabo es en nosotros
 donde sucede el encuentro
 y de nada sirve prepararlo ni esperarlo.
 La muerte bienvenida nos exime de toda va-
 na sorpresa.

("Cita" en Summa de Maqroll
 ...p.114)

Pero ante todo, es también el que profesa una ver-
 dad -el fracaso como destino humano-, y da testimonio
 nio de ella.

No se trata de hacer aquí un inventario de -
 figuras retóricas sino de destacar lo característico
 co de esta obra. Señalamos por tanto lo siguiente:
 de entre los procedimientos que usa el poeta colombi
 biano para lograr el tono profético, unas veces inv
 vocatorio, otras de alabanza, otras solemne, el --
 más usual es la repetición. Jakobson ha señalado -
 al paralelismo o repetición(53) como un fenómeno -
 eminentemente poético. Romeralo explica: "La repe-

tición o reiteración que puede adoptar múltiples formas es una técnica utilizada por todas las literaturas antiguas y primitivas de tradición oral".- (54) Aunque la reiteración es más frecuente en la literatura oral también la escrita la utiliza.

Podemos decir que, en general, los textos de Mutis están dirigidos a un oyente, aspecto que es comprensible si tomamos en cuenta las condiciones anteriormente explicadas. Laura Trejo expone que - la reiteración es un recurso por medio del cual el individuo y la colectividad tratan de fijar lo - - acaecido a la vez que imponer lo nuevo: "Por medio de este recurso... el hombre puede ver satisfecha en cierta medida esta tendencia doble y contradictoria. Lo nuevo puede expresarse por medio de elementos fijos en la tradición (fórmulas, formas, -- epítetos, tópicos, etc.), o bien la repetición dentro de un contexto puede llegar a convertirse en - algo conocido... Los estudiosos del tema nos hablan del valor mnemotécnico, del carácter mágico - de la repetición y de la íntima relación que guarda con el ritual, así como el placer estético que produce".(55) A través de este recurso Mutis hace el recuento de lo pasado pero también nos ubica en nuestro mundo contemporáneo, en la realidad triste y atroz, típica de la sensibilidad moderna.

Mutis adopta un tono profético, oratorio, pero principalmente rítmico. Explica Fernando Vallejo que, por lo general, toda repetición voluntaria en los textos modernos: "busca un énfasis retórico y a la vez una determinada distribución de las palabras y los acentos en la frase".(56) Añade que - este recurso es perfectamente conocido por los ora

dores. La repetición puede darse en el nivel sonido-sentido, en el nivel sintáctico y en el nivel semántico.

En algunos poemas de Mutis la repetición en el nivel sonido-sentido aparece. Tales repeticiones funcionan como versos de enlace y pueden estar formadas por:

Sustantivos,

Batallas Batallas Batallas

("Apuntes para un Poema de Lástimas a la Memoria de Su Majestad el Rey Felipe II" - en Summa de Maqroll...p.61)

o verbos imperativos:

Escucha Escucha Escucha

("204" en Summa de Maqroll... pp.69-70)

¡Entren, entren!

("Pregón de los Hospitales" en Summa de Maqroll...p.137)

En este tipo de reiteración, la repetición del término implica una superación afectiva: "La primera posición de la palabra tiene la función informativa semántica normal (indicat), la posición según da presupone la función informativa de la primera-

y tiene una función afectiva y encarecedora que re basa la simple función informativa (affirmat)". -- (57) La intención en los dos primeros ejemplos es propiciar la impresión acústica rítmica -las palabras están reunidas en grupos ternarios-, mientras que en el tercero es fundamentalmente enfática.

La epífora es una forma de la repetición en el nivel sintáctico, y consiste en: "La repetición intermitente del final de un miembro o un inciso". (58) Como ejemplo tomemos los siguientes versos:

Cala tu miseria,

.....

Aceita los engranajes de tu miseria,

.....

y en cada puerta golpea

con los blancos cartílagos de tu miseria.

.....

Ampárate en los suaves ángulos de tu miseria.

.....

Cultiva tu miseria

.....

Que se confunda con tus entrañas, tu miseria

.....

No dejes de lado tu miseria,

.....

Ten siempre lista tu miseria

.....

("Grieta Matinal" en Summa-
de Magroll...pp.111-112

La repetición de la frase "tu miseria" confiere al poema intensidad rítmica y acentúa el tema que se desarrolla a lo largo de la composición.

Dentro del nivel sintáctico se halla la anáfora que es: "La repetición intermitente de comienzo de un miembro o un inciso".(59) A la repetición de un miembro se le llama anáfora léxica y tiene lugar cuando se repite una palabra:

Ni cuestor en Queronea,
ni lector en Bolonia;
ni coracero en Valmy,
ni infante en Ayacucho

("La Muerte de Matías Aldecoa" en Summa de Magroll...
 p.109)

Por los árboles quemados después de la tormenta.

Por las lodosas aguas del delta.

Por lo que hay de persistente en cada día.

Por el alba de las oraciones.

("Sonata" en Summa de Magroll...
 p.130)

La repetición de un inciso se refiere a la insistencia de una estructura sintáctica; además, aclara Laura Trejo, es de dos tipos. En uno se repite el sintagma en forma estricta. Dicha reiteración se da más o menos sistemáticamente (de ahí su nombre de anáfora) e implica siempre "las mismas palabras y las mismas funciones".(60) Sonido, sen-

tido y estructura son los mismos. Por ejemplo:

Cuando le preguntaron cómo era Grecia, --
habló de una larga fila de casas de salud.

Cuando le preguntaron cómo era Francia,
recordó un breve pasillo entre dos ofici--
nas públicas.....

Cuando le preguntaron cómo era Roma, --
descubrió una fresca cicatriz en la ingle.

("La Muerte del Capitán - -
Cook" en Summa de Magroll...
p.118)

Nótese la repetición de la función y estruc-
tura; se comienza siempre con una proposición ad--
verbial y dentro de ésta otra proposición sustanti-
va de objeto directo.

En otro: "El sintagma conserva los mismos es
quemas gramaticales, las mismas funciones, pero --
las palabras son distintas, podría hablarse de una
'anomalía' ya que frente a la repetición de la fun-
ción hay una diferencia de sentido".(61) En la - -
obra de Mutis hay ejemplos como:

La mañana se llena de voces:
voces que vienen de los trenes
de los buses del colegio
de los tranvías de barriada
de las tibias frazadas tendidas al sol
de las goletas
de los triciclos
de los muñequeros de vírgenes infames
del cuarto piso de los seminarios

de algunas piezas de pensión
y de otras muchas moradas del miedo.

("El Miedo" en Suma de Ma--
groll...p.83)

Encontramos en él lo que Todorov llama miembro interpretante y miembro anafórico: "Un segmento de discurso se llama anafórico cuando para darle una interpretación (siquiera meramente literal) es preciso remitirse a otro fragmento del mismo -- discurso; llamaremos 'interpretante' el segmento - al cual remite el anafórico".(62) En este caso el interpretante es "voces que vienen" y los anafóricos son los modificadores del núcleo verbal. Soledad Amaya menciona la recurrencia del "multicomplemento" que aquí es evidente; todos los segmentos - anafóricos son complementos circunstanciales de lugar. La estructura de los anafóricos es:

3y4=Enlace+Término(MD+N+MI= E+T)
5=Enlace+Término(MD+MD+N+MD+MI= E+T)
6y7=Enlace+Término(MD+N)
versos 8,9,10=Enlace+Término(MD+N+MI= E+T)
11=La conjunción y une todo lo enumerado
Enlace+Término(MD+MD+N+MD+MI= E+T)

De acuerdo a lo expuesto vemos en nuestro -- ejemplo una repetición de estructuras. En los primeros versos hay una coincidencia parcial de senti dos, marcada por el uso de sinónimos. En las fra-- ses posteriores si bien hay una similitud en es-- tructuras no así en sentidos. Veamos otro ejemplo:

El tiempo, muchacha, que trabaja
 como loba que entierra a sus cachorros
 como óxido en las armas de caza,
 como alga en la quilla del navío,
 como lengua que lame la sal de los dor-
 midos,
 como el aire que sube de las minas,
 como tren en la noche de los páramos.

("Sonata" en Summa de Ma- -
 groll...p.125)

En el presente texto nuevamente hay un inter
pretante, la oración "El tiempo, muchacha, que tra-
 baja" y segmentos anafóricos compuestos por comple-
 mentos circunstanciales de modo. En el interpretan
te es importante observar el efecto del vocativo -
 "muchacha" que confirma esa intención de dirigirse
 a alguien. En cuanto a los anafóricos hay una coi
ncidencia de recursos, pues todos constituyen comp
araciones que, no obstante, son diferentes -impli-
can la enumeración de diversos objetos y situacio-
nes-. La estructura de los anafóricos es la misma:
 1) complemento circunstancial que incluye una ora-
 ción subordinada adjetiva. En los tres versos de -
 este tipo la subordinada modifica a los sustanti--
 vos "loba", "lengua" y "aire"; 2) complemento cir-
 cunstancial simple.

Citemos un ejemplo más de este anaforismo --
 parcial:

Cada poema un pájaro que huye

.....

Cada poema un traje de la muerte

Cada poema un paso hacia la muerte

Cada poema un tacto yerto

Cada poema un lento naufragio del deseo

("Cada Poema" en Summa de -
 Magroll...p.119)

Se destaca la igualdad de estructuras, todos los versos son predicados no verbales que constituyen sintagmas nominales.

En todas sus formas la anáfora intensifica - el efecto de las palabras repetidas. En la obra de Mutis este recurso es común porque busca sostener la impresión rítmica y la armonía en la sucesión - de las imágenes.

Otra forma de la repetición es el encadenamiento o concatenación que se encuentra en los planos sintáctico y léxico. El encadenamiento total: - "se comete empleando al principio de dos o más - - cláusulas o miembros del periodo la última voz del miembro o cláusula inmediatamente anterior". (63) - Un ejemplo de esta figura en la obra de Mutis:

De la ortiga al granizo
 del granizo al terciopelo
 del terciopelo a los orinales

de los orinales al río
del río a las amargas algas.

("204" en Summa de Maqroll.
..p.70)

En el encadenamiento parcial: "la reiteración textual de los versos no es indispensable, -- sin embargo y a pesar de las variantes 'en la iteración, el efecto es el mismo'".(64) Como ejemplo:

Un llanto,
un llanto de mujer
interminable,
sosegado,
casi tranquilo

("Ciudad" en Summa de Ma- -
qroll...p.116)

En estos versos no sólo se utiliza el encadenamiento sino también la acumulación, repetición -- que se da en el nivel semántico y consiste en: "el amontonamiento de palabras semánticamente complementarias".(65) Generalmente por medio de la acumulación se da relieve al elemento que sirve de base a la acumulación. El elemento que sirve de base -- puede ir al principio, en medio o al final. Aquí -- el elemento principal "llanto" precede a tres calificativos que completan su descripción.

Una variante de acumulación es la enumeración que refiere: "rápida y animadamente varias -- ideas y distintas partes de un concepto o pensa- -

miento general". (66) Según explica Fernando Vallejo, toda repetición retórica incluye una enumeración y es muy común que coincidan los tres procedimientos literarios: la enumeración, la repetición y el asíndeton. Este último se realiza cuando se suprimen los nexos coordinantes copulativos o disyuntivos. Por lo que respecta a los ejemplos citados en este capítulo vemos que, en efecto, estos tres recursos se complementan. En la obra de Mutis, las anáforas y los paralelismos siempre se integran en el recurso enumerativo. Leo Spitzer (67) -- considera que hay dos clases de poetas que encuentran en este procedimiento una justificación para su obra. Se trata de los poetas que cantan el orden de un mundo que para ellos está verdaderamente organizado, y los poetas que, ante la diversidad de la realidad, no saben otra cosa que "ordenarla".

Mutis se sabe ante un mundo caótico y se adhiere a ese caos que constituye en sí mismo un orden. Su mirada recupera la diversidad del universo; no "ordena" la realidad sino que proporciona una visión total de ella. Por eso el poeta y los personajes se confunden con Maqroll el Gaviero, -- que instalado en el mastelero mayor del barco puede contemplar los hechos y fenómenos globalmente. -- También por eso la obra que recopila varios libros de poesía de Mutis, lleva, precisamente, el título de Summa, es decir, el conjunto de historias, temas y elementos, constantes en la escritura del colombiano.

La aspiración por la captación absoluta se evidencia en la enumeración que trata de abarcarlo todo y señalar la transitoriedad del destino huma-

no en la nada. Lausberg llama a este procedimiento acumulación coordinante, en él: "sus miembros son las partes coordinadas de un todo. El todo representado y especificado por las partes es frecuentemente un concepto abstracto colectivo ("mucho", -- "todo", etcétera) que puede a su vez expresarse u omitirse".(68) Véanse los siguientes ejemplos:

El zumbido de una charla de hombres que descansaban sobre los bultos de café y mercancías, su poderosa risa al evocar mujeres poseídas hace años, el recuento minucioso y pausado de extraños accidentes y crímenes memorables, el torpe silencio que se extendía sobre las voces, como un tapete gris de hastío, como un manoseado territorio de aventura...todo ello fue causa de una vigilia interminable.

("Los Elementos del Desastre" en Summa de Magroll... p.77)

El nombre de los navíos, la humedad de las minas, el viento de los páramos, la sequedad de la madera, la sombra gris en la piedra de afilar, la tortura de los insectos aprisionados en los vagones por reparar, el hastío de las horas anteriores al mediodía cuando aún no se sabe qué sabor intenso prepara la tarde, en fin, todas las materias que lo llevaron a olvidar a los hombres...

("Las Batallas" en Summa de Magroll...p.89)

... la fetidez de las salas donde moraban y despachaban al mismo tiempo sus asuntos, rodeados siempre de frascos y recipientes...; la luz siempre escasa de las salas..., la multitud de papeles, documentos, pruebas, recibos y cuentas...; todo ello hacía para mí detestable la visita...

("El Hospital de los Soberbios" en Summa de Maqroll... p.149)

Vallejo define este procedimiento como enumeraciones resumidas en un término inclusivo. Nuestros ejemplos abarcan enumeraciones positivas, pero existe la enumeración de términos negativos: - "En estos casos, por una especie de imposición de la lengua se enuncia alguna partícula negativa ante cada uno de los términos enumerados. Esta partícula puede ser una conjunción o adverbio negativo, o la preposición sin".(69) Así como las enumeraciones positivas constituyen en la obra de Mutis el "reconocimiento a la poesía" que anda suelta por el mundo" -y cuya arbitrariedad de sus relaciones nos da la impresión de un mundo caótico, lejos de un orden divino-, las enumeraciones negativas son la revelación de un mundo destinado a la desintegración, donde todos los actos y elementos están condenados a desaparecer; la enumeración negativa señala la relatividad:

Ni la pesada carreta del sueño que anda por los caminos triturando países donde la cal silenciosa del paisaje agrieta la piel y escalda los ojos,

ni la mansa bestia que al agonizar rompe con sus cascos las sonoras baldosas de amplios y desolados aposentos,

ni la mugrienta cortina que cubre el lecho empolvado de años sin misericordia ni edad,

ni tanto elemento disperso que su memoria ha dejado entre los hombres.....

Nada tiene ya esa tristeza de pálida -- fruta estéril.....

("Apuntes para un Poema de Lástimas a la Memoria de Su Majestad el Rey Felipe II"- en Summa de Magroll...p.60)

Otras veces la enumeración negativa dice simplemente lo que no es:

Ni la más leve sospecha,
ni la más leve sombra
te indica lo que pudiera haber sido
ese encuentro.....

("Canción del Este" en Summa de Magroll...p.131)

Nada hubo para el sosiego de su ira
como zarza que arde en ronco duelo.
Ni los continuos viajes en el reino de-
las reposadas soberanas
cuyo sexo regía el balanceo intermiten-
te y solar de las caderas,

ni menos aún su peregrinación por pla-
yas expósitas,

(“El Festín de Baltasar” en
Summa de Magroll...p.99)

Por otra parte conviene no olvidar el recurso de la interrogación que reafirma las caracterís-
ticas oratorias de la poesía de Alvaro Mutis. Ex-
plica Lausberg que la pregunta, en cuanto figura,
se utiliza en el discurso expositivo (oral o escri-
to) despojada de su función dialógica y sirve a --
los fines de dar ilación y patetismo al razonamien-
to: “La interrogatio es la expresión de una ora-
ción mentada como enunciación, en forma de pregun-
ta, sin esperar respuesta para ésta, pues la con-
testación se da por evidente en el sentido de la -
parte que habla...”.(70)

¿Quién ve a la entrada de la ciudad
la sangre vertida por antiguos guerre-
ros?

¿Quien oye el golpe de las armas
y el chapoteo nocturno de las bestias?

¿Quién guía la columna de humo y dolor
que dejan las batallas al caer la tar-
de?

Ni el más miserable, ni el más vicioso
ni el más débil y olvidado de los habi-
tantes recuerda algo de esta historia.

(“De la Ciudad” en Summa de
Magroll...p.92)

¿En qué rincón de tu alcoba, ante qué -
 espejo,
 tras qué olvidado frasco de jarabe,
 hiciste tu pacto?
 Cumplida la tregua de años, de meses..

(“Poema de Lástimas a la --
 Muerte de Marcel Proust”. -
Summa de Magro...p.126)

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

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

(“Invocación” en Caravansary
 p.21)

En los tres ejemplos el poeta se vale de la interrogación para continuar la exposición de sus argumentos. En el tercero aparece claramente el paralelismo sintético. Especifica Yvonne Guillón que éste se compone de una sucesión de versos que complementan e indican la consecuencia de un primer pensamiento, enunciado, casi siempre, en el verso-

inicial. Veamos otros ejemplos:

Que te acoja la muerte
 con todos tus sueños intactos.
 Al retorno de una furiosa adolescencia,
 al comienzo de las vacaciones que nunca
 te dieron,
 te distinguirá la muerte con su primer-
 aviso.

("Amén" en Summa de Magroll
 ...p.107)

Observamos que los dos primeros versos son -
 fieles a la definición de Guillón y los tres poste-
 riores repiten el esquema de forma inversa, el pen-
 samiento que da lugar a la sucesión se encuentra -
 al final. Un ejemplo más:

Voz del exilio, voz de pozo cegado,
 voz huérfana, gran voz que se levanta
 como hierba furiosa o pezuña de bestia,
 voz sorda del exilio,

("Exilio" en Summa de Ma- -
groll...p.128)

En el primer verso se da el paralelismo sin-
 tético. Hay también un paralelismo formal, ambas -
 afirmaciones son sintagmas nominales formados por
 núcleo y modificador (enlace y término). El segun-
 do verso constituye un paralelismo sinonímico, re-
 fuerza el pensamiento del primer verso (el exilio-
 es la pérdida del origen). El cuarto verso es una
 mezcla de paralelismo sintético y sinonímico. Se -

repite el sintagma nominal del primer verso más un atributo que completa su significación.

Para concluir este inciso, diremos que los recursos aquí destacados constituyen diversas formas del paralelismo, el procedimiento poético más antiguo. No es el único recurso usado por Mutis, pero sí es el más recurrente. Nos referimos principalmente a Summa de Magroll el Gaviero porque en este libro Mutis utiliza la repetición como procedimiento eminentemente poético. En Caravansary Mutis prefiere la prosa narrativa para el mismo fin.

Queda, pues, señalado en el lenguaje poético de Mutis la persistencia de una forma retórico-poética que tiene su raíz en la poesía primitiva (une el canto y el cuento) y en la poesía destinada al culto religioso; la literatura hebrea se vale fundamentalmente del paralelismo.

4. La forma del poema.

En su ensayo "Superación de los lenguajes exclusivos", Haroldo de Campos destaca la notoria tendencia de la literatura europea y latinoamericana hacia la hibridez. A partir de la revolución romántica en las letras europeas, la idea de género como categoría obligatoria y la de lenguaje exclusivo - correspondiente a cada uno de los géneros han sido relativizadas. Se puede decir que hoy nuestra literatura vive la disolución de los géneros y de lo que comúnmente se denominó su tarea específica.

De Campos explica que la inclinación por establecer límites absolutos entre los géneros lite-

rarios, es una resultante de la concepción reglamentadora y normativa del Clasicismo; es decir, - una resultante histórica, producto de una visión - del mundo lineal y canónica que no sólo pretendía - regir el estilo literario sino hasta los modos y - los giros de la conversación. Asimismo, la literatura moderna constituye el producto de una serie - de circunstancias, entre las cuales se distinguen - las transformaciones ocasionadas por los mass-me-
dia. El "hibridismo de los géneros", nos dice el - crítico y poeta brasileño, tiene su origen en el - contexto de la revolución industrial que se inicia en Inglaterra en la segunda mitad del siglo XVIII - y alcanza su mayor apogeo en la segunda mitad del - siglo XIX; el "hibridismo de los géneros" pasa: -- " ... a confundirse con el hibridismo de los media - y se alimentará de él". (71) La prensa ejerció una - influencia decisiva en las transformaciones de la - literatura. El periódico se erige en una épica de - los nuevos tiempos; en una épica condensada, sinté
tica y universal. Para la prensa la aparición del - telégrafo fue muy importante; de Campos, siguiendo las ideas de Mc Luhan, escribe: "Para el teórico - canadiense... la prensa sobre todo a partir de la - invención del telégrafo y de su influencia, bajo - la forma de caleidoscopio de noticias en el estilo y la presentación de los diarios, se aproxima a la cultura oral, que no es lineal, sino sinestésica, - táctil, simultánea y tribal. La aparente paradoja se explica por un fenómeno de hibridez, de cruza- - miento. Así el principio alfabético, guttenbergueg
no, con su unidad de punto de vista y su cadena li
neal, se supera precisamente cuando, al culminar - en el periódico cotidiano, el medium telegráfico -

se encuentra con él y nace una forma híbrida. 'Lo-híbrido o el encuentro de dos media es un momento de liberación y de rescate del entorpecimiento que ellos acostumbraban imponer a nuestros sentidos'". (72)

Si tomamos en cuenta que la obra, en este caso literaria, representa para su autor un intento por alcanzar la totalidad, comprenderemos la importancia que ha tenido el periódico en la consecución de los géneros híbridos. Apollinaire creyó -- que la libertad del poeta debía ser semejante a la de un periódico: el poema como el diario puede contener en una sola página los asuntos más diversos procedentes de los lugares más remotos. Mallarmé, como ejemplifica de Campos, vio en la prensa el -- "moderno poema popular" y se inspiró bastante en -- las técnicas de la especialización visual y en los títulos de la prensa cotidiana para su poema "Un coup de dés". Por otra parte la discontinuidad del lenguaje oral de la conversación: "va a encontrar en la simultaneidad y en el fragmentarismo del periódico su cauce natural". (73) Una de las características principales de la poesía moderna es abolir las palabras calificadas como "nobles" del contexto del poema e incorporar el lenguaje conversacional al lenguaje poético. Dentro del poema se insertan vocablos de la conversación coloquial y popular, lo que conlleva la idea de crear un lenguaje capaz de abarcar lo real.

Ha de entenderse, pues, que el cruzamiento de los géneros literarios busca agotar las posibilidades de diversos tipos de lenguaje creando nuevas formas a partir de las establecidas. Para su -

crítica es necesario crear nuevas categorías estéticas. Por lo que respecta a la poesía, de Campos señala a Sousa Andrade, con su "poema-novela" Guesa, como precursor del hibridismo en nuestro continente. También la hibridez entre prosa y poesía --viene a afirmarse en la novela. Julio Cortázar declara: "Ya no hay novela ni poema: hay situaciones que se ven y se resuelven en su orden verbal propio" (74) y "El paso del orden estético al poético entraña y significa la liquidación del distingo genérico novela-poema". (75)

Rodríguez Monegal sostiene que el cruzamiento de géneros en la literatura latinoamericana de las últimas décadas, es un fenómeno más de la tradición de la ruptura. Esta experimentación posee --dos condiciones contradictorias, la negación de --las fronteras entre los géneros y el rescate de --formas olvidadas. A estas formas pertenece, además del folletín y el cuento popular, la poesía anecdótica y argumental; un ejemplo es Perséfone de Homero Aridjis. Dado que el verso utiliza los recursos básicos de la narración, Monegal se refiere a Perséfone como a la "novela-poema" o "poema narrativo". De cualquier forma el crítico se vale de un --término que implica una nueva categoría. (76)

La obra poética de Mutis participa de este --proceso de destrucción de los géneros. En Summa de Magroll el Gaviero y Caravansary dos características son notorias: 1) No hay en sus textos el apego a modelos establecidos por la tradición clásica de la poesía (rimas, divisiones estróficas, abultamiento de la forma); 2) Tampoco localizamos juegos experimentales, irracionalidad o destrucción de las-

relaciones espacio-temporales de objetos y acontecimientos, técnica de collage u otro indicio de la "anormalidad" que señala generalmente Friedrich en la poesía de tradición moderna. La poesía de Mutis se sitúa, más bien, en un punto medio en que se -- mezclan las dotes del poeta con las del narrador. -- A veces nos sorprende el arrebató lírico, otras es escuchamos voces, otras atendemos al relato de la -- grandeza y muerte de protagonistas.

Por su condición híbrida, pensamos que, globalmente, la obra de Mutis no puede clasificarse -- siguiendo esquemas estrictos de los preceptos tradicionales; o sea no podemos hablar de la poesía -- de Mutis circunscribiéndonos a normas de la tradición clásica de la poesía. Sin embargo, es un poeta ubicado en la tradición de la ruptura y, por -- consiguiente, su marco de referencia es la tradición precedente. Por eso consideramos que tomando, con reservas, ciertos principios heredados de esa tradición es posible notar cuatro formas de lo que Mutis piensa es el poema:

a) El poema en verso libre. Los recursos -- usuales para dar la impresión poética son la enumeración, la metáfora, el verso de enlace, los paralelismos, las comparaciones, etc. En este apartado se incluyen textos líricos y textos no líricos.

b) El poema en que los recursos de la lírica y la prosa narrativa se encuentran yuxtapuestos.

c) El poema en prosa o prosa poética.

d) El poema se configura en prosa narrativa. El autor se refiere a esta clase de textos en tér--

minos de poema, pero, también, son lo que comprendemos como relatos.

Debemos aclarar que este paso constante de una forma a otra, de lo que se conoce como poesía a la narración, es el resultado de la concepción poética de Mutis. El poeta dice dudar cada vez más de la eficacia del poema escrito. No obstante, la abolición de las fronteras entre los géneros es para Mutis agotar el campo de lo posible aunque de antemano sepa la inutilidad de sus esfuerzos. En el siguiente capítulo volveremos sobre estas cuestiones.

Notas Bibliográficas

- (1) Cfr. Rainer María Rilke. Cartas a un joven poeta pp. 23-28
- (1 bis) En la actualidad la poesía abarca los textos en verso y en prosa.
- (2) Octavio Paz. Los hijos del limo p.25
- (3) Hugo Friedrich. Estructura de la lírica moderna p.22
- (4) César Fernández Moreno. Introducción a la poesía pp.7-12
- (5) V. Carlos Bousoño. Teoría de la expresión poética 2 volúmenes.
- (6) M.K.Smith en Amado Alonso. Materia y forma en poesía p.270
- (7) Jaime Mejía Duque. Literatura y realidad p.121
- (8) Oscar Collazos. Los vanguardismos en la América Latina p.8
- (9) V. Fernando Charry Lara. "La crisis del verso en Colombia" en Lector de poesía.
- (10) Charry Lara. Op.cit. en Lector de poesía pp. - 64-65
- (11) Charry Lara. Op.cit. en Lector de poesía p.65
- (12) Charry Lara. Op.cit. en Lector de poesía pp. - 66-67.
- (13) Carranza explica: "Mi generación poética pone el oído sobre el corazón del paisaje americano,

y quiere expresar al hombre americano apoyándose en la tierra ancestral, en los sueños y en la sangre de nuestra gente". Citado por -- Charry Lara en su prólogo a la antología de -- Eduardo Carranza. Hablar soñando p.13

- (14) Gustavo Cobo Borda en su prólogo a la recopilación de la revista Mito p.9
- (15) Guillermo Sheridan. "La vida, la vida verdaderamente vivida" (entrevista) en Alvaro Mutis-Poesía y prosa p.618
- (16) Cfr. Jean-Marie Klinkenberg. "El análisis retórico. Contribución a la Poética" en Acta -- poética n.3, pp.57-82.
- (17) Afirmación de Mutis en la entrevista de Leonel Giraldo "En mitad del sueño, en mitad del mar, en mitad de la vida" en Alvaro Mutis. -Poesía y prosa p.567
- (18) Guillermo Sucre. "El poema: una fértil miseria" en La máscara, la transparencia p.376.
- (19) Alvaro Mutis. Caravansary p.20
- (20) Sucre. Op.cit. p.377
- (21) Alvaro Mutis. en Summa de Magroll el Gaviero p.102
- (22) Sucre. Op. cit. p.379
- (23) Declaración de Mutis en la entrevista inédita de Rosa Jaramillo. Una visita al mundo ceremonial de Alvaro Mutis p.5
- (24) Sucre. Op.cit. p.379

- (25) Paz. Op.cit. p.83
- (26) Paul Valéry. "Sobre el Cementerio Marino" en -
El cementerio marino p.25
- (27) Ramón Xirau. Poesía iberoamericana contemporánea p.28
- (28) José Miguel Oviedo. "Karavansary" en Vuelta -
n.67, p.35
- (29) Ibidem
- (30) Oviedo. Op.cit. en Vuelta n.67, p.16
- (31) Ernesto Volkening. "El mundo ancho y ajeno de Alvaro Mutis" en Eco n.237, p.262
- (32) Friedrich. Op.cit. pp.118-119
- (33) Cfr. Leo Spitzer. La enumeración caótica en -
la poesía moderna pp.75-80
- (34) Sucre. Op.cit. p.379
- (35) José Miguel Oviedo. "Summa poética" en Alvaro Mutis. Poesía y prosa p.712
- (36) Baudelaire en Friedrich. Op.cit. p.111
- (37) Sheridan. Op.cit. en Alvaro Mutis. Poesía y -
prosa p.617
- (38) José Pascual Buxó. Cesar Vallejo: crítica y -
contracrítica p.79
- (39) Buxó. Op.cit. p.76
- (40) Buxó. Op.cit. p.77
- (41) Ibidem

- (42) Buxó. Op.cit. p.78
- (43) Buxó. Op.cit. pp.78-79
- (44) Buxó. Op.cit. p.80
- (45) Buxó. Op.cit. p.81
- (46) Ibidem
- (47) Sheridan. Op.cit. en Alvaro Mutis. Poesía y -
prosa p.613
- (48) María Soledad Amaya Maldonado. La poesía de -
Fernando Charry Lara y Alvaro Mutis p.72
- (49) Ibidem
- (50) C.M. Bowra. Poesía y política pp.57-58
- (51) Amaya Maldonado. Op. cit. p.112
- (52) Por ejemplo, en la tradición hebrea el térmi-
no "profeta" procede de la palabra Nabí que -
literalmente significa orador. V. "La litera-
tura sagrada" en M. Bouchot. Historia de la -
literatura antigua pp.1-21
- (53) V. Osvald Ducrot y Tzvetan Todorov. Dicciona-
rio de las ciencias del lenguaje p.220
- (54) Antonio Sánchez Romeralo. El villancico (Estu-
dio sobre la lírica en los siglos XV y XVI) -
en Laura Trejo. Análisis retórico de una figu-
ra poética p. 19
- (55) Trejo. Op.cit. pp.19-20
- (56) Fernando Vallejo. Logoi / una gramática del -
lenguaje literario p.152

- (57) Heinrich Lausberg. Manual de retórica literaria vol.II, p.98
- (58) Lausberg. Op.cit. p.111
- (59) Lausberg. Op.cit. p.108
- (60) Trejo. Op.cit. p.58
- (61) Ibidem
- (62) Ducrot y Todorov. Op.cit. p.323
- (63) Yvonne Guillón Barret. Versificación española p.174
- (64) Trejo. Op.cit. p.78
- (65) Lausberg. Op.cit. p.133
- (66) Guillón Barret. Op.cit. p.181
- (67) Cfr. Spitzer. Op.cit. p.65
- (68) Lausberg. Op.cit. p.195
- (69) Vallejo. Op.cit. p.222
- (70) Lausberg. Op.cit. p.195
- (71) Haroldo de Campos. "Superación de los lenguajes exclusivos" en César Fernández Moreno. - América Latina en su literatura p.281
- (72) De Campos. Op.cit. en César Fernández Moreno. América Latina en su literatura p.285
- (73) De Campos. Op.cit. en César Fernández Moreno. América Latina en su literatura p.281
- (74) Julio Cortázar en César Fernández Moreno. América Latina en su literatura p.290
- (75) Ibidem
- (76) Emir Rodríguez Monegal. "Rupturas de la tradición" en César Fernández Moreno. América Latina en su literatura pp.139-162

CAPITULO SEGUNDO

La poesía de Alvaro Mutis, una poesía
lírico-narrativa

En el capítulo primero expusimos algunos rasgos -- que sintetizarían el carácter fluctuante de la obra de Alvaro Mutis. Dijimos que es un poeta moderno por su posición estética, su sentimiento trágico y su actitud verbal que aborda la superación de las fronteras entre el verso (considerado por la tradición clásica como característica esencial del poema) y la prosa. Asimismo apuntamos que su concepción poética y el uso frecuente de algunas formas de la repetición, el paralelismo y recursos oratorios, lo vinculan a la antigua tradición de los profetas y videntes.

Explicados estos puntos, la pregunta principal se refiere, ahora, al porqué del título de este capítulo. Al consultar los ensayos escritos sobre la obra del colombiano, encontramos en casi todos una permanente insistencia por marcar en ella la singularidad de la mezcla de los recursos narrativos y poéticos. Citamos algunas de estas opiniones:

"... habría que señalar que sus primeros poemas son narrativos, escritos en amplios periodos que buscan reflejar la vastedad de lo que nombran; así, hay una porción de su obra que se inscribe en los cánones de la narrativa".(1)

"Dos son los procedimientos estilísticos más usuales en Mutis: el relato y la enumeración... la poesía de Mutis nos recuerda en ocasiones un poema heroico o una novela de ultramar..."(2)

"Memoria de los hospitales de ultramar-poemas en prosa y en verso, relatos de fiebres, las pesadillas y los placeres de una conciencia..." (3)

"Es entonces el caso recordar que esta poesía, desde sus iniciales manifestaciones, se ha expresado indistintamente en prosa o en verso, sin establecer diferencia entre una u otro como instrumento de su creación. Ello concuerda con su predilección por lo narrativo".(4)

"Ahora Mutis publica esta densa Memoria de los hospitales de ultramar...El libro no está concebido de manera unitaria; agrupa un ciclo de relatos y alusiones, se sirve indistintamente del verso y la prosa..." (5)

"...en Caravansary Mutis ha renunciado casi por completo al verso y ha encauzado su lirismo dentro de una andadura narrativa...Los textos de Caravansary se extienden sobre un espacio fronterizo que va del poema en prosa propiamente dicho...hasta lo que puede llamarse con certeza cuento". (6)

Como se ve, los ensayistas utilizan diversos conceptos para calificar la heterogeneidad de la obra de Mutis. Se valen de conceptos específicos - como "poema heroico", "poema en prosa", "novela de ultramar". Angel Flores se refiere a esta obra en los términos de "saga", otro crítico la designa - "gesta de Maqroll" y Guillermo Sucre habla del texto "El Húsar" como de la "novela-poema".(7) Ya en el capítulo anterior se mencionó que la hibridez - de buena parte de la literatura moderna invalida, - a menudo, la aplicación de nociones genéricas que resultan incongruentes con las características de los textos actuales.

Dentro de un marco universal, la obra de Mutis admite la pluralidad de interpretaciones. Es - un universo poblado por guerreros, batallas, figuras de raíz histórica, aventureros; espacio donde se repite la lucha cíclica de los elementos entre la fiebre, el calor, la soledad y el hastío de las horas. Por esto cabe ver en ella el "carácter heroico". De igual forma puede constituirse en una especie de "saga" (8) en la medida que se perfila como la biografía de Maqroll. También es cierta la impresión novelesca que nos dejan "El Húsar" y - otros textos. Quizá se deba a que, escribe Angel - Flores, Mutis nos lleva a otras latitudes y mundos con la sola mención de palabras claves. La densidad de la personalidad de un protagonista o la intensidad de los actos que han conformado su vida - se nos presentan conjuntadas en un instante a través de un nombre significativo.

De acuerdo con estos aspectos es necesario - considerar en Summa de Maqroll el Gaviero y Cara-

vansary la vena épica y heroica como una característica relevante. Dentro de un nivel amplio, designar a los textos de Mutis utilizando términos - que aluden a diversas formas épicas es válido. Sin embargo, dentro de un nivel restringido y específico de cada forma esto resulta arbitrario. Albin -- Lesky en su Historia de la literatura griega explica que la poesía épica se define por la lengua, el metro, la composición, la época de creación e, incluso, por el espíritu de lo que canta. (9) El poeta épico es el poeta propiamente oral que no se -- sirve de la escritura para componer sus poemas. -- (10) La importancia de su tarea radica, más que en la creación de un lenguaje nuevo y exclusivo, en su habilidad para manejar el repertorio de elementos literarios heredados. El poeta épico se vale, -- principalmente, de su memoria. En consecuencia la lengua épica es formular, en ella se repiten sin -- cesar, sintagmas, frases, versos, y tiradas enteras de versos: "En resumen, el poeta épico oral -- trabaja componiendo frases y versos con un mate -- rial sujeto a unas leyes tan estrictas que nos -- fuerza a pensar que no es casual ni, por supuesto, obra de un solo autor". (11) De la épica oral se -- derivan subgéneros en literatura escrita tales como la epopeya, el cantar de gesta, el poema épico, el idilio épico, la leyenda, la novela, la fábula, el cuento, etcétera.

Mutis con frecuencia recurre a una especie -- de lengua formular (por eso quisimos destacar en -- su obra algunas formas de la repetición) pero, aun -- que muy importante, no es un lenguaje absoluto de -- su poética. Por otra parte, su obra lógicamente no

es oral aun cuando sus textos se dirigen a un público. Además, es frecuente encontrar en el núcleo de las composiciones épicas al héroe que sobresale, entre los otros hombres, por su valor y fuerza física; contrariamente, las criaturas mutisianas poseen una vocación afín que las lleva a la negación de su destino heroico o a la aceptación de su falta de valor para realizar su deseo. Por último, la especificidad de determinadas formas épicas no se cumple regularmente en la obra del colombiano.

Es indudable que la épica y la lírica rigen el mundo poético de Mutis. Pero cuando se habla de épica en dicha producción, hay que excluir los sentidos particulares y entender la epicidad en la -- acepción genérica de narración. Es inútil buscar -- clasificaciones que proporcionan inconvenientes, -- cuando de hecho el mismo Mutis admite, explícitamente, que no sólo es el poeta lírico sino también narrador:

En otra oportunidad relataré mi vergonzosa huida y mi subsecuente castigo.

("Hastío de los Peces" en --
Summa de Magroll el Gaviero
...p.73)

Este será el motivo de otro relato. Un relato de las tierras bajas.

("El Húsar" en Summa de Magroll...p.86)

Los siguientes fragmentos pertenecen a un ciclo de relatos y alusiones tejidas --

por Maqroll el Gaviero en la vejez de sus años...

("Reseña de los Hospitales de Ultramar" en Summa de Maqroll...p.135)

Ante el reconocimiento propio, las afirmaciones de Paz, Oviedo y Angel Flores son ciertas, pero lo indicado es hablar de relatos o narraciones y no de "poema heroico" o de otros calificativos.- En estas razones sustentamos nuestra justificación para llamar la poesía de Mutis, poesía lírico-narrativa. No está de más sumar a estas características del poeta la de historiador de la cultura. Comenta Miguel de Ferdinandy en su ensayo sobre "La Muerte del Estratega", narración incluida en el libro La mansión de Araucaíma, que Mutis se descubre como: "un historiador de hecho y por derecho".(12) Explica que para él es: "un historiador empapado de todos los aromas y sabores de la literatura mundial, sin la cual no hay historiografía sino solamente un mero y escueto coleccionar de datos muertos".(13) De esta perspectiva se desprende nuestra valoración. Los escritos de Mutis evidencian una pasión por la historia de Occidente y por la historia literaria. Pasiones presentes tanto en los textos que son interpretaciones del poeta sobre algunas figuras históricas, como en aquellos que constituyen una fabulación imaginaria. A este respecto escribe Angel Flores que en la obra de Mutis: "aparecen de golpe con rasgos precisos los entornos de otras culturas en las que los hombres también estuvieron divididos entre el sufrimiento y la esperan

za. Mutis sabe que el tiempo y la geografía no borran los secretos y poderosos lazos que unen las vidas de los hombres".(14)

Procederemos a revisar un texto que nos permita apreciar los aspectos narrativos en la obra de Mutis. Para esto seleccionamos, entre los numerosos relatos que agrupan sus libros de poesía, -- "La Muerte de Alexandr Sergueievitch" porque en él confluyen claramente la concepción poética de Mutis y la autonomía de la obra. A través de este relato, perteneciente al libro Caravansary, podemos detectar la concepción generadora de las metamorfosis poéticas y las características inherentes al texto que, no obstante la postura del poeta, lo ubicarían dentro de una serie de convenciones adjudicadas por la tradición literaria al género narrativo. A continuación transcribimos el relato:

"La Muerte de Alexandr Sergueievitch"

Allí había quedado, entonces, recostado en el sofá de piel color vino, en su estudio, con la punzada feroz, persistente, en la ingle y la fiebre invadiéndolo como un rebaño de bestias impalpables, -- que empezaban a tomar cuenta de sus asuntos más -- personales y secretos, de sus sueños y sus caídas más antiguos y arraigados en los hondos rincones -- de su alma de poeta.

Allí estaba, Alexandr Sergueievitch, cabeceando contra las tinieblas como un becerro herido, olvidando, entendiendo: a tumbos buscando con su corazón en desorden. Corrieron las cortinas del estu

dio donde lo dejaran los oficiales que lo trajeron desde el lugar del duelo. Alguien llora. Pasos - - apresurados por la escalera. Gritos, sollozos apagados, oraciones. Rostros desconocidos se inclinan a mirarlo. Un pope murmura plegarias y le acerca - un crucifijo a los labios. No logra entender las - palabras salidas de la boca desdentada, por entre la maraña gris de las barbas grasientas. Cascada - de sonidos carentes de todo sentido.

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.

La blanca presencia se acerca para contem- - plarlo. Una mujer muy bella. Grandes ojos oscuros. Una claridad en el rostro que parecía nacer detrás de la piel tersa y fresca. El cabello también oscuro, negro con reflejos azulados, peinado en "bandeaux" que le cubre parte de la frente y las mejillas. El descote ofrece dos pechos evidentes en su redondez, que palpitan al ritmo de una respiración entrecortada por sollozos apenas contenidos.

¿Quién será esa aparición de una belleza tan intensa que se mezcla, por obra de la fiebre, con las punzadas en la ingle? El dolor se lo lleva a - sus dominios y súbitas tinieblas van apareciendo - desde allá adentro, desde alguna parte de su cuerpo que empieza a serle ajeno, distante. Esa mujer viene desde otro tiempo. Cabalgatas en el bosque, - una felicidad intacta, torrencial, una juventud y - una certeza vigorosas. Todo ajeno, lejano, inasible. La mujer lo mira con el asombro de un niño-

que ha roto un juguete y espera el reproche con in-
defensa actitud de lastimada inocencia. Ella le ha
bla. ¿Qué dice? El dolor taladra sus entrañas y no
le permite concentrarse para entender palabras que
tal vez traen la clave de todo lo que está ocu-
-
-riendo. Pero, ¿pudo alguna vez existir hermosura-
semejante? En las leyendas. Sí, en las leyendas de
su inmensa tierra de milagros y hazañas y de bos-
ques interminables e iglesias de cúpulas doradas.-
Al pie de la fuente. ¿En el Cáucaso? Dónde todo-
esto. No puede pensar más. El dolor sube, de repen-
te, hasta el centro del pecho, lo deja tumbado, --
sin sentido, como un muñeco despatarrado en ese so-
fá en donde su sangre, a medida que va secándose, -
se confunde con el color del cuero. Apenas un leve
resplandor continúa, allá, muy al fondo. Comienza-
a vacilar, se convierte en halo azulenco que tiem-
bla, va a apagarse y, de pronto, irrumpe el nombre
que buscara en el desesperado afán de su agonía: -
¡Natalia Gontcharova! En ese breve instante, antes
de que la débil luz se extinguiera para siempre, -
entendió todo con vertiginosa lucidez, ya por com-
pleto inútil.

(Caravansary pp.35-36)

Trataremos de sintetizar los rasgos que dan el carácter de relato a este texto. Para su mejor comprensión retomaremos nociones que no necesariamente nos ubican dentro de una tendencia. Sabemos bien que las recientes interpretaciones sobre el tema (entre ellas la de los estructuralistas) sistematizan conceptos que manejaban las retóricas -- tradicionales de manera dispersa.

Primero explicaremos esquemáticamente las partes que conforman un relato.

Para Todorov(15) el relato ofrece dos aspectos: la "historia" y el "discurso". La "historia": "es una abstracción pues siempre es percibida por alguien, no existe en sí".(16) En otras palabras, es el conjunto de acontecimientos relatados en un orden cronológico ideal. Esto es lo que denominaríamos "historia en bruto"(17). Sin embargo, las historias en bruto no existen como tales en los relatos, ya que siempre implican un esquema narrativo compuesto por personajes y acciones. Roland -- Bourneuf y Réal Ouellet definen a la acción como: "el juego de fuerzas opuestas o convergentes, presentes en una obra".(18) La sucesión de acontecimientos lleva en sí a la acción. Entre los acontecimientos se establecen relaciones lógicas de causalidad; sin éstas no hay relatos "sólo cronología, enunciación de una sucesión de hechos no coordinados".(19) La acción comprende la noción de cambio, de movimiento a partir de una situación determinada y bajo la influencia de ciertas fuerzas. El encadenamiento de acontecimientos unificados en la unidad de acción conforma la intriga. La tensión de la intriga: "debe ser creada desde el principio

de la narración, entretenida durante su desarrollo y encontrar su solución en el desenlace".(20) En la narrativa moderna los personajes desarrollan un papel importante en la consecución de la acción.

Así como la "historia" es una abstracción, - el "discurso" es la realización concreta de la "historia" en la palabra: "palabra real dirigida por - el narrador al lector".(21)

El "discurso" está constituido por el tiempo y el espacio del relato; la manera en que la historia es percibida por el narrador (aspectos del relato) (22), y por la forma en que el narrador nos expone la historia (modos del relato).(23) Los elementos de la historia son cognoscibles por la manera en que los relaciona el discurso. Incorporar ambos aspectos acerca al lector a la comprensión global del relato.

La anécdota del relato transcrito, narra los últimos momentos de un individuo moribundo que logra recordar el nombre de la mujer que lo ha acompañado en la agonía. Advierte Cortázar(24) que un buen cuento no se debe al tema sino a las aptitudes del cuentista. Estamos de acuerdo, pero no podemos pasar inadvertidas las implicaciones del tema en que se basa nuestro relato. La muerte resulta un punto obligado en la estética de Mutis. Como hemos explicado, a Mutis le interesa captar lo sublime del acontecimiento, y la muerte siempre es - un paso trascendental, el último. Por consiguiente, el tema abordado no refiere un suceso banal sino - un episodio único e irrepetible en la vida de Sergueievitch: la escena de su propia muerte.

Igual que en el drama, el centro de la acción y el conflicto se resumen en el protagonista. A pesar de que el relato está narrado en tercera persona y estilo indirecto, nos situamos en el interior del personaje porque el narrador participa de la visión de la primera persona. El narrador conoce tanto como Sergueievitch y no puede darnos -- una explicación antes de que el personaje lo haga. Casi estamos ante una representación. El ángulo de la objetividad es relativo, se limita a la ubicación espacio-temporal externa. Alexandr Sergueievitch yace recostado sobre un sofá color vino, que más adelante intensificará el patético desenlace -- porque la sangre: "a medida que va secándose, se confunde con el color del cuero". La escena permanece igual del principio al final de la narración. El inicio del relato expresa un tiempo absoluto -- (pluscuamperfecto), que al pronto nos permite -- creer en la narración de un suceso pasado, de una acción terminada. Los primeros párrafos instalan, ya, los hechos en un ambiente de tragedia, hay: -- "Pasos apresurados por la escalera. Gritos, sollozos apagados, oraciones". La tensión incisiva del comienzo va creciendo conforme el espacio y el -- tiempo se transforman. Paulatinamente sentimos la realidad como la sufre el personaje. El tiempo verbal va del pretérito perfecto al presente subjetivo de Sergueievitch. A su vez el espacio se convierte en el espacio mental del protagonista; el narrador dice con intención descriptiva: "el tiempo pasa en un vértigo incontrolable. La escena no cambia". Estamos en el interior del personaje.

Como el relato parte, se desarrolla y termi-

na en el eje del personaje, los acontecimientos narrados cobran importancia en relación al proyecto-existencial de Sergueievitch. Desde las frases iniciales se especifica una lucha del personaje: "Allí había quedado... con la punzada persistente en la ingle..."; "Allí estaba Alexandr Sergueievitch ca-beceando contra las tinieblas como un becerro herido". Toda lucha significa una deficiencia. Se lucha porque se quiere algo, y el anhelo por obtener lo hace indispensable un proyecto que busca colmar nuestro deseo. En el relato que estudiamos es posible interpretar una lucha contra la muerte (los indicios señalan a un hombre herido en duelo, un hombre que agoniza). Pero si recurrimos a los verbos-que explican las interrogantes de Sergueievitch, -vemos que esto no es verdad. Alexandr es como un -becerro herido que está: "olvidando, entendiendo: -a tumbos buscando con su corazón en desorden". Se establece un proyecto que no persigue vencer a la muerte sino que aspira conocer. Sergueievitch no -sabe qué pasa: "Rostros se inclinan a mirarlo. Un-pope murmura plegarias... No logra entender las pa-labras salidas de la boca desdentada... cascada de-sonidos carentes de todo sentido". Alexandr Ser-gueievitch, poeta ruso, no entiende su agonía, no-sabe quiénes lo rodean ni por qué lo hacen, no comprende la causa de su dolor físico.

El dilema de Alexandr se centra en dos posi-bilidades: darse cuenta de su realidad o morir ig-norándola. El conocimiento de la verdad vacila an-te los obstáculos del dolor, "punzada feroz", "El-dolor taladra sus entrañas", y la fiebre que le ha-ce confundir presente y pasado. Sólo la interven--

ción de una presencia femenina (en la terminología estructural a este tipo de personaje se le nombra "destinador") inclina la balanza a favor de Ser-gueievitch. Cuando su vida se extingue como un "halo azulenco" que va a apagarse, cuando de su existencia apenas queda "un leve resplandor" el nombre de la mujer amada acude a su memoria. Como en el drama trágico, el relato ha culminado en la anagnórisis del personaje, aunque la conclusión es irrevocable, el reconocimiento del destino resulta "ya por completo inútil". El relato finaliza con la muerte del poeta y el hecho queda instalado, de nuevo, en el pretérito.

El relato constituye la recreación literaria de un episodio verídico: la muerte del poeta - Alexandr. S. Pushkin. (25) Las referencias culturales no sólo están en la mención del nombre del personaje o la ambientación física, sino, primordialmente, en la caracterización de un alma poética, cuya profundidad se construye en torno a los significados del amor y la obra de arte. El simbolismo de las imágenes ilumina todo el universo psicológico de Pushkin. Junto a la plenitud de la pasión -- (el amor por la esposa), aparece la naturaleza de un arte revalorizador de toda la tradición popular del pueblo ruso. Un arte romántico e innovador basado en los ensueños y leyendas de una vasta geografía. Es claro que Pushkin expresa el sentido total de su existencia al incorporar la presencia de Natalia a la evocación de dos de sus obras famosas, El surtidor de Bakchisaray y El prisionero del Cáucaso.

Pushkin y Natalia Gontcharova forman parte -

ya de la historia creada por las parejas célebres. Pero así como la muerte de Pushkin ayudó a imprimir tintes legendarios a su biografía literaria, - en el relato de Mutis es la dimensión del poeta la que prevalece. Natalia Gontcharova -su personificación permanece en el nivel de la descripción física vista a través de los ojos del poeta-, sólo sirva para destacar la personalidad de Pushkin; en - grandece su personalidad trágica.

Queda especificado que "La Muerte de Alexandr Sergueievitch" es un texto referencial. Su proceso narrativo lo constituyen la "historia" (ritmo temático) y la intriga; el núcleo de ambas es el personaje. La enunciación discursiva está en el punto - de vista del narrador en tercera persona y en tiempos verbales que fluctúan entre el pluscuam perfecto, pretérito perfecto, presente y pasado.

Explicadas las cualidades narrativas del texto, comparémoslas con el juicio de Mutis. Para ella la poesía del relato radica en su clímax dramático, en la intensidad de la revelación de Sergueievitch. Mutis considera a este texto un poema porque la experiencia del personaje trasciende el nivel individual. El momento supremo de la revelación reúne el sentido completo de toda una vida y nos permite reconocer, en ella, la esencia de la condición humana.

Veamos ahora el aspecto lírico que ofrece la obra de Mutis. El siguiente poema pertenece al libro Los trabajos perdidos en el cual Mutis reduce al mínimo los rasgos narrativos.

"Nocturno"

Respira la noche,
bate sus claros espacios,
sus criaturas en menudos ruidos,
en el crujido leve de las maderas,
se traicionan.
Renueva la noche
cierta semilla oculta
en la mina feroz que nos sostiene.
Con su leche letal
nos alimenta
una vida que se prolonga
más allá de todo matinal despertar
en las orillas del mundo.
La noche que respira
nuestro pausado aliento de vencidos
nos preserva y protege
"para más altos destinos".

(Summa de Maqroll el Gavi-
ro...p. 108)

El "Nocturno" es un poema no estrófico compues-
to de diecisiete versos amétricos que no se ajus-
tan regularmente a un número determinado de sila-
bas.

<u>verso</u>	<u>sílabas</u>	<u>verso</u>	<u>sílabas</u>
1	(6)	14	(7)
2	(8)	15	(11)
3	(11)	16	(8)
4	(12)	17	(8)
5	(4)		
6	(6)		
7	(6)		
8	(11)		
9	(7)		
10	(5)		
11	(8)		
12	(12)		
13	(8)		

En la medida silábica coinciden los versos 1, 6,7; 2,11,13,17; 4,12; 3,8,15; 9,14. Los versos -- son libres (no tienen la misma cantidad métrica) y polirrítmicos ya que presentan una variedad en la disposición acentual: 1) 2-5; 2) 1-4-7; 3) 1-4-8--10; 4) 2-4-6-11; 5) 1-3; 6) 2-5; 7) 1-4-6; 8) 1-3-6-10; 9) 3-7; 10) 1-4; 11) 2-4-7; 12) 1-2-4-8-11;-13) 2-4-7; 14) 2-6; 15) 1-4-6-10; 16) 3-5-7; 17) 3-4-7.

El "Nocturno" responde a la aspiración moderna de no someterse a normas fijas que obligan por su métrica y rima a una igualdad de la cantidad, la intensidad y la cualidad. El Nocturno se guía por lo que comprendemos como ritmo y cadencia internos y los paralelismos.

Con el propósito de no confundirnos al estudiarlo, hemos dividido el "Nocturno" en cuatro - -

enunciados; los versos están distribuidos de acuerdo a cada uno de ellos. El enunciado uno está formado por cinco versos; el dos, por tres versos; el tres, por cinco versos y el cuatro, por cuatro versos.

Sintácticamente el primer enunciado está compuesto por tres oraciones coordinadas. El segundo, por una oración compuesta (una principal y una subordinada) y el cuarto, por una oración compuesta - (una principal y dos subordinadas).

La estructuración de varias oraciones que establecen entre sí relaciones de continuidad lógica y afectiva testimonia la prolijidad verbal del estilo de Mutis. Por esta razón, Sucre intituló su ensayo "El poema: una fértil miseria" (título tomado también de unos versos de "Una Palabra"). La utilización de un lenguaje que goza en los desplazamientos prolongados, prueba las pasiones contrarias en que se debate la obra de Mutis. Pasiones que Octavio Paz explica como: "Necesidad de decirlo todo y conciencia de que nada se dice. Amor por la palabra, desesperación ante la palabra, odio a la palabra: extremos del poeta".(26)

Una de las tantas posturas teóricas que han tratado de definir los géneros literarios parte -- del sujeto y el tiempo de la enunciación. Asumiendo esta postura, Jakobson piensa que: "el punto de partida y el tema conductor de la poesía lírica -- son la primera persona y el tiempo presente". (27) En el Nocturno que estudiamos, el yo del poeta, el tiempo y el motivo o tema, se integran en la lírica subjetiva. Escribe W. Kayser que en la lírica -

los motivos auténticos tienen que ser comprendidos: "... como situaciones significativas. Su trascendencia no consiste, en este caso, en el desarrollo de la situación, de acuerdo con una acción, sino - que se tornan vivencias para el alma humana y se - prolongan interiormente en las vibraciones de ésta".(28) A diferencia de "La muerte de Alexandr - Sergueievitch" en el "Nocturno" no hay un ritmo temático sostenido por un personaje, el encadenamiento de acciones en una intriga, ni la visión de un narrador. El motivo de la noche es un portavoz del - mensaje espiritual e íntimo del poeta.

El sujeto del verso inicial del primer enunciado es la noche. Mediante una prosopopeya, la noche es expresada como un fenómeno dotado de existencia propia. Para destacar su dinamismo, el ór-den sintáctico ha sido alterado, anteponiendo al - sujeto la acción (verbo en tercera persona del singular del presente de indicativo). La noche, ser - inanimado, se convierte en el ser orgánico que - - "respira". Jakobson argumenta como característica - primordial del poema, la selección de los signos - en las relaciones paradigmáticas, por eso el poema no presenta una narratividad. Es notorio que en - el Nocturno importa la imagen totalizadora de la - noche, imagen que se apoya en la relación parale- - lística (sintáctica, semántica y fonética) del primer y último versos.

El segundo verso es una oración que está - - coordinada por yuxtaposición a la anterior oración simple. Su sujeto está tácito, pero sigue siendo - la noche. Este segundo verso redundante sobre la vitalidad de la noche que ahora no sólo respira sino -

también "bate". Tenemos ya un ser constituido de vida y movimiento. Hay además una conjunción de -- las sensaciones acústica y visual que objetiva la vida de la noche. Su animación y movimiento se hacen perceptibles en el verbo. La noche no despliega sus espacios; agita, "bate", su extensión. La inversión del adjetivo y el sustantivo en el objeto directo, aporta la carga sugestiva. La noche vive en la vastedad de sus espacios iluminados, "claros". La representación visual insinúa el aspecto que adquiere en el trópico una noche alumbrada por la luna llena. Nótese que en los dos versos se han introducido, gradualmente, las características del fenómeno nocturno. Ambos versos destacan las peculiaridades de la noche contemplada por el poeta, - el cual va aproximándose, con lentitud, a la totalización del fenómeno. Los versos tercero, cuarto y quinto que forman una oración coordinada yuxtapuesta, completan el ascenso gradual. Tienen un valor ambiental que se suma a las características antes descritas. El sujeto son las criaturas de la noche, pero son "sus" criaturas. La generalización del sustantivo abarca a hombres y animales, que indistintamente se traicionan. Sin embargo, no interesa tanto que se traicionen sino cómo ("en menu--dos ruidos") y dónde ("en el leve crujido de las maderas"). El hiperbatón acentúa las actitudes instintivas que despierta en sus habitantes. En este primer enunciado, la voz del poeta se ha limitado a describir la naturaleza de la noche aunque se sobreentiende su apreciación personal. Desde el co--mienzo, la noche no se torna en simple paisaje, se convierte en sujeto activo.

En el segundo enunciado se pasa de la descripción física a la atribución de poderes. El sujeto de la oración principal (los tres versos del enunciado forman una oración compuesta), es, otra vez, la noche. Si en el primer enunciado predomina la visión del espacio nocturno, en el segundo la noche adopta funciones terrestres. Es el suelo fértil que "renueva" (el verbo expresa acción cíclica) "cierta semilla". La semilla está oculta "en la mina feroz que nos sostiene". Se produce, entonces, la vinculación entre el poeta y el motivo central del texto. Para el poeta, la vivencia de la noche está relacionada, esencialmente, a la vivencia genérica del hombre. El poeta no se atiene a un juicio personal, él habla en nombre de todos nosotros. La vinculación entre las dimensiones humana y nocturna se concretan en la realidad de la imagen conceptual. La frase "mina feroz" (núcleo del complemento circunstancial más modificador) es el plano real evocado por la metáfora. Su plano real tácito nos remite al concepto del cuerpo. Por medio de la subordinada adjetiva "que nos sostiene", el poeta descubre que esa semilla indeterminada se renueva en nuestro cuerpo, implacable entidad subterránea.

El tercer enunciado despeja la interrogante que pesaba sobre la semilla. Los versos primero y segundo (núcleo verbal del predicado y complemento directo) atribuyen nuevos poderes a la noche. Como una madre nos alimenta, pero su leche es mortífera, "letal". Mas ¿a quién alimenta la noche? Alimenta una vida que es semilla oculta en nuestro cuerpo. A través de una subordinada adjetiva, el poeta - -

aclara de qué vida habla. Es una vida "que se prolonga más allá de todo matinal despertar/ en las orillas del mundo". Se distiende la trama anunciada. Paradójicamente a sus rasgos vitales, la noche es muerte. El poeta enfatiza la oposición tradicional entre el día y la noche, entre Eros y Thanatos. La vida es diurna, es luz, despertar. La muerte es noche, oscuridad, sueño.

El cuarto y último enunciado cierra el sentido completo del poema. Constituye una oración compuesta que aglutina las vivencias de los anteriores enunciados, explicitando la conclusión del poeta. En los primeros versos del poema la noche es un organismo vivo e independiente. En los dos primeros versos de este último enunciado, la noche -- (sujeto modificado por una subordinada adjetiva) -- "respira nuestro pausado aliento de vencidos". Así como ella nos alimenta nosotros permitimos su sobrevivencia. La noche y el hombre se unen indisolublemente; ella está en nosotros y nosotros en ella. Por eso somos los vencidos. Nuestro cuerpo guarda la semilla, a la vida que se prolonga en las orillas del mundo; es decir, la muerte. Dado que somos seres para la muerte, la noche "nos preserva" y "protege" (núcleos verbales del predicado de la oración principal) para nuestro destino fatal. Es significativo que el último verso -proposición subordinada adverbial final- esté entrecomillado. Tal vez el poeta imprimió ironía a la expresión. Creemos que se trata de la intervención de otra voz. - Un rasgo metamórfico de la obra de Mutis es el paso constante de un género a otro, pero la metamorfosis también incluye los desdoblamientos que expe

rimenta la persona del poeta. Es evidente que en el "Nocturno" se escucha la voz lírica de Mutis; pero estas palabras finales adquieren un tono sentencioso que difiere del precedente. Pensamos que tal testimonio corresponde a Magroll.

Para concluir diremos que la visión de la noche en el "Nocturno" se incorpora a la tradición romántica. La noche, portadora de la muerte, es acogida positivamente por el poeta. Es superior a todos pero no ejerce violencia sobre sus criaturas. Está investida de atributos que prometen vida ("renueva", "alimenta"); da refugio ("protege"), y seguridad ("preserva"). La muerte conduce al estado absoluto, de ahí que estemos determinados a cumplir un alto destino. La muerte, forma de conocimiento, se reconcilia con el hombre a través de la noche.

En el relato y en el poema se pueden apreciar, por separado, los rasgos líricos y narrativos. Alvaro Mutis, en otras ocasiones, conjuga los dos procedimientos en un solo texto. Para ejemplificar este punto citamos un poema que forma parte del Recuento de ciertas visiones memorables de Magroll el Gaviero:

"Letanía"

Esta era la letanía recitada por el Gaviero-
mientras se bañaba en las torrenteras del delta:

Agonía de los oscuros
recoge tus frutos.
Miedo de los mayores
disuelve la esperanza.
Ansia de los débiles
mitiga tus ramas.
Agua de los muertos
mide tu cauce.
Campana de las minas
modera tus voces.
Orgullo del deseo
olvida tus dones.
Herencia de los fuertes
rinde tus armas.
Llanto de las olvidadas
rescata tus frutos.

Y así seguía indefinidamente mientras el rui-
do de las aguas ahogaba su voz y la tarde refresca-
ba sus carnes laceradas por los oficios más varia-
dos y oscuros.

(Suma de Maqroll el Gaviero
...p.168)

Retomando de nuevo a Jakobson, recordaremos-
que el punto de partida (enunciación) y el tiempo-
de la lírica son la primera persona y el tiempo --

presente, mientras que en la épica (en su sentido de narración) son: "la tercera persona y el tiempo pasado". (29) Tomaremos los dos conceptos como base de nuestra interpretación.

Objetivamente es posible observar en la "Le-tanía" la articulación de los planos narrativo y lírico. Los dos planos no deben verse disociados.- El primer plano lo ocupa la voz del narrador. Como en todo proceso narrativo este nivel posee tres elementos: el personaje (él), el narrador (yo) y el lector (tú): "la persona de quien se habla, la persona que habla, la persona a quien se habla".-- (30)

El narrador se dirige a un auditorio-lector-imaginario que podemos ser nosotros, lectores reales- para situarnos ante un personaje en una determinada situación. La actitud del narrador es puramente descriptiva y persigue actualizar una acción de Maqroll. Es importante reparar en el tiempo verbal del relato. El pretérito imperfecto "era" es un tiempo verbal en que se desarrollan las leyendas, los mitos y los cuentos de hadas. Este tiempo corresponde a Maqroll porque es un personaje completamente ficticio que vive en un espacio mítico, atemporal. Sabemos que el universo mítico de la leyenda no tiene ninguna relación de continuidad con el universo histórico, es un universo cerrado en sí mismo. En la obra de Mutis, Maqroll es el eje de un ciclo con tiempo y espacio imprecisos históricamente. Maqroll está en la leyenda y no puede entenderse fuera de la fabulación. Por eso no nos sorprende que aunque muera en Summa de Maqroll... vuelva a aparecer en Caravansary. Volviendo al ni-

vel del narrador, agregamos que su enfoque funciona como introducción al plano lírico.

El nivel lírico está habitado por la figura-legendaria del Gaviero. Ubicado en el presente - - existencial del personaje, el auditorio escucha a Maqroll recitar su letanía. El procedimiento usado pertenece, propiamente, a la literatura religiosa. La letanía es: "una plegaria que consiste en una - serie de peticiones hecha por los sacerdotes con - respuestas de los fieles".(31) Maqroll desempeña - las dos tareas; pide y contesta. La versificación - de su letanía es paralelística. Ya explicamos, en - el primer capítulo, que el paralelismo versificato - rio consiste en la sucesión armoniosa de frases de - corte semejante y que fue un sistema muy usado en - algunas literaturas antiguas, sobre todo en la he - brea. El tipo de paralelismo en la letanía de Ma - qroll es el paralelismo sintético de dos versos. - En este sistema el primer verso contiene un pensa - miento y el segundo complementa su consecuencia. - Observamos en los versos de la "Letanía", un para - lelismo sintáctico. Cada par de versos constituye - toda una oración. El primer verso forma el sujeto - cuyo núcleo es un sustantivo más modificador indi - recto. El segundo verso estructura al predicado -- que tiene como núcleo verbal la acción de la segun - da persona del singular del presente de indica - tivo y un modificador de objeto directo. La leta - nía de Maqroll es una larga enumeración de sujetos que, en su mayoría, aluden a sentimientos o esta - dos de ánimo; sólo los sintagmas endocéntricos - - "campana de las minas" y "agua de los muertos" se - refieren a elementos concretos.

Tradicionalmente las letanías están dirigidas a Dios. En ésta Maqroll no habla a ninguna divinidad, se dirige a conceptos que nombran estados emocionales, subjetivos. Sin embargo tales estados son negativos; escuchamos una larga retahíla de tormentos y calamidades que oprimen al hombre. El común denominador de los seis primeros versos es la angustia en sus diversas formas, "agonía", "miedo", "ansia". La plegaria de Maqroll es blasfema; o bien pide la consecución del mal o, únicamente, una tregua al sufrimiento. Los oscuros deben recoger los frutos que comprueban su condición de no salvados, los mayores con su miedo deben abolir la esperanza, los débiles deben reposar, brevemente, de su ansia. No sólo el hombre lleva en su yo al tormento sino que los mismos elementos están en su contra. El agua de los muertos debe medir su cauce pero para circundarlo con la muerte y la campana de las minas debe moderar sus tañidos para acallar, por corto tiempo, los fantasmas de su fatalidad. Ni siquiera es posible la salvación en el placer de la carne puesto que el deseo debe olvidarse. Frente a la adversidad los fuertes deben rendir sus armas como el Húsar. La "letanía" finaliza circularmente. Igual que los oscuros, las olvidadas deben rescatar sus frutos que, irónicamente, sólo pueden significar el mismo olvido.

Concluida la letanía, el plano lírico desaparece y la voz del narrador vuelve a situarnos en el tiempo mítico. Su opinión ya no es solamente descriptiva. Agrega a su descripción espacio-temporal, un juicio de valor. En la tarde el Gaviero refrescaba sus carnes laceradas por diversos oficios

"oscuros". El narrador, con su opinión subjetiva, repite la visión que nos habíamos formado al escuchar la letanía. Más que de un mundo físico, Magroll es el símbolo de un paisaje moral. (32)

El panorama sobre la naturaleza lírico-narrativa de la poesía de Alvaro Mutis quedaría incompleta si omitiéramos que otro de sus desplazamientos metamórficos se realiza en la prosa poética o poema en prosa. Como ejemplo transcribimos un pequeño texto que forma parte de un poema mayor intitolado "Los elementos del desastre":

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

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

(Summa de Magroll el Gaviero...p.77)

Hemos insistido en la dificultad que suscita la definición de los géneros literarios, problema presente desde la Antigüedad. Es obvia la relación que se establece entre la idea de género literario y las distintas épocas históricas que han tratado de resolver su definición. En realidad, la noción-

de género literario responde a un determinado - - ideal de la época, presente tanto en el escritor - como en el lector. En el siglo XX, el testimonio - más representativo de la estética literaria moderna es, quizá, el poema en prosa.

Pese a la postura de Mutis -postura por demás válida- que ubica en el mismo nivel de la poesía al relato, al poema lírico, y al escrito lírico-narrativo, los tres textos permiten una apreciación delimitativa. No sucede así con el texto que acabamos de citar porque es totalmente híbrido. - ¿Podemos verlo como narración, cuento o poema? No es solamente una de estas cosas, es un poco de todo ello.

Hablemos, en principio, de su espacio gráfico. El relato ocupa todo el espacio de una o varias páginas; el poema sólo la parte que llenan - los versos. Esta prosa poética abarca un breve espacio horizontal y vertical. Las frases están organizadas en párrafos (33), no en versos.

En cuanto a su sintáxis, el primer párrafo - consta de una oración compuesta y un sintagma nominal. En la oración compuesta el sujeto de la oración principal son "Los guerreros" y el núcleo verbal del predicado es "cruzan". La proposición adjetiva "que los precipita a la muerte" modifica a -- "rígido ademán", el cual forma parte del complemento circunstancial. El núcleo del sintagma nominal - son "Los guerreros", sujeto modificado por la subordinada adjetiva "esperados por años" (proposición introducida por un participio absoluto). El - enlace coordinante "y" une otra subordinada adjeti

va cuyo sujeto es "cabalgata furiosa" y el núcleo del predicado es "arrojan". Dentro de esta subordinada hay una proposición adverbial final, "para divisar a lo lejos el brillo de sus arreos", y dentro de ésta otra subordinada adjetiva: Que se pierde allá, más abajo de las estrellas".

Al segundo párrafo lo forma un solo enunciado unimembre o sintagma nominal: "Los guerreros, hermano, los guerreros del sueño". El sintagma nominal tiene incrustado como modificador la subordinada adjetiva "que te dije".

En su ensayo "La organización rítmica de la poesía en prosa", Mónica Mansour explica la diferencia entre el ritmo de la narración y el ritmo del poema en prosa. En el relato hay un: "...ritmo temático, o sea el desarrollo de lo relatado, del hilo narrativo, dado mediante una ordenación específica de segmentos narrativos, su posible alternancia con segmentos no narrativos, y la cantidad de acontecimientos relatados".(34) El poema en prosa, como el poema en verso, desarrolla un ritmo semántico que anula los posibles recursos narrativos: "En otras palabras, los recursos textuales anulan siempre la narratividad (la historia), lo cual determina este tipo de texto como 'poesía', independientemente de su forma externa. Así, pues, dada esta falta de narratividad, no puede hablarse de un ritmo temático en el poema en prosa".(35) En el poema predomina el ritmo paradigmático, acentuado por el no tan frecuente paralelismo fónico, el paralelismo sintáctico y el léxico.

En el texto de Mutis son notorias las coinci

dencias en los niveles sintáctico y léxico. Niveles determinados por la repetición de palabras - idénticas y estructuras sintácticas semejantes. -- Tanto la oración principal como los dos sintagmas nominales tienen por sujeto a los guerreros. El primer enunciado nos ubica en una experiencia contada. El vocativo "hermano" expresa la apelación de un yo hacia un tú. El enunciado reconstruye un hecho anecdótico. Los guerreros, reconocidos por el narrador, recorren países y climas. La temporalidad del presente los convierte en sujetos activos. Advertimos en la descripción un matiz de pavor, primero porque los guerreros tienen el rostro ensangrentado y polvoso -características que nos hacen pensar en el origen de un pasado remoto-; segundo, porque van a la muerte con un rictus trágico. Comentando este mismo poema, Hernando Valencia Goelkel escribe que estos elementos proceden de: - "una imaginación que al consagrarse al poema todo lo metamorfosea en pasado, en algo ajeno, caduco, en algo exento ya de lo que tiene de trémulo y zozobante el mero ayer".(36) El siguiente sintagma nominal nos sitúa pronto en la intemporalidad al omitir la acción. Los guerreros ya no son sujetos activos, son los "esperados por años". La segunda subordinada crea un efecto que acentúa la visión pavorosa y mágica. El sujeto es, ahora, el violento entrechocar de los cascos de las bestias, "cabalgata furiosa" que "nos arroja a la medianoche del lecho". Se descubre el gozne central de la composición porque los guerreros y su cabalgata furiosa no nos arrojan del lecho a la medianoche, sino a la medianoche del lecho, es decir, al sueño. En la realidad onírica divisamos, a lo lejos, el bri-

llo de los atavíos de sus caballerías que se pierden en el horizonte, "allá, más abajo de las estrellas".

Para Mansour el poema en prosa es una estructura cerrada en la que predomina el ritmo semántico. La red de relaciones sintácticas (principalmente), fónicas y léxicas, además de enriquecer el texto permite, de alguna manera, volver a su principio. Esto provoca el retorno al sentido global del discurso. La prosa poética transcrita aquí, constituye una unidad cerrada con predominio del ritmo semántico. No obstante el ritmo semántico en la prosa poética no tendría sentido si no buscara crear en el lector la impresión que sólo da el poema. Tal impresión se obtiene por medio de la "imagen". Y ¿qué es la imagen poética? Según Pound es la presentación instantánea de un complejo intelectual: "que produce esa sensación de súbita liberación; esa sensación de estar libre de los límites temporales y espaciales".(37) La sensación poética que nos deja el texto de Mutis consiste en su intemporalidad, en su irrealidad. El sintagma unimembre final "Los guerreros, hermano, los guerreros del sueño que te dije", aparte de concluir circularmente el sentido completo del poema, sorprende al lector. Aun cuando antes habíamos atisbado un mundo onírico, no teníamos la certeza de que fuera cierto. Ahora nos damos cuenta de que se ha hablado de "los guerreros del sueño", de algo que no existe ni existió. El vocativo "hermano" y la subordinada adjetiva "que te dije", revelan que también nosotros formamos parte de la ficción. Pero dejemos que sea Goelkel quien, con sus palabras, -

termine el análisis: "El interlocutor fraternal es abstracto y fabuloso, como los guerreros, la sangre y la muerte, y el término mismo de 'sueño' es bastante sospechoso: 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". (38)

Consideramos que a través de los cuatro ejemplos se ha podido observar los elementos típicos - que permiten definir a la poesía de Mutis como lírica-narrativa. La presencia de estos elementos le confieren su carácter metamórfico.

Notas Bibliográficas

- (1) Angel Flores. "Alvaro Mutis: la saga de Ma -- qroll" en Revista de la Universidad de México n.10, p.44
- (2) Pere Gimferrer. "La poesía de Alvaro Mutis" en Alvaro Mutis. Poesía y prosa pp.704-705
- (3) Octavio Paz. "Los hospitales de Ultramar" en - Alvaro Mutis. Poesía y prosa p.682
- (4) Fernando Charry Lara. "La poesía de Mutis" en - Alvaro Mutis. Poesía y prosa p.714
- (5) José Emilio Pacheco. "La fuerza original de Al -- varo Mutis" en Alvaro Mutis. Poesía y prosa p. 686
- (6) José Miguel Oviedo. "Karavansary" en Vuelta n. 67, p.36
- (7) Guillermo Sucre "El poema: una fértil miseria" en La máscara, la transparencia p.368
- (8) Escribe Borges: "Se creó así, en el siglo X, - una epopeya en prosa: la saga. La palabra es - afín a los verbos sagen y say (decir, referir) ... Las sagas son biografías de héroes de Is -- landia, a veces de poetas; en este caso se in -- tercalan en el diálogo versos suyos". Jorge -- Luis Borges. Literaturas germánicas medievales pp.122-123
- (9) V. Capítulos I,II,III, del libro de Albin Les -- ky. Historia de la literatura griega.
- (10) Ibi dem

- (11) Lesky. Op.cit. p.11
- (12) Manuel de Ferdinandy. "El estratega" en Eco - n.237, p.266
- (13) Ibidem
- (14) Angel Flores. Op.cit. en Revista de la Universidad de México n.10, p.47
- (15) V. Tzvetan Todorov. "Las categorías del relato literario" en Roland Barthes et al. Análisis estructural del relato.
- (16) Todorov. Op.cit. en Análisis estructural del relato p.162
- (17) V. Roland Bourneuf y Réal Ouéllet. La novela.
- (18) Bourneuf y Ouéllet. Op.cit. p.183
- (19) Claude Bremond. "La lógica de los posibles narrativos" en Roland Barthes et al. Análisis estructural del relato p.102
- (20) Bourneuf y Ouéllet. Op.cit. p.52
- (21) Todorov. Op.cit. p.177
- (22) V. Todorov. Op.cit. p.181
- (23) V. Todorov. Op.cit. p.184
- (24) Julio Cortázar. "Paseo por el cuento" en Adolfo Sánchez Vázquez. Textos de estética y teoría del arte pp.330-338
- (25) Pushkin ha sido llamado en su país el "Sol de la literatura rusa". Primitivo y clásico a la vez, romántico e impresionista, filólogo, -- poeta, historiador, novelista, crítico, no só lo es celebrado por su genio sino por el in--

flujo de su obra en la literatura de su país. El aspecto biográfico de su persona se confunde con el literario porque su muerte le dio una dimensión legendaria, obligado por la maledicencia de los nobles de la corte del Zar, que pusieron en duda la fidelidad de su esposa Natalia Gontcharova, Pushkin desafió al emigrado francés D'Anthes. En el duelo Pushkin cayó herido de muerte y fue conducido a su casa. Después de dos días de terribles sufrimientos, el 29 de enero de 1837, murió el poeta. Para una información más amplia véase la nota introductoria de Alexis Marcoff en A. Sergueievitch Puchkin. Obras escogidas y a Pedro de Olazabal. Pushkin

- (26) Octavio Paz. Op.cit. en Alvaro Mutis. Poesía y prosa p.682
- (27) Osvald Ducrot y Tzvetan Todorov. Diccionario de las ciencias del lenguaje p.183
- (28) Wolfgang Kayser. Interpretación y análisis de la obra literaria p.80
- (29) Ducrot y Todorov. Op.cit. p.183
- (30) Ducrot y Todorov. Op.cit. p.370
- (31) José Antonio Pérez Rioja. Diccionario literario universal p.555
- (32) V. Octavio Paz. Op.cit. en Alvaro Mutis. Poesía y prosa p.683
- (33) Llamamos párrafo a lo que se encuentra entre una mayúscula y un punto.

- (34) Mónica Mansour. "La organización rítmica de -
la poesía en prosa" en Acta poética n.3,p.107
- (35) Mansour. Op.cit. pp.108-109
- (36) Hernando Valencia Goelkel. "Sobre unas líneas
de Alvaro Mutis" en Alvaro Mutis. Poesía y --
prosa p.680
- (37) Ezra Pound. El arte de la poesía p.9
- (38) Valencia Goelkel. Op.cit. en Alvaro Mutis. -
Poesía y prosa p.680

CAPITULO TERCERO

Los "yo" poéticos en la poesía de Alvaro Mutis

Hemos apreciado en la obra poética de Mutis, la lucha del poeta con la palabra. Deseo de preservar una tarea inútil, vivida en el doble desplazamiento del verso y la prosa, de la poesía lírica y el relato. Sin embargo, las categorías en que se expresa la negación y el amor por la palabra no se limitan en el laconismo o en la expansión del lenguaje. Dentro de los dos planos verbales se inserta la metamorfosis de la persona: "El yo poético de Mutis es una continua traslación: máscaras, metáforas, invenciones".(1) El yo elocutivo de Mutis no sólo es biográfico o personal, se transforma sucesivamente en personajes, voces o testigos: "elocutivo ese yo es el de un observador distante y a la vez implicado en lo que ve, o de un 'personaje'. De manera significativa, como es perceptible en un poema, la naturaleza del yo íntimo es la no existencia ('ese que no fuiste, ese que murió/de tanto ser tú mismo lo que eres') y, más revelador aún, es en esa ya imposible encarnación del yo dónde és te pudo encontrar 'la clave de su breve dicha sobre la tierra'. Cualquiera que sea la perspectiva que entonces se adopte, esa identidad se ha perdido (el yo deseado) o permanece sólo precariamente (el yo biográfico)".(2)

Cuando leemos la poesía de Mutis, asistimos a un mundo de mutaciones y transfiguraciones; universo fantástico, real e imposible. Mutis multipli

ca perspectivas de seres vivos y soñados que son, a un tiempo, reflejos de una misma existencia y fabulación independiente de otras vidas. Como en un juego de espejos, la imagen del poeta Mutis proyecta la imagen del Gaviero, y ésta las imágenes de otros personajes que nos devuelven las de Maqroll y Mutis. Sucre afirma que con ello: "se nos inicia en un trato ambivalente con lo real... Mutis practica una técnica de yuxtaposición de planos nítidos y precisos..." (3) Sin olvidar, pues, que tanto Alvaro Mutis como sus criaturas establecen una red de relaciones y correspondencias, hablaremos, en primer término, del yo narrador.

A. El "yo" narrador y sus desdoblamientos.

La visión del narrador abarca al cronista que observa o al personaje que cuenta su propia historia. Los distintos planos apuntan hacia un único centro; las variantes narrativas (y líricas también) revelan la misma actitud: "decir lo mismo pero distinto, hablar como siempre pero de otro modo". (4)

1. La aventura de Maqroll el Gaviero.

Todos los seres que desfilan en los libros de Mutis se vinculan a su creador, pero es Maqroll el que unifica toda su obra. Recuérdese que uno de los libros se titula Summa de Maqroll el Gaviero y no sólo porque reúna los escritos elaborados entre los años de 1948 y 1970. En una entrevista Mutis se refirió, con exactitud, a su relación con este-

personaje: "Maqroll es todo lo que quise ser y no fui. Todo lo que he sido y no he confesado. Todo lo que yo quisiera ser y, además, todo lo que he sido". (5) Alvaro Mutis es, en cierta medida, Maqroll pero: "también hay otra dimensión muy importante: lo que es Maqroll, él, por su cuenta". (6) Maqroll, figura total, summa de los personajes mutisianos, summa de las experiencias reales e imaginarias del propio poeta. Por un lado es, lo que llama Sucre, el "hombre desértico", señal de un clima devastador; por otro, guardián de la verdad solitaria de la humanidad. Su nombre es una composición intraducible que responde a su universalidad. Es de todas partes y de ninguna, pero, sobre todo, es el Gaviero. Profeta, vidente, poeta, marinero, Maqroll ocupa un lugar privilegiado en el mastelero mayor, desde donde registra el destino, el suyo y el de los otros, el nuestro.

Summa de Maqroll... y Caravansary forman un ciclo de aventuras. En los dos libros la aparición de Maqroll es esporádica, mas su presencia, concreta o invisible, persiste.

El término "ciclo de aventuras" requiere de una explicación que aclare la materia constitutiva de este personaje. Al hablar de ciclo no nos referimos al sentido general de sucesión de fenómenos que se repiten en orden, sino a un "ciclo literario"; o sea, a un grupo de poemas y narraciones relativos a una misma leyenda. Cuando comentábamos la "Letanía" mencionamos que Maqroll vive un tiempo transhistórico y mítico. Ya Mircea Eliade ha detectado en la literatura épica las prolongaciones de la mitología y los comportamientos míticos. Aun

que éstos tienen significados distintos en las sociedades moderna y arcaica: "En ambos casos se trata de contar una historia significativa, de relatar una serie de acontecimientos dramáticos que tuvieron lugar en un pasado más o menos fabuloso". - (7) Mutis escribe la biografía fabulosa de Maqroll, su historia desde la primera aparición -conste que no decimos nacimiento- hasta su "trágica" muerte.- Pero este conocimiento no se nos da en una cronología lineal pues su tiempo no es histórico y la ordenación de los hechos no tiene importancia; la vida del Gaviero transita en espacios geográficamente delimitados dentro de una temporalidad incierta. En el primer libro muere y en Caravansary volvemos a tener noticias suyas. Maqroll no revive, lo que sucede es que hay la permanencia de una leyenda -- que retorna cíclicamente. Una fuente que no termina de agotar el mismo creador.

Por otra parte, fijémonos que Eliade explica el mito como "historia significativa", como: "... una 'historia verdadera', puesto que se refiere -- siempre a realidades". (8) Quiere decir que el mito remite, paradójicamente, a la Historia. Sucre encuentra en la obra de Mutis: "la crítica y el -- desdén por la Historia como poder: enajenación de la vida y el individuo". (9) Sin embargo: "los personajes de Mutis no escapan a esa historia para -- salvarse". (10) El mito moderno enmascara, bajo formas profanas, un arquetipo o conducta humana determinada. Maqroll, el avizor, es la conciencia fatal y absurda del hombre contemporáneo.

Maqroll realiza un ciclo mítico de aventuras. El término aventura es sinónimo de peripecia fan--

tástica y extraña. Toda la obra de Mutis adopta -- los matices de los libros de aventuras. No obstante, la aventura de sus criaturas tiene un significado especial. Para ellas aventurar es correr el riesgo de la contingencia. Maqroll lleva a cabo la aventura de existir, de desentrañar el sentido de su vida viviendo: "La furia de vivir es su única pasión: pasión maldita; la vida es un don y simultáneamente un mal". (11)

Aunque Maqroll había sido prefigurado en escritos anteriores aparece plenamente identificado, por primera vez, en un texto del libro Los elementos del desastre. El texto se titula "Oración de Maqroll". Llama la atención en todos los poemas y relatos que componen el ciclo del Gaviero, que éste no tiene características físicas definidas. El lector puede imaginarlo con libertad y de acuerdo a las deducciones que infiere de las parcas opiniones del narrador. La información importante la obtiene a través de la visión del personaje. Dos cosas parecen seguras en la constante indeterminación: a) Maqroll posee un cuerpo deteriorado, prueba de la enfermedad y su rebelión contra el absurdo; b) Maqroll muere viejo después de viajar a innumerables tierras.

Octavio Paz advierte en la presencia de Maqroll la señal de un paisaje moral, y Sucre piensa que no se trata tanto de una psicología como de un carácter, un modo de ser. La "Oración de Maqroll" pone de relieve estas características. El texto está encabezado por un epígrafe tomado del libro Babilone de René Clevel, y dice: "Tu as marché par les rues de chair". Desde su primera aparición, Ma

qroll niega las alegorías; su fuerza surge en la realidad inmediata y concreta de su cuerpo. Esta verdad de la condición mortal del hombre, vuelve a reafirmarse cuando el narrador nos recomienda la plegaria como: "antídoto eficaz contra la incredulidad y la dicha inmotivada".(12) Se recordará que en la "Letanía", estudiada en el capítulo anterior, Maqroll pedía a una enumeración de estados subjetivos, una tregua al sufrimiento y la consecución del mal. En esta oración Maqroll se dirige a Dios, el de la "barba de asirio" y "callosas manos", el "fecundísimo". Sin embargo, se encomienda a los poderes divinos edificados en el mal:

Decía Maqroll El Gaviero:

¡Señor, persigue a los adoradores de la blanda serpiente!

Haz que todos conciban mi cuerpo como fuente inagotable de tu infamia.

Señor, seca los pozos que hay en mitad del mar donde los peces copulan sin lograr reproducirse.

Lava los patios de los cuarteles y vigila los negros pecados del centinela. Engendra, Señor, en los caballos la ira de tus palabras y el dolor de viejas mujeres sin piedad.

.....
¿Por qué infundes esa impúdica sonrisa de placer a la esfinge de trapo que predica en las salas de espera?

¿Por qué quitaste a los ciegos su bastón con el cual rasgaban la densa felpa --

del deseo que los acosa y sorprende en las tinieblas?

("Oración de Maqroll" en --
Summa de Maqroll...p.74)

El clamor de Maqroll se asemeja al del maldito atado a las potencias de sus sentidos. Mas su credo es: "Algo más que la blasfemia de un maldito ... sobre todo, se trata de la creencia en la maldición como la única verdad".(13) Puesto que la infamia está en todos, Maqroll no es irreverente.- Ante Dios habla con sinceridad de su desamparo, de las miserias de la condición humana. Como detrás de la vida y la muerte espera la nada, su herejía se torna humilde:

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

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

Amén.

("Oración de Maqroll" en Su
mma de Maqroll...p.75)

En su oración, Maqroll muestra las facetas del sin sentido. Sabe la obligación de sufrir el castigo y el mal con indulgencia. Esgrime una conciencia crítica que lo acompaña siempre. Es la con

ciencia lúcida de Mutis y de los protagonistas anónimos e ilustres. Ojo profético, Maqroll es dado a escribir sentencias que permanecerán en la memoria de las gentes. Sus inscripciones: "...convierten - la derrota en una secreta sabiduría o en un poder mágico, inútil sin embargo para su autor".(14) Así, en los muros de un destartado y abandonado corralón en lo alto de la cordillera, se lee:

Soy el desordenado hacedor de las más - escondidas rutas, de los más secretos atracaderos. De su inutilidad y de su ignota - ubicación se nutren mis días.

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

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

("La Nieve del Almirante" -
en Caravansary p.31)

A pesar de los tintes de leyenda que recubren la figura del Gaviero, su historia es contada con familiaridad. Acostumbrado a este trato (no -- por eso se despejan las incógnitas), el lector se enterará en Los Hospitales de Ultramar de las memorias fragmentadas de Maqroll. El cronista explica:

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

(“Reseña de los Hospitales de Ultramar” en Summa de Maqroll...pp.135-136)

Las aseveraciones del narrador aclaran un aspecto fundamental. La leyenda de Maqroll no es la epopeya de un héroe, constituye la crónica de un hombre común, de una existencia cotidiana. El afán por los viajes y las peripecias que rodean a este marino destacan, aún más, la “intrascendencia” de su destino. En alguna de sus sentencias Maqroll escribe: “Dos metales existen que alargan la vida y conceden, a veces, la felicidad. No son el oro, ni la plata, ni cosa que se les parezca. Sólo sé que existen”. (15) El Gaviero se desplaza por extrañas tierras cambiando de oficios, en una continua búsqueda de lo que otorgue sentido a su devenir. - Ya que desde la primera aparición Maqroll propone la vida como conocimiento, su ciclo legendario ad-

quiere las características de una iniciación. La prueba regular con la que se enfrenta es la muerte. Paulatinamente el Gaviero va conociendo a la que le concederá la última morada.

Los Hospitales de Ultramar forman la crónica mayor sobre el Gaviero. La persona narrativa cambia al yo, al él o al nosotros. Contraria a la ambivalencia de la persona narrativa, la ubicación geográfica es específica. Los Hospitales se hallan al borde de los mares cálidos e inmersos en la naturaleza del trópico.

En la obra de Mutis el trópico es una obsesión. En el ensayo incluido en Summa de Maqroll el Gaviero, el poeta y crítico colombiano Gustavo Cobo Borda, cita una carta que Mutis dirigió a su amigo García Márquez. En ella Mutis apunta: "El trópico, más que un paisaje o un clima determinado, es una experiencia, una vivencia... Lo primero que sorprende en el trópico es precisamente la falta de lo que comúnmente suele creerse que lo caracteriza: riqueza de colorido, feracidad voraz de la tierra, alegría y entusiasmo de sus gentes. Nada más ajeno al trópico que estos elementos que suelen pertenecer a lo que se llama Sudamérica la tierra caliente formada por los tibios valles y laderas de los Andes y que nada tienen que ver con el verdadero trópico. Una vegetación enana, esqueléticos arbustos y desnudas zarzas, lentos ríos lodosos, vastos esteros grises donde danzan las nubes de mosquitos un soñoliento zig-zag, pueblos devorados por el polvo y la carcoma, gentes famélicas, con los grandes ojos abiertos en una interior vigilia de la marea de fiebre palúdica que lima y des-

morona todo vigor, toda energía posible, vastas noches húmedas señoreadas por todos los insectos que la más loca fantasía no hubiera imaginado, lechosas madrugadas cuando todo actó en el día que nos espera se antoja mezquino, gratuito, imposible, -- ajeno por entero al torpe veneno que embota la mente y confunde los sentidos en su insípida maleza. -- Esto más bien pudiera ser el trópico". (16) Respecto a este punto, Alfredo Barnechea escribe que el trópico se convierte, en la obra de Mutis, en "una fascinación y en una crítica". (17) Para Mutis el trópico no es una idea abstracta ni el simple marco de fondo, en su obra el trópico desempeña una actividad afin a la dramatización existencial. La naturaleza tropical es vista como la fuerza que -- obliga al tedio y a la destrucción de todos los elementos; en este sentido el poeta presenta una imagen desmitificada de lo telúrico. (18) Pero, a pesar del ambiente de muerte que emana del espectáculo de las tierras altas y bajas de Colombia, Mutis no niega su atracción. El trópico que aparece carcomiendo a personajes y objetos, corresponde a una visión vivida en la niñez y en la juventud. La mayor parte de los textos de Mutis se inspiran en el paisaje de la hacienda familiar, situada en Tolima. Mutis ha confesado que, de alguna manera, su poesía es la recreación nostálgica de su infancia. Al igual que Proust, la actualización del pasado a través del recuerdo, la rememoración de un mundo -- que se tragó en los primeros años, le abrió el camino a la poesía. Entre Maqroll y Mutis se establecen similitudes puesto que este personaje es también la conciencia del poeta. Maqroll, como Mutis, es movido por la nostalgia, y marcado por la cruel

dad del clima.

Viajero por vocación y realizador de oficios diversos en el movimiento confuso de la vida, Maqroll es la exteriorización del ambiente desértico del trópico. La historia de su vida y viajes se -- transforma en lento vía crucis en que la paulatina desintegración de su organismo armoniza con la ima gen desolada de la naturaleza que le sale al paso; el trayecto de su vida es, a la vez, el recuento -- del paisaje colombiano: "Las tierras altas y las -- tierras bajas, el calor y el frío, las minas y las salinas, los páramos, el río que los enlaza, el re molcador y sus planchones, la canoa, el ferrocarril, la selva y el mar, todos ellos aparecen, en -- algún momento, en su crónica". (19) El Gaviero vive el repetido aprendizaje de la muerte. El trópico, lugar de muerte, es su contexto primordial.

Los Hospitales de Ultramar comprenden once -- textos que relatan hechos significativos de los -- viajes de Maqroll y su muerte. "El Pregón de los -- Hospitales" es la apertura al mundo del dolor fisi -- co en el cual Maqroll busca la claridad de sus -- asuntos. Asumiendo el tono de predicador, Maqroll -- invita a participar de "un mundo que viaja ordena -- damente al desastre de los años". (20) La ironía no está ausente en el llamado, pese a que se contem -- pla la crueldad refinada de la fiebre o el cáncer, los feligreses que penetran en estos recintos sa -- ben de "la situación privilegiada de esta gran ca -- sa de enfermos". (21) El avizor describe el perma -- nente espectáculo que priva aquí:

¡Abran bien los ojos y miren cómo la pulida uña del síntoma marca a cada uno con - su signo de especial desesperanza!;

sin herirlo casi, sin perturbarlo, sin moverlo de su doméstica órbita de recuerdos y penas y seres queridos, para él tan lejanos ya y tan extranjeros en su territorio de duelo.

(“El Pregón de los Hospitales” en Summa de Magroll... p.137)

En “El Hospital de la Bahía” la similitud en tre el aspecto de los enfermos y el ambiente se -- acentúa:

El techo de zinc reventaba al sol sus - blancas costras de óxido, como el pulso de una fiebre secreta. Los olores se desmoronaban en la vasta y única sala, como si -- fueran húmedas bestias sacudiéndose en la - sombra y se mezclaban y cambiaban de identidad con una larga y destartalada pereza - de mediodía.

(“El Hospital de la Bahía” - en Summa de Magroll...p.139)

A veces el paisaje parece no ser tan triste. Sin embargo, esa plenitud instantánea de la naturaleza subraya la materia malsana del “noviciado de - la muerte” (22):

El mar mecía su sucia charca gris y al subir la marea alcanzaba a entrar hasta -- nuestros lechos. ¡Qué ironía el olor salu- dable y salinoso de las grandes extensio- nes, moviéndose preso entre la inmundicia- de nuestros males y la agridulce mueca de- las medicinas!

("El Hospital de la Bahía"-
en Summa de Magroll...p.139)

... el agua comenzaba a entrar lentamente- hasta inundar casi toda la sala. No tenía- ésta piso de madera, sólo la tierra holla- da mil veces, negra, lustrosa con la grasa de los enfermos y sus comidas y medicamen- tos. El agua del mar traída por vientos ve nidos de muy lejos, el agua de nuestros -- viajes, el ojo hermoso de materia virgen - en eterno desorden comenzaba a enturbiarse bajo nuestros lechos tristemente.

("El Hospital de la Bahía"-
en Summa de Magroll...p.140)

No se sabe por qué el Gaviero ha ingresado a estos hospitales. Un dato prevalece: aun con "los- ojos hinchados y cubiertos de blancas natas", (23)- hace el análisis lúcido de los males que prefigu-- ran la descomposición. Testigo partícipe, hace la- descripción de un limbo(24) dominado por la enfer- medad y la infección. Sus precisiones sobre los ha bitantes de estos recintos tampoco son abundantes. En todo caso dejan entrever cierta ternura que co- rroborra la miseria de sus vidas:

Al mediodía era frecuente el espectáculo de una mujer de carnes secas, ya sin pechos ni caderas, comida por el clima y el hambre, soportando el desordenado peso de un enfermo que gemía tiernamente como -- quien duerme una criatura.

(“El Hospital de la Bahía” -
-en Summa de Maqroll...p.139)

El mundo telúrico que evoca Mutis no es para disíaco. No obstante, en la atrocidad de las enfermedades Maqroll encuentra los medios para conocer. Como en la vida la trascendencia y el valor de las instituciones son ilusorios, el hombre sólo puede recuperar el significado transitorio de sus actos al tomar conciencia del alcance de sus fuerzas. Ante el dolor y el deterioro de su cuerpo, verdadera entidad válida, hay una especie de distanciamiento purificador. El sufrimiento real, sin exageraciones, del cuerpo, proporciona la redención, pero: - “no para salvarse sino para condenarse; o mejor, - para abrir los ojos no a un más allá sino a un acá devorado por el mal”. (25) Junto a esta visión realista transcurre el juego literario, el gusto por la invasión de la literatura (para Mutis particularmente la literatura épica y de aventuras) dentro de la literatura:

El enfermero... éste sí que sabía algunas cosas admirables y nada tristes. Contaba, por ejemplo, la “Construcción de la Torre de Babel” o “El rescate de los Dolientes” o la “Batalla sin Banderas”, largas -

historias en las cuales él aparecía discre-
tamente, al fondo, como un viejo actor que
hubiese conocido antaño los favores del pú-
blico....

("El Hospital de la Bahía"-
en Summa de Maqroll...p.140)

Continuando la tradición de varios de nues-
tros mejores narradores -García Márquez, Rulfo, -
Borges, Onetti-, Mutis inserta sus historias en la
dinámica de un universo inventado que resulta, por
otra parte, un acercamiento a nuestra realidad. --
Así, la crítica de la condición humana se extiende
a las voluntades y poderes que la enajenan. "El --
Hospital de los Soberbios" completa esta visión de
orden moral. Alejados de las demás construcciones,
los soberbios están reclusos en un edificio de --
cuatro pisos de ladrillo rojo, cuyas ventanas, día
y noche, son iluminadas por una luz mortecina. Al-
contrario de lo que sucede con los habitantes de -
rango inferior y como señal de su carácter, los so-
berbios se encuentran encerrados en el concreto, -
en la solidez artificial del edificio; su contacto
con la naturaleza es nulo. Escribe Sucre que los -
soberbios de este hospital son: "la Usura de la vi-
da que se alía a la de la muerte". (26) Sus padeci-
mientos se vuelven más nauseabundos con las dispen-
sas que disfrutaban. Colérico, Maqroll describe:

El desorden de sus poderes, la horrible
variedad de sus soberbias, expresada en ca-
da caso con los más hñndos e hirientes ma-
tices; la larga historia de sus enfermeda-
des -que era necesario oír con devota aten-

ción antes de explicar la razón de la visita-; la fetidez de las salas donde moraban y despachaban al mismo tiempo sus asuntos, rodeados siempre de frascos y recipientes - en los que se mezclaban las drogas y las - deyecciones, los perfumes y los regalos en especies que acumulaban los solicitantes y que servían a los dolientes de constante - alimento a su irritable gula; la luz siempre escasa de las salas, que hacía tan difícil leer la multitud de papeles, documentos, pruebas, recibos y cuentas que requerían en cada caso; todo ello hacía para mí detestable la visita de aquel puerto a donde llegábamos todos los años, ya entrada - la estación, cargados de húmedos fardos de mercancías y en medio de nieblas que dificultaban las labores de atraque.

("El Hospital de los Soberbios" en Summa de Maqroll... p.149)

Los soberbios, incluso moribundos, dominan - el comercio y acumulan riquezas:

Allí padecían los Soberbios... los que decidían en última instancia desde el contrato para la construcción de un gran estadio hasta la mínima cuenta de un albañil - de las alcantarillas.

("El Hospital de los Soberbios" en Summa de Maqroll... p.149)

En un desorden de cobijas y sábanas manchadas por todas las inmundicias, reposaba su blanda e inmensa estatuta de diabético, el enfermo que conocía de los asuntos de - embarque. Su voz salía por entre las fle-- mas de la hinchada y fofa garganta en don-- de las palabras perdían toda entonación y-- sentido. Era como si un muerto hablara por entre el lodo de sus pecados.

("El Hospital de los Sober-- bios" en Summa de Magroll... p.150)

Todos ellos imponen la superioridad de su po-- der a los que aguardan las resoluciones. Igual que los otros enfermos, realizan "comercios carnales"-- (27), sólo que éstos, despojados de cualquier ras-- go de ternura, son para ellos el instrumento de la humillación, actos mecánicos y rutinarios:

... los enfermos alargaban interminablemen-- te sus asuntos mientras satisfacían su de-- seo con desesperante lentitud, en presen-- cia de los fatigados solicitantes que de-- bían permanecer de pie.

("El Hospital de los Sober-- bios" en Summa de Magroll... p.150)

A la visión alucinada del clima, la muerte, - la oquedad, la destrucción, la enfermedad, las rui-- nas, el óxido, la agonía, se suman el lento trans-- currir del tiempo y, a veces, una perceptible tran--

quilidad. En "Fragmento", relato de desarrollo indefinido que inicia y termina no se sabe dónde, -- los leprosos viajan al Hospital de las Salinas. Magroll, otra vez testigo, describe cómo el aspecto de sus cuerpos roídos se dulcifica con la acción de los elementos naturales. Esta ocasión, la naturaleza deja su fuerza opresiva para mostrarse liberadora. Por otro lado, el diario acarreo que realiza el tren para transportar los leprosos al Hospital, la repetición de las mismas escenas cada día, provoca una sensación de tiempo detenido:

¡Qué inolvidable visión la de las blancas sábanas que envolvían los cuerpos lastimados en el hediondo aceite de los males, flotando sobre la fresca lejanía de las -- aguas, como una dicha que desenrolla sus -- símbolos!

Todo el día duraba el viaje de los enfermos. Al caer la tarde y con las primeras y quietas luces nocturnas, descendían, entumecidos y quejosos, pero tranquilos ya y purificados, como si hubieran llegado de las más apartadas y vírgenes regiones del agua.

El tren volvía por la noche con un ruido de hierros que golpean neciamente, con un escándalo metálico de oxidadas armas en desuso, con un chirrido amargo de cada imposible en la soledad marina y lunar.

("Fragmento" en Summa de Magroll...p.148)

En Los Hospitales de Ultramar Maqroll describe: "la realidad anodina que desemboca en revelación".(28) Característica esencial en la literatura de Mutis. No raras veces se ha observado en ella influencias del Surrealismo, influencias que podemos valorar en cuanto a la libertad imaginativa no a la irracionalidad. Las imágenes oníricas o las escenas imprevisibles son pruebas del imposible desentrañamiento de un absoluto: la vida. Bajo la simplicidad hay un sentido profundo que permanece latente aunque inagotable. El misterio queda en el recuerdo de los viajes o en los actos más comunes, partes inconclusas de nuestros deseos, sueños, felicidades fortuitas y males. Maqroll enumera sus plagas, sucesión de visiones bordadas con la realidad conocida e inexplicablemente extraña:

"Mis Plagas", llamaba el Gaviero a las enfermedades y males que le llevaban a los Hospitales de Ultramar. He aquí algunas - de las que con más frecuencia mencionaba:

Un gran hambre que aplaca la fiebre y la esconde en la dulce cera de los gan- - glios.

.....
 Algunas miradas, siempre las mismas, - en donde la sospecha y el absoluto desinterés aparecen en igual proporción.

.....
 Un irritable y constante deseo, una especial agilidad para contestar a nuestros enemigos, un apetito por carnes de caza - preparadas en un intrincado dogma de especies y la obsesiva frecuencia de largos -

viajes en los sueños.

.....
 El castigo de un ojo detenido en su du
 ro reproche de escualo que gasta su furia
 en la ronda transparente del acuario.

.....
 Un apetito fácil por ciertos dulces de
 maicena teñida de rosa y que evocan la pa
 labra Mariana.

("Las Plagas de Maqroll" en
Summa de Maqroll...pp.153--
 154)

Destaca en Mutis y sus personajes el predomi-
 nio de una actitud reticente que desconcierta. La
 reticencia de Mutis es muy similar a la de García-
 Márquez. Luis Harss (29) nota en la obra de García
 Márquez la acción sugerente del silencio, princi-
 pal apoyo del ambiente mágico en que se desenvuel-
 ven los relatos. En su comentario de La hojarasca,
 Harss explica: "intuimos la situación sin poder ex-
 plicarla. Y es que todo forma parte de un esquema-
 oculto que no se entrega nunca plenamente... Hay -
 referencias cifradas, supresiones, vacíos, intermi-
 tencias, puntos ciegos... la promesa es mayor que-
 la entrega... Lo que le gusta hacer a García Már-
 quez es llevar al lector al borde de la evidencia-
 y luego soltarlo, dejándolo en suspenso. El método
 no siempre funciona... Pero aumenta la presión at-
 mosférica. Y, cuando se cierra el libro, eso es lo
 que queda". (30) Juicio, éste, fácilmente aplica-
 ble a los procedimientos de Mutis. El lector se ha
 lla frente a constantes contradicciones. En Los --

Hospitales de Ultramar la evidencia más segura es su localización geográfica. Sin embargo, el mapa de Maqroll desmiente este hecho. El Gaviero elude decirnos la verdad:

Solía referirse el Gaviero a su Mapa de Los Hospitales de Ultramar y alguna vez -- llegó hasta mostrarlo a sus amigos, sin -- dar mayores explicaciones, es cierto, sobre el significado de algunas escenas que ilustraban la carta.....

I

Un jinete encarnado
galopa por la estepa.
Su sable alcanza al
sol atónito
que lo espera extendido
en un golfo bañado
de un tibio silencio.

III

El Gran Jefe ofrece
la Pipa de la Paz
a un cazador de búfalos
cuya mirada cae distraída sobre
las tiendas de colores
y el humo acre de las hogueras.
Un ciervo se acerca tristemente.

VII

Un hidroavión vuela
sobre la selva. Allá,

abajo, lo saludan las misioneras
que preparan el matrimonio
del cacique. Un olor a canela
se esparce por el ámbito
y va a confundirse con el
lejano zumbido de la nave.

VIII

Una ciudad cercada de alta piedra
esconde el rígido cadáver de la reina
y la carroña grave y dulce de su último
capricho, un vendedor de helados
peinado como una colegiala

("El Mapa" en Summa de Ma-
groll... pp.155-156)

Para ejemplificar citamos sólo unas ilustra-
ciones. Lo importante es comprobar la ambigüedad.-
Antes de enterarnos de la existencia del mapa --
creíamos que los Hospitales se encontraban en las
orillas de los mares cálidos y el mapa de Magroll-
no corrobora esta idea. Muy por el contrario, de --
acuerdo a esta carta de navegación, los Hospitales
se extienden a lo largo de una geografía dispar. --
El primer cuadro, además de aludir al húsar napo-
leónico de otro texto anterior, muestra la acción-
en Rusia. El siguiente cuadro enseña la transacción
entre dos indios en tierras de Norteamérica. El --
tercer cuadro describe las selvas tropicales. Las-
dos ilustraciones precedentes recrean acontecimien-
tos del pasado; este cuadro, en cambio, unifica --
tiempos y ambientes distintos. Al primitivismo ori-

ginal se une el progreso, la modernidad material.- La última pintura mezcla el plano de la intrascendencia con lo atroz y sorprendente. El lector, desorientado, se pregunta si acaso Maqroll conoce la revelación que él percibe pero que no logra definir por completo.

Otras ocasiones, Maqroll intuye el significado de los símbolos pero no puede explicarlo. Tiene la seguridad de que existe un misterio que le atrae aun cuando no es comprensible para él. "La Carreta" relata cómo el Gaviero transporta un vehículo, cargado de objetos en desuso, hasta los abandonados socavones de una mina. Pese a los esfuerzos - que realiza empujándolo, pues no lleva bestia alguna, el Gaviero repara en la "historia imposible" - pintada en los costados de la carreta. Cuatro cuadros integran la historia que repite de nuevo la mitología de Mutis:

En el primer cuadro una mujer daba el pecho a un guerrero herido en cuya abollada armadura se leían sentencias militares - escritas en latín. La hembra sonreía con malicia mientras el hombre se desangraba mansamente.

En el segundo cuadro una familia de saltimbanquis cruzaba las tormentosas aguas - del río, saltando por sobre grandes piedras lisas que obstruían la corriente. En la otra orilla la misma mujer del cuadro anterior les daba la bienvenida con anticipado júbilo en sus ademanes.

En el otro costado de la carreta la historia continuaba: en el primer cuadro, un tren ascendía con dificultad una pendiente, mientras un jinete se adelantaba a la locomotora meciendo un estandarte de Cristóbal Colón. Bajo las plateadas ramas de un eucalipto la misma hembra de las ilustraciones anteriores mostraba a los atónitos viajeros la rotundez de sus muslos mientras espulgaba concienzudamente su sexo.

El segundo cuadro mostraba un combate entre guerrilleros vestidos de harapos y soldados con vistosos uniformes y cascos de acero. Al fondo, sobre una colina, la misma mujer escribía apaciblemente una carta de amor, recostada contra una roca malva.

("La Carreta" en Summa de -
Maqroll...p.166)

Aparecen en los cuadros el pasado glorioso y guerrero, la errancia simbolizada en los saltimbanquis y acróbatas, la reactualización del tópico -- viaje en la locomotora y el estandarte de Cristóbal Colón, las referencias a una realidad histórica del mundo de ayer y el mundo actual. Al fondo de las escenas principales está siempre la mujer terrible; su presencia silenciosa parece hacer una observación: nada sobrepasa la fugacidad y la caducidad de lo humano. No obstante, cualquier opinión queda suspendida en la duda; esta vez ni el mismo Maqroll entiende el mensaje misterioso que insinúa el cuento:

Olvidó el Gaviero el cansancio de su tarea, olvidó las miserias sufridas y porvenir que le deparaba el camino, dejó de sentir el frío de los páramos y recorría los detalles de cada cuadro con la alucinada -certeza de que escondían una ardua enseñanza, una útil y fecunda moraleja que nunca le sería dado desentrañar.

("La Carreta" en Summa de -
Maqroll...pp.166-167)

Las valoraciones de los acontecimientos son distintas. El paralelo que podríamos encontrar en todas es la personalidad aventurera de Maqroll. Maqroll agota la vida, es atrevido y rebelde pero va de paso. Es el perpetuo exiliado.

"La Cascada", "Morada" y "En el Río" son - - tres textos afines que plantean un mismo asunto de forma semejante. Maqroll ya no habla, ya no es el testigo que cuenta; ahora es observado y objeto -- del discurso. El narrador expone, con objetividad, el encuentro de Maqroll con su muerte.

Como escribe Cobo Borda, "En el Río" la situación aún es vaga y general. Como era de esperar se, Maqroll no ingresa al Hospital de Río por enfermedad sino a causa de su actitud transgresora.- El Gaviero, en uno de sus tantos desembarques, ya ebrio insistía en casarse con una negra que exhi-- bía su pecho desnudo a la entrada de un burdel o - templo, como lo llama el narrador. Indignados ante tal profanación, los parroquianos-feligreses qui-- sieron matar al Gaviero, quien logró huir con dos-

heridas en el vientre y un brazo dislocado. En el Hospital del Río, sitio donde lo abandonaron los - hombres del remolcador que lo recogió, Maqroll comienza el reconocimiento del pasado. La soledad y - el silencio se tornan en únicos compañeros y van - creciendo conforme Maqroll se acerca a la muerte. - La soledad y el silencio, paulatinamente cierran - el círculo fatal de una: "conciencia que sólo emi - te el sonido de su propia introspección o sea el - progresivo silencio que se va extendiendo a todo - lo largo del libro".(31) En medio del silencio y - la soledad, el Gaviero pesa sus acciones:

...fue en el Hospital del Río en donde - - aprendió a gustar de la soledad y a resca - tar en ella la única, la imperecedera subs - tancia de sus días. Fue en el río en donde vino a aficionarse a las largas horas de - solitario soñador, de sumergido pesquisi - dor de un cierto hilo de claridad que mana - ba de su vigilia sin compañía ni testigos.

.....

Y de su soledad largamente rumiada y la - boriosamente escarbada en los largos días - en que yaciera descifrando las grandes man - chas que la humedad dejaba en las paredes - de ladrillo, derivó el Gaviero algunas en - señanzas perdurables y una costumbre, cada día más acentuada, de estar a solas con -- sus asuntos.

("En el Río" en Summa de Ma - groll...pp.141-142)

Para Maqroll sus asuntos son lo que para Mutis la poesía y la literatura, la cifra de la vida "verdaderamente vivida". (32) El infierno y el cielo están en la experiencia de las miserias humanas, en la futilidad de los días. Expresiones significativas de esa vida "verdaderamente vivida" son el erotismo y la nostalgia por la niñez.

Oviedo define el erotismo en la obra de Mutis así: "El erotismo en Mutis es otra forma de la imperdonable miseria humana: un roce súbito e inesperado que incendia la carne por un segundo, se extingue en su propia fiebre y deja para siempre una herida abierta". (33) Maqroll está consciente del rápido paso por esta tierra, pero es demasiado humano para borrar todo vestigio de los afanes de --trascendencia. Sigue siendo un ser de deseo, y el deseo es la confirmación de querer ser lo que no se es, de querer tener lo que no se tiene o lo que una vez se tuvo. En fin, el deseo comporta nuestras carencias y la insistencia en la inmortalidad. El erotismo viene a ser, entre otras cosas, la síntesis de la lucha entre lo imperecedero y lo relativo. Maqroll comprende que es imposible realizar el amor pero cuando la memoria resucita la unión de los cuerpos, el amor se erige en un medio contra el tiempo:

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

Aprendió que hay una nostalgia intacta de todo cuerpo gozado, de todas las horas-

de gran desorden de la carne en donde nace una verdad de substancia especial y sobre la que el tiempo no tiene ascendiente alguno.

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

("En el Río" en Summa de Maqroll...pp.142-143)

Maqroll tiene instantáneos retornos a los -- tiempos ideales de la infancia. Mircea Eliade expone que la infancia significa el tiempo mítico antes de la caída. El mito de la infancia ha tenido un papel decisivo en todas las sociedades porque -- la niñez equivale al tiempo primordial de la beatitud; un tiempo anterior al tiempo vivido del adulto. El Gaviero, portador de una antigua angustia -- sueña la dicha, y a veces la inquietud, de ciertos días de la infancia. Fuera del vacío, la Historia, el poder, el progreso y la enajenación, la infancia se preserva. Una de las plagas de Maqroll es -- precisamente: "La división del sueño entre la vida del colegio y ciertas frescas sepulturas".(34) En los momentos amargos el recuerdo de la infancia es un momentáneo descanso a los dolores y tiranías -- del cuerpo: "¡Ah, esos nombres pronunciados de lecho en lecho como una letanía de lejanos recuerdos detenidos en el ebrio dintel de la infancia!".(35)

Curado de sus heridas y con la entereza lograda en su larga soledad, el Gaviero abandonó el Hospital del Río, se fue a las tierras altas y - - allí:

...visitó los abandonados socavones de las minas, se internó en ellos y gritó nombres de mujeres y maldiciones obscenas que retumbaban en el afelpado muro de las profundidades.

Se perdió en los páramos recorridos por un viento que empujaba secas semillas y -- grandes hojas vestidas de una tibia pelusa nacarada. Una patrulla militar lo rescató de la muerte, cuando se había encogido entre las rocas en busca del calor de su propia sangre que apenas circulaba ya por su cuerpo escuálido y tostado por el sol de la cordillera.

("En el Río" en Summa de Magroll...p.143)

Es interesante notar que aparte del trópico, los hospitales, los puertos o los barcos, son sitios obsesivos los coches y las minas. A diferencia del trópico o los hospitales, espacios abiertos que permiten el contacto con la materia natural, las minas y los coches abandonados son lugares de encierro, de prisión. Oviedo dice que en los textos de Mutis los seres luchan con una grotesca contradicción, sueñan con surcar mares y tierras desconocidas, rememoran las experiencias de sus viajes anteriores, pero al final de sus vidas se encuentran encallados en sitios de los que les-

es imposible salir. (35 bis) Pensamos en el Maqroll que viaja continuamente, según lo aseguran algunos textos, y luego, en otros, escuchamos contar al Gaviero sus prolongados encierros. Por ejemplo, en una sentencia Maqroll aconseja:

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

("La Muerte del Almirante"
en Caravansary p.32)

¿Acaso la creencia en la supremacía del navegante no se frustra con la realidad que vive el Gaviero en la mina de Cocora?:

Aquí me quedé, al cuidado de esta mina y ya he perdido la cuenta de los años que llevo en este lugar... Y yo que soy hombre de mar, para quien los puertos apenas fueron transitorio pretexto de amores efímeros y riñas de burdel, yo que siento todavía en mis huesos el mecerse de la gavia a cuyo extremo más alto subía para mirar el horizonte y anunciar las tormentas, las costas a la vista, las manadas de ballenas y los cardúmenes vertiginosos que se acercaban como un pueblo ebrio; yo aquí me he quedado visitando la fresca oscuridad de estos laberintos por donde transita un ai-

re a menudo tibio y húmedo que trae voces, lamentos, interminables y tercos trabajos-de insectos, aleteos de oscuras mariposas-o el chillido de algún pasajero extraviado en el fondo de los socavones.

("Cocora" en Caravansary p. 39)

Si los Hospitales de Ultramar son un limbo,- las minas conforman el infierno. Las alucinaciones y los fantasmas pueblan sus galerías; muy de vez - en cuando son interrumpidos por circunstanciales - presencias humanas: aventureros, buscadores de oro o humildes mujeres famélicas. En esta reclusión el Gaviero no desaprovecha su agudeza para captar los misterios y el conocimiento escondido en las profundidades de estos huecos terrestres. Mas, como - afirma Oviedo, el llamado de los espacios abiertos continúa alimentando su imaginación:

Un día saldré de aquí, bajaré por la -- orilla del río, hasta encontrar la carretera que lleva a los páramos y espero entonces que el olvido me ayude a borrar el miserable tiempo aquí vivido.

("Cocora" en Caravansary p. 43)

"La Cascada" formula con más precisión los - motivos insinuados en "En el Río". Maqroll lleno - ya de miedo, contempla la inminencia de su futuro:

...el Gaviero conoció allí de su futuro y - le fue dado ver en toda su desnuda eviden-

cia, la vastedad de su miserable condición.

Una oscura mariposa apareció de repente y con su torpe y lento vuelo comenzó a medir el paso de las horas, chocando a menudo contra las lisas paredes o parándose en la blanca arena del piso, recogidas las -- alas hasta semejar el perfil de un hacha -- oxidada.

("La Cascada" en Summa de --
Maqroll...p.144)

En "Morada" la situación se concreta y explicita. Maqroll sueña. Embarcado en un navío, se desplaza entre acantilados hasta llegar a una isla. -- Después de atracar, divisa una escalinata que asciende a un promontorio. A medida que sube la escalinata Maqroll ve: "amplias terrazas que debieron servir antaño para reunir la asamblea de oficios o ritos de una fe olvidada". (36) Maqroll va conociendo cada una de ellas:

... En la primera se detuvo a descansar y olvidó el viaje, sus incidentes y miserias.

En la segunda olvidó la razón que lo moviera a venir y sintió en su cuerpo la mina secreta de los años.

En la tercera recordó esa mujer alta, -- de grandes ojos oscuros y piel grave, que se le ofreció a cambio de un delicado teorema de afectos y sacrificios.

Sobre la cuarta rodaba el viento sin -- descanso y barría hasta la última huella -- del pasado.

En la quinta unos lienzos tendidos a se car le dificultaron el paso. Parecían es-- conder algo que, al final, se disolvió en una vaga inquietud semejante a la de ciertos días de la infancia.

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

("Morada" en Summa de Ma- -
qroll...p.152)

Maqroll llega al reconocimiento de sí mismo, de su alma a través de un ritual. Las terrazas que antaño sirvieron a rituales antiguos, le señalan - episodios simbólicos de su vida. Maqroll espera, - tal vez, encontrar, descubrir, algo nuevo. Pero -- acontece que esa patria desconocida, esa morada fi nal e impostergable no oculta sorpresas. Detrás de la transitoria alucinación está lo de siempre. Un sitio que es "el mismo sitio". Así, percatándose - de que aquello que creía ignorar ya lo sabía, muere el Gaviero. El sueño se ha trocado en realidad:

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

("Morada" en Summa de Ma- -
qroll...p.152)

"Moirologhia" (lamento fúnebre que cantan -- las mujeres del Peloponeso alrededor del cadáver), nos hace pensar que Maqroll murió en uno de sus -- tantos Hospitales de Ultramar ubicado en tierras -- alejadas del trópico. Reconocimiento, éste, a un -- tema recurrente en la tradición romántica: la invo -- cación de Grecia como el paraíso perdido por exce -- lencia. Instalado en un espacio mítico, Maqroll ha -- ce posible su retorno individual al tiempo del ori -- gen.

"Moirologhia" es un poema oratorio. Puesto -- que es un canto fúnebre, sus motivos se desarro -- llan en torno del significado existencial del di -- funto. Lo que fue, lo que quiso y no logró, lo que es ahora en la muerte. Las exclamaciones dolorosas que emiten las mujeres acerca de Maqroll, comuni -- can cierta ironía muy afín a la visión del Gaviero:

De tus proezas de amante,
de tus secretos y nunca bien satisfechos --
deseos,
del torcido curso de tus apetitos,
qué decir, ¡oh sosegado!

.....
¡Ni una leve sombra quedará en la caja pa --
ra testimoniar tus concupiscencias!

"Un día seré grande..." solías decir en el
alba de tu ascenso por las jerarquías.
Ahora lo eres, ¡oh Venturoso! y en qué for --
ma.

Te extiendes cada vez más
y desbordas el sitio que te fuera fijado
en un comienzo para tus transformaciones.

Grande eres en olor y palidez,
 en desordenadas materias que se desparra--
 man y te prolongan.
 Grande como nunca lo hubieras soñado.

("Moirologhia" en Summa de-
 Maqroll...p.160)

Aunada a la casi obligada descripción de la destrucción del cuerpo, está la inmovilidad que de secha toda vanidad o ansia de libertad. Maqroll -- que soñaba en la perpetuidad de los viajes se deshace entre sus substancias minerales. Devorado por la muerte, ha encallado en el único puerto del que es imposible partir:

...¡oh varado entre los cirios!
 ¡Oh surto entre las losas del ábside!

("Moirologhia" en Summa de-
 Maqroll...p.161)

Además de "La Nieve del Almirante" y "Cocora", Caravansary incluye un tercer texto que representa la segunda versión sobre la muerte de Maqroll.

En medio del ambiente onírico y pesadillesco del trópico, Maqroll se interna en los esteros y se embarca en un viejo planchón, fuera de servicio desde hace muchos años atrás. En la pequeña embarcación viajan dos hombres y una prostituta herida en una riña de burdel. Al parecer la embarcación se pierde y dos de los viajeros mueren entre terribles convulsiones después de haber devorado una rata. Junto a Maqroll sólo permanece la mujer, cura-

da ya de sus heridas pero enferma de malaria. Aunque el Gaviero se encarga de guiar el rumbo del -- planchón, la embarcación queda varada entre la vegetación de una ciénega. Afiebrado y hambriento, - Maqroll comienza a alimentarse de sus recuerdos, - "substancias de ciertas horas de su vida" (37):

Una moneda que escapó de sus manos y ro
dó en una calle del puerto de Amberes, has
ta perderse en un desagüe de alcantarillas.

El sol que doraba las maderas del lecho donde durmió con una mujer cuyo idioma no logró entender.

Un imaginario y largo diálogo con el -- Príncipe de Viana y los planes del Gaviero para una acción en Provenza, destinada a - rescatar una improbable herencia del desd
chado heredero de la casa de Aragón.

El párpado que vibraba con la autónoma-
presteza del que se sabe ya en manos de la muerte. El párpado del hombre que tuvo que matar, con asco y sin rencor, para conservar una hembra que ya le era insoportable.

("En los Esteros" en Cara--
vansary pp. 58, 59, 60)

Cerca de la muerte, Maqroll rememora los - - asuntos reiterados en su ciclo legendario. Intenta extraer de ellos una clave, una lección y, otra -- vez, descubre la sabia certeza de lo que ya había-
previsto; la fe con que los otros buscan justifi--
car sus actos en este mundo (por demás, el único

posible) es ilusoria. Así, fiel a su impostura y - al margen de la Historia, la ideología, la reli- - gión y Dios, sumido por completo en la intemperie - de su cuerpo macerado, Maqroll muere de manera anónima y lejos de cualquier grandeza heroica o patética:

Días después, la lancha de resguardo en - contró el planchón varado entre los mangla - res. La mujer, deformada por una hinchazón - descomunal, despedía un hedor insoportable - y tan extenso como la ciénega sin límites. El Gaviero yacía encogido al pie del timón, - el cuerpo enjuto, reseco como un montón de - raíces castigadas por el sol. Sus ojos, -- - muy abiertos, quedaron fijos en la nada, - inmediata y anónima, en donde hallan los - muertos el sosiego que les fuera negado du - rante su errancia cuando vivos.

(“En los Esteros” en Cara--
vansary p.61)

Mutis encarna en Maqroll una biografía lite- - raria que comprende el sentido de una parte de la - poesía moderna. A través de Maqroll, personaje for - jado con pasión y dolor, Mutis: “ha logrado lo im - posible: que la miseria que es toda la vida se - - vuelva mítica”.(37 bis)

La historia de Maqroll el Gaviero es un mu- - ral formado por instantes, fragmentos e incidentes - de su vida. Maqroll ha instaurado un tiempo y un - espacio abiertos a posibilidades susceptibles de - infinitas recreaciones. No es extraño, por tanto,-

que el Gaviero reaparezca en otros episodios de la obra de Mutis. En consecuencia, su aventura continúa arrojándonos a la lectura de sus imprevistas - empresas, siempre encaminadas a cumplir la realidad irrisoria y absurda de un destino común: el - del hombre y su caída.

2. Otros personajes.

En el mundo de Maqroll apreciamos la importancia de la enfermedad y los hospitales, pero también la batalla y el belicismo rigen gran parte de la poesía de Alvaro Mutis. ¿Por qué causa? El poeta responde: "La batalla y el hospital son la más cercana presencia de la muerte, de la destrucción, del cambio del destino en cada minuto. Son el testimonio de entrar en la gran vorágine: hoy estás - aquí y mañana no sabes si vas a estar vivo". (38)- Sospechamos que hay además otra razón, principalmente por lo que toca al factor de la guerra y las batallas. Mutis escribe en su poema "De la Ciudad":

¿Quién ve a la entrada de la ciudad
la sangre vertida por antiguos guerreros?
¿Quien oye el golpe de las armas
y el chapoteo nocturno de las bestias?
¿Quién guía la columna de humo y dolor
que dejan las batallas al caer la tarde?
Ni el más miserable, ni el más vicioso
ni el más débil y olvidado de los habitantes
recuerda algo de esta historia.

.....
Y sin embargo el mito está presente,
subsiste en los rincones donde los mendigos

inventan una temblorosa cadena de placer,
 en los altares que muerde la polilla
 y cubre el polvo con manso y terso olvido,

 En la paz del mediodía, en las horas del -
 alba,
 en los trenes soñolientos cargados de ani-
 males
 que lloran la ausencia de sus crías,
 allí está el mito perdido, irrescatable, -
 estéril.

("De la Ciudad" en Summa de
Magroll...p.92)

El poeta reconoce en el destino humano y en el "poema del mundo" la presencia del pasado que se conoce con el nombre de Historia. Aclaremos, la Historia que fascina a Mutis es el suceso embellecido y destruido por el transcurso del tiempo, no el hallazgo puramente objetivo. En la obra de Mutis el hecho histórico de la guerra o de una época, se encuentra reconstruido por la imaginación. La Historia mitificada es la que interesa a Mutis; -- una Historia que remita a lo original. Debido a este interés, y tal como lo señala Sucre, los textos de Mutis reiteran la presencia y la ausencia del pasado. "De la Ciudad" expresa ambas circunstancias. Por una parte, el poeta critica a la civilización contemporánea que ha olvidado su origen; en estas sociedades el mito es ignorado y en consecuencia estéril; "Esa esterilidad, obviamente, está ligada al hombre moderno; regido por un sentido de la historia como progreso y poder, no tiene me-

moria y, por tanto, ha perdido la visión de lo original".(39) Pero, de igual modo, asegura que el mito permanece aquí, entre nosotros. La misión del poeta y del poema escrito es, entonces, evocar el mito con sus innumerables avatares. Así encontramos en el plano del narrador un poema dedicado a Felipe II.

Como su título indica, el texto aludido es un proyecto, apuntes que, posiblemente, formen más tarde un poema extenso. Las anotaciones del cronista son el recuento de elementos dispersos que recrean el espíritu guerrero y conquistador que debió privar durante el reinado de ese monarca. La enumeración de elementos que su "memoria ha dejado entre los hombres" paradójicamente afirma al mito en su negación:

Ni la pesada carreta del sueño que anda
por los caminos triturando países donde la
cal silenciosa del paisaje agrieta la piel
y escalda los ojos,

ni la mansa bestia que al agonizar rompe
con sus cascos las sonoras baldosas de
amplios y desolados aposentos,

ni la mugrienta cortina que cubre el le
cho empolvado de años sin misericordia ni
edad,

ni tanto elemento disperso que su memo-
ria ha dejado entre los hombres

-campanillas de hoteles de miseria, vie-
jos navíos cuyos costados de metal hermosí-
simo carcome el salitre, escarcha de caza-
dores, hondos disparos a la madrugada, hu-
mo de carboneros, pozo helado de las minas,

tanta cosa en fin, que nos agobia con su -
paso verdadero y profético.

Nada tiene ya esa tristeza de pálida --
fruta estéril que hiciera de su semblante-
un voraz dominador de lacerías,

nada conserva ya la frágil armazón de -
su cuerpo de largos brazos blancos, tan --
ajeno a las armas y a la cópula ansiosa de
sus abuelos guerreros.

("Apuntes para un Poema de-
Lástimas a la Memoria de su
Majestad el Rey Felipe II"-
en Summa de Maqroll...p.60)

En los objetos dispersos, hoteles, navíos y -
minas, adivinamos el esbozo del carácter de Maqroll.
Este poema del año 1947, prefigura los elementos -
típicos que prevalecen en la aventura del Gaviero.
Pero, volviendo a la exposición, decíamos que el -
mito es afirmado y negado al mismo tiempo. El poe-
ta acepta que la gloria de Felipe II continúa en -
la memoria de los hombres y después alaba -comple-
tando esa reducción a la "nada"- el olvido que aca
rrea la muerte del Rey:

¡Gloria de un clima! Loor al olvido que
adelanta a través de las piedras que suel-
da el calicanto su lengua poderosa y magní-
fica de estirpe, como un lebrél de siglos-
que despierta a los hombres.

("Apuntes para un Poema de-
Lástimas..." en Summa de Ma
groll...pp.60-61)

En estas anotaciones se distinguen dos entidades: la de soldados y súbditos, y la del monarca. Mutis resume en los apuntes, la imagen del poder - absoluto y sus repercusiones:

Sabía confusa de la guerra, de la conquista humana de territorios que cubre un cielo antiguo protector de legiones.

-corazas al viento de la tarde, rígidas estatuas de violencia sumergidas en alcoholés bárbaros-

Batallas sin voz. Batallas a medianoche en caminos anegados, entre carros atascados en el barro milenario.

("Apuntes para un Poema de Lástimas..." en Summa de Magroll...p.61)

En otro apartado (poema corto que se incluye en "Apuntes para un Poema de Lástimas...") el cronista agrega una reseña de la gente de guerra, de los que aún "perpetúan la desvirtuada magia de sus vidas":

el insomne que trasiega los días y las noches y oye confesiones y no cede,

el que volvió por su mujer y se perdió para siempre en la selva y gritó hasta apagar el rumor de las manadas voraces,

el vestido de gualda y sangre que hacía hogueras en los caminos para quemar sus sandalias,

.....

el Relator de Desastres, el mentiroso -
servil de infames bodas,

el guardián desencajado de las pesebre-
ras que tiemblan de pavor y de frío bajo -
la llovizna;

Todos sus súbditos, su vasto pueblo ren-
dido oscuramente entre las aguas de verdad
e historia grasienta como uniforme de pre-
ndería o pez de naufragio.

("Reseña" en Summa de Ma- -
groll...p.62)

La esfera de los súbditos está marcada por -
la inutilidad de las empresas. Sin embargo, su de-
rrota guarda cierta grandeza en el arrojado de los -
guerreros, el fanatismo religioso de los católicos,
los intentos fallidos de los aventureros o el mie-
do de los siervos. Mientras las multitudes persi-
guen utopías, su Señor, solo y encerrado, medita -
sobre su inmortalidad. El retrato físico y su acti-
tud, sintetizan el significado del Imperio:

Por última vez hagamos memoria de sus -
hechos, cantemos sus lástimas de monarca -
encerrado en la mansión

eficaz y tranquila que lentamente bebe-
su sangre de reptil indefenso y creyente.

Cuánta mugrienta soledad cobija sus re-
zos interminables, sus vanas súplicas, su-
amor por la hembra tuerta y ardiente que -
consumiera unas pocas noches de remordida-

vigilia.

("Apuntes para un Poema de Lástimas a la Memoria de su Majestad el Rey Felipe II"- en Summa de Magroll...p.61)

La pretendida inmortalidad del monarca, finalmente resulta relativa. Un anónimo arquero de Flandes se ocupa de prever la verdad: la Historia ha borrado las diferencias. Ha unificado en la trivialidad a monarcas y siervos, a héroes y hombres-masa:

"No importa lo que venga después. Firme en la cera de mis años, deduzco de las espesas nubes de insectos que se mecen sobre los desperdicios del mercado, la suerte de las expediciones, el incendio veloz de cosechas y pueblos, los ritos y la ceremonia final de tres días con sus noches, celebrada con motivo de la muerte del Rey, un hombre triste y pesaroso padre de pálidos infantes sin malicia ni pena".

("Apuntes para un Poema de Lastimas..." Summa de Magroll ...pp.62-63)

Aunque los apuntes constatan la visión del fracaso, Mutis captó, ante todo, lo que llama "la idea cesariana del poder". (40) El Felipe II, poseedor de un poder ilimitado, que decide no sólo su destino sino la vida de las multitudes que se extienden más allá de los límites de España.

La Historia mitificada remite a la condición humana cuyas esencias son la derrota y el fracaso. Esto es lo que relata "El Húsar", texto extenso dividido en cinco partes.

A diferencia de Felipe II que protagoniza motivos semejantes pero ubicado en su específico mundo histórico, el húsar napoleónico es transportado al clima tropical de América. Así, su historia fusiona una época y una cultura con el trópico ajeno a ellas. De esto, sin embargo, resulta un mestizaje simbólico.

En la primera parte del texto, el narrador - exalta la figura del Húsar:

En las ciudades que conocen su nombre y
el felpudo galope de su caballo,
lo llaman arcángel de los trenes,
sostenedor de escaños en los parques,
furia de los sauces.

Rompe la niebla de su poder - la espesabruma de su fama de hombre rabioso y rico-
en deseos-

el filo de su sable comido de orín y soledad,
de su sable sin brillo y humillado-
en los zaguanes.

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

¡Oh la gracia fresca de sus espuelas de
plata que rasgan la piel centenaria del ca
ballo

como el pico luminoso de un buitre de -
sabios ademanes!

.....
Basta la trama de celestes venas que se
evidencia en sus manos y que cerca su pro-
fundo ombligo para llenar su canto,
para darle la gota de sabiduría que me-
rece.

Memoria del húsar trenzada en calurosos
mediodías cuando la plaza se abandona a --
una invasión de sol y moscas metálicas.

.....
Fe en su andar cadencioso y grave,
en el ritmo de sus poderosas piernas fo-
rradas en paño azul marino.

Sus luchas, sus amores, sus duelos anti-
guos, sus inefables ojos, el golpe certero
de sus enormes guantes, son el motivo de -
este poema.

Alabemos hasta el fin de su vida la doc-
trina que brota de sus labios unguados por-
la ciencia de fecundas maldiciones.

("El Húsar" en Summa de Ma-
groll...pp.84-85)

El narrador habla de una leyenda instalada -
en un ambiente contemporáneo. Doble juego de paisa-
je y tiempo. Un húsar europeo y decimonónico se --
ubica en el trópico y el siglo XX. Enfundado en su
vistoso uniforme ("filo de su sable", "los dorados
adornos de su dolmán rojo", "la gracia fresca de -
sus espuelas de plata", "su pardo morrión", "sus -
piernas forradas en paño azul marino"), el Húsar -

reúne la arrogancia y la gloria de la Europa napoleónica. El majestuoso espectáculo de las juventudes francesas que murieron en los campos de batalla embebidos por la recia y romántica personalidad del Emperador, envuelve con un aura heroica la estampa del Húsar. De aquí que insista el narrador: los atributos del guerrero de estirpe milenaria -- son suficientes motivos del poema.

Resabio de los caballeros andantes, el Húsar es el guardián de la ciudad y del honor, por eso -- mientras consuma su destino "...era menester custodiar la reputación de las reinas". (41) Si bien la primera parte anuncia su destrucción en el orín y el polvo que cubren sus armas, la segunda, tercera, cuarta y quinta, narran su vertiginosa decadencia. Metáfora del Gaviero y del poeta, el Húsar predice su final:

"En la muerte descansaré como en el trono de un monarca milenario".

Esto escribió con su sable en el polvo de la plaza. Los rebaños borraron las letras con sus pezuñas, pero ya el grito circulaba por toda la ciudad.

("El Húsar" en Summa de Magroll...p.85)

Las señales de su cercana muerte aparecen -- también:

El mar llenó sus botas de algas y verdes fucos,
la arena salinosa oxidó sus espuelas,

el viento de la mañana empapó su rizada cabellera con la espuma recogida en la extensión del océano.

Solitario,

esperaba el paso de los años que derrumbarían su fe/el tiempo bárbaro en que su gloria había de comentarse en los hoteles.

.....
 Todo esto -su espera en el mar, la profecía de su prestigio y el fin de su generoso destino- sucedió antes de la feria.

Una mujer desnuda, enloqueció a los mercaderes...

Este será el motivo de otro relato. Un relato de las Tierras Bajas.

("El Húsar" en Summa de Maqroll...p.86)

El relato de las Tierras Bajas explica la caída del héroe:

Bajo la verde y nutrida cúpula de un cafeto y sobre el húmedo piso acolchado de insectos, supo de las delicias de un amor brindado por una mujer de las tierras bajas.

Una lavandera, a quien amó después de un amargo silencio, cuando ya había olvidado su nombre.

("El Húsar" en Summa de Maqroll...p.86)

Negando la imagen convencional que de él tenía la ciudad, el Húsar prefiere su libertad y se-

pierde en la pasión y la selva. Los pobladores de la ciudad, al carecer de su guardián, pierden el rumbo y pecan. Las mujeres y los hombres indiferentes crucifican a un cangrejo predicador de la pie-dad.

Junto con el castigo general y la plaga, el Húsar muere. Sus Huellas son el testimonio de la humillación y la derrota:

Sus arreos fueron hallados en la pieza de una posada.

Más adelante, a la orilla de una carretera, estaba el morrión comido por las hormigas.

Después se descubrieron más rastros de sus pasos:

Arlequines de tiza y siempreviva,
ojos rapaces y pálida garganta.

El mosto centenario vino que se encharca en las bodegas.

El poderío de su brazo y su sombra de bronce.

El vitral que relata sus amores y rememora su última batalla, se oscurece día a día con el humo de las lámparas que alimen-ta un aceite maligno.

("El Húsar" en Summa de Magroll...pp.87-88)

El presuroso olvido en que se va sumiendo su memoria, el rápido desleimiento de sus hazañas, -- concuerdan con el desarrollo del poema. Sólo que -- en este caso, el poema quisiera preservar algo que

no puede. El cantor reconoce que la poesía del guerrero supera los límites del lenguaje:

Y no cabe la verdad en esto que se rela
ta. No queda en las palabras todo el ebrio
tumbo de su vida, el paso sonoro de sus me
jores días que motivaron el canto, su figu
ra ejemplar, sus pecados como valiosas mo-
nedas, sus armas eficaces y hermosas.

("El Húsar" en Summa de Ma-
groll...p.88)

Después de reconocer su propia derrota, el -
cantor en tono autoritario e impaciente, apela al -
silencio:

Cese ya el elogio y el recuento de sus-
virtudes y el canto de sus hechos...haga--
mos el último intento de reconstruir sus -
batallas, para jamás volvernos a ocupar de
él, para disolver su recuerdo como la tin-
ta del pulpo en el vasto océano tranquilo.

("El Húsar" en Summa de Ma-
groll...p.88)

Como anota Cobo Borda, la derrota del Húsar-
es más dolorosa por su condición guerrera. (41 bis)
Acostumbrado a vencer en las batallas y a ver al -
enemigo de frente, tiene que luchar con lo inasi--
ble de la naturaleza. Al Húsar se lo tragó la sel-
va:

El nombre de los navíos, la humedad de-
las minas, el viento de los páramos, la se

quedad de la madera, ... entregarse por entero a mujeres de ademanes amorosos y piernas de anamita; todos estos elementos lo vencieron definitivamente, lo sepultaron en la gruesa marea de poderes ajenos a su estipe maravillosa y enérgica.

("El Húsar" en Summa de Magroll...pp.89-90)

En línea semejante se sitúan "El Festín de Baltasar" y "El Sueño del Príncipe-Elector".

La historia de Baltasar está en la Biblia, capítulo quinto, Libro de Daniel. La interpretación de Mutis es libre y sirve, más que nada, a los motivos que obsesionan su obra. Otra vez el personaje pertenece a una clase de elegidos que optan por la transgresión sabiéndose condenados a un destino fatal. De nuevo, el personaje y su historia son metáforas del poeta y el poema.

Lleno de aburrimiento, cansado y acosado por la angustia del vacío, Baltasar organiza el banquete en que profanará los vasos sagrados de Jerusalén:

No le bastaron las violentas y espumosas -
torreteras,

.....
No le bastaron a su desordenada condición-
de príncipe,

los bosques sombríos en donde las hojas me-
tálicas de los árboles
murmuraban la plegaria de un otoño inminen-
te.

Nada hubo para el sosiego de su ira
como zarza que arde en ronco duelo.

.....
Cuando el cansancio le cerró todos los ca-
minos,

surgió la idea del banquete.

Las cosas sagradas acumularon su hastío
y prepararon el lecho de su último día.

Lo de los vasos no tenía importancia.

Otros antes que él los habían profanado
con intenciones aún más oscuras.

(“El Festín de Baltasar” en
Summa de Magroll...p.99)

El castigo no proviene tanto de la mano que
escribe las palabras. Proviene del llamado inte- -
rior del protagonista, de su inclinación al autos
crificio:

Y así comenzó el monótono treno del festín.
Así se inició el pesado oleaje de palabras
y gestos que marca el vino con la blanca -
señal de su paso,

con su corona de doble filo.

De lo demás ya se sabe.

Es una antigua secuencia de trajinada memo-
ria.

Después de las tres palabras, cuando la ma-
no que las había escrito

se disolvió en la sombra del techo de cedro,
el reino supo de su fin, de la consumación
de su gloria.

(“El Festín de Baltasar” en
Summa de Magroll...p.101)

El cantor ha encauzado la tradición histórico-literaria a la reflexión sobre la escritura poética. La anécdota se transforma en el propio desarrollo del poema. La sumisión del personaje y el cumplimiento de los designios incomprensibles son la suerte del poema; o sea, la incapacidad del lenguaje, "secuencia de trajinada memoria".

"El sueño del Príncipe-Elector" reitera los temas inmodificables ya. Esta vez el protagonista es un príncipe alemán que regresa de la asamblea política de Espira, llevada a cabo por los protestantes en 1529.

Un sueño especial irrumpe en la vida tranquila del Príncipe-Elector: rodeado de una naturaleza que evoca la vegetación del trópico (cascadas furiosas, ríos, calor intenso y aroma de vegetales quemados) el Príncipe se encuentra con el placer desconocido para él hasta ese momento. Una mujer misteriosa aparece entre las aguas de un río en el que el Príncipe se refrescaba:

...Una mujer desnuda, cuya piel de color cobrizo se oscurecía aún más en los pliegues de las axilas y el pubis. El sexo brotaba, al final de los muslos, sin vello alguno que lo escondiera. El rostro ancho y los ojos rasgados...El cabello, también negro, denso y reluciente, caía sobre los hombros, los grandes pechos mostraban unos pezones gruesos y erectos, circuidos por una gran mancha parda, muy oscura. El conjunto de estos rasgos era por entero desconocido para el Príncipe-Elector. Jamás -

había visto un ser semejante.

("El Sueño del Príncipe-Elector" en Caravansary p.48)

La mujer es propiamente la hembra, la rudeza encarnada de la selva. Posee la atracción destructora de la naturaleza tropical. Cuando el Príncipe está a punto de entregarse a ella, la voz inconfundible de Magroll, conciencia del desastre, le recuerda en tono irónico su sentencia:

Una risa irónica se oyó a distancia. Venía de un personaje recostado en una de -- las piedras... Lo que cubrían unos harapos anónimos y de su rostro, invadido por una hirsuta barba entrecana, sólo lograban percibirse los ojos en donde se descubrían la ebriedad de todos los caminos y la experiencia de interminables navegaciones. "No, Alteza Serenísima, no es para ti la dicha de esa carne que te pareció tener entre -- tus brazos. Vuelve, señor, a tu camino y trata, si puedes, de olvidar este instante que no te estaba destinado. Este recuerdo amenaza minar la materia de tus años y no acabarás siendo sino eso: la imposible memoria de un placer nacido en regiones que te han sido vedadas".

("El Sueño del Príncipe-Elector" en Caravansary p.49)

El Húsar y Baltasar se perdieron en la pasión y el deseo; el Príncipe invierte los papeles. El,-

un Príncipe-Elector (42) del Sacro Imperio, está -
condenado a la renuncia voluntaria que lo reduce a
una realidad cotidiana y vulgar. En síntesis, a la
caída de su grandeza:

Un sordo malestar de tedio y ceniza lo fue
empujando hacia el ingrato despertar. Perci-
bió el llamado del despertar. Percibió -
el llamado del destino, teñido de fastidio
y la estrechez que pesaban sobre su vida y
que nunca había percibido hasta esa noche-
en la posada de Hildershut, en camino ha-
cia sus dominios.

("El Sueño del Príncipe - -
Elector" en Caravansary - -
p.50)

En todos los personajes -cuyas historias son
percibidas por un narrador/cantor-observamos un de-
rotero común: fracaso y muerte. La recreación de-
la tradición literaria no escapa a esta idea obse-
siva. Así, el narrador valora las personalidades -
de Matías Aldecoa (uno de los seudónimos litera-
rios del poeta León de Greiff) y Marcel Proust, en
el espacio de su muerte.

"La Muerte de Matías Aldecoa" expone en el -
contraste de negaciones y afirmaciones el signifi-
cado de la vida de un poeta que evidentemente ha -
sido transformado por la imaginación y la fantasía
de Mutis:

Ni cuestor en Queronea,
ni lector en Bolonia,
ni coracero en Valmy,

ni infante en Ayacucho;
 en el Orinoco buceador fallido,
 buscador de metales en el verde Quindío,
 farmacéuta ambulante en el cañón del Chica
 mocha,
 mago de feria en Honda,

 ni cuestor en Queronea,
 ni lector en Bolonia,
 ni cosa alguna memorable.

(“La Muerte de Matías Alde-
 coa” en Summa de Magroll...
 p. 109)

Sus oficios lo sitúan a un lado de los traji-
 nadores europeos, pero le imprimen la celebridad -
 del trashumante americano. En la muerte su aventu-
 ra se vuelve nimia:

desnudo, mutilado, golpeado sordamente
 contra las piedras,

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 desembo-
 cadura,
 menos aún que nada,

(“La Muerte de Matías Alde-
 coa” en Summa de Magroll...
 p. 109)

El "Poema de Lástimas a la Muerte de Marcel Proust" deviene en postura estética. La verdadera obra de arte es fértil aún en la muerte. Representa lo que busca permanecer en la marea perecedera del tiempo:

surgen tus facciones de astuto cazador babilónico,
 emergen de las aguas funerales
 para mostrar al mundo
 la fértil permanencia de tus sueños,
 la ruina del tiempo y las costumbres
 en la frágil materia de los años.

("Poema de Lástimas a la --
 Muerte de Marcel Proust" en
Summa de Maqroll...p.127)

"La Muerte del Capitán Cook" no narra el deceso o el momento crucial en que Cook asume su - - muerte; por el contrario, el narrador se encarga de contarnos las preguntas que le hicieron a Cook y sus sucesivas respuestas. Las preguntas, naturalmente, se referían a sus navegaciones, a los lugares que conoció. Los interlocutores impersonales insistían en saber "cómo eran" esas tierras, a lo que Cook respondía con desconcertantes afirmaciones:

Cuando le preguntaron cómo era Grecia, -
 habló de una larga fila de casas de salud-
 levantadas a orillas de un mar cuyas aguas
 eponzoñadas llegaban hasta las angostas --
 playas de agudos guijarros en olas lentas-
 como el aceite.

.....

Cuando le preguntaron cómo era Bélgica, estableció la relación entre el debilitamiento del deseo ante una mujer desnuda - que, tendida de espaldas, sonríe torpemente y la oxidación intermitente y progresiva de ciertas armas de fuego.

.....
 Cuando le preguntaron por un puerto del Estrecho, mostró el ojo disecado de un ave de rapiña dentro del cual danzaban las sombras del canto.

("La Muerte del Capitán - - Cook" en Summa de Magroll... p.118).

No hay incoherencia entre el título y el contenido del texto como pudiera parecer. En lugar de responder con descripciones geográficas y objetivas, Cook cuenta sus vivencias. No importa el "cómo" sino su experiencia personal en cada puerto, - en cada lugar que conoció en sus expediciones. Los instantes significativos de ciertas horas de su -- existencia que lo acercaron a la muerte. En ellos aparece el hospital, el deseo, la naturaleza opresiva, el canto del poema; en fin, los elementos -- del desastre. ¿ O no es cierto que Magroll los calificaba en sus Hospitales de Ultramar como "pasos que da el hombre usándose para la muerte" ? Cook, - idéntico al Gaviero, Baltasar, el Húsar, Matías Aldecoa y al propio Mutis, consume sus fuerzas para llegar a la tumba.

Otras pruebas de que el hombre no puede eva-

dir el único compromiso seguro que tiene en esta tierra son las "Citas" que encontramos en la voz - del yo lírico y en la visión del narrador, tal es el caso de "Cita en Samburán". El narrador es testigo de la plática entre dos hombres, Axel Heyst y Mister Jones. Para los dos la muerte no es asunto nuevo. El primero aprendió a verla detrás de cada acto y detrás de todos sus semejantes, ahora sentenciado a morir espera su revelación. El segundo, su verdugo, prefirió ser su mensajero. Lo significativo es la conclusión de ambos que borra unánimamente la importancia que los hombres suelen adjudicarle a los preparativos:

Es ahora, cuando el que va a morir, dice para sí: "Entonces, ¿esto era? Como no lo supe antes, si es lo mismo de siempre.- Cómo pude pensar por un momento que fuera a ser distinto".

La muerte del hombre es una sola, siempre la misma. Ni la lúcida frecuentación - que le dedicara Heyst, ni la vana complicidad que le ofreciera Mister Jones, hubieran podido cambiar un ápice el monótono final de los hombres...

("Cita en Samburán" en Cara vansary p.53)

El hastío y la desesperanza acompañan a la víctima y a su verdugo.

Este mismo hastío cubre la vida de los nómadas que descansan en los muros de Caravansary:

Están mascando hojas de betel y escupen en el suelo con la monótona regularidad de una función orgánica... Se habla de navegaciones, de azares en los puertos clandestinos, de cargamentos preciosos, de muertes-infames y grandes hambrunas. Lo de siempre. En el dialecto del Distrito de Birbhum, al Oeste de Bengala, se ventilan los modestos negocios de los hombres, un sórdido rosario de astucias, mezquinas ambiciones, cansada lujuria, miedos milenarios. Lo de - - siempre...

(Caravansary p.15)

Los títulos de los dos libros de poesía de Alvaro Mutis resultan muy afortunados. De hecho, hemos visto desfilar personajes--casi siempre captados en la perspectiva de la tercera persona y el estilo indirecto-- que unen voluntades, tienen idéntico aire de desolación y sufrimiento; todas parecen surgir de la persona ficticia del Gaviero. En verdad todos los personajes conforman la Summa de Magroll. Por otra parte, el término Caravansary -- prolonga el sentido de la suma y resume atinadamente la condición de estos seres. La palabra está en inglés y designa el albergue que se acostumbraba construir fuera de las murallas de la ciudad para dar hospedaje a las caravanas. En la literatura de Mutis los hombres son nómadas y aventureros que -- mueren lejos de sus lugares de origen, son propiamente esos seres que se encuentran en las caravanas en medio de insólitos y cotidianos oficios.

3. Las voces.

Ya hemos asentado en nuestras explicaciones que Mutis se vale de un procedimiento basado en la yuxtaposición de planos y personas. En los incisos precedentes pusimos de relieve el continuo juego - de identidades que propone la lectura de Summa de Maqroll el Gaviero y Caravansary. En este juego se adivina la creencia en la función transmisora del poeta. El yo poético de Mutis no se limita a un -- sentimiento intimista o puramente subjetivo, acepta ser el encadenamiento de existencias diferentes y el canal comunicativo que les permite manifestarse. El nivel del narrador comprende además de los universos de Maqroll y otros personajes, el plano de las voces. Mutis afirma en un poema:

Sólo entiendo algunas voces.

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

(“El Miedo” en Summa de Maqroll...p.82)

Por otra parte, Mutis reconoce que el acopio de seres y voces atestiguan una naturaleza inventada que trasciende la influencia de las experiencias del autor:

No sé, en verdad, quiénes son,
 ni por qué acudieron a mí
 para participar en el breve instante
 de la página en blanco.
 Vanas gentes estas,
 dadas, además, a la mentira.

("Invocación" en Caravansary
 p.21)

Las voces a las que nos referimos hablan en primera persona y carecen de nombres, son voces -- anónimas. Como Maqroll o cualquier personaje de la obra de Mutis, las voces destacan un carácter, una visión del mundo que se define por los oficios que desempeñaron o que aún realizan. Sin ser estrambóticos o raros, sus trabajos pertenecen a una esfera ajena a la trivialidad convencional: "Ni prestigiosos ni anodinos, esos oficios se sitúan, sin embargo, en una cierta marginalidad: introducen en la opacidad lo imprevisible".(43) Un arquero de -- Flandes, el conductor de un tren, el vigilante de algún barco, el que limpia las lámparas para la caza de los zorros, el presentador de exóticas y antiguas ceremonias o el trabajador del trapiche, -- son variantes de la figura de Maqroll. Sucre enfatiza un punto importante: en la narración o en el poema no hay rostros sino máscaras.(44) Los motivos de las voces constituyen, de nuevo, el testimonio de la batalla, el viaje, la aventura. Los trabajos de estos seres anónimos se desenvuelven dentro de una realidad sorprendente. Por ejemplo, el conductor del tren recuerda al orden nada común de los vagones y la armonía musical que provocaba el-

paso de la máquina entre los eucaliptos:

Constaba el tren de cuatro vagones y un furgón, pintados todos de color amarillo - canario. No había diferencia alguna de cla- ses entre un vagón y otro, pero cada uno - era invariablemente ocupado por determina- das gentes. En el primero iban los ancia- nos y los ciegos; en el segundo los gita- nos, los jóvenes de dudosas costumbres y, - de vez en cuando, una viuda de furiosa y - postrera adolescencia; en el tercero viaja ban los matrimonios burgueses, los sacerdo- tes y los tratantes de caballos; el cuarto y último había sido escogido por las pare- jas de enamorados, ya fueran recién casa- dos o se tratara de alocados muchachos que habían huido de sus hogares.

.....
 (Siempre me ha extrañado que no se constru- yan violines con la madera de ese perfuma- do árbol de tan hermosa presencia. Quince- años permanecía como conductor del tren y - cada vez me sorprendía deliciosamente la - riquísima gama de sonidos que despertaba - la pequeña locomotora de color rosado, al - cruzar los bosques de eucaliptos).

("El Viaje" en Summa de Ma-
groll...pp.64-65)

Rodeado de un ambiente más nocturno y mortí- fero que contrasta con la vivacidad vegetal del -- trayecto recorrido por el tren, el celador de bar- cos relata:

Los capitanes me confiaban los planos - de blancos veleros o de veloces yates destinados a la orgía de ancianos sin dientes y yo interpretaba los signos que en tales cartas indicaban sitios sospechosos o nidos de terror.

Con la savia de los cocoteros, arena recogida en la playa, a la madrugada del - Viernes Santo, la camisa de un viejo marino muerto en el Malecón del Sur en una epidemia de tifo y otros elementos que ya no recuerdo, realizaba la limpieza de los - ojos de buey turbios de miel y sacrificios y de las torres de radio adornadas con vistosas banderolas.

("Hastío de los Peces" en - Summa de Magroll...p.71-72)

Sobresale en los textos el tono de los narradores. Lo que indica que la sorpresa es para nosotros porque ellos hablan con naturalidad y familiaridad, con la misma entonación, de esa realidad increíble, sin destacar o invalidar una circunstancia más que otra. Concretamente en "El Viaje" y - "Hastío de los Peces", la ambigüedad acerca de la identidad de los dueños de las voces deja entrever que esos personajes son fases de otros que, probablemente, conozcamos pero cuya identificación no se define:

Desde dónde iniciar nuevamente la historia es cosa que no debe preocuparnos. Partamos, por ejemplo, de cuando era celador-

de trasatlánticos en un escondido y mísero puerto del Caribe. Mi nueva profesión, nada insólita y muy aburrida por épocas, me dejaba pingües ganancias...

("Hastío de los Peces" en -
Summa de Magroll...p.71)

No sé si en otro lugar he hablado del tren del que fui conductor. De todas maneras, es tan interesante este aspecto de mi vida, que me propongo referir ahora cuáles eran algunas de mis obligaciones en ese -- oficio y de qué manera las cumplía.

("El Viaje" en Summa de Ma-
groll...p.64)

Tanto el celador de barcos como el conductor del tren narran recuerdos que, aunque no todos -- agradables, representan su pasada felicidad, su li bertad gozada en el vértigo de los viajes intermi- nables. Los episodios finales de sus relatos nos -- conducen a una sospecha: en el presente viven con- finados en un lugar indeterminado. Al celador lo -- acusaron de incumplimiento, su conclusión es reti- cente: "En otra oportunidad relataré mi vergonzosa huida y mi subsecuente castigo".(45) El suspenso -- es menor en el caso del conductor. Después de fu-- garse con una viuda tuvo que dedicarse al oficio -- de colector de impuestos. ¿ Y el tren ? El tren -- permaneció como señal irónica de su renuncia:

Respecto al tren, supe que había sido -- abandonado definitivamente y que servía a-

los ardientes propósitos de los veraneantes. Una tupida maraña de enredaderas y bejucos invade ahora completamente los vagones y los azulejos han fabricado su nido - en la locomotora y el furgón.

("El Viaje" en Summa de Maqroll...p.66)

La misma singularidad se encarna en el trabajador que limpia las lámparas de hojalata las cuales utilizan los dueños de los cafetales para cazar a los zorros:

Mi tarea, 'mi destino, es mantener siempre brillante y listo este grotesco latón para su nocturna función vanatoria. ¡Y yo que soñaba ser algún día laborioso viajero por tierras de fiebre y aventura:

(Caravansary p.18)

Otras ocasiones la monotonía y la muerte embargan la consecución de sus tareas:

Cada vez que sale el rey de copas hay - que tornar a los hornos, para alimentarlos con el bagazo que mantiene constante el calor de las pailas. Cada vez que sale el as de oros, la miel comienza a danzar a borbotones y a despedir un aroma inconfundible - que reúne, en su dulcísima materia, las -- más secretas esencias del monte y el fresco y tranquilo vapor de las acequias. ¡La miel está lista! El milagro de su alegre - presencia se anuncia con el as de espadas.

Pero si es el as de bastos el que sale, en tonces uno de los paileros ha de morir.... En la madrugada de los cañaverales, se reparten las cartas en medio del alto canto de los grillos y el escándalo de las aguas que caen sobre la rueda que mueve el trapi che.

(Caravansary p.19)

¡Alto los enfebrecidos y alterados que con voces chillonas demandan lo que no se les debe! ¡Alto los necios! Terminó la ho ra de las disputas entre rijosos, ajenos - al orden de estas salas. Toca ahora el tur no a las mujeres, las egipcias reinas de - Bohemia y de Hungría, las trajinadoras de todos los caminos.... Afinquemos nuestras leyes, digamos nuestro canto y, por última vez, engañemos la especiosa llamada de la vieja urdidora de batallas, nuestra hermana y señora erguida ya delante de nuestra tumba. Silencio, pues, y que vengan las -- hembras de la pusta, las damas de Moravia, las egipcias a sueldo de los condenados.

(Caravansary p.16)

Como indica Sucre al caracterizar los personajes mutisianos, las voces anónimas también afirman la "fértil miseria": "Optan siempre por el rechazo que finalmente los aísla. En ellos, curiosamente, el individuo llega a destruirse y a afirmar una estirpe humana: el orgullo y la soledad, el -- fracaso como única victoria".(46)

B. El "yo" lírico.

Al abordar el campo lírico de la obra poética de Alvaro Mutis, es necesario saber que su liricidad no se diferencia mucho de los temas, aspectos e intenciones observados en los niveles del narrador, donde el poeta actúa como cronista de la realidad inmemorial o deja que su voz se transforme para dejar testimonios personales de voces anónimas o de otros personajes. En esencia, la elocución lírica recrea la posición y visión expresadas en los seres inventados que conforman el universo mítico de Mutis. Sabemos que estos rasgos no son nuevos en nuestro trabajo porque ya los hicimos notar en el "Nocturno" estudiado en el capítulo segundo, y también al hablar de Maqroll y los distintos personajes que forman las variantes de la figura total del Gaviero.

En Los elementos del desastre, Los Hospitales de Ultramar o Caravansary, hay la representación metaforizada de temas y rasgos que aparecen en Los trabajos perdidos, libro que constata una actitud eminentemente lírica y de cuyo contenido se tomarán la mayoría de ejemplos citados en este inciso. Como abundaremos en Los trabajos perdidos, no debe extrañar que volvamos a recurrencias y repeticiones. En Los trabajos perdidos Mutis expresa las mismas preocupaciones de sus personajes, pero de manera personal e individual.

De acuerdo a una definición de Wolfgang Kayser (47), el lenguaje lírico es la manifestación de una emoción en que lo subjetivo y lo objetivo -

se fusionan en una unidad. El estado lírico comunica la verdad de una experiencia que es conocida y sentida. Agrega Kayser que en la intención lírica se distinguen tres tipos y que en el poema puede haber uno o más de ellos. Podemos decir que estos tres tipos confluyen en la lírica de Mutis.

En general, el grupo de poemas en prosa y en verso libre en que predomina el yo lírico de Mutis, se caracteriza por la interiorización y el reconocimiento de la voz del poeta. Mutis ya no es el -- cronista o narrador de acontecimientos externos, -- ahora se ocupa de reflexionar sobre sus experien-- cias vividas aunque sus obsesiones continúan siendo las mismas.

Una actitud básica de la lírica que guarda relaciones con la posición épica es cuando: "el yo está frente a un 'ello', frente a un 'ente', lo -- capta y lo expresa". (48) En el caso de Mutis esa clase de lirismo se muestra en los poemas interesados en la captación del mundo físico. Mutis ve en ese mundo, en los objetos y seres que pueblan los espacios de un hotel, un cobertizo o el mar, la señal de un mensaje mágico que rebasa las aparien-- cias. Señal del tiempo y la inutilidad, señal de -- la derrota que reafirma la validez del riesgo de -- la vida. La luminosa belleza caduca de los elementos aparece en las "imágenes" que suele el poeta -- intercalar entre sus textos narrativos, lírico-na-- rrativos y líricos:

Una pieza de hotel ocupada por distrac-- ción o prisa, cuan pronto nos revela sus -- proféticos tesoros. El arrogante granadero,

"bersagliere" funambulesco, el rey muerto por los terroristas(...) el desnudo tentador de senos argivos y caderas 1.900, la libreta de apuntes y los dibujos obscenos que olvidara un agente viajero. 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.

("Los Elementos del Desastre"
en Summa de Magroll...p.76)

Hay objetos que no viajan nunca. Permanecen así, inmunes al olvido y a las más arduas labores que imponen el uso y el tiempo. Se detienen en una eternidad hecha de instantes paralelos que entretejen la nada y la costumbre. Esta condición singular los coloca al margen de la marea y la fiebre de la vida. No los visita la duda -- ni el espanto y la vegetación que los vigila es apenas una tenue huella de su vana duración.

(Caravansary p.25)

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.

("Los Elementos del Desastre"
en Summa de Magroll...p.78)

En el fondo del mar se cumplen lentas - ceremonias presididas por la quietud de -- las materias que la tierra relegó hace millones de años al opalino olvido de las -- profundidades. La coraza calcárea conoció un día el sol y los densos alcoholes del - alba. Por eso reina en su quietud con la - certeza de los nomeolvides. Florece en gestos demayados el despertar de las medusas. Como si la vida inaugurara el nuevo rostro de la tierra.

(Caravansary p.26)

Mutis desea aprehender la verdad de seres y cosas que gravitan y laten en el constante fluir - hacia la muerte. Pese a su condición transitoria, - Mutis ve en la realidad concreta y material algo - digno de contemplación, de esta postura se deriva un creciente vitalismo. La actitud lírica del poeta es, entonces, la expresión de la interioridad - anímica que admira las transformaciones de la realidad objetiva. El poeta busca eternizar la materia, describir sus líneas, distinguir sus gamas en el poema. En esta apreciación lírica: "ya no hay - objetividad frente al yo y actuando sobre él; aquí ambos se funden por completo". (49) No escapa a este sentimiento la relación entre realidad y palabra. Mutis define al poema en estos términos:

Cada poema nace de un ciego centinela

 Agua de sueño, fuente de ceniza,
 piedra porosa de los mataderos,
 madero en sombra de las siempre vivas,

metal que dobla por los condenados,
 aceite funeral de doble filo,
 cotidiano sudario del poeta,
 cada poema esparce sobre el mundo
 el agrio cereal de la agonía.

("Cada poema" en Summa de -
 Magroll...pp.119-120)

Ya hemos insistido en que Mutis no teoriza - sobre el metapoema. Sus reflexiones, la duda frente al lenguaje, son explícitas. En este fragmento, el poeta supone la coherencia del mundo y trata de traducirla en palabras. Escuchamos de nuevo su concepción poética expuesta en "Una Palabra" y "Los - Trabajos Perdidos", dos poemas ya comentados en el primer capítulo. El poema es los elementos de la - realidad, es la realidad misma; piedra, rama, acei - te de las ceremonias, campana de los condenados. - Pero la impotencia se revela, el poema es la "fér - til miseria" que cumple una doble muerte: la del - mundo y la del Verbo. Las palabras captan, en gra - do insatisfactorio siempre, la poesía escondida de un universo finito, usado por el tiempo y pronto a fenecer. El poema quiere englobar la complejidad - irreductible del mundo. Empeñado en una tarea impo - sible, el poema tiene que constituirse en "el agrio cereal de la agonía" y en "cotidiano sudario del - poeta". En esta misma línea lírica Mutis aduce la - influencia de la naturaleza tropical en sus expe - riencias. Al referirse a esa naturaleza, Mutis no - alude una realidad muy próxima, aunque así lo pa - rezca; evoca y actualiza el mundo de su tierra na - tal y de su infancia:

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 per-
sistente y vastísima
que crece las acequias y comienza a hen- -
chir los ríos
que gimen con su nocturna carga de lodos -
vegetales.

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

("Nocturno" en Summa de Ma-
groll...p.110)

La naturaleza es el factor desencadenante de
los sentimientos de desarraigo y soledad:

comienza el golpeteo de la lluvia
y corre el agua por las calles en silencio
y un olor húmedo y cierto
me regresa a las grandes noches del Tolima
en donde un vasto desorden de aguas
grita hasta el alba su vocerío vegetal;

.....
Y es entonces cuando peso mi exilio
y mido la irrescatable soledad de lo perdi-
do

por lo que de anticipada muerte me corres-
ponde

en cada hora, en cada día de ausencia
 que lleno con asuntos y seres
 cuya extranjera condición me empuja
 hacia la cal definitiva
 de un sueño que roerá sus propias vestiduras,
 hechas de una corteza de materias
 desterradas por los años y el olvido.

("Exilio" en Summa de Magro...p.129)

La naturaleza es, en la visión lírica, el --
 paisaje sencillo, violento, vegetal, objetivo. En--
 síntesis, la geografía colombiana con sus ríos, la
 cordillera, los cafetales, sus puentes y los tre--
 nes que los cruzan, la selva. Visión física del -
 mundo circundante, nunca interpretación intelec- -
 tual. En el lirismo de Mutis la naturaleza no se -
 disocia de la presencia humana, de lo anecdótico -
 de la vida humana. Hombre y naturaleza se integran
 en la correlación de actos:

Al paso de los ladrones nocturnos
 oponen la invasión de grandes olas de tem-
 ratura.

Al golpe de las barcas en el muelle,
 la pavura de un lejano sonido de corneta.
 A la tibia luz del mediodía que levanta --
 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.

Nada cambia esa serena batalla de los elementos
 mientras el tiempo devora la carne de los
 hombres
 y los acerca miserablemente a la muerte co
mo bestias ebrias.

("Del Campo" en Summa de Ma
groll...p.93)

Bajo el entusiasmo está siempre la verdad de la muerte, el absurdo, la derrota y la soledad. El poeta reconoce que la naturaleza o la ciudad son lugares para la cita con la muerte:

Bien sea en la orilla del río que baja de
 la cordillera
 golpeando sus aguas contra troncos y meta-
 les dormidos,
 en el primer puente que lo cruza y que --
 atraviesa el tren
 en un estruendo que se confunde con el de
 las aguas;

.....
 O tal vez en un cuarto de hotel,
 en una ciudad a donde acuden los tratantes
 de ganado,
 los comerciantes en mieles, los tostadores
 de café.

.....
 O quizá en el hangar abandonado en la selva,
 a donde arrimaban los hidroaviones para de
jar el correo.

("Cita" en Summa de Magroll
 ...p.114)

En la conclusión, el poeta se orienta de la-
realidad exterior a la verdad de su condición:

Otros lugares habría y muy diversas circuns-
tancias;
pero al cabo es en nosotros
donde sucede el encuentro
y de nada sirve prepararlo ni esperarlo.
La muerte bienvenida nos exime de toda va-
na sorpresa.

("Cita" en Summa de Magroll
...p.115)

La naturaleza tropical, centro del que sur--
gen los sentimientos, los instintos, el destino -
del hombre, se mezcla a la fiebre, al deseo y a --
las navegaciones:

La fiebre atrae el canto de un pájaro an--
drógino
y abre caminos a un placer insaciable
que se ramifica y cruza el cuerpo de la -
tierra.

¡Oh el infructuoso navegar alrededor de --
las islas donde las mujeres ofrecen al -
viajero la fresca balanza de sus senos
y una extensión de terror en las caderas!

.....
La fiebre atrae el canto de los resumideros
donde el agua atropella los desperdicios.

("Nocturno" en Summa de Ma-
groll...p.91)

En la lírica de Mutis es más factible que la naturaleza se humanice. El hombre se fusiona a - - ella integrándose a su movimiento. No hay tanto -- una naturalización del hombre como una determina-- ción trágica del trópico sobre él.

La ciudad ocupa igual nivel de importancia.- Entre la heterogeneidad de los sitios urbanos, apa- recen, engrandecidos por la visión del poeta, los- lugares marginales. Allí, la miseria humana preva- lece. Por los callados refugios de los prostíbulos o las cocinas militares, transita el hombre justi- ficando su brevedad y su dolor:

Toda la ciudad se ha ido llenado de este -
llanto,
hasta los solares donde se amontonan las -
basuras,
bajo las cúpulas de los hospitales,
sobre las terrazas de verano,
en las discretas celdas de prostitución,
en los papeles que se deslizan por solita-
rias avenidas,
con el tibio vaho de ciertas cocinas mili-
tares,

.....
un llanto de mujer que ha llorado largamente
en el cuarto vecino,
por todos los que cavan su tumba en el sueño,
por todos los que vigilan la mina del tiempo,
por mí que lo escucho

("Ciudad" en Summa de Ma- -
groll...p.116)

Es posible localizar una tercera actitud lírica. Específica Kayser que otra postura lírica es aquella en que las esferas anímica y objetiva: -- "(...) actúan una sobre otra, se desarrollan en el encuentro, y la objetividad se transforma en un -- 'tú'". (50) Por lo regular este tipo de lirismo lo encontramos cuando el poeta habla a su amada y a sí mismo, desdoblado en un supuesto tú que también comprende al lector.

La vivencia del amor se vincula necesariamente a los viajes, los hospitales, el tiempo y la muerte. La figura de la amada se enlaza con estos tópicos:

Desde la plataforma del último vagón
 has venido absorta en la huida del paisaje.
 Si al pasar por una avenida de eucaliptos
 advertirte cómo el tren parecía entrar
 en una catedral olorosa a tisanay a fiebre;

 si el viaje persiste por días y semanas,
 si nadie te habla y, adentro,
 en los vagones atestados de comerciantes y
 peregrinos,
 te llaman por todos los nombres de la tierra,
 si es así,
 no habré esperado en vano
 en el breve dintel del cloróformo
 y entraré amparado por una cierta esperanza.

("Breve Poema de Viaje" en
Summa de Maqroll...p.122)

El amor es una de tantas batallas que va a -

morir "contra la cerrada coraza de los días". (51)
 Y el tiempo, gastando los elementos, la memoria de
 los hombres y sus pasiones, repite su perpetuo ofi-
 cio:

El tiempo, muchacha, que te esconde en su -
 pecho
 con tus manos seguras y tu melena de legio-
 naria
 y algo de tu piel que permanece;
 el tiempo, en fin, con sus armas ocultas.
 Nada nuevo.

("Batallas Hubo" en Summa -
de Maqroll...p.124)

Otra vez el tiempo te ha traído
 al cerco de mis sueños funerales.
 Tu piel, cierta humedad salina,
 tus ojos asombrados de otros días,
 con tu voz han venido, con tu pelo.

.....
 A la sombra del tiempo, amiga mía
 un agua mansa de acequia me devuelve
 lo que guardo de ti para ayudarme
 a llegar hasta el fin de cada día.

("Sonata" en Summa de Ma-
qroll...p.125)

Ensimismado en sus reflexiones, Mutis se pre-
 gunta el sentido de la vida, sentido que radica en
 el absurdo o en el vacío. Fundamentalmente el sen-
 tido de la vida está en la muerte que intensifica-
 nuestro breve paso por la tierra:

¿Sabes qué te esperaba tras esos pasos del arpa llamándote de otro tiempo, de otros días?

¿Sabes por qué un rostro, un gesto visto - desde el tren que se detiene al final - del viaje,

antes de perderte en la ciudad que resbala entre la niebla y la lluvia,

vuelven un día a visitarte, a decirte con unos labios sin voz, la palabra que tal vez iba a salvarte?

.....
¿Quién eres, entonces? ¿De dónde salen de pronto esos asuntos en un puerto y ese tema que teje la viola

tratando de llevarte a cierta plaza, a un silencioso y viejo parque

con su estanque en donde navegan gozosos - los veleros del verano?

No se puede saber todo.

No todo es tuyo.

No esta vez, por lo menos...

("Sonata" en Summa de Magroll... pp. 132-133)

Como advierte Sucre, toda la obra de Mutis - se desarrolla en torno a la antítesis de "la fértil miseria":

Cala tu miseria,
sondéala, conoce sus más escondidas cavernas.

.....

Cultiva tu miseria,
 hazla perdurable,
 aliméntate de su savia,
 envuélvete en el manto tejido con sus más-
 secretos hilos.

.....
 Que se confunda con tus entrañas, tu miseria;
 que contenga desde ahora los capítulos de
 tu muerte,
 los elementos de tu más certero abandono.

.....
 Aprende a reconocerla hasta en sus más brev
 ves signos:
 el encogerse de las finas hojas del carbo-
 nero,
 el abrirse de las flores con la primera --
 frescura de la tarde,
 la soledad de una jaula varada en el lodo
 del camino, el hollín de los arrabales,
 el vaso de latón que mide la sopa en los -
 cuarteles,

.....
 No mezcles tu miseria en los asuntos de cad
 da día.

Aprende a guardarla para las horas de tu -
 solaz

y teje con ella la verdadera
 la sola materia perdurable
 de tu episodio sobre la tierra

("Grieta Matinal" en Summa-
de Magroll...pp.111-112)

La miseria es condición y manera de ser. Prou

porciona sabiduría dentro de la precariedad. Idéntica al poema, la miseria humana, darse cuenta de su posesión, abre el esplendor del mundo. En su -- sencilla indigencia y devorado por "la serena batalla de los elementos", el hombre despliega la luminosidad de su conciencia vital de la realidad.

A grandes rasgos podemos apreciar en el yo lírico temas y preocupaciones habituales en el nivel del narrador: la idea del desastre, los hospitales, el trópico, la batalla, el viaje, la soledad, el desamparo, y la misma conclusión, la única posible en el sentido unitario de esta obra: la ruina que significa la muerte.

Los desdoblamientos de la persona poética ubican la poesía de Mutis en relación directa con la tradición romántica. Injustamente se ha querido ver en los poetas románticos meras exaltaciones -- subjetivas. Este criterio superficial se anula porque los románticos afirmaron, más que nadie, la importancia de la imaginación en la creación literaria y elaboraron un nuevo concepto del poeta. El poeta ya no es un yo estrictamente biográfico, es un hombre que oculta en su aparente identidad distintos sujetos y vidas diferentes. Vive en perpetua duplicación: yo y el "otro". No en balde, -- Keats vio en el poeta el camaleón en continua metamorfosis; una existencia que servía, como escribe Sucre, para: "...dar vida y forma a otro Cuerpo".-

(52)

Notas Bibliográficas

- (1) Guillermo Sucre. "El poema: una fértil miseria" en La máscara, la transparencia p. 367
- (2) Sucre. Op.cit. pp.367-368
- (3) Sucre. Op.cit. p.370
- (4) Gustavo Cobo Borda. "La poesía de Alvaro Mutis" en Alvaro Mutis. Summa de Maqroll el Gavierno p.31
- (5) Declaración de Mutis en la entrevista inédita de Rosa Jaramillo. Una visita al mundo ceremonial de Alvaro Mutis p.18
- (6) Ibidem
- (7) Mircea Eliade. Mito y realidad p.209
- (8) Eliade. Op.cit. p.19
- (9) Sucre. Op.cit. p.373
- (10) Ibidem
- (11) Ibidem
- (12) Alvaro Mutis. Summa de Maqroll el Gavierno p.74
- (13) Sucre. Op.cit. p.373
- (14) José Miguel Oviedo. "Karavansary" en Vuelta - n.67, p.36
- (15) Alvaro Mutis. Caravansary p.32
- (16) Cobo Borda, Op.cit. en Alvaro Mutis. Summa de Maqroll...pp.37-38

- (17) Alfredo Barnechea y José Miguel Oviedo. "La historia como estética" (entrevista) en Alvaro Mutis. Poesía y prosa p.79
- (18) Sucre. Op.cit. p.378
- (19) Cobo Borda. Op.cit. en Alvaro Mutis. Summa de Magroll...p.37
- (20) Alvaro Mutis. Summa de Magroll...p.137
- (21) Ibidem
- (22) Alvaro Mutis. Summa de Magroll...p.138
- (23) Alvaro Mutis. Summa de Magroll...p.139
- (24) Sucre. Op.cit. p.374
- (25) Sucre. Op.cit. p.375
- (26) Ibidem
- (27) Ibidem
- (28) Octavio Paz. "Los hospitales de ultramar" en Alvaro Mutis. Poesía y prosa p.683
- (29) V. Luis Harss. Los nuestros
- (30) Harss. Op.cit. p.398
- (31) Cobo Borda. Op.cit. en Alvaro Mutis. Summa de Magroll...p.38
- (32) Mutis, al igual que Proust, piensa que la obra de arte recupera el verdadero sentido de lo vivido. A este respecto ver la entrevista de Guillermo Sheridan. "La vida, la vida verdaderamente vivida..." en Alvaro Mutis. Poesía y prosa pp.616-651

- (33) José Miguel Oviedo. "Karavansary" en Vuelta - n.67, p.36
- (34) Alvaro Mutis. Summa de Maqroll...p.154
- (35) Alvaro Mutis. Summa de Maqroll...p.140
- (35 bis) Cfr. José Miguel Oviedo. Op.cit. en Vuelta n.67, p.36
- (36) Alvaro Mutis. Summa de Maqroll... p.151
- (37) Alvaro Mutis. Caravansary p.58
- (37 bis) Gustavo Cobo Borda. "Dos poetas colombianos" en Diálogos, n.5, p.28
- (38) Sheridan, Op.cit. en Alvaro Mutis. Poesía y prosa p.637
- (39) Sucre. Op.cit. p.378
- (40) Mutis acepta su atracción por el fenómeno del poder político absoluto. V. Barnechea y Oviedo. Op.cit. en Alvaro Mutis. Poesía y prosa - p.585
- (41) Alvaro Mutis. Summa de Maqroll...p.87
- (41 bis) Cfr. Gustavo Cobo Borda. "La poesía de Alvaro Mutis" en Alvaro Mutis. Summa de Maqroll ... p.26
- (42) Príncipes-Electores eran nobles alemanes que tenían derecho a elegir al Emperador.
- (43) Sucre. Op.cit. p.369
- (44) Sucre. Op.cit. p.371
- (45) Alvaro Mutis. Summa de Maqroll...p.73

- (46) Sucre. Op.cit. p.372
- (47) Wolfgang Kayser. Interpretación y análisis de la obra literaria.
- (48) Kayser. Op.cit. p.446
- (49) Ibidem
- (50) Ibidem
- (51) Alvaro Mutis. Summa de Maqroll...p.123
- (52) Guillermo Sucre. "Del autor al texto" en La máscara...p.95

C O N C L U S I O N E S

El objetivo de esta tesis ha sido caracterizar la poesía de Alvaro Mutis a partir de su naturaleza - cambiante, de lo que llamamos aquí "metamorfosis". Esta metamorfosis comprende varios aspectos condicionados por factores de índole histórico-literarios y motivaciones personales del autor.

El rasgo más evidente y constante en su producción poética es la flexibilidad extrema con que el colombiano considera el fenómeno poético. Esto lo lleva a borrar fronteras entre los niveles lírico y narrativo, a extender la noción de "poesía" a diversas formas literarias y a fenómenos que exceden los límites de la escritura textual. En virtud de que en nuestra época las definiciones acerca de los géneros literarios resultan relativas, dado -- que éstos se transforman continuamente, la actitud de Alvaro Mutis es congruente con lo que denominamos "espíritu de la época". La imposibilidad para clasificar estrictamente sus textos de acuerdo a la preceptiva y retórica de tradición clásica, incorporan su obra a la tradición moderna de la poesía. Sin embargo, esta tradición aporta elementos nuevos y hereda otros de la precedente. Así encontramos en la poesía de Mutis rasgos que provienen de una tradición antigua de raíz bíblica y épica - (pensar que la poesía es canto y cuento, el uso de diversas formas de la repetición) unidas a características modernas (la mezcla de géneros, el concepto de belleza). Pero fundamentalmente, la metamorfosis de la poesía de Mutis se origina en su pensamiento poético que, en su caso, se identifica con

su arte poético. Puesto que para el poeta la poesía surge del mundo objetivo, del mundo de las cosas, los límites formales entre los géneros literarios son inútiles. La poesía no se atiene solamente a la escritura.

Debido a que en la poesía de Alvaro Mutis --predomina el desarrollo simultáneo de un doble movimiento, la calificamos como poesía lírico-narrativa. Mutis incluye en el concepto de poema la expresión lírica y el relato en prosa imprimiéndoles a sus textos un sentido problemático. El universo del poema propuesto por Mutis comprende 4 formas: - a) el relato; b) el texto lírico; c) la yuxtaposición de la lírica y la narración; d) la prosa poética. En consecuencia la persona poética de Mutis es una continua traslación. Como ha escrito Sucre en el ensayo "El poema: una fértil miseria", casi ninguno de los poemas de Mutis es la elocución exclusiva del yo biográfico del autor. El narrador, - la voz anónima, el protagonista y el yo lírico, establecen entre sí múltiples relaciones que dan a la obra de Mutis su carácter unitario y dinámico.

Asimismo Summa de Magroll el Gaviero y Caravansary se fundan en los mismos temas y motivos. - Las batallas, el hombre degradado en medio de la enfermedad, los hospitales y el trópico, la ciudad, los viajes y los paisajes fantásticos de Oriente, - la soledad, el exilio, el transcurrir mortal del tiempo, todo desemboca en dos preocupaciones fundamentales: el fracaso del proyecto humano y la muerte.

En un sentido general la obra poética de Al-

varo Mutis es literatura de convicciones y no de convenciones. En nuestro estudio quedan señaladas sus múltiples herencias. Encontramos en ella los ecos de la literatura romántica europea, de la literatura de aventuras y la recreación de aspectos de la Historia occidental y la influencia de la literatura bíblica (influencia asimilada en el tono y los recursos poéticos más no en las intenciones). Si bien estos rasgos muestran a Mutis como heredero de las tradiciones culturales de Occidente y -- Oriente, su fascinación crítica por la naturaleza del trópico colombiano, el estilo reticente y alusivo y la elaboración de un universo mítico, fragmentado y repetitivo, lo vinculan a la tradición literaria de la América Latina. El paralelo que -- hay entre las obras de Mutis y García Márquez es -- un ejemplo de ello. Sin embargo, por encima de las influencias y los lugares comunes, la verdadera pasión de la poesía de Mutis es la búsqueda de sí -- mismo a través de la búsqueda del otro.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

- Aristóteles. Poética (Traducción de Juan David García Bacca). México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1946.
- Abagnano, Nicolai. Diccionario de filosofía México, Fondo de Cultura Económica, 1963.
- Alonso, Amado. Materia y forma en poesía Madrid, Gredos, 1960; tercera edición.
- Barthes, Roland. El grado cero de la escritura Buenos Aires, Siglo XXI, 1976; segunda edición.
- El placer del texto Buenos Aires, Siglo XXI, 1978; segunda edición.
- Barthes, Roland et al. Análisis estructural del relato México, Premiá, 1982; Serie La Red de Jonás, segunda edición.
- Borges, Jorge Luis. Literaturas germánicas medievales Buenos Aires, EMECE Editores, -1978.

- Bouchot, M. Historia de la literatura anti-
gua
Madrid, Editorial La España Mo-
derna, 1945.
- Bourneuf, Roland y
Ouéillet, Réal. La novela.
Barcelona, Ariel, 1983; Serie-
Letras e Ideas, tercera edi-
ción.
- Bousoño, Carlos. Teoría de la expresión poética
Madrid, Gredos, 1970; 2 volúme-
nes.
- Bowra, C.M. Poesía y política
Buenos Aires, Losada, 1969.
- Carranza, Eduardo. Hablar soñando
México, Fondo de Cultura Econó-
mica, 1983; Serie Tierra Firme.
- Collazos, Oscar. Los vanguardismos en la Améri-
ca Latina
Barcelona, Península, 1977; --
Ediciones de Bolsillo.
- Charry Lara, Fer-
nando. Lector de poesía
Bogotá, Instituto Colombiano -
de Cultura, 1968.
- Ducrot, Osvald y
Todorov, Tzvetan. Diccionario de las ciencias --
del lenguaje
México, Siglo XXI, 1978; cuar-
ta edición.

- Fernández Moreno, César. Introducción a la poesía
México, Fondo de Cultura Económica, 1962; Colección Popular, n.30.
- América Latina en su literatura
México, Siglo XXI, 1978; quinta edición.
- Fisher, Ernst. La necesidad de arte
Barcelona, Península, 1978; --
Ediciones de Bolsillo, quinta edición.
- Guillén, Jorge. Lenguaje y poesía
Madrid, Alianza Editorial, 1972;
Serie El Libro de Bolsillo, n. 211, segunda edición.
- Guillón Barret, Yvonne. Versificación española
México, s/Ed., 1976.
- Harss, Luis. Los nuestros
México, Hermes/Sudamericana, -
1984.
- Heidegger, Martín. Arte y poesía
México, Fondo de Cultura Económica, 1958; breviario 229.
- Huizinga, Johan. Homo ludens
Madrid, Alianza Editorial, 1972;
Serie El libro de Bolsillo, n.-
412, tercera edición.

- Jakobson, Roman. Lingüística, Poética y tiempo -
(Conversaciones con Krystina -
Pomorska). Barcelona, Edito-
rial Crítica, 1981.
- Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de -
la obra literaria
Madrid, Gredos, 1965; cuarta -
edición.
- Lausberg, Heinrich. Manual de retórica literaria
- Lesky, Albin. Historia de la literatura grie
ga
Madrid, Gredos, 1976; segunda-
edición.
- Machado, Antonio. Juan de Mairena
Buenos Aires, Espasa-Calpe, --
1973; Colección Austral, n.1530.
- Mejía Duque, Jai-
me. Literatura y realidad
Medellín, Colombia, La Oveja -
Negra, 1969.
- Olazabal, Pedro de. Pushkin
Buenos Aires, Editorial Atlán-
tida, 1944.
- Pascual Buxó, José. Introducción a la Poética de -
Roman Jakobson
México, Universidad Nacional -
Autónoma de México, 1978. Insti

tuto de Investigaciones Filoló-
gicas.

César Vallejo: crítica y con-
tracrítica

México, Universidad Autónoma -
Metropolitana, 1982; Serie Mo-
linos de Viento, n.11.

Paz, Octavio.

Los hijos del limo

Barcelona, Seix-Barral, 1974.

Puertas al campo

México, Universidad Nacional -
Autónoma de México, 1967.

El arco y la lira

México, Fondo de Cultura Econó-
mica, 1972; Serie Lengua y Es-
tudios literarios, tercera edi-
ción.

Pérez Rioja, José
Antonio.

Diccionario literario univer-
sal

Madrid, Editorial Tecnos, 1977.

Pfeiffer, Johannes.

La poesía

México, Fondo de Cultura Econó-
mica, 1954; breviario n.4.

Pound, Ezra.

El arte de la poesía

México, Joaquín Mortiz, 1978;-
Serie El Volador, segunda edi-
ción.

- Reyes, Alfonso. El deslinde/Apuntes para una teoría literaria
México, Fondo de Cultura Económica, 1963; Serie Letras Mexicanas, tomo XV.
- Rilke, Rainer -
María. Cartas a un joven poeta
Madrid, Alianza Editorial, 1980; Serie El Libro de Bolsillo, n.-796.
- Romero Solís, -
Diego de. Poesis
Madrid, Taurus, 1981.
- Sergueievitch -
Puchkin, A. Obras escogidas
México, s/Ed., 1946.
- Shelley, P.B. Defensa de la poesía
Buenos Aires, Ediciones Siglo-
Veinte, 1978.
- Spitzer, Leo. La enumeración caótica en la poesía moderna
Buenos Aires, Universidad de -
Buenos Aires, Facultad de Filo-
sofía y Letras, 1945.
- Tomás Navarro,
Tomás. Arte del verso
México, Colección Málaga S.A.,
1971; quinta edición.
- Trejo, Laura. Análisis retórico de una figura poética
México, Universidad Nacional -

Autónoma de México, Colegio de Letras, 1981; Colección Opúsculos/Serie: investigación.

Valéry, Paul.

El cementerio marino
Madrid, Alianza Editorial, 1980; Serie El Libro de Bolsillo, n. 86, tercera edición.

Vallejo, Fernando.

Logoi/una gramática del lenguaje literario
México, Fondo de Cultura Económica, 1984; Serie Lengua y Estudios literarios.

Xirau, Ramón.

Poesía iberoamericana contemporánea
México, Sep /Diana, 1979.

Hemerografía:

Mito (Recopilación de la revista Mito). Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1976.

Acta poética

México, Universidad Nacional - Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1981, n.3.

BIBLIOGRAFIA ESPECIFICA

Bibliografía directa:

- Mutis, Alvaro. Summa de Maqroll el Gaviero -- (Poesía)
Barcelona, Barral Editores, -
1973; Colección Insulae Poeta-
rum, n.5.
- Maqroll el Gaviero (Poesía)
Bogotá, Instituto Colombiano -
de Cultura, 1975; Biblioteca -
Básica Colombiana, Colección -
Autores Nacionales.
- Caravansary (Poesía)
México, Fondo de Cultura Econó
mica, 1981; Serie Tierra Firme.
- La mansión de Araucaíma (Rela-
to)
Barcelona, Seix-Barral, 1978;-
Serie Biblioteca Breve.

Bibliografía indirecta:

- Amaya Maldonado,
María Soledad. La poesía de Fernando Charry -
Lara y Alvaro Mutis (Tesis). -
Bogotá, Universidad de los An-
des, Facultad de Filosofía y -
Letras, 1970.

- Jaramillo, Rosa. Una visita al mundo ceremonial de Alvaro Mutis (Entrevista a Alvaro Mutis). Texto inédito - de 26 páginas.
- Mutis, Alvaro. Poesía y prosa (Compilación de libros de poesía y prosa; entrevistas con Mutis y ensayos acerca de su obra). Bogotá, - Instituto Colombiano de Cultura, 1982; Biblioteca Básica Colombiana.
- Sucre, Guillermo. La máscara, la transparencia Caracas, Venezuela, Monte Avila Editores, 1975.
- Hemerografía: Eco
Revista de la cultura de Occidente, Bogotá, Colombia; julio, 1981, n.237, tomo XLI/3.
- Revista de la Universidad de México
México, Universidad Nacional Autónoma de México; febrero, - 1982, n.10.
- Vuelta
México, junio, 1982; n.67, vol.6.
- Diálogos Artes/Letras/Ciencias Humanas. Publicación de El Colegio de México. Noviembre diciembre, 1984; n.5, vol.20.

I N D I C E

	<u>Pág.</u>
AGRADECIMIENTOS.....	3
INTRODUCCION.....	6
Notas bibliográficas.....	18
CAPITULO PRIMERO	
Posibilidad o imposibilidad de clasificar la poesía de Alvaro Mutis de acuerdo con la re- tórica y la preceptiva tradicionales.....	20
A. <u>Dos tradiciones poéticas</u>	21
B. <u>La poesía colombiana y Alvaro Mutis</u>	27
C. <u>Alvaro Mutis y la tradición de la ruptura</u> ..	33
1. La concepción poética de Alvaro Mutis.....	34
2. La materia poética en la obra de Alvaro - Mutis.....	44
3. El lenguaje.....	53
4. La forma del poema.....	77
Notas bibliográficas.....	83
CAPITULO SEGUNDO	
La poesía de Alvaro Mutis, una poesía líri- co-narrativa.....	88
Notas bibliográficas.....	121

CAPITULO TERCERO

Los "yo" poéticos en la poesía de Alvaro Mutis.....	125
A. <u>El "yo" narrador y sus desdoblamientos</u>	126
1. La aventura de Maqroll el Gavierno.....	126
2. Otros personajes.....	163
3. Las voces.....	186
B. El "yo" lírico.....	193
Notas bibliográficas.....	208
CONCLUSIONES.....	212
BIBLIOGRAFIA.....	215
INDICE.....	224