

LAS POÉTICAS DE ÁLVARO MUTIS

Mario Barrero Fajardo

*A mi hermana Martha Lucía, quien me inició
en la lectura de Álvaro Mutis*

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

ÁLVARO MUTIS,
en entrevista con Guillermo Sheridan

En contraste con la afirmación arriba consignada, la obra de Álvaro Mutis no fue ajena al rasgo distintivo de la poesía contemporánea de indagar por su origen, de intentar establecer su razón de ser, de fijar su radio de acción. De hecho, la crítica especializada ha destacado el carácter metaliterario de los poemarios del escritor colombiano, pero la mayoría de estas aproximaciones críticas suele caer en dos lugares comunes frente a la poética mutisiana. El primero es que, al tiempo que se reconoce una elevada calidad literaria desde sus poemarios iniciales, se niega una posterior evolución en su quehacer poético, hasta el punto de considerar su obra una mera, aunque lograda, repetición de sus cantos primigenios. El segundo es concebir el conjunto de la obra poética de Mutis como el testimonio de una poesía que, desde un comienzo, se asumió como un “trabajo perdido” que nunca satisfizo las expectativas creativas de su gestor.

Este segundo juicio valorativo recoge una mirada lúcida y descarada respecto a uno de los aspectos más atrayentes para el lector de la obra de Mutis: las posibilidades del poeta y su materia prima, la palabra gastada, que intenta liberar de su uso cotidiano para elevarla, mediante

su incorporación en el poema, al enigmático ámbito, en cuanto impreciso, de la sugerencia poética. Pero dicho sendero poético no fue el único por el que transitaron los versos de Mutis, ni fue el primero que recorrieron. Para probar lo anterior, en las siguientes páginas presentaré las principales concepciones poéticas que, con sus respectivos matices internos, pueden rastrearse en el conjunto de la obra poética mutisiana. Diferentes concepciones del quehacer poético que no solo desmienten el carácter homogéneo de la poética en cuestión, sino también su supuesta inmutabilidad a lo largo de los siempre inquietantes recorridos escriturales de su creador.

1. “Programa para una poesía”: la restauración de la palabra

Desde los albores de su obra, fue evidente el interés de Álvaro Mutis por bosquejar los cimientos estéticos de su poesía. Prueba de ello la constituye el hecho de que en el grupo de textos reunidos bajo el título de “Primeros poemas (1947-1952)” se incluya uno de sus principales metapoemas: “Programa para una poesía”¹. En él, como en todo texto primerizo, se percibe el afán del poeta por plasmar una concepción poética totalizante, como si temiera que aquella fuese la única ocasión posible para difundir sus principios poéticos. Por ello no debe extrañar al lector encontrar a lo largo del poema un claro intento por fijar con la mayor precisión el origen del canto poético, sus razones de ser y sus principales características.

Las implicaciones de pretender establecer un *programa* para una manifestación estética pueden ser varias y complementarias. Si este se concibe como un edicto o aviso público, se pone de relieve la intención de comunicar algo a alguien, a un público; en este caso específico, a unos oyentes o lectores. En cuanto a aquello que se quiere comunicar, obviamente está relacionado con el universo poético, como lo indica el título en su conjunto: “Programa para una poesía”; pero si se contemplan de una manera más amplia los posibles de un *programa* —considerado también como el anuncio del orden en que algo se desarrollará o de las condiciones a las que se ha de sujetar cierta actividad—, se aclara

1 “Programa para una poesía” se publicó como texto suelto en 1952 y casi cuarenta años después fue recuperado por Santiago Mutis Durán para el conjunto de poemas titulado “Textos olvidados”, publicado en el número 44 de la revista Golpe de dados (1980). En 1985, de nuevo bajo la tutela editorial de Mutis Durán, “Programa para una poesía” fue incluido en el conjunto de la obra poética de Álvaro Mutis publicada hasta ese momento, *Obra literaria. Poesía* (Procultura), en el apartado ya señalado de “Primeros poemas (1947-1952)”.

que el objetivo perseguido es establecer y divulgar los principios rectores de la creación poética a partir de ese momento. Ello denota el deseo no solo de fijar el punto de partida de un nuevo proceso creativo, sino también de erigirse en su juez. Y si se ensancha una vez más el concepto de *programa*, entendido ahora como declaración previa de lo que se espera realizar en determinada materia, se percibe un claro dualismo en el emisor del programa: el reto de ser *juez y parte* del proyecto poético en ciernes.

Se trata, además, de un emisor, una voz poética, que se refugia tras la máscara de un *nosotros*, que no solo refuerza su enunciado en cuanto fruto de una voz colectiva, sino que, al mismo tiempo, esclarece quiénes son los potenciales receptores del mensaje: nosotros los poetas. Y sin embargo no todos los poetas, sino aquellos que, a partir de la divulgación del programa, harán su trabajo de determinada manera: “Busquemos las palabras más antiguas, las más frescas y pulidas formas del lenguaje, con ellas debe decirse el último acto. Con ellas diremos el adiós a un mundo que se hunde en el caos definitivo y extraño del futuro” (Mutis 72). En otros pasajes del poema, el *nosotros* da paso a un yo que no acepta ser uno más del grupo de poetas aludidos, sino que añora asumir el rol de guía, de aquel que señala con tono enérgico el derrotero a seguir para los otros: “¡Cread las bestias! Inventad su historia. Afilad sus picos curvados y tenaces. Dadles un itinerario calculado y seguro” (74).

Esta voz poética encontrará en la prosa la expresión idónea para transmitir su proclama fundacional, al asumir esta opción como “un vehículo más directo y efectivo que el poema versificado para comunicar las experiencias, a veces angustiosas y siempre apremiantes, del poeta en la sociedad moderna” (21), según lo expuesto por Jesse Fernández en su estudio sobre la tradición de la poesía en prosa hispanoamericana.

Esta nueva concepción estética contrasta claramente con lo que podría considerarse como el “arte tradicional”, aquel que de manera mecánica conciben sus creadores y perciben sus receptores:

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

[...].

A lo lejos comienza a oírse la bárbara música que se acerca. Del fondo más profundo de la noche surge este sonido planetario y rugiente que arranca de lo más hondo del alma las palpitantes raíces de pasiones olvidadas.

Algo comienza. (Mutis 71)

El nuevo canto poético, que se opone al que, de manera torpe, es ejecutado durante el día, hace del ámbito nocturno no solo el referente temporal en que cobra vigencia, sino su principal razón de ser, en

la medida que la noche encarna la posibilidad de fundar una poética regida por el intento de desentrañar las raíces de la condición humana, de rescatar del olvido los orígenes de los seres humanos. Una “noche mutisiana” que, como lo apunta Manuel Cortés Castañeda, “nos coloca frente a frente con nuestra única verdad: la conciencia de la muerte, la inutilidad de toda empresa humana, la presencia del vacío que todo lo envuelve” (232). Y que, mediante la asociación de la música y la noche, busca el reencuentro de una poesía que se pueda asumir como fuente de conocimiento:

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

Este reencuentro, al igual que la comunicación telegráfica, exige experiencia en el manejo de determinado código, tanto del emisor como del receptor del mensaje, en la medida que se está ante una poética que parte de la premisa apuntada por Octavio Paz según la cual “el poema no es sino eso: posibilidad, algo que solo se anima al contacto de un lector o de un oyente” (*El arco* 25). Pero a diferencia de lo que ocurre (o mejor, ocurría) en el caso de los mensajes telegráficos, en “Programa para una poesía” cabe la posibilidad de que el mensaje poético no sea “descifrado” de una manera unívoca, sino que su interpretación dependerá del bagaje y los intereses particulares del receptor, y de cómo este acepte la invitación a recuperar ciertos conceptos (la muerte, el odio, las bestias, los viajes, el deseo y el propio hombre) que han sido tergiversados —según los criterios de la voz poética— por las generaciones pasadas y que podrían ser útiles para encarar el agitado presente y el siempre incierto futuro de los llamados a vincularse al proyecto estético naciente.

Lo que se pretende en esta primera poética mutisiana es rescatar cierto orden en el que pasado, presente y futuro encuentren su espacio idóneo. Un orden que ha sido alterado por la maniquea manipulación que de las palabras ha hecho el ser humano y que es necesario restaurar de nuevo: “es bueno poner al desnudo la esencia verdadera de algunos elementos usados hasta hoy con abusiva confianza y encerrados para ello en ingenuas recetas que se repiten por los mercados” (Mutis 72). Para esto se emplearán “las palabras más antiguas, las más frescas y pulidas formas del lenguaje” (72), con la ventaja de que estas *palabras* no solo permitirán restaurar cierto orden que ha sido alterado, sino que también serán fundamentales para ampliar la esfera de posibles del ser humano: “Es menester lanzarnos al descubrimiento de nuevas ciudades. [...] Faltan aún por descubrir importantes sitios de la Tierra” (74). Es la apuesta por una restauración de la palabra poética, claramente empa-

rentada con la que pocos años después sus compañeros de generación plasmaron en la presentación de la revista *Mito*:

Las palabras están en situación. Sería vano exigirles una posición unívoca, ideal. Nos interesa apenas que sean honestas con el medio en donde vegetan penosamente o se expanden, triunfales. Nos interesa que sean responsables. Pero de por sí esta lealtad fundamental implica un más vasto horizonte: el reino de los significados morales. Para aceptarlas en su ambigüedad, necesitamos que las palabras *sean*. (Citado por García Maffla 381)

2. “Una palabra” y “Los trabajos perdidos”: los límites del quehacer poético

Si en “Programa para una poesía” era evidente el interés de Mutis por rastrear los orígenes y los posibles desarrollos del fenómeno poético, en su primer poemario publicado en solitario, *Los elementos del desastre* (1953)², dicho interés se transforma en una obsesión: ninguno de los doce poemas que componen el libro se libra del propósito de constituir un territorio propicio para la reflexión metapoética. En algunos de ellos, la pesquisa por la razón de ser y los límites del campo de acción de la poesía acapara todas las coordenadas del texto. Los más significativos en ese aspecto son “Una palabra” y “Los trabajos perdidos”, escritos que testimonian la evolución estética que desde muy temprano se manifestó en la obra mutisiana y que encaminó al poeta colombiano a indagar lúcida e implacablemente su quehacer y, por extensión, las posibilidades comunicativas que tiene un arte como la poesía, fundado en las cotidianas y gastadas palabras.

A diferencia de la voz poética de “Programa para una poesía”, la voz que cobra vida en “Una palabra” no se expresa a través de un discurso en prosa, sino que acude al verso libre. Esto se convierte en un indicio del uso indiscriminado que hizo Mutis de esos dos mecanismos expresivos a lo largo de su producción poética, siempre con la intención de evitar un anquilosamiento de su canto, concebido como una creación dinámica que, en aras de alcanzar sus metas comunicativas, debía valerse de las herramientas pertinentes para cada caso particular.

2 De los doce poemas que componen el libro, cinco ya habían sido publicados en *La balanza* —poemario que también incluía textos de Carlos Patiño Roselli— (Bogotá, Talleres Prag, 1948; reedición facsimilar, Santafé de Bogotá, El Navegante Editores, 1997): “204”, “Oración de Maqroll”, “Una palabra”, “El miedo” y “Nocturno”.

“Una palabra” consta de dos momentos: en el primero se asiste al nacimiento del fenómeno poético con la irrupción de determinada palabra y en el segundo se establece el alcance que puede tener este nuevo canto y se cuestiona su razón de ser. Este orden de presentación permite notar que en esta segunda concepción poética mutisiana la palabra es considerada como el insoslayable punto de partida del poema; pero no se trata de un vocablo cualquiera, sino de “una palabra jamás antes pronunciada” (Mutis 90). Esta condición no solo implica una actitud innovadora del poeta de cara a la tradición, sino también enfatiza el carácter irremplazable de cada palabra que participa en el espacio del poema. Y será justamente en esa fusión de lo novedoso y lo irremplazable que “Una palabra” fundará su capacidad de invitar a un viaje inédito a su creador y a sus lectores:

una densa marea nos recoge en sus brazos y comienza el largo
[viaje entre la magia iniciada,

[...]

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

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

húmedas sombras, que dan vida a cansadas mujeres. (90)

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

La segunda parte del poema se inicia justamente con el señalamiento del momento a partir del cual la palabra, y por ende el canto poético, ve diezmado su poder creativo: “Y si una mujer espera con sus blancos y espesos muslos abiertos como las ramas de un florido písamo centenario, / entonces el poema llega a su fin, no tiene ya sentido su monótono treno / de fuente turbia y siempre renovada por el cansado cuerpo de viciosos gimnastas” (91). La palabra y el poema sucumben ante la vivencia de lo erótico, lo que no implica que lo mismo suceda con la poesía: existen contadas ocasiones en que poe-

sía y poema coinciden de manera mágica en el mismo espacio, pero también se presentan momentos en que se repelen por completo y el poema puede existir sin que sea “tocado” por la poesía, convirtiéndose en una intrascendente construcción verbal. Y también es posible que la poesía exista allende el poema, como bien lo observó Guillermo Sucre a propósito de este metapoema mutisiano: “La palabra es portadora de una magia que finalmente se anula: el esplendor no está en la palabra sino en el mundo” (328). Lo que falla es el poema en cuanto manifestación lingüística, no la poesía, que en este caso anida en la sugerencia de las piernas abiertas de la mujer que aguarda a su amante. Esta falla compromete la capacidad escritural del poeta, a quien ahora embarga un profundo sentimiento de impotencia ante la constatación de que sus “palabras pierden todo sentido y se agotan en sí mismas, pues la realidad se impone de tal forma que nada puede aprehenderla o entenderla. [...] Surge así [...] cierto sentimiento de pérdida, de absoluta carencia” (“La palabra” 228), según lo apuntó Jacobo Sefamí. Pero esa frustración que vive la voz poética mutisiana no aniquila su vocación de escribir; al contrario, se convierte en su nuevo referente, a partir del cual intenta plasmar en su canto la cruel paradoja de parir un arte fundado en el uso de la palabra, porque “Sólo una palabra. / Una palabra y se inicia la danza / de una fértil miseria” (Mutis 91).

Esa “fértil miseria”, que desde un comienzo fue uno de los principales derroteros de la poética mutisiana, es susceptible de ser asumida como una prueba del “doble fracaso” de la poesía moderna. Según Hugo Friedrich, ese fracaso consiste en que no solo el lenguaje falla en su intento por asir lo *absoluto*, sino que también lo *absoluto* naufraga ante el lenguaje, dado que, para poder manifestarse, no le queda otra alternativa que someterse a las imperfecciones de la palabra (171-173). Atrás queda el proyecto de rescatar mediante el canto poético un orden que rija el destino del ser humano; ahora es el turno de plasmar el testimonio de la precaria palabra con que el ser humano cuenta para trazar sus *fértiles* y, al mismo tiempo, *miserables* mapas existenciales.

“Los trabajos perdidos”, con su diciente título, es el segundo metapoema que el lector encuentra en *Los elementos del desastre*. Su voz poética, al igual que sus pares en “Programa para una poesía” y “Una palabra”, también es un nosotros que se vale indistintamente de la prosa y el verso libre para dejar testimonio de su travesía por el complejo laberinto del quehacer poético.

De nuevo, la primera inquietud que atormenta a la voz poética es fijar el origen de la poesía; pero, a diferencia de lo señalado en “Una palabra”, en este nuevo texto no se presenta el canto poético como una irrupción inesperada, sino como el resultado de un laborioso y complejo proceso creativo: “Por un oscuro túnel en donde se mezclan ciudades, olores, tapetes, iras y ríos, crece la planta del poema” (Mutis 110). Una “planta” de palabras que se caracteriza por su inquietante condición de substituir,

de trucar, todo aquello que intentará aprehender; al punto de convertirse en “moneda inútil que paga pecados ajenos con falsas intenciones de dar a los hombres la esperanza. Comercio milenario de los prostíbulos” (111). Dolorosa constatación que, para la poeta y crítica Hilde Domin, constituye una recurrente obsesión de los poetas modernos, quienes, ante el desfase permanente entre su palabra y la realidad que intentan atrapar en sus versos, se ven tentados a callar de manera permanente, a refugiarse en “los límites del silencio” (154-155). Pero esta voz poética mutisiana, aunque consciente de bordear el silencio y adelantar una labor fallida, continuará su tortuosa indagación por establecer el origen del fenómeno poético, antes de ser trucado por la palabra.

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

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

Aunque “El húsar” y “Oración de Maqroll” no pueden definirse, en sentido estricto, como metapoemas, en su desarrollo se aprecian sutiles reflexiones sobre la razón de ser del canto poético, que constituyen alternativas a la consideración de asumir el quehacer poético como un trabajo perdido, expuesta en los poemas mencionados de *Los elementos del desastre*.

En “El húsar” se asiste a la recreación de las antiguas gestas de un veterano soldado, que se presenta como encarnación de aquellos “guerreros europeos” que desde hace más de cinco siglos han terminado sus

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

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

En este tránsito, en palabras de Juan Gustavo Cobo Borda, de “una admiración casi fascinada a una repulsa mortal” (25), surge la posibilidad de valorar el quehacer poético como una labor imprescindible para la existencia del ser humano, en la medida que le permite exorcizar aquellos fantasmas del pasado que lo asfixian en su exiguo tiempo presente. Esto no implica que en “El húsar” se quieran negar las limitaciones de un poetizar que debe fundarse en las precarias palabras, de hecho se vuelve a dar testimonio de dicha falencia: “Y no cabe la verdad en esto que se relata. No queda en las palabras todo el ebrio tumbo de su vida” (97). Pero a pesar de esa reiterada denuncia de las limitaciones del lenguaje, también se reconoce que la palabra constituye uno de los pocos mecanismos con que cuenta el ser humano para acceder a su pasado individual o colectivo y recrearlo, un ejercicio que brinda un imaginario, aunque trucado, que le permite cimentar un mínimo de referentes existenciales en medio del confuso presente y de cara al siempre incierto futuro. Además, no debe pasarse por alto lo atractivo que resulta para la voz poética que su canto, a pesar de su inherente trocamiento, pueda trascender en el tiempo y propagarse a través de las generaciones futuras, al igual que las palabras del húsar: “‘En la muerte descansaré como en el trono de un monarca milenari’. / 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” (95). La palabra poética puede engañar, corre el riesgo de ser borrada, pero algo sobrevive de ella, ese “grito” que se transmite de una generación a otra y que posiblemente le brinda al poeta las fuerzas necesarias para proseguir en la lucha, para no sucumbir ante la certeza, por otra parte, de la inutilidad de su quehacer.

En “Oración de Maqroll” también se reivindica la posibilidad de que la palabra poética sea de alguna utilidad para quien se atreve a acudir a ella en busca de un mínimo consuelo. En esta ocasión, lo hace desde dos ópticas diferentes pero complementarias: la del propio Maqroll el Gaviero, esa voz-personaje que, desde sus primeras apariciones en el escenario literario, se convirtió en el principal eje de la obra mutisiana, tanto en su vertiente poética como narrativa; y la de aquella que se puede denominar “voz introductora”, la encargada de editar, matizar y hasta complementar las palabras del desesperanzado marino.

En el caso específico de la “Oración”, la participación de la “voz introductora” se limita al siguiente pasaje en prosa que, aunque breve, brinda valiosos matices de la posible respuesta a las recurrentes preguntas sobre el origen y la razón de ser del canto poético: “No está aquí completa la Oración de Maqroll el Gaviero. Hemos reunido sólo algunas de sus partes más salientes, cuyo uso cotidiano recomendamos a nuestros amigos como antídoto eficaz contra la incredulidad y la dicha inmotivada” (84). Un primer matiz lo constituye la propuesta de presentar el poema como la selección de determinados fragmentos de un conjunto poético que se presupone que existe, pero al cual solo tienen acceso unos pocos privilegiados, entre los que se contaría la voz en cuestión. Un segundo matiz se percibe en la insistencia, al igual que en los poemas anteriores, de la necesidad de un receptor para que el mensaje poético se transmita de forma idónea; pero en esta ocasión no se trata de un receptor cualquiera, sino que debe asumirse como un “amigo”, un cómplice, del emisor del mensaje. Sutiles gradaciones que le confieren a la poesía un carácter de exclusividad: no todo ser humano tiene acceso a sus dominios y puede recrearla, ni tampoco cualquier mortal puede apreciar dicha recreación. Esos privilegiados “productores” o “consumidores” podrán beneficiarse del valioso legado que encarna el canto poético: ser el antídoto que les permita sobrevivir a las situaciones extremas y contradictorias, generadas por ellos mismos, que a diario ponen en peligro su trasegar por el mundo.

Definir a Maqroll constituye una tarea que de antemano se sabe incompleta, dada la complejidad del personaje y los diferentes espacios que habita en cuanto voz poética y narrativa en el universo mutisiano; en este sentido, cualquier definición posible se quedará corta frente a los numerosos niveles de significación que proyecta ese enigmático nombre. En esta ocasión, dicho ejercicio se limita a establecer qué voz poética se pronuncia en la “Oración”, solamente a la luz del calificativo con el que siempre se identifica a Maqroll: el Gaviero. La acepción

tradicional del oficio de gaviero, que el propio Maqroll se encargó de divulgar, es la del marinero que, desde la gavia —vela que se coloca en el mastelero mayor de las naves—, otea el horizonte para registrar sus variaciones y comunicárselas al resto de la tripulación del barco. Por ello se puede considerar a Maqroll como un ojo avizor que desde una posición privilegiada es testigo de los avatares de los diferentes “mares” por los que lo conduce su “nave”. Sus opiniones no serán las del común de los mortales, sino las de alguien que toma distancia respecto al grupo mayoritario, aunque sin desligarse plenamente, pues siempre mantendrá un mínimo y tormentoso vínculo con la sociedad, al igual que el gaviero con su embarcación.

En su conjunto, la “oración” maqrolliana se inscribe en el modelo usado para dirigirse a un ser superior, que en este caso se asemeja al de la tradición judeo-cristiana (en la medida que sería fuente de vida y ejercería un pleno control sobre sus criaturas), al que se le suplica que conceda al oferente una determinada gracia: “¡Oh Señor! Recibe las preces de este avizor suplicante y concédele la gracia de morir envuelto en el polvo de las ciudades, recostado en las graderías de una casa infame e iluminado por todas las estrellas del firmamento” (85). Aunque antes de esta petición final el tono de la “oración” ha oscilado entre registros diferentes al de la súplica: el primero de ellos, aunque también signado por la intención de obtener un determinado beneficio, no responde al modelo del siervo sometido a la voluntad del “Señor”, sino, al contrario, de un siervo molesto que ordena —no ruega— al invocado “Señor” ejecutar un conjunto de acciones: “persigue”, “haz”, “seca”, “lava”, “vigila”, “engendra”, “desarticula” e “ilumina”. En estas órdenes anida un profundo malestar con el mundo que habita, con la llamada “obra” del “Señor”, tal como lo refleja el conjunto de lacerantes preguntas que constituyen el segundo registro que se presenta en la “oración”: “¿Por qué infundes [...]?”, “¿Por qué quitaste [...]?”, “¿Por qué impides [...]?” (84). Si a estas preguntas se suman las órdenes previamente reseñadas es posible vislumbrar una alternativa para aquel “trabajo perdido” de entrelazar palabras en busca de la revelación poética: la posibilidad de por lo menos convertirse en un desgarrador testimonio del rechazo del poeta a aquello que no se ajusta a sus particulares ideales estéticos y éticos. Una alternativa que, tal como ya se indicó que ocurre al final de la “Oración”, también puede transformarse en ruego, una vez la voz poética acepta someterse a “las leyes de la manada” y suplicar humildemente la gracia de los dioses. Y al igual que en “El húsar”, las opciones poéticas entrevistas en “Oración de Maqroll”, aunque no le brindan al “poeta” la oportunidad de alcanzar de manera plena las esferas de lo trascendente, le ayudan a sobrevivir en medio de la miseria cotidiana.

4. “Cada poema”: la relación entre poesía y muerte

La idea de considerar a la poesía fundada en la palabra como un trabajo perdido o una labor de limitada trascendencia se mantuvo en parte de los siguientes dos poemarios publicados por Mutis: *Reseña de los hospitales de Ultramar* (1959)³ y *Los trabajos perdidos* (1965)⁴. En ellos no faltan los descalificativos que aluden a la incapacidad de las palabras de reflejar fielmente los brillos de lo considerado poético o a la ceguera del poeta para descubrirlos. También en estos nuevos poemarios es posible percibir un ligero pero significativo cambio respecto a la forma de asumir y evaluar el quehacer del poeta. Este cambio se aprecia de manera diáfana en la composición titulada “Cada poema”, que aparece en la primera parte de *Los trabajos perdidos* y es el único de los nuevos poemas que se ajusta plenamente a la categoría de arte poética.

A diferencia de los metapoemas anteriores, en los que, en mayor o menor grado, se puede precisar cuál es la voz poética que se pronuncia en ellos, en “Cada poema” esto no es posible. La nueva voz se refugia en un tono neutro que le permite resguardar su identidad. Y de manera similar, el texto tampoco brinda ningún indicio respecto a la posible identidad del receptor de las palabras que contiene. Este cambio deja entrever que si en los primeros metapoemas las diferentes voces poéticas se situaban en el ojo del huracán de la problemática poética y su tono plasmaba una angustia contenida respecto a las limitaciones de su canto, ahora se advierte una postura distante de la voz poética respecto a la problemática en cuestión, lo que le permite asumirla sin apasionamiento y valiéndose de nuevos recursos expresivos. Ya no se presenta una alternancia entre imágenes y conceptos tal como ocurría en los poemas anteriores; ahora los conceptos han desaparecido casi por completo, y los pocos que se mantienen están sometidos a una propuesta en la que priman las imágenes y en la que se intenta presentar el poema no como un espacio en el que se puede aludir a la muerte, sino como la propia encarnación de esta: “Cada poema un traje de la muerte / por las calles y plazas inundadas / en la cera letal de los vencidos. / [...] / Cada poema un tacto yerto / del que yace en la losa de las clínicas” (127). Una encarnación que no se limita a la descomposición de la materia que prosigue

3 En 1955, y con el título general de *Reseña de los hospitales de Ultramar*, Mutis publicó cuatro poemas en la revista colombiana *Mito* (año I, n.º 2), e indicó allí que formarían parte de un conjunto más amplio. Cuatro años más tarde, en 1959, dio a conocer un nuevo grupo de poemas en la misma revista, ahora bajo el nombre de *Memoria de los hospitales de Ultramar* (año V, n.º 26). Estos nuevos poemas, sumados a los antes publicados, constituirán desde entonces el poemario conocido como *Reseña de los hospitales de Ultramar*.

4 En este poemario se recogió la *Reseña de los hospitales de Ultramar* y se añadió una primera parte compuesta por veinte poemas.

al momento de la muerte, sino que también alude al proceso previo de deterioro, tanto físico como espiritual: “Cada poema un lento naufragio del deseo, / un crujiir de los mástiles y jarcias / que sostienen el peso de la vida” (127). Esta encarnación llega hasta el punto en que el poema se convierte en el “cotidiano sudario del poeta” y, como bien apunta James J. Alstrum, presenta la escritura como “una actividad comparable a la lenta agonía de cualquier ser vivo” (256). Cada palabra que el poeta plasma en la hoja en blanco se convierte en un hilo más de su mortaja.

En dicha actitud de asumir el quehacer poético como un continuo enfrentamiento con la dama de la guadaña reside la posibilidad de no considerar más el poema como una manifestación artística condenada al fracaso. Porque si antes se le acusaba de no poder captar y transmitir fielmente la esencia del ser humano donde residiría lo llamado poético, ahora se acepta que sí puede aprehender parte de ella: la inevitable relación de los seres humanos con la muerte: “Vivir en el ahora es vivir cara a la muerte. [...] Solo ante la muerte nuestra vida es realmente vida. En el ahora nuestra muerte no está separada de nuestra vida: son la misma realidad, el mismo fruto” (*Los hijos* 205), en palabras de Octavio Paz. Pero a pesar de reconocer esa posibilidad que existe en el acto poético de brindar al poeta y al lector una valiosa revelación sobre su condición de seres mortales, la voz poética de “Cada poema” también asume su canto como “una falsa moneda de rescate” (Mutis 127), como una propuesta fallida, pero que antes de extinguirse en la oscuridad del fracaso poético puede brindar esclarecedores destellos de la naturaleza humana. Porque, a pesar de su lucha con el lenguaje, o gracias a ella, las voces poéticas mutisianas asumieron el postulado de Hugo Friedrich de que “Los poetas están solos ante el lenguaje. Pero sólo el lenguaje puede salvarlos” (275). Tal vez esta constatación les impidió caer en el silencio, y en lugar de ello embarcarse, a partir de los años ochenta del siglo pasado, en nuevos proyectos estéticos en los que siguieron indagando respecto a los posibles de su quehacer escritural.

5. *Caravansary*: el poeta amanuense

El poemario *Caravansary* (1981) se compone de ocho textos en los que la prosa se impone como el principal mecanismo expresivo. Paradójicamente, será en el único fragmento en verso que contiene el volumen donde se registra una reveladora variante sobre la razón de ser del poeta y su quehacer. Ello ocurre en el apartado titulado “Invocación”, que constituye la undécima y última sección del poema que inaugura el libro y que lleva su mismo título. Antes de esa invocación final, por el texto han desfilado voces como la de un anónimo camellero que se encuentra en el Distrito de Birbhum —al oeste de Bengala—, la de un moribundo capitán del 3.º de Lanceros de la Guardia Imperial alemana

o la de un limpiador de lámparas de hojalata utilizadas durante la caza del zorro en las regiones cafeteras americanas. En la intrincada red de dispares referencias geográficas e históricas constituida por estas voces, irrumpe la voz de un posible “poeta” que se pregunta sobre el origen de dichas voces y su relación con ellas:

¿Quién convocó aquí estos personajes?

¿Con qué voz y palabras fueron citados?

¿Por qué se han permitido usar

el tiempo y la substancia de mi vida?

¿De dónde son y hacia dónde los orienta

el anónimo destino que los trae a desfilar frente a nosotros?

(Mutis 182)

En estas preguntas subyace la noción de considerar al poeta como un amanuense que pierde completamente su voluntad frente a aquellos que lo utilizan y que encarnan a cabalidad el fenómeno poético. Pero la pasividad del amanuense es relativa, porque así como asume su rol de simple intermediario para que la poesía pueda ser plasmada en el papel, también reivindica su plena conciencia escritural. Asume la constante incertidumbre que rodea su quehacer: “No sé, en verdad, quiénes son, / ni por qué acudieron a mí / para participar en el breve instante / de la página en blanco” (182). Y abriga la plena certeza de que tanto las otras voces como ella están condenadas al silencio futuro: “Su recuerdo, por fortuna, / comienza a esfumarse / en la piadosa nada / que a todos habrá de alojarnos” (182). En un primer momento, esta certeza puede asociarse al concepto de “trabajo perdido” atribuido previamente al quehacer poético por parte de las otras voces mutisianas, pero ya no desde un tono virulento ni con intención descalificadora. Al contrario, el tono irritado de las primeras preguntas consignadas en la “Invocación” da paso a un registro sosegado, que se resigna a no hacerse falsas ilusiones sobre el canto poético del ser humano. Las palabras se irán borrando y olvidando inexorablemente, pero, a pesar de ello, hay que continuar el viaje poético; por ello se hace necesario hallar nuevos derroteros estéticos para asumir las vicisitudes del siempre, por fortuna, inacabado recorrido.

6. *Los emisarios*: un cambio de rumbo poético

Con la publicación del poemario *Los emisarios* en 1984, se produjo un significativo cambio de rumbo en el desarrollo de la obra poética de Mutis. Los nuevos poemas permiten entrever una nueva forma de adelantar la labor poética, aunque sin presentar una ruptura radical con las

anteriores etapas creativas. De hecho, se retoman elementos provenientes de dichas etapas, pero ahora desde una óptica diferente. Los poemas “La visita del Gaviero” y “El cañón de Aracuriare” conllevan una ampliación del ya conocido universo maqrolliano. Estos poemas son asumidos por el crítico David Jiménez como ligeras variaciones sobre una línea melódica ya conocida (114); pero Jiménez también percibe los nuevos registros que evidencian una ampliación y matización del universo poético concebido por Mutis hasta el momento. Tres son estas nuevas variantes poéticas.

La primera consiste en volver la mirada hacia ciertos momentos históricos llamativos para la voz poética, con la intención de reconstruirlos con el mayor detalle y con un acento cercano a lo que podría denominarse una “crónica poética”, tal y como ocurre en los poemas “Funeral en Viana” y “En Novgorod la Grande”, relativos al asesinato de César Borgia y el presagio del trágico fin de la zarina Alejandra Feodorovna, respectivamente⁵.

La segunda variante la componen los “Diez Lieder” agrupados en la segunda parte del poemario, que, por su carácter de breves composiciones líricas, no solo constituyen una innovación formal en el conjunto de la obra mutisiana, sino que también brindan nuevas posibilidades en su desarrollo temático, como lo apunta Jiménez:

[...] los Lieder están muy lejos del sentido cósmico de desastre que domina los libros anteriores de Mutis. Su concisión verbal abre el justo resquicio para una sensación, una añoranza, una reflexión, el instante lírico, a veces reducido a dos o tres frases nada más. Allí no hay más universo que el que cabe en la pura resonancia del canto. Derrotas y naufragios, precariedades y vacíos, aparecen sólo como estados momentáneos de un yo poético que los contiene y los limita. (116)

Y la tercera variante, y posiblemente la más significativa, la conforman los poemas “Cádiz”, “Una calle de Córdoba” y “Tríptico de la Alhambra”. En ellos, el lector descubre el testimonio de un “yo” poético que, al recorrer la tierra de sus antepasados (España) y asistir a la revelación de la magia que ella puede albergar, encuentra una nueva razón de ser para su canto, tal como lo consigna en el primero de los poemas mencionados:

Y llego a este lugar y sé que desde siempre
ha sido el centro intocado del que manan
mis sueños, la absorta savia

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

de mis más secretos territorios,
reinos que recorro, solitario destejedor
de sus misterios, señor de la luz que los devora
[...].
y digo Cádiz para poner en regla mi vigilia
para que nada ni nadie intente en vano
desheredarme una vez más de lo que ha sido
“el reino que estaba para mí”.⁶ (209-210)

En un primer momento, este pasaje, en el que resuena el verso que Mutis toma prestado de un nocturno de Rubén Darío, puede considerarse como un nuevo ejemplo de la recurrente concepción mutisiana de asumir el quehacer poético como un instrumento mediante el cual se puede recuperar el pasado e iluminar los orígenes para, acto seguido, legitimar y establecer un orden en el presente. Pero lo novedoso en esta ocasión es que ya no se trata de un pasado y un presente generales que aludan a la totalidad o a determinada porción de la humanidad, sino única y exclusivamente a la voz poética en cuestión. Ya no se pretende establecer unos principios poéticos válidos para cierta colectividad, sino dar testimonio, mediante el propio poema, de un nuevo derrotero poético donde el *nosotros* ha sido desplazado por el *yo* y lo genérico ha dado paso a lo particular. Tal como lo reconoció el propio poeta en una entrevista con Jacobo Sefamí:

El descubrimiento de España y la profundidad dentro de mí de lo que España representaba ha sido uno de los causantes básicos de este giro, de este cambio. [...] un libro como *Los emisarios* [...] es el que testifica, testimonia ese cambio; [...] por primera vez hago poesía sobre cosas inmediatas, referencias directas. Es la primera vez que lo hago. (“Maqroll, la vigilancia” 128-129)

Tanto los *Lieder* como este último grupo de poemas encarnan la posibilidad de un canto poético que brinda —a su creador y también a sus receptores— breves destellos en la oscuridad de sus atormentados peregrinajes nocturnos. Esta es una alternativa ante la efímera esperanza de vislumbrar la luna llena que les permita reconocer el camino de

6 Este verso final es tomado de un “Nocturno” que Rubén Darío dedicara a Mariano de Cavia. El fragmento que incluye el verso en cuestión dice así: “Como en un vaso vierto en ellos mis dolores / de lejanos recuerdos y desgracias funestas, / y las tristes nostalgias de mi alma, ebria de flores, / y el duelo de mi corazón, triste de fiestas. / Y el pesar de no ser lo que yo hubiera sido, / la pérdida del reino que estaba para mí, / el pensar que un instante pude no haber nacido, / ¡y el sueño que es mi vida desde que yo nací!” (Darío 17).

regreso a su supuesto paraíso perdido, con el añadido de que esta situación ya no genera la angustia que carcomía a las voces poéticas de poemarios anteriores cuando comprobaban las múltiples limitaciones de su canto fundado en la “débil” palabra. Al contrario, al asumir plenamente dichas carencias, se liberan de la obsesión de definir hasta el mínimo detalle su quehacer, lo que a su vez les permite recorrer con mayor soltura y con menores pretensiones los siempre sorprendentes senderos de toda página en la que se pretende plasmar lo poético.

7. “Homenaje”: un retorno a la música

En el primerizo “Programa para una poesía”, la voz poética presentaba la poesía como una “bárbara música” que irrumpía al inicio de la noche y superaba aquella que durante la tarde había escuchado ejecutar a un adormilado grupo de músicos. Una puesta en escena similar se presenta en el texto que inauguró el poemario *Un homenaje y siete nocturnos* (1987), poema que llevó por título “Homenaje” y por subtítulo “Después de escuchar la música de Mario Lavista”. En él, la voz poética plasma una serie de reflexiones estéticas a partir del efecto que suscita sobre ella la música del mencionado compositor contemporáneo de origen mexicano⁷. Pero hasta ahí llega la similitud entre los dos poemas, porque, a diferencia de lo que se consigna en el primero, en el último se invierte la valoración de la relación existente entre la música y la poesía. Ahora es la música interpretada por la orquesta la que se erige como superior: “Nadie, en fin, conseguirá evocar / la despojada maravilla de esta música / limpia de las más imperceptibles huellas / de nuestra percedera voluntad de canto” (270). Esa imposibilidad de que el discurso del poeta emule la composición del músico constituye el motivo del cambio de valoración. La música ha alcanzado la meta siempre añorada y nunca alcanzada por el poeta a través de su quehacer: vencer el inexorable paso del tiempo —vencer aquella inevitable sucesión temporal que condena al silencio y al olvido tanto al poeta como a su obra— y, por ende, alcanzar el anhelado tiempo mítico, que Octavio Paz definiera en los siguientes términos, en contraposición con el tiempo lineal: “Nuestro ‘buen tiempo’ muere de la misma muerte que todos los tiempos: es sucesión. En cambio, la fecha mítica no muere: se repite, encarna. [...] Pasado susceptible de ser hoy, el mito es una

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

realidad flotante, siempre dispuesta a encarnar y volver a ser” (*El arco* 63). Pero la voz poética mutisiana, que se enfrenta a esa posibilidad de vislumbrar una obra hija del tiempo pero también dueña de una parcela de eternidad, tal como lo prueba la música escuchada, también toma conciencia de que no puede contemplar la idea de copiar una fórmula o procedimiento para alcanzar dicha reencarnación perpetua, dado que el acto creativo que ha engendrado esa melodía está signado por el azar: “Imposible saber en qué parcela del azar / agazapada esta música destila / su instantáneo licor de transparencia” (270). Atrás quedan los cuestionamientos y las pocas certezas que había heredado la voz poética de sus antecesoras, ahora solo queda espacio para una actitud humilde frente a los aparentemente inexplicables misterios de la creación artística.

Después de casi medio siglo de recorrer variados caminos poéticos, las últimas voces poéticas mutisianas ya no concibieron su quehacer como una forma de expresión y creación superior a otras manifestaciones comunicativas y estéticas, ni como una posibilidad de salvación para sus “creyentes”. Tampoco intentaron definir su trabajo hasta el más mínimo detalle, ni lo calificaron de “trabajo perdido” por no cumplir con ciertas exigencias otrora anheladas. Al contrario, aceptaron que su labor se queda corta frente al inexorable misterio que rige al universo poético, ese universo siempre inalcanzable en su totalidad para cualquier creación sustentada en la endeble palabra.

Bogotá, 11 de mayo de 2015

MARIO BARRERO FAJARDO
Profesor asociado
Departamento de Humanidades y Literatura
Universidad de los Andes

OBRAS CITADAS

- Alstrum, James J. “Metapoesía e intertextualidad: las demandas sobre el lector en la obra de Álvaro Mutis”. *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero, 1988-1993*. Santiago Mutis, ed. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. “La poesía de Álvaro Mutis”. *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía (1948-1970)*. Barcelona: Barral Editores, 1973.
- Cortés Castañeda, Manuel. “Las vastas geografías de la noche en la obra poética de Álvaro Mutis”. *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero, 1988-1993*. Santiago Mutis, ed. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993.
- Darío, Rubén. *Antología poética*. Prólogo y selección de Guillermo de Torre. Barcelona: Océano / Losada, 1998.
- Domin, Hilde. *¿Para qué la lírica hoy?* Barcelona: Editorial Alfa, 1986.
- Fernández, Jesse. *El poema en prosa en Hispanoamérica. Del modernismo a la vanguardia*. Madrid: Hiperión, 1994.
- Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- García Maffla, Jaime. “Los poetas de Mito”. *Historia de la poesía colombiana*. María Mercedes Carranza (coord.). Bogotá: Ediciones Casa Silva, 1991.
- Jiménez, David. “Poesía de la presencia real”. *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero, 1981-1988*. Santiago Mutis, ed. Cali: Proartes / Gobernación del Valle / Revista Literaria Gradiva, 1988.

- Mutis, Álvaro. *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía, 1948-1997*. Introducción y edición de Carmen Ruiz Barrionuevo. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca / Patrimonio Nacional, 1997.
- Paz, Octavio. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- _____. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1993.
- Sefamí, Jacobo. “La palabra en el desastre: arte poética de Álvaro Mutis”. *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero, 1988-1993*. Santiago Mutis, ed. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993.
- _____. “Maqroll, la vigilancia del orden: entrevista con Álvaro Mutis”. *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero, 1988-1993*. Santiago Mutis, ed. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993.
- Sheridan, Guillermo. “La vida, la vida verdaderamente vivida...”. *Poesía y prosa*. Santiago Mutis Durán, ed. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1981.
- Sucre, Guillermo. “El poema: una fértil miseria”. *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

LA MANSIÓN DE ARAUCAÍMA

Santiago Mutis Durán



Cornelis Zitman,
Sin título (dibujo), 1975.



Venus de Willendorf: Estatuilla paleolítica tallada en piedra caliza oolítica, realizada cerca de 28 000 a 25 000 años a. C. Dimensiones: 11,1 cm (altura), 5,7 cm (ancho) y 4,5 cm (profundidad). Localización: Museo de Historia Natural de Viena
Fotografía: Matthias Kabel, cc-by 2.5.



Este texto es el inicio del libro *Sindéresis* —cuatro ensayos sobre Álvaro Mutis y García Márquez—, próximo a publicarse en la Colección “Séneca” de la Universidad de los Andes. El título trae a cuento la facultad con la que algún dios “propicio al Hombre” quiso compensarlo por haber resultado poco favorecido en la Creación: “Vamos a compensar su indefensión con la facultad natural de juzgar moralmente”. Uno de los hilos, pienso yo, que teje sentido en la obra de Álvaro Mutis.

Un adolescente que sintió nacer y educar sus sentidos en la sensualidad de “las tumultuosas aguas” de un río y en la sana y exuberante vegetación de las cálidas tierras de la Cordillera, debía sentirse mejor llevando a la prosa su poesía, desbordando los diques del verso, y sentir así más plenamente el vigor de aquellas aguas: si pudiéramos hundir las manos en su escritura, sentiríamos la fuerza de la corriente.

Estas son, para mí, las dos corrientes naturales de su obra,
y la compensación a tanta miseria y desesperanza.

Robert Browning toma una frase de *El rey Lear* de Shakespeare: “Los poetas son los espías de Dios”, [y continúa Mutis:] ...buscar en esa tiniebla que llamamos la realidad, ese otro lado siempre oscuro, [y] ponerlo en evidencia. Ese es el trabajo y esa es la función esencial del poeta. Esa función no puede ser placentera. No puede serlo porque estamos poniendo en evidencia, poniendo en riesgo, además, nuestra propia identidad y jugando con nuestro propio destino. El poeta es el espía de Dios, en el sentido de que le muestra a los otros hombres una parte que ellos han querido ocultar, o necesitado ocultar para seguir viviendo [una rutina] que les permite huir al horror de verse a sí mismos [...].

ÁLVARO MUTIS,
“La condición del mal es una de las obsesiones que he tenido”

La Machiche¹

El escultor Cornelis Zitman nació en Holanda en 1926, de donde salió hacia Venezuela para no hacerse soldado en la guerra colonial de su país. En la isla Granada “comenzó a crear esculturas” *inspirándose en la población nativa*; entonces regresó a Holanda a estudiar fundición — con el escultor Starreved— y volvió a Venezuela, a un antiguo y abandonado trapiche de caña de azúcar en las cercanías de Caracas, del que hizo su casa, su taller, su reino, su jardín y su refugio, y al que me llevó Alberto Zalamea, hará ya casi treinta años.

1 Uno de los siete personajes de la novela, presentados como “capítulos” independientes, junto con algunos sueños de los personajes, la Mansión, los Hechos y el Funeral, y “cuya participación en el crimen de la Muchacha fue decisiva”.

¡Y el gozoso asombro aún no termina! Sus mujeres de bronce, antiguas reinas en una exuberante y silenciosa naturaleza tropical, ocasionan un perturbador cataclismo, que conocemos desde nuestra infancia americana. Mezcla de razas, de animales y de dioses, estas mujeres son una fuerza de la tierra, la gestación de un orden que impone una profunda serenidad, con tan vigorosa sensualidad que suspende nuestro turbulento origen.

(Algo de esto había mencionado don Ernesto Volkening en Colombia a mitad del siglo al hablar de las negras que pintara Wilhelm Egon Wiedemann en la selva del Pacífico, pintor al que Alma Malher decía con auténtico orgullo haber descubierto, cuando en verdad ya estaba en el umbral de la enfermedad, con la que la selva le cobraría la belleza extraordinaria que lo llevó a los luminosos nocturnos de su pintura)

La casa de los Zitman, un laberinto encantado, estaba rodeada por un alto muro de barro al que se asomaban personitas de bronce que curioseaban a los viajeros, a las gentes, como dicen en México, y a los visitantes. Allí vi su escultura “La desconocida”, suspendida en una hamaca, viéndonos llegar al sopor de su matriarcado, o simplemente viéndonos pasar, porque su tiempo de diosa ha de ser la eternidad, a la que sabe que pertenece su raza, con altivez que nos ignora.

Una mujer de las de su estirpe es la que gobierna la mansión de Araucaíma con solo su poderoso aroma de hembra, de sabio instinto, de naturaleza real y verdadera, pero en decadencia, pues como criaturas del tiempo que somos también acudimos no solo a la muerte sino a sus enfermedades, padecemos sus derrumbes, sus desventuras y desesperanzas... Y eso es lo que somos hoy, una civilización sin esperanza, al menos en el hombre —esa bestia ávida e insípida, que enceguecida ha regresado a la crueldad.

Totémica, han llamado a esta criatura. Pero en Mutis es real y verdadera, dijimos, una mujer de las tierras cálidas, venida a menos por la inmadurez de nuestras sociedades y el comercio de almas.

En la Casa Mutis, en el caracol de sus escaleras de piedra, al lado de una esbelta y fresca “mata de café” —traída del trapiche de su infancia—, de un trozo de barco oxidado con la enigmática imagen de un viajero de espaldas² y del óleo de un viejo vapor en el río Magdalena —que en el improvisado puerto de un remanso de las aguas y de una noche cálida y estrellada carga sus bodegas con alguna perfumada savia de la selva³—, hay también, decía, la fotografía de una mujer desnuda, rotunda, inmensa, probablemente una prostituta, exuberante, totémica, criolla... de fuerza telúrica más que belleza. Una fotografía similar a la que en 1943 dio a conocer Fritz Henle de la hermosa “Nieves, la

2 Obra del artista colombiano Óscar Muñoz.

3 Óleo del siglo XIX colombiano del pintor italiano Ferroni.

modelo de Diego Rivera”, que en forma más moderada y discreta alude a estos irresistibles poderes, con su desnudez natural y su espesa y oscura cabellera, como la de la Machiche, más madura y abundante, más frutal, de “vastas caderas”, ojos negros, “pómulos anchos y ávida boca”. Hembra terrible y mansa, dice Mutis de esta mujer, inteligente, tierna, “lista a proteger, acariciar, alejar el dolor y la malaventuranza”, con la “ofrecida abundancia de sus carnes”, su bondad y su astucia...

Bastarían las dos páginas con que Mutis nos presenta a la Machiche para extraviarnos en la sabiduría y también en la inquietante belleza de su escritura, y asombrarnos en su sensual eficacia y en la fogosa decadencia de nuestra raza, que nos llevará a la tragedia que ha de suceder en esta “rara” novela.



Cornelis Zitman, *La desconocida*. Exposición “Zitman”.
Granada (España), Museo Casa de los Tiros.
Fotografía: Alejandro Moreno Calvo,
[flickr.com/photos/almorca/](https://www.flickr.com/photos/almorca/), CC BY 2.0.

La novela

Emilio Adolfo Westphalen publicó *La mansión de Araucaíma* en *Amaru* en 1967. Cuando hablamos de las novelas de Mutis ni siquiera mencionamos *La mansión*. Tal vez no lo sea. Al hablar Mutis de sus preferencias, Melville, Proust, Dickens, Balzac, Céline, Drieu la Rochelle, Kipling, Saint-Exupéry, Valery Larbaud, Stevenson, Malraux... y cien nombres más (su vocación de lector es su misma vocación de viajero, tal vez algo más urgente que una vocación: el llamado de un destino), no nombra nada que se le parezca. Ni él mismo, pues la novela que comenzó a escribir en 1956, y de la que conocemos un capítulo publicado, en nada se le aproxima, ni tampoco sus “cuentos”, cada uno ignorante del otro, incluyendo *El último rostro*, al que ya es hora de que le quite-mos ese subtítulo de “Fragmento”, pues no lo es. *La mansión* es, pues, un caso raro en nuestra narrativa, y en cierta manera un bellissimo y deslumbrante *manifiesto* contra el hombre moderno, un *panfleto* exquisito... contra el futuro, contra toda infundada esperanza (hoy espuria, por estar de espaldas al mito). Con toda razón, y con toda lucidez, pues la vida, de espaldas a cualquier voz mítica, está de espaldas al hombre, contra él. *La mansión* es una parábola.

Las sabrosas anécdotas que Álvaro Mutis ha contado sobre la escritura de *La mansión* (primero como el esquema de un guión cinematográfico, después totalmente elaborada, para Luis Buñuel, en 1956) nada ayudan; tal vez cuando Buñuel habla apacible del anarquismo, tal vez, entendamos algo del secreto que la alienta. Personalmente, me encandila esta “novela”, como su relato sobre Bolívar, o el del Estratega, donde en medio de la tragedia asoma cierta posible libertad, cierto gozo posible, cierta lucidez de los sentidos que habrán de liberarnos... y la corriente de unas palabras magníficas contra nuestra alma empozada, en la que desde entonces nos hundimos.

Él, que todo lo ha dicho sobre su propia obra, y lo mejor que se ha dicho, ha dejado un poco abandonada *La mansión*, como también, o más, el *Diario de Lecumberrí*: a merced de su propia suerte.

Salvo una equívoca invención cinematográfica, poco interés parece haber suscitado. Una sociedad aparte —un falansterio—, una familia aparte —e imposible—, que no son ni lo uno ni lo otro, pues en nada, al menos en nada así o que se le parezca, creen los moradores de la mansión, tal vez porque las conocen, pues son sus víctimas: como en la mollienda de la caña de azúcar de aquella hacienda, han sentido quebrarse su estructura más íntima, sus nervios, en secreto, como todos.

Su estructura

Jorge Luis Borges dijo en 1949, en el prólogo a *La cruzada de los niños* de Marcel Schwob, que su estructura provenía del “método analítico” que Robert Browning “aplicó” a su largo poema narrativo “The ring and the book” de 1868, con el que “nos revela a través de doce monólogos la intrincada historia de un crimen, desde el punto de vista del asesino, de su víctima, de los testigos, del abogado defensor, del fiscal, del juez, del mismo Robert Browning...”. (Y agrega: “Lalou ha ponderado la *sobria precisión* con la que Schwob refirió la *ingenua leyenda*; yo agregaría que esa precisión no la hace menos legendaria y menos patética. ¿No observó acaso Gibbon que lo patético suele surgir de las circunstancias menudas?”).

Sin caer en el embrujo de este bellissimo y terrible libro de Schwob, digamos solo que sus ocho capítulos, sus estremecedoras ocho voces, forman un coro sobrecogedor, la verdadera y única voz del hecho que escapa a toda interpretación.

Respecto al origen del “método”, lo dice tal vez mejor Cernuda, o al menos más ampliamente, más claro, más hondo, en su ensayo titulado “Robert Browning”, donde nos cuenta que este renegó de su obra juvenil porque su “propósito literario ulterior” encontró que en ella “había algo autobiográfico”. Un decidido rechazo a la propia biografía, que tal vez inconscientemente le había hecho publicar aquel primer poema en forma anónima, y que más tarde le haría hacer aparecer otras obras suyas bajo seudónimo. Clara preferencia por lo impersonal, por la poesía, por la ficción, por “expresarse a través de un personaje”, o de varios, como “instrumento de sondeo psicológico”, *como manera de presentar al lector todos los aspectos e interpretaciones posibles de la acción misma que es tema del poema*. Pero también, temor a que lectores y críticos “atribuyan al autor las opiniones y sentimientos expresados por sus caracteres”. El mismo Browning dice de su poesía: “Siempre dramática... con tantos parlamentos de personajes imaginarios, no míos” (Cernuda). Cuán temprano surge en Browning el interés hacia los seres humanos, exclama Cernuda, al hablar de las ávidas lecturas juveniles de obras históricas del adolescente Browning. Y cita un poema: “Necesidad de fundirse con cada encanto externo. / De enterrarse ellos mismos, entero el corazón amplio y caliente, / en algo que no es ellos: han de pertenecer a lo que adoran”.

Cernuda cuenta que la historia que contiene el poema mencionado de Browning se la contó este primero a una amiga novelista (tal vez no queriendo escribirla), “por creer tal historia más propia de un cronista que de un poeta”, y solo cuatro años después la convertirá él en su largo poema, que es “una de las obras más singulares de la poesía inglesa”. (Solo “un proceso tan lento de incubación pudo dar a la obra esa fuerza extremada que posee la presentación de los personajes...”):

Cada versión de la historia, repetidamente expuesta en forma de monólogo por todos los personajes, se extiende en círculos concéntricos [...], pero los hechos quedan transformados en cada relato, con tal intensidad, que no solo aparecen ante el lector los caracteres, sino el mundo en que viven.

Pero la conclusión de este “método” del que nos habla Borges, al menos a la que aquí nos interesa llegar, nos la precisa Cernuda con palabras de André Gide, en quien Browning despertó gran admiración y, sobre todo, una luminosa simpatía:

Ninguno como Browning pone en juego [...] las posibilidades múltiples de la nobleza humana y [...] de la alegría. Su prismático universo interior deja, a cada uno de los seres que creó, su parte de rayos multicolores, de cuyo haz se forma Dios. A cada uno le concede el máximo de posibilidades, el máximo de razón de ser y justificación, y Dios se diversifica según *el punto de vista* de cada uno. Nunca le faltan argumentos; pero estos solo son válidos para aquellas de sus criaturas que los emplean [...]. Sentimos cómo se maravilla ante semejante diversidad [...], toma cada alma, una tras otra, y trata de mirar, a través de ella, lo que para ella resulta la faz de Dios. La obra entera de Browning: Dios visto a través de las almas. Cada una [...] no refracta sino algunos colores del rayo luminoso.

Este es, pues, el modelo, la estructura de *La cruzada de los niños*, y sobre todo de *La mansión de Araucaíma*, aunque no se trata propiamente de Dios, sino de su ausencia: el asesinato.

Ahora retomemos la segunda frase de Borges, aquella de las “circunstancias menudas” (Gibbon), por algo que también encontramos en Browning, cuando dice, según Cernuda, en lo más pleno de su obra y como una de las “creencias centrales del poeta”: “los seres humanos están entrelazados de manera tan sutil, que hasta las palabras más livianas pueden tener cierta repercusión en la estructura moral del mundo”.

Aterrizando las palabras de Gide —del Dios que se proyecta en el centro formado por aquellos seres entrelazados, hasta el desamparado trópico colombiano—, veremos que la vigorosa narración de *La mansión* oculta en su centro una *circunstancia menuda*, que al fallarle como seres humanos, como personas y como cofradía o posible sociedad, hundimos la estructura moral del mundo, incluso la de un *falansterio* como el aquí propuesto, refugio último de la última y más sosegada esperanza, al faltar al más elemental de los principios de un código secreto del trato humano, ciertas normas profundas y tal vez no formuladas en las que se funda la confianza entre las criaturas de la camada humana —como le gustaba decir a Jorge Zalamea—, llamémoslas amistad, trato, simpatía, tolerancia, o simplemente vida entre seres que han decidido compartir el alba y el atardecer. Es decir, ya no nos maravillamos ante semejante diversidad, en donde una imperceptible negligencia o astucia, un error,

una pequeña falta de amistad, la ausencia ya de un último vestigio de nobleza, impiden que se forme el Dios del que nos habla Gide (la “circunstancia menuda” que debería reemplazarlo), que es la tragedia que cierra esta mansión para siempre.

Mutis nos dice en el capítulo dedicado a “La muchacha” que fue el Guardián quien invitó la muerte a la hacienda

olvidando las estrictas instrucciones [...] respecto a los forasteros y la tácita norma que regía en la mansión en el sentido de que el grupo ya estaba completo y ningún extraño sería jamás recibido en él. El romper ese equilibrio fue tal vez la causa última y secreta de todas las desgracias que se precipitaron sobre la mansión en breve tiempo.

A pesar de esta declaración del autor, pensamos en otras palabras tuyas, no ya para presenciar el momento en el que el peligro (la Muchacha) cruza la puerta de la hacienda, sino para saber qué pudo haberlo conjurado, cómo se habría podido detener la serie de errores y pasiones que se desataron, cómo volver nuevamente al delicado, complejo, natural equilibrio que mantenía a flote ese buque de tierra firme que era la mansión. Fue “el fraile” quien reconoció inmediatamente el mal, la dimensión del daño que se aproximaba, la creciente de las consecuencias funestas de aquellos actos sin clarividencia que iban tras el simple, inmediato, urgente y oscuro beneficio propio de quienes se atreven a intervenir el Destino, la verdad, como quien le miente a un niño, a un inocente, a una mujer, sea por el inconfesable placer del mal, por el cumplimiento de la sonora lista de aquellos pecados que deshacen la confianza y la fe en el hermano, o por la fea cobardía ante la claridad, la torcida intervención en nuestro exclusivo favor. El cómo, el porqué y el qué detuvo al fraile ante la certeza del derrumbe, que se le anunciaba en lo más íntimo, lo supo descifrar como quien ve aparecer en la palma de su mano la oscura semilla con la que desde siempre ha traficado el hombre, y que acababa de ser sembrada en la vida de la hacienda. Se apartó afirmando su comportamiento de siempre, el único capaz de oponerse a las siniestras consecuencias que se venían sobre la casa. Su lealtad interior; un lúcido y sereno acuerdo con una posible, franca y libre *estructura moral del mundo*; una decidida aceptación de la verdad y de la vida, tan claras como su rechazo al mal: la Muchacha le

contó al fraile lo sucedido y este siguió siendo su amigo pero nunca más la llevó al estudio. No obró así a causa del miedo o la prudencia, sino por cierto secreto sentido del orden, por una determinada intuición de equilibrio que lo llevaba a colocarse al margen de un caos que anunciaba la aniquilación y la muerte.

¡Cierta secreto sentido del orden, una determinada intuición de equilibrio! Estas son para mí las palabras que guarda en su centro *La mansión*, la estructura de su narración, la imagen que proyecta hacia adentro y que junto con la Machiche sostienen la casa en el tiempo y

en el corazón del trópico: el dios del que “hemos prescindido”, vivo en tan *menuda circunstancia*, de la que pende nuestro destino. Yo traduzco esas palabras como una vocación de alegría, una clara determinación de bienestar, una decisión insobornable a favor de la vida, así implique ciertos desajustes con la sociedad, opuesta a toda plenitud que no lleve implícita la destrucción. Cualquier cosa que digamos, siempre la habrá dicho él mejor: “Mi desesperanza y mi dicha de estar vivo”, dicha o salvación que Mutis pretende en *La mansión* con la plenitud, la rica experiencia, la sabiduría y la letanía de su vigoroso lenguaje.

En qué otra forma podría sobrevolar el abismo y la oscuridad, y ofrecernos el secreto de su conjuro...

SANTIAGO MUTIS DURÁN



Fritz Henle, *Nieves*, 1943. Modelo de Diego Rivera.
Gelatinobromuro de plata, 23,2 × 22,25 cm.
Museum Ludwig Colonia. (Fuente: *La fotografía del siglo XX*, Colonia: Taschen).

OBRAS CITADAS

Mutis, Álvaro. “La condición del mal es una de las obsesiones que he tenido” (entrevista de José Balza y José Ramón Medina, Caracas, 1992). En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero, 1988-1993*. Santiago Mutis Durán, ed. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993.

Mutis, Álvaro. “La mansión de Araucaíma”. *Amaru. Revista de Artes y Ciencias*, 4, Lima (1967, oct.-dic.).

TRES POEMAS

Álvaro Mutis

La creciente

Al amanecer crece el río, retumban en el alba los enormes troncos que vienen del páramo.

Sobre el lomo de las pardas aguas bajan naranjas maduras, terneros con la boca bestialmente abierta, techos pajizos, loros que chillan sacudidos bruscamente por los remolinos.

Me levanto y bajo hasta el puente. Recostado en la baranda de metal rojizo, miro pasar el desfile abigarrado. Espero un milagro que nunca viene.

Tras el agua de repente enriquecida con dones fecundísimos se va mi memoria.

Transito los lugares frecuentados por los adoradores del cedro balsámico, recorro perfumes, casas abandonadas, hoteles visitados en la infancia, sucias estaciones de ferrocarril, salas de espera.

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

Voces angustiadas comentan el paso de cadáveres, monturas, animales con la angustia pegada en los ojos.

Los murciélagos que habitan la Cueva del Duende huyen lanzando agudos gritos y van a colgarse a las ramas de los guamos o a prenderse de los troncos de los cámbulos. Los espanta la presencia ineluctable y pasmosa del hediondo barro que inunda su morada.

Sin dejar de gritar, solicitan la noche en actitud hierática.

El rumor del agua se apodera del corazón y lo tumba contra el viento. Torna la niñez...

¡Oh juventud pesada como un manto!

La espesa humareda de los años perdidos esconde un puñado de cenizas miserables.

La frescura del viento que anuncia la tarde pasa velozmente por encima de nosotros y deja su huella opulenta en los árboles de la “cuchilla”.

Llega la noche y el río sigue gimiendo al paso arrollador de su innúmera carga.

El olor a tierra maltratada se apodera de todos los rincones de la casa y las maderas crujen blandamente.

De cuando en cuando, un árbol gigantesco que viajara toda la noche anuncia su paso al golpear sonoramente contra las piedras.

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

1945-47

De Poesía y prosa de Álvaro Mutis, 1981

Exilio

Voz del exilio, voz de pozo cegado,
voz huérfana, gran voz que se levanta
como hierba furiosa o pezuña de bestia,
voz sorda del exilio,
hoy ha brotado como una espesa sangre
reclamando mansamente su lugar
en algún sitio del mundo.
Hoy ha llamado en mí
el griterío de las aves que pasan en verde algarabía
sobre los cafetales, sobre las ceremoniosas hojas del banano,
sobre las heladas espumas que bajan de los páramos,
golpeando y sonando
y arrastrando consigo la pulpa del café
y las densas flores de los cámbulos.

Hoy, algo se ha detenido dentro de mí,
un espeso remanso hace girar,
de pronto, lenta, dulcemente,
rescatados en la superficie agitada de sus aguas,
ciertos días, ciertas horas del pasado,
a los que se aferra furiosamente
la materia más secreta y eficaz de mi vida.
Flotan ahora como troncos de tierno balso,
en serena evidencia de fieles testigos
y a ellos me acojo en este largo presente de exilado.
En el café, en casa de amigos, tornan con dolor desteñido
Teruel, Jarama, Madrid, Irún, Somosierra, Valencia
y luego Perpignan, Argelés, Dakar, Marsella.
A su rabia me uno, a su miseria
y olvido así quién soy, de dónde vengo,
hasta cuando una noche
comienza el golpeteo de la lluvia
y corre el agua por las calles en silencio
y un olor húmedo y cierto

me regresa a las grandes noches del Tolima
en donde un vasto desorden de aguas
grita hasta al alba su vocerío vegetal;
su destronado poder, entre las ramas del sombrío,
chorrea aún en la mañana
acallando el borboteo espeso de la miel
en los pulidos calderos de cobre.

Y es entonces cuando peso mi exilio
y mido la irrescatable soledad de lo perdido
por lo que de anticipada muerte me corresponde
en cada hora, en cada día de ausencia
que lleno con asuntos y con seres
cuya extranjera condición me empuja
hacia la cal definitiva
de un sueño que roerá sus propias vestiduras,
hechas de una corteza de materias
desterradas por los años y el olvido.

De Los trabajos perdidos, 1965

Nocturno V

A mi hermano Leopoldo

Tu es l'ample auxiliaire et la forme féconde.

EMILE VERHAEREN

Desde el último piso de un hotel que se levanta al pie del desembarcadero

veo el río tras los ventanales de la suite en donde hablamos de negocios

como si se tratara de algo muy serio y de ello dependiera la vida de los hombres y su parco destino ya prescrito.

Durante varios días lo observo dominar la solemne energía de sus aguas hasta seguir la curva que lo lleva a la ciudad.

El río de nuevo.

El mismo que conocí hace poco más de treinta años y cuya parda corriente,

donde los remolinos trazan la huella de un poder sin edad, de una providente rutina soñadora

no ha dejado de visitarme desde entonces cada noche.

Ahora, en la tarde a punto de extinguirse, contemplo el incesante tráfico de luces

que iluminan apenas el paso de los grandes navíos y la chata quilla de las barcazas cargadas con arena o carbón.

La lodosa superficie refleja estas señales de una actividad sin descanso:

titubeantes haces de incierta claridad, como una fiesta a punto de terminar y que, más abajo,

recomienza en un fugaz intento que se apaga.

Entrada la noche, sigo contemplando la inagotable maravilla, y el curso de las ondas apenas insinuando en la tiniebla,

qué condición de bálsamo, qué intenso consuelo proporciona.
Como una fuente propicia o una materna substancia hecha
de nocturnas materias sin memoria,
de inmesurables cantidades de agua pasajera que nos limpia
y nos rescata de la necesidad
que arrastran las tareas de toda miseria cotidiana.
Es entonces cuando el río me confirma en mi irredenta
condición de viajero,
dispuesto siempre a abandonarlo todo para sumarse al
caprichoso y sabio dominio de las aguas en ruta,
sobre cuya espalda será más fácil y menos pesadoso cruzar el
ancho delta del irremediable y benéfico olvido.
Largas horas me quedo contemplando el ir y venir de
embarcaciones de toda clase:
majestuosos buques cisternas pintados de naranja y azul
celeste,
graves caravanas de planchones cargados con todo lo que el
hombre consigue fabricar,
y que el pequeño remolcador empuja mansamente a su
destino, mientras bregan sus hélices
en un desaforado borboteo cuya estela se pierde en la oscuridad;
navíos que llegan de las islas con la pintura desteñida y
huellas de hollín y desventura en los puentes de mando;
barcos de rueda que intentan copiar, sin conseguirlo, los
altivos originales de antaño,
y ese viejo vapor de quilla recta y esbelta chimenea a punto
de caer por obra del óxido feroz que la combate.
Escorado, enseña sus lástimas y se va deshaciendo con la
pausada resignación de quien vivió
días de soberbio prestigio entre los hombres que lo dejan
morir sin evitarle la impúdica evidencia de su ruina.

Nunca cesa el ajetreo de este caudal sin reposo. Sus aguas han recorrido medio continente:

praderas y trigales, vastas zonas fabriles, ciudades populosas, tranquilos villorrios bautizados con nombres que intentan evocar la antigüedad clásica o las muertas ciudades faraónicas.

Cambia la faz del río a cada instante, muda de color y de textura, la recorren sorprendentes ondulaciones,

rizados que se disuelven al momento, remolinos en los que giran despojos vegetales,

ramas florecidas quién sabe en qué orilla distante, islas de hierba que aún mece la brisa,

donde habitan aves hieráticas que lanzan un grito de pavor o desafío al paso de los enormes cargueros

y saltan hasta el borde de las barcazas cargadas de tierra o de grava color sangre

y allí siguen el viaje en secreta complicidad con las fuerzas que mueven el invariable sino de estas aguas.

Me pregunto por qué el río, observado desde la ventana de un hotel cuyo nombre he de olvidar en breve,

me concede esta resignación, esta obediente melancolía en la que todo lo sucedido o por suceder es acogido con gozo

y me deja dueño de un cierto orden, de una cierta serena sumisión tan parecidos a la felicidad.

Bien sé que visiones del Escalda, del Magdalena, del Amazonas, del Sena, del Nilo, del Ródano y del Miño

presiden memorables instantes de mi pasado;

que toda mi vida la sostienen, alimentan y entretejen las torrentosas aguas del río Coello,

sus efímeras espumas, su clamor, su aliento a tierra removida, a pulpa de café golpeada contra las piedras.

Los ríos han sido y serán hasta mi último día, patronos tutelares, clave insondable de mis palabras y mis sueños.

Pero este que, ahora, de nuevo y casi por sorpresa, se me aparece con todos los poderes de su ilimitado señorío,

es, sin duda, la presencia esencial que revela las más ocultas estancias donde acecha la sombra de mi auténtico nombre,

el signo cierto que me ata a los decretos de una providencia inescrutable.

Le dicen Old Man River.

Sólo así podía llamarse.

Todo así está en orden.

De Un homenaje y siete nocturnos, 1986