



LA POESÍA DE ÁLVARO MUTIS, UNA POÉTICA DEL ESPLENDOR Y LA DESTRUCCIÓN*

Carmen Ruiz Barrionuevo

Universidad de Salamanca, España

1. Maqroll el Gaviero, *alter ego* en verso y prosa.

Como imagen expresiva del obligatorio fracaso que constituye la vida, la figura de Maqroll el Gaviero ha acompañado casi desde sus inicios poéticos a la palabra de Álvaro Mutis. Heterónimo, *alter ego*, “esta especie de otro yo que escribe mis cosas”¹, se ha convertido en instrumento, en figura simbólica indispensable de cuanto ha querido volcar en su obra, prosa y verso. La particular consistencia del Gaviero lo convierte en un ser dual, nacido de ensoñaciones literarias que el poeta no ha ocultado: “El Gaviero viene de mis lecturas de Conrad, de Melville (sobre todo de *Moby Dick*); es el tipo que está allá arriba, en la gavia, que me parece el trabajo más bello que puede haber en un barco, allá entre las gaviotas, frente a la inmensidad y en la soledad más absoluta... es la conciencia del barco, los de abajo son un montón

* Este trabajo forma parte del estudio preliminar de la edición de Álvaro Mutis, *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía, 1948-1997*, editada con ocasión del Premio Reina Sofía que obtuvo ese año (Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1997).

¹ Cf. Bradu, Fabienne. “Vida y biografía”, *Vuelta*, n° 200, 1993, p. 54.

Como citar

Ruiz Barrionuevo, C. (2020). La poesía de Álvaro Mutis, una poética del esplendor y la destrucción. En: Orejarena Torres, J. (ed. académico). *Maqroll y el imperio de la literatura: ensayos sobre la vida y obra de Álvaro Mutis. Volumen II*. (pp. 13-32). Colombia; México: Editorial Universidad Santiago de Cali; Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. DOI: <https://doi.org/10.35985/9789585522305.1>

de ciegos”. Pero también añade a continuación: “El Gaviero es el poeta. Esto ya lo pienso ahora; en ese tiempo me pareció que el barco en que Maqroll trabajaba, su chamba debió haber sido la de gaviero: es el que ve más lejos y anuncia y ve por los otros”², con lo que ese *alter ego* asume además una importancia decisiva, algo así como una verticalidad indicativa y catártica, una representación colectiva, en la que tiene mucho que ver la propia experiencia: “No hay nada en Maqroll [...] que no sea mío. Yo no le he puesto a Maqroll nada prestado, no hay un solo rasgo de Maqroll al servicio de un personaje, todo lo que hay en él lo he vivido yo, lo que sale de mí, [...] de mi mundo, de las sustancias que circulan entre el mundo y yo...”³. Entrañablemente vivido y líricamente proyectado, Maqroll va constituyendo a lo largo de varias décadas algo más que una figura simbólica referencial, por su encarnadura humana, por las experiencias que lo acercan al vivir de todos los hombres, por sus deseos, sus esperanzas y sus desesperanzas, por el peregrinaje que condiciona su existir. Porque todo es peregrinaje en Maqroll, todo es viaje, con lo que la trayectoria de su vida, tan fabulada en la prosa, alcanza un desarrollo mítico, pero también se convierte en paradigma del comportamiento humano desde la perspectiva de lo ético que conlleva su esencia. El personaje ostenta un componente intemporal que nos hace evocar su ascendiente romántico, pero del mismo modo el forjado modelo clásico, el del viajero Ulises que surca los mares entregado a su destino, asumiendo también el riesgo de su propia libertad al aceptar otros itinerarios; por eso se ha señalado que su trayectoria vital puede ser entendida como “un proceso de depuración espiritual hacia el desprendimiento, el despojo y la soledad, y, en definitiva, hacia la muerte”⁴, siempre dentro de un margen modelado con el conocimiento y el escepticismo de lo inevitable de la aceptación.

Pero si en su ser es intemporal, Maqroll el Gaviero en gesto y perspectiva está inevitablemente ligado a nuestro siglo,

² Sheridan, Guillermo. “La vida verdaderamente vivida...”. En: Mutis, Álvaro. *Poesía y Prosa*. Santiago Mutis Durán editor, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982, p. 644.

³ *Ibíd.*, p. 636.

⁴ Canfield, Martha. “Álvaro Mutis, soñador de navíos”, *Hispanérica*, XXIII, n° 67, 1994, p. 105.

su espacio es el que vivimos; su carácter de antihéroe le hace valer su independencia y lo lleva a perseguir múltiples objetivos y a fracasar siempre⁵. Sus hechos y sus pensamientos inundan también de un característico componente épico a los poemas de Mutis cuya proximidad a la prosa ha sido advertida muy pronto, pero que sobre todo convierte en unitario por su intervención en el mundo de su narrativa y de su poesía. Es así como la poesía de Mutis se va a ir orientando en la configuración de un “héroe”⁶, desarrollo del paradigma antiguo, pero que es también su contrafigura, su trágico espejo, más acorde con la filosofía escéptica y desesperanzada del hombre de nuestro siglo.

La figura del Gaviero se torna pronto necesaria en la poesía de Álvaro Mutis, su primer libro *La balanza* (1948), realizado en colaboración con Carlos Patiño y perdido a poco de su publicación en el estallido de violencia que sucede al asesinato del jefe de los liberales de izquierda Jorge Eliecer Gaitán, aparece ya la “Oración de Maqroll”⁷, título que después recupera en su segunda colección poética *Los elementos del desastre* de 1953. En la “Oración de Maqroll”, se da vida a un personaje exento de encarnadura física, definido por el hecho fundamental de su voz, a través de la cual expone la experiencia habida en el transcurso de su vivir. La voz de Maqroll se constituye, en este primer poema, al mismo tiempo, en oración y ruego, que se disuelve desde los primeros momentos en una serena ironía, al recubrir el cotidiano rito que se aconseja “como antídoto eficaz contra la incredulidad y la dicha inmotivada”. Pues como contrafacto

⁵ Aunque ya se han señalado las visibles conexiones con los famosos personajes de Herman Melville y Joseph Conrad, dentro de nuestra lengua es difícil olvidar las afinidades que muestra con el personaje de Larsen en *El astillero* (1961) y *Juntacadáveres* (1964) de Juan Carlos Onetti. Ha llamado la atención sobre ello: Eyzaguirre, Luis. “Álvaro Mutis o la transitoriedad de la palabra poética”, *Inti*, n° 18-19, 1984, p. 89, y posteriormente en “Transformaciones del personaje en la poesía de Álvaro Mutis”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, XVIII, n° 35, 1992, p. 47.

⁶ Ernesto Volkening ha señalado que, sobre el elemento lírico, actúa de contrapeso “el elemento épico, tan recio y avasallador, de una obra propensa a tornarse *chanson de geste*”. (“El mundo ancho y ajeno de Álvaro Mutis”. En: Mutis, Álvaro. *Summa de Maqroll el Gaviero, Poesía 1948-1988*. México: F.C.E. 1990. p. 13.

⁷ “...es curioso anotar que el tercer poema que yo publico en mi vida es ya sobre Maqroll. Se llama ‘Oración de Maqroll el Gaviero’: aparece en el primer libro que yo publiqué, se llama *La balanza*”. Cf. Rodríguez Amaya, Fabio en entrevista con el autor: *De Mutis a Mutis, para una ilícita lectura crítica de Maqroll El Gaviero*. Imola: University Press Bologna, 1995, p. 22.

religioso, la supuesta oración propone ruegos que evidencian casi siempre lo inevitable del mal en el mundo (“Haz que todos conciban mi cuerpo como una fuente inagotable de tu infamia”); la posibilidad tan sólo de un bien fugaz, (“¿Por qué quitaste a los ciegos su bastón con el cual rasgaban la densa felpa de deseo que los acosa y sorprende en las tinieblas?”); la imposibilidad de ser oído, la constatación de la inutilidad de todo ruego a lo trascendente, de ahí la carga afectiva, casi grotesca, de la petición final en la que imprecatoriamente se pide al Señor “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” –sorprendente petición que expresa en su violencia el único fin posible para los seres menesterosos abandonados a su suerte en el mundo–. La “casa infame”, ha llegado a interpretar Martha Canfield, puede ser también un “espacio sagrado”⁸ porque es el único lugar posible al alcance de seres limitados, en los que se produce la realización de su destino, y al mismo tiempo la purificación de su propia existencia. En todo caso parece evidente que en este poema tenemos ya diseñada la ética anticonvencional de Maqroll, quien en efecto, como recuerda al Señor, “ha observado pacientemente las leyes de la manada”, y también las características fundamentales de un personaje que en la aceptación de su miseria como centro productivo de su mayor caudal existencial –el único posible porque integra la humillación de estar vivo, que sostiene su soberbia y su fuerza–, se impone una existencia errante mediante descabellados y siempre fracasados proyectos. Y todo en torno a una absoluta soledad. O como ha interpretado con acierto Guillermo Sucre: la infamia que asume Maqroll “es la de saber –y decir– que la muerte lo infecta todo. Su rebelión no consiste en oponer este mundo al otro, sino en verlos a ambos como algo finalmente vacío. Su obediencia tiene, entonces, un alcance devastador. La verdadera ley de la manada, que él observa, no es otra que la ley de la muerte”⁹. Rasgos todos que convertirán

⁸ Canfield, Martha. En: *Álvaro Mutis* Pedro Shimose coordinador. Madrid: Eds. Cultura Hispánica, 1993, p. 24.

⁹ Sucre, Guillermo. “El poema: una fértil miseria”. En: *La máscara, la transparencia*. Caracas: Monte Ávila Eds., 1975, p. 373.

a Maqroll el Gaviero en promontorio emergente de una visión poética que Mutis comienza a elaborar por estos años.

Esta misma línea se evidencia –aunque no se cite directamente a Maqroll– en otro texto de la misma fecha, “El viaje” (1948), en el que el sujeto poético encarna en un conductor de trenes. Tenemos ya aquí la característica ambigüedad de la obra de Mutis, la proximidad de la poesía al relato, la belleza del realismo tropical que se deshace en sorpresivas imágenes que traducen cuanto de maligno resulta inherente a la naturaleza de seres tan deslumbrantes: La “música del cuarto vagón”, la “tierra sembrada de jugosas guanábanas”, las “hermosas mujeres de mirada fija”, dan paso al otro oficio del conductor, el de sepulturero de ancianos fallecidos o jóvenes celosos envenenados por sus compañeros. Por ello el misterioso tren de vagones pintados “de amarillo canario”¹⁰ puede ser también un correlato destartalado y brillante de la vida: un recorrido de incierta seguridad en el que se suceden los momentos de felicidad, de tristeza y de dolor, y en el que la muchedumbre se ordena en un caos establecido:

En el primero iban los ancianos y los ciegos; en el segundo los gitanos, los jóvenes de dudosas costumbres y, de vez en cuando, una viuda de furiosa y postrera adolescencia; en el tercero, viajaban los matrimonios burgueses, los sacerdotes y los tratantes de caballos; el cuarto y último había sido escogido por las parejas de enamorados, ya fueran recién casados o se tratara de alocados muchachos que habían huido de sus hogares.

No puede negarse que, aunque no expresamente nombrado, el sujeto poético de “El viaje” responde al paradigma de Maqroll, así como varios de los poemas de *Los elementos del desastre* responden a la persistencia de su voz, porque ya el personaje ha creado un modo, un clima que invade por ejemplo a la doliente

¹⁰ Véase el testimonio que cita Fabio Rodríguez Amaya, *De Mutis a Mutis, op. cit.*, pp. 35-36: “...es un viaje que hice con una frecuencia enorme. Es el que se hace desde Bogotá hasta Ibagué en ferrocarril [...] quise registrar los recuerdos de este viaje, dándoles esta dimensión fantástica”.

presencia femenina de “204”, o al titulado “Hastío de los peces” donde el sujeto poético es “celador de trasatlánticos en un escondido y mísero puerto del Caribe”, o la visión desolada de “Los elementos del desastre” donde “los guerreros cruzan países y climas con el rostro ensangrentado y polvoso y el rígido ademán que los precipita a la muerte”, o más todavía en “El húsar”, en el que se combina una doble faz, la aureola de un glorioso pasado casi mítico con un presente de soledad entregado a la molición (“Gloria del húsar disuelta en alcoholes de interminable aroma”), en espera del fin de sus días vencido por la disolución de sus costumbres, para concluir sepultado bajo “poderes ajenos a su estirpe maravillosa y enérgica”¹¹. Del mismo abolengo parecen otros personajes, como el desarrollado en “La muerte de Matías Aldecoa”¹², y mucho se asemeja la trashumancia vital de Maqroll a la de “La muerte del capitán Cook” de *Los trabajos perdidos* (1965), pero también es cierto que otros varios de los poemas de este último libro constituyen una experiencia interna que puede atribuírsele sin esfuerzo, o puede adjudicársele como autoría al *álter ego* de Maqroll, es el caso de “Poema de lástimas a la muerte de Marcel Proust”.

Pero previamente, en 1955, había aparecido en la revista *Mito*, otra breve compilación: *Reseña de los Hospitales de Ultramar*, que contenía los poemas “El hospital de la bahía”, “El hospital de los soberbios”, “Fragmento” y “Las plagas de

¹¹ Comenta este poema Guillermo Sucre, op. cit., pp. 368-369: “El húsar” es el poema –la novela– del deseo y del orgullo que no pactan: un ser que prefiere perderse en su propia intensidad (la selva, la mujer) antes que aceptar reconciliarse no sólo con la costumbre sino también con la imagen de él que los otros quisieran fijar, volver ya convencional, aceptable”.

¹² Se trata de un heterónimo del poeta colombiano León de Greiff (1895-1976), cuya obra Mutis ha reconocido como decisiva en algún momento de su juventud. El uso de verso y prosa para la poesía así como la creación de heterónimos fue una costumbre en De Greiff. Véanse las opiniones de Hernández, Consuelo. *Álvaro Mutis: Una estética del deterioro*. Caracas: Monte Ávila Eds., 1996, pp. 46-49. Sin embargo nos parece que Mutis tiene presente en este momento la primera de las *Prosas de Gaspar* (1937) a la que parodia: “No en Mossul ni en Bassora, ni Samarkanda. No en Karlskrona, ni en Abylund, ni en Stockholm, ni Koebenhavn [...] Ni en Thulé, ni Erewhon, ni Taprobana. Ni en Utopía o Laputa o Netupiromba [...] Ni en ninguna Ciudad de ensoñación, ni en ninguna moderna factoría [...] pero sí en un adormilado villorrio de los Andes, vio la luz (del sol o de la luna y las constelaciones, o del familiar velón) el amigo Aldecoa” (Greiff, León de. *Obras Completas*. Bogotá: Tercer Mundo, 1974, tomo I, p. 269).

Maqroll”¹³. Varios años después, en 1959, publica en la misma revista, bajo el título de *Memoria de los Hospitales de Ultramar* “Las plagas de Maqroll”, “El coche de segunda”, “Fragmento”, “El hospital de los soberbios”, “El mapa” y “Moirologhía”¹⁴; posteriormente, y desde 1973 con la compilación de su obra poética, *Summa de Maqroll el Gaviero*, este grupo de poemas pasa a constituir la segunda parte de *Los trabajos perdidos*, con el título primero de *Reseña de los Hospitales de Ultramar*, añadiendo tres poemas nuevos con el largo epígrafe de “Se hace un recuento de ciertas visiones memorables de Maqroll el Gaviero, de algunas de sus experiencias en varios de sus viajes y se catalogan algunos de sus objetos más familiares y antiguos”¹⁵. Es en este conjunto de poemas donde se redondea la figura del Gaviero y se intentan ofrecer, ya de modo más unitario los rasgos de su personalidad, sobre todo en lo que atañe a su faceta de relator del maravilloso y aceptado desastre que la vida significa. A esta intencionalidad responden la breve presentación de los poemas en la que se explica que “pertenecen a un ciclo de relatos y alusiones tejidos por Maqroll el Gaviero en la vejez de sus años, cuando el tema de la enfermedad y la muerte rondaba sus días”, así como la explicación de lo que entiende el Gaviero como “Hospitales de Ultramar”: “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 todo ello se cumple hasta configurar una sensibilidad especialmente atenta a la captación del espíritu de descomposición de las cosas y seres. Los hospitales son lugares contradictorios en su dualidad, son recintos de atractiva belleza, que ocultan, irónicamente, todo el espectro del dolor humano. No sorprende por eso el tono del “Pregón de los hospitales” que abre la colección donde una

¹³ Cf. Rodríguez Amaya, Fabio. *De Mutis a Mutis*. op. cit., pp. 93 y 177, quien localiza esos poemas en la revista *Mito*, I, 2, 1955, pp. 72-76.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 94 y 177. Rodríguez Amaya vuelve a situar los poemas en *Mito*, V, 26 (1959) pp. 103-110, y al mismo tiempo pone en duda de la existencia de la separata de *Mito* con el mismo título.

¹⁵ Los poemas se titulan “Soledad”, “La carreta”, y “Letanía”. Mutis, Álvaro. *Summa de Maqroll el Gaviero (Poesía 1947-1970)*. Barcelona: Barral Editores, 1973, pp. 165-168.

vez más reaparece el mismo tono irónico –aquí crecido en el sarcasmo– de las letanías blasfematorias de la “Oración de Maqroll”:

¡Miren ustedes cómo es de admirar la situación privilegiada de esta gran casa de enfermos!

¡Observen el dombo de los altos árboles cuyas oscuras hojas, siempre húmedas, protegidas por un halo

de plateada pelusa, dan sombra a las avenidas por donde se pasean los dolientes!

[...]

¡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,

Llamada o pregón doliente en el que Maqroll anima a sus iguales a cumplir una especie de macabra danza que tendrá como desenlace “el noviciado de la muerte” y el fin de toda esperanza; una filosofía de los sentidos sobre la que se impone el escepticismo, porque la vida se le revela en el esplendor más lujoso que corresponde al cumplido tópico de la naturaleza tropical pero tras cuya máscara se percibe la degradación, la inevitabilidad de la corrupción de la materia: “¡Qué ironía el olor saludable y salinoso de las grandes extensiones, moviéndose preso entre la inmundicia de nuestros males y la agrídulce mueca de las medicinas!” (“El hospital de la bahía”). A través de Maqroll, ha advertido Mágina Russotto, el poeta nos comunica un estado de postración profundo e irreversible, y añade que el espacio en el que peregrina recuerda el paisaje de ruinas y desolación de *The Waste Land* (1922) de Eliot, aunque no sea propiamente una tierra calcinada y seca, sino que se recrea en

el sopor macerante de la selva tropical¹⁶. Porque a diferencia de Eliot, no se apoya directamente en la deshumanizada sociedad moderna, sino en un itinerario de lo natural en el que acecha la enfermedad y la descomposición; por ello la poesía de Mutis construye un recinto específico, palúdico, infeccioso e infernal, traicionero en sus arenas movedizas, donde se desdibujan los asideros de lo temporal y de lo histórico para ampliarse ganando una dimensión universal.

También el dualismo de lo temporal alienta tras la irónica mirada del Gaviero que contrapone los recuerdos de la infancia al presente de la vejez, la soledad y la decrepitud, así como se constata poseedor del mismo espíritu viajero que en este momento contrasta con el obligado estatismo de la vida en los Hospitales donde cura sus heridas: allí, en el manto vegetal, fuera del tiempo, el Gaviero conoció su futuro “y le fue dado ver, en toda su desnuda evidencia, la vastedad de su miserable condición” (“La cascada”). El tren, las vagonetas, la carreta, que aparecen en estos poemas, son todos ellos conductos de escape que en realidad persiguen un medio de acceder a un inalcanzable Paraíso perdido, pero que sin embargo también participan de la decrepitud intrínseca a todo lo vivo. Ante ello la dualidad temporal resuelve y pacifica el doloroso presente actuando como bálsamo un pasado recordado, aunque con la conciencia de que la muerte está siempre presente como condición de seres y cosas, en espera de resolverse en la agonía irremediable; pues todo acaba siempre en la desgracia. Este mundo de Maqroll se construye potenciando un realismo lírico que desde sus primeros poemas, épicos y reflexivos, nos hacen percibir la futilidad de la división genérica al tratar de la obra del escritor colombiano.

¹⁶ Cf. Russotto, Margara. “Álvaro Mutis: a poética da prostracao”. *O Estado de Sao Paulo*, (2-3-1991) VIII, 551, p. 9, donde señala esa aproximación indicando otras afinidades como el hibridismo de la prosa, el gusto por las formas dramáticas al interponer ante el lector la voz de un personaje imaginario, un yo dramático o tercera voz, y recordando a T.S. Eliot, “Las tres voces de la poesía”. En: *Sobre poesía y poetas*. Barcelona: Icaria, 1992, p. 95, pero que en Mutis termina devorando con su melancolía cualquier otra perspectiva o visión.

Si bien el personaje está trazado en esta última colección con rasgos ya definitivos, es en el libro siguiente, *Caravansary* (1981), donde se nos ofrece una somera, pero significativa descripción física, al situarlo en el destartado refugio para los caminantes que constituye “La Nieve del Almirante” que da título al poema:

Al tendero se le conocía como el Gaviero y se le ignoraban por completo su origen y su pasado. La barba hirsuta y entrecana le cubría buena parte del rostro. Caminaba apoyado en una muleta improvisada con tallos de recio bambú. En la pierna derecha le supuraba continuamente una llaga fétida e irisada, de la que nunca hacía caso.

En este mismo libro tenemos más noticias de sus trabajos y desdichas, como el pormenorizado relato de sus experiencias como velador de una mina abandonada en el poema “Cocora” o los pensamientos y los trabajos desarrollados en el titulado “En los esteros”, donde al fin encuentra la muerte: “El Gaviero yacía encogido al pie del timón, el cuerpo enjuto, reseco como un montón de raíces castigadas por el sol”; pero su paradigma persiste en otros personajes evocados que en esos poemas adoptan también apariencia de dobles de sus trabajos y desgracias: los múltiples personajes convocados en “Caravansary”, a los que hace referencia la “Invocación” final; el personaje central de “El sueño del Príncipe-Elector”, o el poeta Pushkin (1799-1837) en “La muerte de Alexandr Sergueievitch”. Muere entonces Maqroll al final de *Caravansary*, sin que Mutis pueda evitarlo –tan grande es la decrepitud que lo acosa– pero reaparece en dos poemas de *Los emisarios* (1984): “La visita del Gaviero” y “El cañón de Aracuriare”. El primero nos lo presenta cansado y transformado, algo espectral en sus rasgos, con unos hombros inexpresivos “como si ya no tuvieran que sobrellevar el peso de la vida, el estímulo de sus dichas y miserias”, pero con la misma insistencia al continuar repasando sus andanzas, o recordando sus fracasados encuentros, que en esta ocasión presentan un sesgo de inevitable recuento final. Del mismo tono es “El cañón de Aracuriare” donde el Gaviero realiza también

el examen de su vida y se apunta la existencia de un diario, con lo que el personaje refuerza el poder de la palabra oral y proyecta la escritura de los textos posteriormente atribuidos. Los dos poemas citados constituyen un enlace evidente con la narratividad que se expresa en sus novelas a partir de 1986 y cuyo primer título es *La Nieve del Almirante*¹⁷, pues no sólo esboza aventuras posteriores sino que aparece como autor de otros textos –investigaciones, reflexiones, diarios, cartas de juventud– que propiciarán la extensión de la autoría de Maqroll a obras varias en verso y en prosa, con lo que el personaje cobra una dimensión productiva de centro escritural, vértice que genera otros motivos, otros personajes, otros textos.

Los siguientes libros poéticos, a partir de *Los emisarios*, prescinden de la figura de Maqroll aunque el sujeto poético asume igualmente su carácter errante; es indicativo que al comienzo de este libro, que incluye los dos poemas ya citados de Maqroll recuperado, se coloque “Razón del extraviado” cuyo motivo central es el tema del viaje –como si se quisiera dar extensión y permanencia al sujeto poético de uno de los más definitorios rasgos maqrollianos– y así tal motivo permanece como condición expresa del sujeto poético de los textos posteriores: “Es entonces cuando el río me confirma en mi irredenta condición de viajero / dispuesto siempre a abandonarlo todo para sumarse el caprichoso y sabio dominio de las aguas en ruta” (“Nocturno V”). Y es que a partir de este momento la figura del Gaviero invade el espacio de la prosa recuperando incluso los títulos de sus poemas: *La Nieve del Almirante* (1986), *Un bel morir* (1989); y en títulos nuevos: *Ilona llega con la lluvia* (1987), y en aventuras más o menos directas en *La última escala del Tramp Steamer* (1988), *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1991) y en *Tríptico de mar y tierra* (1993); todas ellas reunidas en este último año, 1993, en dos volúmenes con el título general de *Empresas y tribulaciones*

¹⁷ Los dos poemas citados, junto con otros del libro precedente, pasan a formar parte de la última sección de *La Nieve del Almirante* titulada “Otras noticias sobre Maqroll el Gaviero”, el orden es el siguiente: “Cocora”, “La nieve del almirante”, “El Cañón del Aracuriare” y “La visita del Gaviero” (Mutis, Álvaro. *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. Madrid: Siruela, 3ª ed. 1996, vol I, pp. 93-107).

de Maqroll el Gaviero. De este modo el personaje ha ido ampliando su espacio para hacer posibles sus confidencias y ensoñaciones, reales o imaginarias.

En definitiva, el personaje de Mutis, que fue creado como un eficaz instrumento expresivo, ha llegado a constituirse en algo esencial y definitivo en la obra del autor colombiano, por eso ha llegado a decir Mario Benedetti que “Mutis inventa a Maqroll el Gaviero como García Márquez a Macondo, Onetti a Santa María, Rulfo a Comala” porque “Maqroll es también una región de lo imaginario”¹⁸. Condicionado por el entramado de reglas que Mutis le impone y su significativo carácter trashumante, Maqroll genera una visión intuitiva del mundo, muchas veces en el borde del delirio y la fiebre, pero con la visión lúcida de quien se desplaza ya por el final del camino.

2. La construcción de una poética.

La poesía de Álvaro Mutis reivindica la épica y lo narrativo en estos tiempos en que la lírica no goza más que de muy reducidos círculos de lectores; pero en contrapartida, lo narrativo de su obra novelesca nunca abandona la intensidad de la lírica, con lo que el tono unitario de su obra se concentra en lo poético.

El rigor y el continuo empeño con la palabra constituyen la raíz de su quehacer; el propio autor ha hablado de la elaboración de sus poemas y de la dificultad que entraña la fidelidad al trabajo poético: “Yo los pienso mucho. Primero llegan imágenes que se van volviendo recurrentes, pero jamás las traduzco en frases de prueba. Cuando tomo el lápiz, o me siento frente a la máquina, es ya para escribir un esquema del poema completo. [...] Lo que viene después es una batalla con las palabras”¹⁹. Por ello para definir ese nacimiento del poema se vale de una frase de su admirado Neruda: “Mis criaturas nacen de un largo

¹⁸ Benedetti, Mario. “La urticaria intelectual”, *El País*, (17-9-1991) p. 29.

¹⁹ Quiroz, Fernando. *El reino que estaba para mí. Conversaciones con Álvaro Mutis*. Santafé de Bogotá: Grupo Editorial Norma, 1993, p. 40.

rechazo”²⁰. Sin embargo la poesía sigue siendo el más completo de los conocimientos, y la concibe como creación del instante que se erige en resumen del mundo. El poema es el centro en el que converge, y es por eso raíz, centro productivo y obligado de cuanto Mutis ha ido publicando; funciona como otra forma de realidad, que debe lograrse con esfuerzo, pero con la consciencia de su fragilidad y de la insuficiencia del acto de creación a través del instrumento del lenguaje; por eso el poema surge casi siempre como testimonio y respuesta, tras muchos intentos frustrados en los que la voluntad del sujeto se impone. Bajo esta tensa lucha se ejercita el trabajo poético que nace también de un cuestionamiento de la eficacia de la palabra y de las posibilidades que el poema tiene de encarnar la realidad. El poema nace así con su vestidura propia, en torno a la pauta amplia del verso libre que se desborda en su extensión hacia la prosa, lo que hace inútil la división de límites entre poesía y prosa, pero también la división de los géneros, de cuanto puede ser dramático, épico y lírico²¹; caben en el espacio de la hoja en blanco que habita el poema el tono conversacional, pero también los paradigmas de la intertextualidad y de ciertas retóricas, como la parodia de las letanías litúrgicas, el gusto anafórico, y lo que resulta en extremo relevante, en ese espacio verbal la imagen se yergue en dueña de un ámbito en el que ostenta su plena libertad: abundantes enumeraciones, a menudo caóticas, acumulaciones calculadas de imágenes, en las que la belleza desemboca o compite con su otra cara de destrucción. Esta tendencia a la narratividad y la desconfianza respecto a las posibilidades del lenguaje –el poema no deja de ser un objeto verbal– son rasgos compartidos con otros poetas hispanoamericanos, pero como en ellos también es el deseo de comunicabilidad lo que le lleva a deshacerse de cualquier tentación de localismo. Sus procedimientos y su temática trascienden ese riesgo.

²⁰ Lo recuerda Consuelo Hernández al referirse a la poética del autor: *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*. op. cit., p. 109.

²¹ Consuelo Hernández observa varios rasgos definitorios del poema desde sus inicios: el uso indistinto del verso y la prosa, el elemento narrativo, la inclusión en varios de ellos de una historia con personajes principales y secundarios, y una estructura que les posibilita ser leídos como pequeños relatos o cuentos (*Ibid.*, p. 114).

El funcionamiento de la específica manera de Mutis fue entendido bien por Octavio Paz, cuando al referirse a los poemas de *Memoria de los hospitales de ultramar* en 1959, identificó algunos de los rasgos constitutivos de su poesía: “la precisión en el horror chabacano; la alianza del esplendor verbal y la descomposición de la materia [...]; el gusto por las cosas concretas e insignificantes que, a fuerza de realidad, se vuelven misteriosas; [la] creación de lo maravilloso por el brusco descenso de imágenes gratuitas y carentes de significado, aunque dueñas de un inexplicable hechizo, en el centro de una realidad conocida”²². Un modo en el que la dualidad y el contraste se armonizan en la ambigüedad y la incertidumbre como constante del propio espacio creado.

El mismo poeta desvela como vértice de su inquietud poética su poema “La creciente” que aparece fechado entre los años de 1945 a 1947: “Se me ocurrió convertir en palabras todas las emociones que guardaba adentro, intactas, sobre mi experiencia con la creciente del río Coello: ese espectáculo de una naturaleza alebrestada que va despidiendo y contagiando su energía a su alrededor. El texto se llamó ‘La creciente’, y siempre lo he tenido como el primer poema que publiqué”²³. “La creciente” constituye en efecto una temprana poética en la que el procedimiento de la enumeración caótica de seres, sensaciones y cosas concitan una fluencia, un transitar desde la nada a la abundancia, significativamente unida a la corriente y al rumor productivo del agua; restos de vida y de muerte propician el nacimiento a la fertilidad de la 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.

²² Paz, Octavio. “Los hospitales de ultramar”, fue incluido en la primera edición de *Puertas al campo* (1966). Citamos por la edición de Barcelona: Seix Barral, 1981, p. 109.

²³ Quiroz, Fernando. *El reino que estaba para mí*. op. cit., p. 46. Otro poema de contextura meta-poética es “Programa para una poesía” que data de 1952, y que también está incluido en la sección de sus primeros poemas, pero el autor le concede poca importancia, tal vez por su carácter menos expresivo y tanteador. Cf. Rodríguez Amaya, Fabio. *De Mutis a Mutis*, op. cit., p. 40).

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 prometidora ubre de las vacas.

Resulta por ello y significativo que desde la edición mexicana de la *Summa de Maqroll el Gaviero* (1990), tal poema abra la compilación de su obra poética reunida. Ello evidencia también la importancia de los elementos naturales en la poesía de Mutis. Pero si en “La creciente” hay un empeño por objetivizar esa poética, por volcarla a través del abigarrado mundo de lo natural, en un poema posterior, “Una palabra”, aunque procedente de *La balanza*, incluido también en *Los elementos del desastre*, encontramos ya la referencia conscientemente metaliteraria; la palabra hallada es conducto y guía, y sin embargo no se erige nunca como superior a la vida, aunque no deje de ser la espoleta que pone en alerta esa acción, “una densa marea nos recoge en sus brazos y comienzo el largo viaje entre la magia recién iniciada”. Es al final de este poema en el que Mutis concentra el vértice desde el que emerge la poesía, una poesía nacida de las carencias, de la percepción existencial de la fragilidad humana: “Sólo una palabra. / Una palabra y se inicia la danza / de una fértil miseria”. Pero es al final de este mismo libro, en el poema “Los trabajos perdidos”, donde se completa de mejor manera la visión poética del autor. El poema nace de un oscuro túnel en el que acechan multitud objetos, sensaciones y pasiones, pero su fin es el espacio de la página, de la que depende, y es allí donde se establece como criatura sustitutiva, condenada las más de las veces al fracaso: “La poesía substituye, / la palabra substituye, / [...] / la derrota se repite a través de los tiempos / ¡ay, sin remedio!”. Porque el poema no tiene que ver con el mundo de lo real, sino con otro mundo incierto, inasible, casi imposible. De ahí sus palabras: “...Pero si acaso el poema viene de otras regiones, si su música predica la evidencia de futuras miserias, entonces los dioses hacen el poema. No hay hombres para esta

faena”. La dificultad de la aprehensión poética se fundamenta en este carácter misterioso de su origen y en su dimensión atemporal, Mutis ha recordado que “La poesía no tiene tiempo, la poesía es una creación mágica que tiene mucho que ver con una cierta demoníaca condición de ciertos seres de dejar en las palabras el testimonio de su desgracia, de su vida, de sus pequeñas felicidades, de sus ilusiones y de su muerte. [...] bien poco tiene que ver con el curso del tiempo, con el pasado, con el presente, o con el futuro”²⁴. Esta inalterabilidad de lo poético se traduce en un mayor riesgo para el poeta, cuyo trabajo se convierte en un esfuerzo imposible, angustioso y sangriento, “Pasar el desierto cantando, con la arena triturada en los dientes y las uñas con sangre de monarcas”, o soportar “Los días partidos por el pálido cuchillo de las horas, los días delgados con el manantial que brota de las minas”. Se advierte un tono desolado y desasosegado que recuerda ciertas inflexiones nerudianas del poema “Arte poética”²⁵ de la *Residencia en la tierra I*, lo que de nuevo se convierte en afinidad y homenaje. Pero el poema “Los trabajos perdidos” no se ancla en la inconcreción expresiva del poema del chileno, y abarca todos los aspectos de lo poético, desde el origen abigarrado y confuso, a la necesidad de la hoja en blanco como soporte; desde el carácter autónomo de lo poético frente al mundo de lo real que no lo limita –aunque lo tenga en cuenta como referencia– al componente excepcional que posee lo poético como emanado de otras regiones; también deja constancia del carácter del oficio del poeta, de su trabajo doloroso ante los elementos con los que construye su obra –porque si el poema es en sí un mundo autónomo, depende sin embargo de un entorno del que emergen las percepciones– es decir que se elabora con las imágenes de un mundo inaprensible en su esencia, en constante demolición y abandono (“Todo aquí muere lentamente, evidentemente, sin vergüenza: hasta los rieles del tren se entregan al óxido y marcan la tierra con

²⁴ Zapata, Miguel Ángel. “Álvaro Mutis: Pensando con los dedos, con las manos...”. *Inti*. n°s 26-27, 1987, p. 263.

²⁵ Neruda, Pablo. *Residencia en la tierra*. Hernán Loyola editor. Madrid: Cátedra 1991, pp. 133-134.

infinita ira paralela y dorada”). La parte final del poema viene a ser un intento de concreción mayor, incluso una tentativa de definición de lo poético: “Poesía: moneda inútil que paga pecados ajenos con falsas intenciones de dar a los hombres la esperanza”, pero de nuevo el obstáculo máximo sigue siendo la palabra encubridora, infiel, de esos escasos momentos logrados, ellos se conciben en un instante que Mutis enumera a través de cinco imágenes insólitas en recurrencia igualmente anafórica: “es el poema”. Por eso la conclusión poética final sigue valorando la pervivencia del poema como “hecho desde siempre” frente a la incapacidad, el dolor y la angustia del sujeto poético que intenta plasmar el instante.

El mismo desarrollo paralelístico y anafórico que se percibe en el anterior poema, conforma la totalidad de otro de los textos incluidos en *Los trabajos perdidos*, “Cada poema”. En él las imágenes traducen también la materia de la poesía y por tanto de su expresión: el poema. La inevitable fugacidad de las cosas, “Cada poema un pájaro que huye / del sitio señalado por la plaga”; el demolimiento visible del mundo, y el proceso de la muerte, “Cada poema un paso hacia la muerte, / una falsa moneda de rescate”; el hastío de los seres, el estremecimiento del dolor, “Cada poema nace de un ciego centinela / que grita al hondo hueco de la noche / el santo y seña de su desventura”; son todas ellas imágenes que traducen el empeño del poema como “cotidiano sudario del poeta”.

Esta concepción poética como revelación de un instante tiene en la prosa su correlato más amplio, y así la estética que envuelve al mundo de Maqroll tiene mucho que ver con esas percepciones, las imágenes van trazándose en haces más complejos y conforman personajes que elevan el espacio del poema a la ordenación del relato. Esta consciencia es visible en un poema como “Caravansary” donde el primer fragmento poético nos señala el espacio acotado, situando los personajes del mundo exótico rescatado en el que los caravaneros que mascan las hojas de betel van creando otros espacios imaginarios posibles, brutalidad y belleza en contacto, fragmentos a su vez

de voces que conforman una amalgama indiscernible; son imágenes que se vuelcan en los fragmentos subsiguientes hasta el fragmento décimo. Pero lo que aquí nos interesa es cómo el poema se torna decididamente autorreferencial, plegándose en su propio espejo en la “Invocación” final:

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

Este poema publicado en *Caravansary* de 1981 expresa claramente la extensión de los límites de la poesía en Mutis, la necesidad de espacios que en este caso recuerdan cómo hay en su poesía una potencialidad dramática –el efecto teatralizado del poema citado lo evidencia– que en los años subsiguientes va a resolverse por el camino de la narrativa y, más en concreto, por el desarrollo de uno de los personajes que ha ido alcanzando mayor fuerza expresiva: Maqroll el Gaviero.

Poesía y prosa en verdad estuvieron siempre juntos en la obra de Mutis, y ello no ha hecho más que completar las posibilidades del autor sin traicionar su origen, ya que sus novelas están siempre surcadas por un largo aliento lírico que nace de su preferencia por el desarrollo épico. Según Mutis las novelas de Maqroll “han sido contadas” incluso antes de la escritura de los poemas y son como anuncios anteriores a la escritura de la poesía²⁶. Lo único seguro es que el escritor se empeña en proporcionar la misma urdimbre, relacionando por medio de vasos comunicantes la prosa y el verso. De ahí la repetición de

²⁶ Sobre esta proximidad de la poesía a la prosa en la obra de Mutis pueden consultarse: Balza, José. “Mutis: disoluciones y mudanzas”. *Inti*. Nos. 34-35, 1991-1992, pp. 193-198; y Castañón, Adolfo. “El tesoro de Mutis”. *Vuelta*, n° 205, 1993, pp. 60-63.

títulos en prosa y verso, *La Nieve del Almirante*, *Un bel morir*, el rescate e inserción de poemas en la prosa novelesca del que puede ser ejemplo sintomático el “Apéndice” de la última novela citada, *Un bel morir*, donde al referirse a la desaparición del Gaviero se citan poemas de *Reseña de los Hospitales de Ultramar*, como “libro hoy casi inencontrable”, y se da entrada como testimonio más verosímil de su muerte la versión que aparece en el poema “En los esteros” de *Caravansary*, publicada ochos años atrás. Y es que ese carácter épico-narrativo de su poesía propicia que la voz los eleve como argumentos que se concentran precisamente en los poemas; estos son así la síntesis o la esencialidad de cuanto se ha imaginado. O como ha resumido José Balza al referirse a la obra de Mutis: “Nuestro caos sabe de un orden, cuya constelación es el poema”²⁷. Es así cómo no existen fronteras entre la prosa y el verso, son dos brazos con la misma corriente. En medio de ella se instala la misma concepción del mundo, esa que Consuelo Hernández ha definido como “estética del deterioro”, de la destrucción visible del mundo, pero que actúa en un impulso contrastivo en el que la belleza y la opulencia dejan ver el costado de la decrepitud. Esta visión negativa queda paliada con la intromisión en sus últimas obras de otros espacios que buscan en la historia una especie de espacio salvador en que el aura del prestigio los reviste de una pátina dorada, ello se percibe por ejemplo en los espacios de la vislumbrada cultura árabe andaluza “Una calle de Córdoba”, o ante las imponentes ruinas clásicas, “Lied en Creta”.

Con todo, la poética de Mutis es una poética deslumbrada por la fluencia, es el río el que desde la creciente del comienzo alumbra las posibilidades de la palabra. El origen y varios de los trabajos del Gaviero tienen una conexión directa o indirecta con el agua, hay en esta obsesión una imagen que Mutis reproduce sin cesar en distintas formas y variantes, pero vamos a fijarnos en un poema de su última colección, *Un homenaje y siete nocturnos*, y en concreto en el “Nocturno V” dedicado a su hermano Leopoldo. En él se encuentra esa

²⁷ Balza, José. op. cit., p. 198.

comunión con la naturaleza característica de la literatura hispanoamericana, sobre todo en la vertiente de la narrativa de exploración de la naturaleza, en las que el río ocupa un lugar especial como camino, y cuyo final es el descubrimiento de una naturaleza abigarrada, a menudo terrible y dolorosa y en la que “a la postre se descubre que el motivo verdadero del periplo es la atracción del abismo, la pulsión irracional de remontar un cauce o una distancia infinita” o bien remontar la vida, en una “travesía hacia las fuentes” que se traduce simbólicamente en una reversión del tiempo y en la vuelta a los orígenes. Pero esta travesía, cuyo viaje responde al accidentado curso de la vida, no impulsa al protagonista hacia otras fuentes sino hacia la “ignota y destructiva naturaleza americana, contradictoria imagen de la Madre y la Muerte”²⁸. Pues bien, retomando el mismo tema, en el poema citado, la circularidad se cumple al retornar al motivo de su poema inicial: “El mismo río de nuevo./ El mismo que conocí hace poco más de treinta años y cuya parda corriente [...] / no ha dejado de visitarme desde entonces cada noche”; aunque la corriente es ahora “inagotable maravilla”, “como una fuente propicia o una materna sustancia”, un río que confirma a ese sujeto poético la condición de su errancia, y que revela su carácter generador de seres, productos, ciudades y cuyo fluir en definitiva produce serenidad, resignación, melancolía. Observamos cuánto ha cambiado, imponiendo un sentido de la percepción del orden de lo contemplado, lo que el río significa en esta última etapa de su poesía. Pero la constancia de la importancia de la imagen como emblemática de su obra la confirma en los versos finales: “Los ríos han sido y serán hasta mi último día, patronos tutelares, clave insondable de mis palabras y mis sueños”. Así Mutis trabaja la imagen heredada de la naturaleza americana, en lo que es una búsqueda del origen pero también una explicación del mundo y de la condición humana.

²⁸ Desarrollamos en este párrafo las ideas de Britto García, Luis. “Las narrativas del río: mística española y naturaleza americana”. *Imagen*, n° 30, 3, 1997, pp. 39-41.