

2000

De la materia al orden: la poética de Alvaro Mutis

Martha L. Canfield

Citas recomendadas

Canfield, Martha L. (Primavera 2000) "De la materia al orden: la poética de Alvaro Mutis," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 51, Article 5.

Available at: <http://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss51/5>

DE LA MATERIA AL ORDEN: LA POÉTICA DE ÁLVARO MUTIS

Martha L. Canfield
Università Ca' Foscari di Venezia

Cuando un escritor se destaca entre las voces de su generación y desarrolla de manera excepcional esos rasgos que lo vuelven único y distinto, no es fácil reconstruir el camino que nos lleva a sus fuentes y a sus primeros vínculos de hermandad literaria. Es éste el caso de Álvaro Mutis. En efecto, suele decirse que no pertenece a ningún grupo literario, que se debe considerar aislado y único en el panorama colombiano y también en el hispanoamericano. Sin embargo, los vínculos existen y ponerlos en evidencia puede servir para crear una especie de retrato de época, útil asimismo como clave de lectura de su obra y como punto de partida para una elucidación de su poética.

Fuentes generacionales

La década del 20 – Mutis nació en 1923 – se caracteriza en toda la América española por los grandes cambios que las vanguardias impusieron en las artes y las letras. En Colombia surgen dos libros de valor inaugural: *Tergiversaciones* (1925) de León de Greiff y *Suenan timbres* (1926) de Luis Vidales. Pero en el ambiente más bien conservador de la Bogotá de entonces los dos libros fueron poco notados. Luis Vidales, después de su estreno auténticamente surrealista, evolucionó hacia una poesía militante (*La Obrerada*, 1978), permaneciendo por su propia voluntad en una posición marginal. León de Greiff, en cambio, conquistó un gran público y su magisterio dejó una profunda huella que llega hasta hoy, a través de su poesía fastuosa y al mismo tiempo irreverente, su lenguaje rico de

invenciones, su erudición, sus notas de ternura, su extraordinaria musicalidad, que fascinaron también al joven Álvaro Mutis.

El grupo del que Vidales y León de Greiff formaban parte, conocido como “Los Nuevos” a causa de la revista en la que publicaban (junto con Jorge Zalamea, Rafael Maya y otros), no creó una verdadera ruptura con la literatura oficial; pero precedió brevemente a otro grupo que, en las antípodas de las vanguardias, resultó aún más revolucionario en el panorama colombiano. El grupo, que se denominaba “Piedra y Cielo” por referencia al poemario de Juan Ramón Jiménez publicado en 1919, reivindicaba la figura del poeta totalmente dedicado a la poesía y rechazaba tanto al poeta bohemio y maldito, oficialmente tolerado, como al poeta político y militante, detestado en general, ya se encontrara a favor o en contra de las instituciones. Reinvidicaba en fin una poesía *pura*, tal vez no en el sentido extremo que Juan Ramón y Guillén le habían dado al término de Valéry, sino más simplemente en el sentido de *poesía no retórica*, implicando una pureza no sólo poética sino también ética¹. A partir de 1935 Jorge Rojas empezó a publicar sus *Cuadernos de Piedra y Cielo*, en los que daba a conocer sus propios poemas y los de sus partidarios, Eduardo Carranza, Darío Samper, Arturo Camacho Ramírez. El efecto fue explosivo aunque en los textos publicados no podían señalarse formas evidentes de provocación. Pero el lenguaje que proponían los piedracielistas era distinto y a través de esta diversidad – y de su buscada *pureza* – ellos se oponían a lo que en 1942, con evidente burla, Eduardo Carranza designó la “bardolatría”, o sea, la oratoria demagógica, los poemas patrióticos, la complicidad intelectual dentro de un sistema político degradado e inicuo.

No había grandes novedades en el lenguaje que proponían, salvo en el hecho de haber creado una afortunada síntesis de los distintos modelos españoles elegidos: Juan Ramón Jiménez y algunos de los poetas del 27, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Gerardo Diego, García Lorca... Sin embargo, estos nuevos modos expresivos, la proposición de una autonomía de la poesía y del arte y el rechazo de la cultura oficial fueron los ingredientes suficientes para romper con el pasado. Ha sido unánimemente reconocido por la crítica que la literatura colombiana del siglo XX se divide en dos partes, antes y después de Piedra y Cielo.

Para Álvaro Mutis fue fundamental el magisterio de Carranza, magisterio directo, dado que lo tuvo como profesor en el liceo. De Carranza recibió como valioso patrimonio la pasión, la dedicación y la reflexión en la lectura, el respeto por la palabra, y sobre todo el descubrimiento de algunos poetas españoles, en primer lugar Antonio Machado². En lo demás Mutis es muy distinto de estos padres *generacionales*: alejado de los postulados de la poesía pura, con poca o ninguna afinidad con Jiménez o Guillén, sus modelos provienen de otras lenguas y, sobre todo, del francés. Independientemente de Mutis es necesario recordar, sin embargo, que la herencia de Piedra y Cielo estaba destinada a volverse continental y

mundial, no a través de la poesía sino a través de la narrativa colombiana: *Cien años de soledad* no habría existido sin los poetas piedracielistas, que García Márquez leía ávidamente en sus años de estudiante en Bogotá, tal como él mismo ha contado varias veces, llegando incluso a conocer sus obras de memoria. En otras palabras, la prosa de García Márquez le debe a Piedra y Cielo, en buena medida, la sensualidad y el ritmo del lenguaje, el instinto musical, el gusto de las imágenes hiperbólicas y hasta cierto humorismo (típico, por ejemplo, de Carranza, como reflujo antilfrico).

El cambio introducido por Piedra y Cielo, aunque despertara a una nueva conciencia de la lengua y de la especificidad y autonomía de la literatura, no abrió las fronteras del mundo intelectual colombiano, que siguió siendo sustancialmente provinciano. Esta tarea fue llevada a cabo por otro grupo, perteneciente a la generación sucesiva y que se congregó en torno a la revista *Mito*, de la cual tomó el nombre.

Mito fue fundada en 1955 por Jorge Gaitán Durán, coetáneo y amigo de Mutis, y desapareció junto con su fundador, muerto trágicamente en un accidente de aviación en 1962. Durante siete años y a través de 42 espléndidos números, *Mito* se empeñó en realizar en Colombia lo que *Sur* había hecho en Buenos Aires, es decir universalizar la cultura local, introducir el gusto y la necesidad del cosmopolitismo. En efecto, en aquellas páginas aparecieron las primeras traducciones al español de Sade, de Durrell, de Nabokov; filósofos locales de probada competencia, como Danilo Cruz Vélez o Rafael Gutiérrez Girardot, difundieron el pensamiento de Nietzsche, haciendo conocer el debate cultural surgido a su alrededor, así como las teorías de Husserl y de Heidegger; se informó sobre las novedades en el mundo del cine, del neorrealismo italiano a la *nouvelle vague* francesa; se propusieron inéditos de autores ya muy conocidos, como Vicente Aleixandre, Jorge Guillén o Luis Cernuda, y se dio espacio a autores jóvenes, como Octavio Paz, Julio Cortázar, Alejo Carpentier, y aun a principiantes que el tiempo iba a consagrar, como Gabriel García Márquez y, precisamente, Álvaro Mutis.

Mutis ha dicho que *Mito* limpió el aire provincial de la cultura colombiana³ y que fue precisamente a través de esta revista que él entró en contacto con algunas de las voces que han tenido mayor influencia en su formación, como por ejemplo Saint-John Perse, que conoció inicialmente en las traducciones de Jorge Zalamea. A través de Perse, que canta el paisaje caribeño de su Guadalupe natal, Mutis revivió el paisaje de su propia infancia, la hacienda de Coello, las plantaciones de café que habían sido de su abuelo y que luego pasaron a su madre. Este paisaje se transforma en su obra en un apretado código de imágenes poéticas, con alusiones intertextuales constantes: el "dombo de los cafetales", la lluvia sobre los techos de cinc, la catástrofe de la creciente, con el rumor ensordecedor de sus aguas, las flores del cámbulo, las hojas contráctiles del carbonero, la sensualidad de las campesinas, asociadas en su recuerdo al descubrimiento del sexo, los perfumes mezclados en el aire caliente y fascinante.

Es común incluir a Mutis entre los miembros de la Generación de Mito, en parte por motivos cronológicos, en parte porque algunas de sus obras fueron publicadas en la revista del mismo nombre. Pero él no considera correcta esta etiqueta, que encuentra artificial por dos motivos. En primer lugar, en 1956 tuvo que irse de Colombia y ya no volvió a vivir en su país, sino que se estableció en México, donde reside todavía; por lo tanto, no llegó a participar directamente en las actividades del grupo. En segundo lugar, por razones estrictamente personales, toda su vida ha preferido mantener diferenciadas la actividad creativa y el trabajo profesional, lo cual significa que no ha querido entrar activamente en grupos literarios, ni enrolarse bajo ninguna bandera, ni cuando era joven en Colombia, donde tuvo que trabajar para mantenerse ya desde los 19 años, ni más tarde en México.

No obstante es importante reconocer que, casualmente o no, el espíritu cosmopolita de *Mito* es una de las características dominantes de la personalidad de Mutis, mientras, por otra parte, su crecimiento intelectual es inseparable de sus raíces, sólidamente aferradas a su tierra de origen. En Colombia conoció a las personas y los libros que lo formaron: el poeta León de Greiff, ya citado; el editor y crítico literario, redactor de la revista *Eco*, Ernesto Volkening; el maestro y amigo Casimiro Eiger, que lo inició en la lectura de autores a los que habría de quedar vinculado para siempre, como Proust, Melville, Conrad. Fue en Colombia donde Mutis descubrió a los surrealistas mayores y menores, a Paul Éluard, a René Crevel, que leyera directamente en francés, siendo ésta la lengua de su infancia y de sus primeros años escolares transcurridos en Bélgica. Fue asimismo en Colombia, y precisamente a través de la revista *Mito*, como se dijo, donde conoció la obra de Saint-John Perse, reconociendo en ella el mundo que había permanecido intacto dentro de él y que iba a querer revivir en su literatura, primero en la poesía y más tarde en la narrativa.

Digamos en fin que a Colombia pertenece esa “tierra caliente”, la región del Tolima, donde se encontraba la hacienda del abuelo, con sus plantaciones de café, sus ríos límpidos y sonoros, el Coello y el Cocora, su vegetación espléndida, hecha de flores enormes y de múltiples perfumes; y que esa tierra tiene que ser simplemente inolvidable para Mutis, porque su belleza y su armonía – más tarde arruinadas por la violencia de la guerrilla y del ejército y más recientemente por el narcotráfico – están ligadas en su imaginación a los años de la niñez y de la adolescencia, y por tanto convertidas en signos imperecederos del paraíso perdido.

Tenemos que creerle cuando dice – y lo ha repetido muchas veces – que todo lo que ha escrito tiene origen en ese pedazo de tierra encerrado entre los ríos Coello y Cocora⁴. Pero recordemos también que este pedazo de tierra es representativo de una geografía y de un modo de vivir característico de toda la Colombia campesina. Cuando Mutis, trabajando para distintas empresas colombianas y extranjeras (Bavaria, Lansa, Esso), empezó a

viajar y a conocer todo el país, descubrió que había muchos otros “Coellos” en otras regiones colombianas: el valle del imponente río Cauca, la tierra de Bolombolo, cantada por de Greiff, las regiones del Quindío, de Caldas, de Antioquia, de Santander... De modo que podemos afirmar que el más cosmopolita de los escritores colombianos es también el más intensamente y esencialmente colombiano. Y esto no debe juzgarse paradójico, visto que una afirmación semejante podría hacerse respecto a Borges y la Argentina o respecto a Octavio Paz y México.

Un dios olvidado y persistente

La experiencia de desgarramiento y pérdida entró prepotentemente en la vida de Mutis muy temprano, para repetirse varias veces. Tenía nueve años cuando murió su padre y junto con su madre y su hermano Leopoldo tuvieron que regresar a Colombia. El primer luto grave de su vida⁵ se produce acompañado por la pérdida de un universo completo: el mundo europeo, la vida de las grandes ciudades como Bruselas o París, a las que se había acostumbrado y fuera de las cuales le parecía imposible vivir. Es verdad que Mutis no ha dejado nunca de regresar a París como quien regresa a su propia casa; y aún hoy día lo hace al menos una o dos veces por año. Sin embargo, el sentimiento de laceración debió golpearlo duramente. La pérdida de Coello fue el otro gran luto de su juventud. Y más tarde el exilio, la fuga de Colombia a causa del juicio que le hizo la compañía Esso, para la cual trabajaba, por motivos que todavía deben ser definitivamente aclarados: se conocen, pero no se han denunciado públicamente como el autor se merecería, para limpiar su nombre de toda infamia, para subrayar una vez más cómo la justicia a menudo protege la lógica despiadada del capital y no deja espacio a ideales, lealtades, ingenuidades de juventud (únicos pecados de los cuales se podría, en último caso, acusarlo). Buscó refugio en México, país que ya no dejaría, y allí pudo finalmente rehacer su vida después de haber descontado quince meses de cárcel en el terrible penitenciario de Lecumberri. Y ésta fue otra de las experiencias límite de su vida, de la cual nacieron una serie de relatos – exordio narrativo del autor, ya bien conocido como poeta – y el dramático *Diario de Lecumberri* (hoy vuelto a publicar con el título de *Cuadernos del Palacio Negro*).

De la experiencia de laceración y fatalidad de la pérdida, a través de lecturas que le ofrecen los instrumentos expresivos de la fastuosidad metafórica, la lógica onírica y la construcción poética como rescate frente al inevitable triunfo de la muerte, Mutis accede a la praxis de la escritura poética. Escribir es recuperar, escribir es rebelarse, aunque sea fugazmente; es salvar por un instante sublime lo que ya estaba perdido. Seremos vencidos, de todos modos: pero afrontaremos la nada erguidos, porque

hemos conocido lo sublime. La vida nos despoja de todo lo que nos había dado y transforma en desierto el jardín que había sido nuestro: pero “pasar el desierto cantando”, dirá Mutis, “es el destino de los mejores, de los puros en el sueño y la vigilia”⁶.

Rechazo de la degradación y afirmación de la voluntad creativa: he aquí los dos polos temáticos entre los cuales se desarrolla la dialéctica poética de Mutis. En la más antigua de sus composiciones, “La creciente”, se propone ya esta poética, si bien de manera más intuitiva que consciente. En esa “creciente”, la fuerza arrolladora de las aguas arrastra materiales de todo tipo, arrancados de su sede y arruinados: techos de casas, animales muertos o paralizados por el pánico, frutos magullados, troncos rotos, una “carga innumerable” bajo la cual el río parece lamentarse fragorosamente, mientras el aire se llena del inconfundible olor a “tierra maltratada”. Pero la misma fuerza del agua, capaz de arrastrar el alma hacia el pasado (“Tras el agua [...] se va mi memoria”) y hacerle evocar los lugares de lo vivido y lo soñado, puede transformar en preciosos los materiales degradados que transporta, poniendo en evidencia su valor original ante los ojos del soñador que observa: ahí está, sin duda, el poder taumatúrgico de los ríos. En efecto, el agua aparece de pronto enriquecida con “dones fecundísimos”, y quien la observa no ve ya “temeros con la boca bestialmente abierta”, sino “la plena, rosada y prometedora ubre de las vacas”; ve “la alegría de los carboneros”, “el humo de los alambiques” (es decir, la obra de los buscadores de oro), “la niebla que exorna los caminos”, y escucha incluso “la canción de las tierras altas”⁷.

La operación nocturna – que siguiendo los dictámenes surrealistas se ha producido entre el sueño y la vigilia – es una operación de transformación alquímico-poética del material de desecho en materia luminosa, mediante la cual se vuelve precioso y perdurable el paisaje de la tierra caliente. Así se salva lo que pudo haber sido arruinado y perdido por la fuerza de las aguas durante la creciente, mientras que las aguas mismas pueden ser leídas como metáfora del tiempo que arrastra y que anula.

Antes de la escritura de esta composición premonitoria, Mutis había esbozado algunos versos y páginas que no lo convencían porque estaban, según él, demasiado condicionados por sus lecturas. Hasta que un día escribió este verso: “Un dios olvidado mira crecer la hierba”, y tuvo la certeza de haber dicho algo absolutamente personal⁸. No se equivocaba: es más, ese verso era el germen de su escritura⁹.

“Un dios olvidado” es un dios menor, un dios exiliado, que ha perdido su mundo y ya no crea. Incapaz de actuar, contempla: “mira crecer la hierba”, que, a su vez, al crecer, puede cubrir y sepultar las ruinas del mundo creado. Entonces el dios menor, el dios exiliado, es el poeta, que mira las ruinas de su propio mundo y medita. Es el poeta que finalmente querrá cantar ese mundo para que su recuerdo dure, al menos un tiempo algo mayor que el de los hombres que lo han poblado¹⁰.

Poco más tarde – y seguramente de manera aún inconsciente – ese “dios olvidado” se iba a desarrollar en la imaginación de Mutis hasta volverse un personaje, una voz poética con un rostro cada vez más definido y con un nombre insólito y extraordinariamente sugestivo: Maqroll el Gaviero. Cuando escribe “Oración de Maqroll”¹¹ el personaje, ya con su nombre completo, es alguien que concibe de manera muy personal y heterodoxa las manifestaciones de la providencia y que reúne anárquicamente su obediencia a una ética superior y su desdén por el juicio común de las gentes (“Haz que todos conciban mi cuerpo como una fuente inagotable de tu infamia”). Cuando poco más tarde escribe “Hastío de los peces”, nuestro personaje (aunque no esté nombrado es él) se muestra como uno que tiene relaciones distantes con lo humano y una inquietante familiaridad con lo esotérico; y tiene también un oficio significativo en el futuro de su historia: “celador de trasatlánticos en un escondido y mísero puerto del Caribe”¹².

Los indicios de que Maqroll se pueda interpretar como un dios menor, un “dios olvidado” que no deja nunca de manifestarse, aparecen de manera más evidente, tal vez, en las novelas, y están en su inexplicable y absoluto carisma, en la impresión de inmortalidad que suscita en los otros personajes¹³ y en la resistencia del autor a hacerlo morir; pero sobre todo en la grandeza que esconde en sí, disimulada en lo humilde y hasta en lo sórdido o en lo abyecto, cuya incómoda familiaridad no teme. Sin embargo, tal vez, sería más justo decir que Maqroll es el inesperado receptáculo en donde habita un dios desconocido, que tarde o temprano tendrá que revelarse.

Maqroll el Gaviero

Maqroll es la voz poética de Mutis, no la única pero sí la que él ha privilegiado por encima de todas las demás. No obstante esta preferencia, esa voz no debe confundirse con la del autor. La primera diferencia entre ellos es la edad. Maqroll nace viejo de un autor que tiene más o menos veinticinco años. Mutis consideraba tan graves las pérdidas sufridas y el peso mismo de la vida¹⁴, que no le parecía normal asociar a un joven su pesadumbre existencial, o “desesperanza” como dirá más tarde; le parecía más apropiado asociarla a un viejo, que habiendo vivido tanto ha perdido tanto.

Los sufrimientos de Maqroll van a crear otra gran metáfora mutisiana, la de los hospitales de ultramar. En la primera edición de su *Reseña de los Hospitales de Ultramar* (1959), Mutis colocaba como *incipit* esta advertencia:

Con el nombre de Hospitales de Ultramar cubría el Gaviero una amplia teoría de males, angustias, días en blanco en espera de nada, vergüenzas de la carne, faltas de amistad, deudas nunca pagadas, semanas de hospital en

tierras desconocidas curando los efectos de largas navegaciones por aguas emponzoñadas y climas malignos, fiebres de la infancia, en fin, todos esos pasos que da el hombre usándose para la muerte, gastando sus fuerzas y bienes para llegar a la tumba y terminar encogido en la ojera de su propio desperdicio. Ésos eran para él sus Hospitales de Ultramar.¹⁵

Maqroll es un hombre ya viejo que pasa buena parte del tiempo recordando. Alguna vez los recuerdos lo llevan hacia los años juveniles (v. "Cocora", en *Caravansary*, 1981), cuando todavía era "gaviero", como dice su epíteto, y subía al punto más alto del mástil de la nave para escrutar el horizonte, anunciar las tormentas, la costa a la vista, los grupos de ballenas o los veloces bancos de peces. Pero, como había observado agudamente Octavio Paz en su oportuna reseña del libro, lo que descubren los ojos del Gaviero ("arenales, vegetación tupida y enana de la malaria, inmensas salinas, obeliscos y torres cuadradas, geometría de las prisiones, las oficinas y los mataderos") no es tanto un mundo físico, "como un paisaje moral"¹⁶.

De todas las criaturas de Mutis, Maqroll es el que más se le acerca, sin ser por ello idéntico al autor. Maqroll ha asumido sobre sí todo el dolor de Mutis y ha llevado hasta sus últimas consecuencias su indagación existencial sin retroceder ante nada, para donar a su creador el raro fruto de esa larga y desordenada cosecha: el conocimiento.

Y es ésta la eterna clave alquímica de la poesía: Maqroll se hunde en la miseria mucho más profundamente que su autor; pero el tesoro que obtiene lo comparte con él. Nada en la presencia de Mutis puede hacer pensar en Maqroll: su cuerpo grande y vigoroso, su hermoso rostro limpio y afeitado, su jovialidad, su conversación brillante y generosa, sus gustos refinados. Casi todo en él, se diría, es muy distinto de Maqroll, con su barba hirsuta y entrecana, su mirada "entre oblicua y cansada", sus hombros carentes de "toda movilidad de expresión" y todo el peso de sus "miserias" y de su "indeterminada desventura"¹⁷. Maqroll nace de una zona muy profunda de la interioridad de Mutis y puede aflorar únicamente a través de la escritura. Pero su fuerza es tal que poco a poco irá invadiendo ese espacio hasta apropiarse de él casi completamente.

De la poesía a la novela

Hay un punto en la obra de Mutis en el que se puede reconocer la culminación de esa indagación existencial delegada a Maqroll y el principio de un cambio en la relación entre autor y personaje. Ese punto se encuentra en el texto "El Cañón de Aracuriare", incluido en el volumen *Los emisarios* (1984). Lo que Maqroll vive en ese lugar solitario e imponente, con el aspecto de una "catedral abandonada", es una experiencia de tipo místico, aunque no esté sostenida por ninguna fe religiosa en particular. Es una

experiencia de éxtasis, en la que el movimiento conduce hacia el vacío, la anulación y el desapego¹⁸. En el centro del vacío, el yo se pierde; por eso, antes de llegar a él, la angustia produce un movimiento reflejo de retroceso. Quien retrocede interrumpe el movimiento y no llega a conocer la dicha absoluta que invade al alma en la etapa sucesiva. Quien avanza, en cambio, encuentra la plenitud: *el éxtasis de lo pleno*, en el que se cumple el encuentro con el Dios personal (Teresa de Ávila), o con el absoluto de la nada (Georges Bataille).

En ese texto visionario y fundamental, vemos a Maqroll completamente aislado, alimentándose frugalmente con la exigua carne de algún pájaro y con la fruta de los parajes, para iniciar en seguida un examen minucioso de su vida. A medida que avanza en su análisis, se va acercando hacia el centro del vacío, en donde llega a “despojarse por entero de ese ser que lo había acompañado toda su vida y al que le ocurrieron todas estas lacerias y trabajos”¹⁹. La experiencia del vacío está asociada en un primer momento a la de escisión: el yo como otro y el uno como doble. Maqroll no retrocede y prosigue con la intención de conocer mejor a ese otro; pero alejándose de la materia de su vida, el otro – que es una especie de principio de orden sin materia ordenada – también se eclipsa mientras desde el centro del vacío (“el centro mismo de su ser”) surge un tercer protagonista, un “absoluto testigo de sí mismo”, que lo llena de “asombro y goce” y le comunica “la serena y lenificante aceptación que hacía tantos años buscaba por los estériles signos de la aventura”²⁰.

La experiencia es completa: en el fondo – o en el centro – del laberinto Maqroll descubre su *deus absconditus*. “Un dios olvidado mira crecer la hierba”, rezaba el primer verso de Mutis. Ahora aquel dios olvidado, que ha observado impasible el transcurso del tiempo y su catástrofe, ha sido convocado y recuperado. La unión con este “otro” distinto del yo dentro de su yo convierte el vacío en plenitud y vuelve significativo lo que era absurdo. Dice el narrador: “El Gaviero sintió que, de prolongarse esta plenitud que acababa de rescatar, el morir carecería por entero de importancia, sería un episodio más en el libreto y podría aceptarse con la sencillez de quien dobla una esquina o se da vuelta en el lecho mientras duerme”²¹. Y se demora en salir de ese lugar, en resignarse a volver a la confusión del mundo, porque “temía perturbar su recién ganada serenidad”²².

Esta experiencia límite de iluminación conduce a un punto culminante desde el cual no es fácil volver atrás. Por eso, probablemente, Mutis no puede evitar asociar este episodio con la muerte de Maqroll, que imagina inmediatamente después, remitiendo al lector a otro episodio ya narrado en un libro precedente: “En los esteros”, de *Caravansary* (1981). La página de “El Cañón de Aracuriare” se concluye así:

Con nadie habló de su permanencia en el Cañón de Aracuriare. Lo que aquí se consigna fue tomado de algunas notas halladas en el armario del cuarto de un hotel de miseria, en donde pasó los últimos días antes de viajar a los esteros y *perecer allí como ya se dijo en otra ocasión.*

[la cursiva es mía]

Sin embargo, como hoy sabemos bien, Mutis no ha podido deshacerse tan fácilmente de un personaje que lo ha acompañado prácticamente toda su vida; por lo mismo, en determinado momento, empieza a *negar* que los relatos de la muerte de Maqroll sean auténticos, declarándolos ni más ni menos que “apócrifos”²³. El mismo texto que nos ocupa, “El Cañón de Aracuriare”, originalmente publicado en *Los emisarios* (1984), es reproducido luego en el apéndice de la novela *La nieve del almirante* (1986), pero con un pequeño cambio muy significativo: se termina en la palabra “esteros”, eliminando así la frase final, muy comprometedor, “y perecer allí como ya se dijo en otra ocasión”²⁴. Años más tarde, sin embargo, Mutis sentirá nuevamente la necesidad de volver a la muerte de Maqroll y reivindicará la versión de “En los esteros”, reproduciéndola en el Apéndice de la novela *Un bel morir* (1989), eso sí, sin dejar de citar las muchas objeciones levantadas por parte de los mejores amigos de ambos, ¡sobre todo de Maqroll!, Ludwig Zeller, Enrique Molina y Gonzalo Rojas²⁵.

Volviendo a “El Cañón de Aracuriare”, resulta claro que si hasta ese momento Maqroll ha sido no el doble sino el *otro*, a través del cual Mutis ha logrado tocar fondo en su investigación existencial, de ahora en adelante su literatura tendrá que cambiar, dejando paso a nuevos signos cohesionadores. Y en efecto es así: con “El Cañón de Aracuriare” se cierra el ciclo poético de Maqroll y el famoso personaje irá a poblar una saga completa, desarrollada en siete novelas²⁶, pero va a desaparecer completamente de la poesía de Mutis, la cual, a su vez, cambiará de ritmo, de tono y de temática. Ahora su poesía desarrollará una tendencia que podríamos denominar *musical* y que ya había aparecido en algunos poemas de *Los trabajos perdidos* y de *Los emisarios*²⁷, mediante una voz poética radicalmente distinta de la que había encarnado Maqroll o esos inquietantes personajes de los fragmentos de *Caravansary* o *Los elementos del desastre*. La segunda fase de la poesía mutisiana, o sea la poesía post-maqrolliana, se completa y se prolonga en los poemarios sucesivos: *Crónica regia*, *Un homenaje y siete nocturnos* y *Carminæ contra gentiles*, esta última todavía inédita pero de la cual el autor ha adelantado algunas composiciones en las publicaciones más recientes que recogen su obra poética²⁸.

Pero si bien su itinerario haya sido eficazmente cumplido, Maqroll no puede desaparecer sin más, después de haber acompañado fielmente al autor a lo largo de una vida. Entonces, para no abandonarlo, como hemos visto, su creador encuentra una fórmula distinta, que es simplemente la de “contarlo”: relatar su pasado, su historia, llenar los vacíos dejados, completar

los episodios esbozados en los poemas, ordenar las piezas que faltan en el rompecabezas de la biografía maqrolliana; y todo ello con un ansia tal de orden, que el *orden* se transforma en el nuevo signo de la obra de Mutis, así como en el síntoma de su nueva y recién conquistada plenitud.

La materia en desorden

Haciendo un recuento léxico en toda la poesía de Mutis, resulta evidente, incluso en una primera lectura, la reiteración de la palabra "materia", a veces sustituida por "substancia", usadas ambas como sinónimos y aun dentro de sintagmas muy semejantes y de significado equivalente. Un par de ejemplos entre muchos pueden ser: "la imperecedera substancia de sus días"²⁹ y "la materia de tus años"³⁰. A medida que superamos la fase en que Maqroll ocupa el centro de la poética de Mutis, y precisamente de *Los emisarios* en adelante, otra palabra empieza a prevalecer hasta hacer desaparecer completamente las precedentes: es la palabra "orden", anunciadora de una nueva visión del mundo. El punto de articulación entre las dos constelaciones semánticas se encuentra en la serie de los "Diez Lieder" de *Los Emisarios*. Cuantificando las recurrencias se observa que el vocablo "materia" aparece unas treinta veces en toda la obra, incluidos los "Lieder", y después desaparece, con una sola excepción en el "Nocturno V", donde regresa cerca de su sinónimo "substancia", estando ambos vocablos asociados al agua de los ríos, como fuente de la vida primordial, aún sin historia y sin memoria. "Substancia" recurre unas quince veces en el macrotexto³¹, desde el principio hasta "La visita del Gaviero", y luego desaparece, para regresar únicamente dos veces, una de las cuales es en el citado "Nocturno V"³².

En cambio la palabra "orden" recurre unas veinte veces, pero sobre todo a partir de los "Diez Lieder", ya que antes se presenta sólo excepcionalmente: o para referirse a cierto diseño ineluctable de la vida ("el orden cerrado de los días"), desconocido a los necios (v. "Las plagas de Maqroll" y "Caravansary"); o bien asociado al Gaviero, quien hacia el final de sus días descubre en sí mismo "cierto prurito de orden", que lo induce a dejar sus papeles al narrador, a deshacerse de amuletos ya inútiles³³ y así poder emprender el último viaje "ligero de equipaje", como hubiera deseado Antonio Machado, maestro constante de Mutis.

La visión del mundo que deriva de la primera fase de la poesía de Mutis se integra en esa modulación del materialismo en sentido amplio que se encuentra en algunas corrientes del pensamiento contemporáneo, como el psicoanálisis y el existencialismo. La realidad, o lo que se puede percibir de la realidad mediante los sentidos, está constituida por "cuerpos materiales" o por "substancias corporales", mientras que las realidades espirituales o trascendentes se vuelven secundarias precisamente porque escapan a toda

tentativa de sistematización racional. Desde el primer poema de Mutis – o sea desde “La creciente” – se ve cómo son precisamente los objetos, en su cruda corporeidad, los que ponen en marcha la memoria y, como consecuencia, estimulan el proceso de elaboración poética. También la recurrencia de sintagmas en los que la palabra “materia” aparece asociada a entidades menos tangibles como, por ejemplo, lo *vivido* (v. “la materia de tus años”, “la intacta materia de otros días”, “la esencial materia/ de sus días en el mundo”, etc.), pone en evidencia esta perspectiva según la cual las realidades percibidas o sentidas por el poeta tienen una definida y sólida corporeidad, en cuanto si bien provienen de una dimensión no física, la intensidad de la percepción las vuelve “materiales”³⁴.

Incluso en un poema como “Grieta matinal”, donde el tema es la propia “misericordia”, o sea aquello que generalmente se prefiere borrar de la conciencia, esta realidad psíquica encuentra su precisión terminológica precisamente en “materia”, palabra con la cual presenta una evidente homofonía. Dice el poeta que “su materia”, es decir la *materia de la miseria*, es “tu materia”, es decir lo que te vuelve único y distinto; lo demás son las convenciones sociales que nos hacen a todos más o menos iguales. Y ella está formada, sin duda, por los *materiales del inconsciente* – sabemos que Mutis no desdeña esta terminología psicoanalítica – que es necesario “sondear”, “penetrar”, “cultivar”. Es necesario “nutrirse” de esta “savia” secreta: sólo con ella se cumple el milagro del auténtico conocimiento de uno mismo, con la consiguiente definición de la propia individualidad. En otras palabras, se cumple el proceso de *individuación*, según el término específico de la psicología analítica o junguiana³⁵. Por ello – nos enseña este poema – la propia miseria es como el agua que, “brotada de las grandes cloacas municipales”, se vuelve “agua bautismal”. Con ella, impregnados y renovados por ella, la efímera materia de todo lo vivido adquiere consistencia y se vuelve “perdurable”: “la sola materia perdurable/ de tu episodio sobre la tierra”³⁶.

La visión materialista – en sentido literal – del mundo, del tiempo y de la existencia, típica de esta primera fase de la poesía de Mutis, se encarna en el personaje de Maqroll el Gaviero, el cual por un lado se deja vivir sin anteponer proyectos, sin imponer ningún tipo de “orden” a la materia casual de sus días. Pero por otro lado busca afanosamente un sentido dentro del “desorden” – otra palabra predominante en esta fase – en el que se mueve. Los retiros espirituales de Maqroll (v. “En el río”, “La cascada”, “El Cañón de Aracuriare”) se conforman a esta indagación y es muy indicativo el hecho de que, mediante el aislamiento en una naturaleza exuberante y casi virgen, sea conducido a una especie de limbo atemporal en el que la memoria de lo vivido se decanta, para dejar a la conciencia solamente las deducciones conceptuales de lo vivido, es decir el conocimiento. Es muy indicativo además que en este conocimiento la “materia”, o la percepción de las realidades materiales, tenga una importancia absoluta:

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

Aprendió que hay una nostalgia intacta de todo cuerpo gozado, de todas las horas de gran desorden de la carne en donde nace una verdad de substancia especial y sobre la que el tiempo no tiene ascendiente alguno.³⁷

Pero hay un punto en que Maqroll retrocede a pesar de su tenacidad, a pesar del desapego a su persona y de su típico modo de ir hasta el fondo sin ahorrar nada de sí mismo. Y es cuando el aislamiento y la meditación lo conducen hacia ese “vacío” en el que la propia individualidad resulta superflua, mientras la “materia” que lo rodea – que no puede ser sino vegetal, seno materno de la naturaleza – lo acoge y lo abraza absorbiéndolo, amalgamándolo en una especie de fascinante y temible unidad primordial:

Quando los recuerdos irrumpieron en sus inquietos sueños, cuando la nostalgia comenzó a confundirse con la materia vegetal que lo rodeaba, cuando el curso callado de las aguas lodosas lo distrajo buena parte de sus días en un vacío en el que palpitaba levemente un deseo de poner a prueba la materia conquistada en los extensos meses de soledad, el Gaviero ascendió a las tierras, visitó los abandonados socavones de las minas, se internó en ellos y gritó nombres de mujeres y maldiciones obscenas que retumbaban en el afelpado muro de las profundidades.

Se perdió en los páramos [...] ³⁸

En el mundo mutisiano la *materia* por antonomasia está vinculada a dos de los elementos fundamentales, la tierra y el agua. La primera, a través de la vegetación, es recurrente en el sintagma “materia(s) vegetal(es)”. La segunda aparece sobre todo bajo la forma del mar, de la lluvia y de los ríos, con distintas connotaciones en cada caso. El mar es la materia virgen original y se presenta “en eterno desorden”³⁹, como corresponde a la indistinción caótica de la cual deben surgir la forma y el destino, entendiendo este último simplemente como itinerario existencial. El mar, a través de Maqroll, se presenta como el principio de libertad, en el que todo condicionamiento social se vanifica. En el mar todo es posible, pero sobre todo el individuo allí no está obligado a elegir; y en este abandonarse a las fuerzas primigenias se experimenta un sentido de liberación de lo contingente que se parece mucho, en efecto, a la libertad en sentido absoluto.

La lluvia se presenta siempre como una bendición; y es natural que sea así para quien, como Mutis, ha vivido en contacto con la naturaleza, en la montaña, y en medio de las plantaciones, observando las mutaciones del ciclo agrícola. Por ejemplo, en “La visita del Gaviero” se cuenta que la temporada de las lluvias tuvo el poder de restituir la salud a Maqroll, quien había permanecido largo tiempo entre la vida y la muerte. La lluvia en la

poesía de Mutis está siempre asociada a la renovación, porque el agua pluvial limpia y restablece, alegra y vivifica.

El agua dulce además, en contraste con el agua salada del mar, alberga un significado de nutrición, y por tanto de principio vital. "El agua dulce es la verdadera agua mítica", sostiene Bachelard⁴⁰, y de manera muy especial el agua corriente, las fuentes, los arroyos, los ríos. Toda una teoría de ríos puebla la poesía de Mutis. Citados con sus nombres y descritos con sus características particulares, los ríos se presentan a su imaginario como verdaderos númenes tutelares, empezando por el Coello, de su infancia en tierra colombiana, luego el Escalda, vinculado a sus recuerdos de Bélgica, el Sena, el Mississippi y otros⁴¹. El agua dulce, de la misma manera que la leche, es para la imaginación material un alimento completo⁴², que define el carácter fundamentalmente materno de las aguas. "Como una fuente propicia o una materna substancia hecha de nocturnas materias sin memoria"⁴³, así describe Mutis las aguas del Mississippi, en una reflexión que, en realidad, abraza a todos los ríos.

Materia, o substancia, carente de teleología, en perpetuo desorden, pero que puede también adquirir la forma del abrazo materno o del alimento primordial, así se nos presenta el mundo de Mutis en la primera fase de su poesía, hasta ese punto de cambio que hemos señalado en *Los emisarios*. Allí la primera fase se cierra con las dos únicas composiciones maqrollianas del conjunto, "La visita del Gaviero" y "El Cañón de Aracuriare", y sobre todo con esta última. La nueva fase empieza en el mismo libro y se manifiesta muy especialmente en los *Lieder*. De allí en adelante su personaje preferido, Maqroll el Gaviero, emigra de la poesía y se traslada definitivamente al ámbito de la novela, llevándose asimismo su visión materialista y desolada del mundo. En la poesía, en cambio, se siente de manera cada vez más clara y vigorosa, una voz distinta, que surge de la intimidad inscindible de Mutis. Esta voz se ha ido formando a través del complejo itinerario en el que tanto colaborara Maqroll al asumir los aspectos más terribles de la indagación, las experiencias límite, el peligro de la locura, el desprecio total de la persona en cuanto imagen social, el contacto directo con la muerte en las formas extremas del suicidio y del homicidio, el homicidio mismo ejecutado con sus propias manos... Maqroll se va volviendo así cada vez más viejo y más cansado. Pero su enseñanza se transmite como invaluable herencia a su creador, el cual, habiendo conocido todo en buena medida por interpósita persona, ha podido más fácilmente realizar la operación alquímica consistente en transformar los sórdidos materiales de la miseria en el oro luminoso que, como se dice en *Amírbar*, "no es el oro de la plebe". De modo que el poeta, habiendo penetrado en el *desorden de la materia*, ha terminado por descubrir el *orden de lo trascendente*.

La música del orden

De *Los emisarios* en adelante la poesía de Mutis es un canto armónico, en el cual la música – esa “segunda circulación de la sangre”, según su propia definición⁴⁴ –, que por tanto tiempo había mantenido separada de su escritura, entra ahora plenamente, como agua nutricia, a plasmar las nuevas líricas finalmente liberadas de la angustiada coacción al fragmento. Escritura y música se asocian ahora felizmente, se entrelazan en los títulos y en el espíritu de los poemas, así como en el ritmo regular de la sintaxis.

El nuevo mundo de Mutis, vigilado desde lo alto por Santiago de Compostela y por San Luis de los Franceses, e iluminado a menudo con referencias a la Palabra Santa de los Evangelios, tiende a ser cada vez más completo, compacto y ordenado: en él, cada pieza del conjunto parece haber encontrado su lugar, y el deseo de completar las historias anunciadas en las páginas escritas en el pasado revela, como la necesidad de orden al final de la vida del Gaviero, una voluntad que es el reflejo de una revelación. Dice Mutis en el “Nocturno en Compostela”, hablando a la imagen del Santo, también llamado Boanerges:

aquí estoy, Boanerges, sólo para decirte
que he vivido en espera de este instante
y que todo está ya en orden.⁴⁵

Las mujeres ya no son las “hembras” volitivas y animalescas que rodeaban a Maqroll, sino que tienen una belleza y una actitud hieráticas⁴⁶; o son un nombre y un perfume sin cuerpo que se desvanece en la sombra del horizonte⁴⁷; o bien adquieren la semblanza definitiva de Carmen Miracle, su inseparable compañera desde hace más de treinta años⁴⁸.

En esta nueva visión de la existencia, ahora sí religiosa y teleológica, las ideas monárquicas de Mutis, que tanto han desconcertado a periodistas y lectores ingenuos, no tienen nada que ver con una posición retrógrada ante la historia. Convencido de que la historia no es *magistra vitae*, de que nada hemos aprendido del pasado y los mismos errores y las mismas atrocidades que el hombre ha sido capaz de concebir y realizar contra sus semejantes siguen repitiéndose, Mutis ve con verdadera indiferencia la política actual y sueña un estado utópico – es el primero en definirlo tal – donde el poder temporal provenga de una fuente sagrada que lo haga superior a las disputas y a los mezquinos intereses a los que se someten en general los partidos y las instituciones.

La nueva concepción del orden, insistentemente reiterada en los poemas de *Crónica regia* y de *Siete Nocturnos*, deriva de un principio superior en virtud del cual cada cosa tiene una función precisa y una determinada colocación, más allá de la apariencia caótica o casual. El Rey, jefe de ese

estado ideal soñado por Mutis, es el intermediario entre el orden celeste y el mundo terrestre, y la tarea de reglamentar esta “desordenada materia” le llega desde lo alto, encomendada directamente por la Providencia: “por gracia y designio/ del Dios de los ejércitos”⁴⁹. Este orden está más allá del tiempo y tiene el poder de liberarnos de los efectos del tiempo. La música, dice Mutis – como la poesía, podríamos agregar – tiene también este poder. En el “Homenaje”, dedicado al compositor mexicano Mario Lavista, Mutis exalta el momento en que se escucha la música como una ocasión de iluminación:

[...] el secreto de ese instante
otorgado por los dioses
como una prueba de nuestra obediencia
a un orden donde el tiempo ha perdido
la engañosa condición de sus poderes.

La visión del orden por encima del desorden de lo contingente es, en efecto, una iluminación, o revelación. Maqroll la tuvo en aquel recinto de roca semejante a una catedral, que había descubierto casualmente en el Cañón de Aracuriare. Cómo se ha servido de esta revelación, qué ha hecho exactamente al salir de allí no lo sabemos. Tal vez murió poco después en los esteros, como se dice en esa misma página. Tal vez siguió viviendo su vida alucinada e itinerante. No lo sabemos porque tampoco el autor lo sabe y ha querido dejar abierto hasta el día de hoy el capítulo final de la historia del Gaviero. Pero sabemos qué le ocurrió a su autor después de esta experiencia de su criatura: cumplida y terminada la función de explorador existencial de Maqroll, de *adelantado* del propio Mutis, como podríamos llamarlo, el autor no ha podido hacer otra cosa – dado que no quiere o no puede olvidarlo – que contar su pasado. He ahí la razón por la que las novelas se han sucedido a ritmo cerrado, prácticamente una por año. Por el mismo motivo, cuando esa voz suya más íntima e indivisible evoluciona en la expresión de lo inefable, no puede evitar la tentación del silencio: poesía del silencio impregnado de significado, última fase poética en la que callar equivaldría a una forma inigualable de plenitud y sería también la justa respuesta de la sabiduría conquistada. Sin embargo la forma del silencio es todavía para Mutis sobre todo una *tentación*, y como tal la reprime:

Pienso a veces que ha llegado la hora de callar,
pero el silencio sería entonces
un premio desmedido,
una gracia inefable
que no creo haber ganado todavía. ⁵⁰

Nosotros, sus lectores para siempre deudores, no disimulamos un suspiro de alivio y nos quedamos esperando que surja aún esa música suya que, como él había dicho de la música de Chopin, nos conmueve, nos toca, nos revela, nos abre una ventana hacia la luz y nos deja ya iniciados en ese borde ambiguo donde la única certeza es la cercanía del misterio. Si es profética la fantasía imaginada por Carmen Boullosa en su última novela⁵¹ y si la necesidad de los hombres será realmente capaz de destruir la sagrada armonía de la naturaleza, los versos que recrean a Coello, sus flores, sus perfumes, sus ríos de agua limpia, tendrán un poder renovado y un efecto terapéutico. Los raros y acaso apresurados lectores del nuevo milenio hallarán entonces en los versos de Mutis un oasis de sentimiento y de verdad. Hasta ellos esos versos llevarán, como Chopin a Mutis, “un manantial de música”

a ninguna otra parecida y que nos deja
la nostalgia lancinante de un enigma
que ha de quedar sin respuesta para siempre.⁵²

NOTAS

1 Rafael Gutiérrez Girardot, “El *Piedracielismo* colombiano”, en *Las vanguardias tardías en la poesía hispanoamericana*, edición de Luis Sáinz de Medrano, Bulzoni, Roma, 1993, pp. 175-177.

2 Dice Mutis: “El poeta que primero se me reveló fue don Antonio Machado. Machado, en mi bachillerato, leído por Eduardo Carranza, en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, en Bogotá [...] Aprendí también, gracias a las clases de Eduardo Carranza, a leer y a entender como poesía presente y viva a la poesía del Siglo de Oro español y a la poesía del Renacimiento español”: Eduardo García Aguilar, *Celebraciones y otros fantasmas. Una biografía intelectual de Álvaro Mutis*, Tercer Mundo, Bogotá, 1993, pp. 125-126.

3 Álvaro Mutis entrevistado por José Miguel Oviedo y Alfredo Barnechea (1974), hoy en Álvaro Mutis, *Poesía y prosa*, edición de Santiago Mutis, Colcultura, Bogotá, 1981.

4 “[...] diría que de ahí, de Coello, de sus alrededores, sale mi pequeño universo. Esa tierra es la fuente de todo lo que he escrito”: Fernando Queiroz, *El reino que estaba para mí. Conversaciones con Álvaro Mutis*, Norma, Bogotá, 1993, p. 27.

5 Dice Mutis de su padre: “Se fue cuando yo más lo necesitaba. Su muerte fue como una amputación brutal”, *Ibid.*, p. 19.

6 “Los trabajos perdidos”, en *Los elementos del desastre* (1953); cfr. *Summa de Maqroll el Gaviro. Poesía, 1948-1997*, ed. de Carmen Ruiz Barrionuevo, VI Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana, Salamanca, 1997, p. 110. De ahora en adelante esta edición será citada con la sigla SMG seguida del número de página.

7 “La creciente”, originalmente publicado en la revista *Vida* (Bogotá, 1945), fue descartado por el autor para las publicaciones en libro. No aparece tampoco en la primera versión de *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía 1948-1970*, Barral, Barcelona, 1973. Santiago Mutis recuperó este importante poema para la edición preparada por él: Álvaro Mutis, *Obra literaria. Poesía*, Procultura, Bogotá, incluyéndolo en la sección *Primeros poemas*, pp. 203-204. De ahí en adelante ha seguido apareciendo en las varias ediciones de *Summa...* Véase SMG 63.

8 He obtenido estas informaciones de boca del propio autor en una larga entrevista que me concedió en cinco jornadas de trabajo, durante una estadía suya en Florencia en 1997, documentada en una grabación de 22 horas que, desafortunadamente, sigue inédita.

9 El verso fue más tarde incluido en el poema “El miedo”, recogido primero en *La balanza* (1948) y más tarde, definitivamente, en *Los elementos del desastre* (1953), SMG 92-93.

10 “No me interesa qué valor tengan mis narraciones o cuánto vayan a durar en la memoria de la gente... lo que de verdad me importa es que hice vivir a Coello más de lo que realmente vivió”: Álvaro Mutis, *El reino que estaba para mí*, cit., p. 27.

11 “Oración de Maqroll”, en *La balanza*, plaquette con poemas de Álvaro Mutis y Carlos Patiño, ilustraciones de Hernando Tejada, 200 ejemplares numerados y firmados por los autores, Talleres Prag, Bogotá, 1948. Como se sabe, la edición, que había salido en febrero, fue destruida durante los desórdenes del Bogotazo, en el mes de abril del mismo año. Pocos ejemplares existen todavía. El único que posee el autor es el que él mismo le dedicó a Alejandro Obregón y que éste le restituyó poco antes de morir. El poema vuelve a aparecer en *Los elementos del desastre* (1953) y es costumbre citarlo como perteneciente a este poemario, para el cual Mutis no introdujo ninguna modificación, salvo detalles de puntuación y la eliminación de un versículo: “Por qué dejas que mi memoria se pierda en las nubes y con ellas tome formas de grotesco e indecible sentido?”. Creo que es fundamental restituir ese poema a su colocación original en *La balanza*, cinco años antes de lo que suele decirse.

12 “Hastío de los peces”, en *Los elementos del desastre* (1953), SMG 81-83.

13 “Usted es inmortal, Gaviero. No importa que un día se muera como todos. Eso no cambia nada. Usted es inmortal mientras está viviendo. Yo creo que he muerto hace tiempo”, le dice el Capi a Maqroll: *La nieve del almirante*, Alianza, Madrid, 1986, p. 85.

14 “¡Oh juventud pesada como un manto!”: “La creciente”, SMG 64.

15 Álvaro Mutis, SMG 144.

16 Octavio Paz, *Los hospitales de ultramar* [1959], más tarde recogido en *Puertas al campo*, UNAM, México, 1966, pp. 131-136.

17 Las expresiones se encuentran en el retrato del personaje que abre el texto “La visita del Gaviero”, en *Los emisarios* (1984), SMG 215.

18 Sigo en parte la descripción del éxtasis hecha por Elvio Fachinelli, *La mente estática*, Adelphi, Milano, 1989, pp. 29-42.

- 19 “El Cañón de Aracuriare”, en *Los emisarios* (1984), SMG 233.
- 20 *Ibidem*.
- 21 SMG 233-234.
- 22 SMG 234.
- 23 “La muerte de Maqroll que se narra en dicho opúsculo, a todas luces apócrifo, está demasiado teñida de literatura como para que pueda ser creíble”: Álvaro Mutis, *Un bel morir*, Mondadori España, Madrid, 1989, p. 125.
- 24 Álvaro Mutis, *La nieve del almirante*, Alianza, Madrid, 1986, p. 135.
- 25 Véase todo el Apéndice de *Un bel morir*, cit., pp. 125-129.
- 26 Las novelas son: *La nieve del almirante* (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1988), *La última escala del Tramp Steamer* (1988), *Un bel morir* (1989), *Amirbar* (1990), *Abdul Bashur soñador de navíos* (1991) y *Tríptico de mar y tierra* (1993).
- 27 Véase “Canción del Este” y las varias “Sonatas” de *Los trabajos perdidos* y, sobre todo, los “Diez Lieder” de *Los emisarios*.
- 28 Véase mi antología bilingüe de la poesía de Mutis: *Gli elementi del disastro*, Le Lettere, Firenze, 1997; en la última sección, y como *poemas inéditos*, aparecen “Celebración de la vid”, “Cita”, “Historia natural de las cosas”, “Balada imprecatoria contra los listos”, “Ponderación y signo del tequila”, “Pienso a veces” y “Encuentro con Mario Luzi”. Los cinco primeros poemas, más “Visita de la lluvia” y “Dos poemas”, aparecen en la sección *Poemas dispersos* de SMG. Permítaseme agregar que considero poco feliz la idea de llamar “dispersos” a poemas que son simplemente “inéditos”.
- 29 “En el río”, en *Reseña de los Hospitales de Ultramar* (1959), SMG 149.
- 30 “El sueño del Príncipe-Elector”, en *Caravansary* (1981), SMG 197.
- 31 Para el concepto de “macrotesto” véase Maria Corti, *Principi di comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano, 1976, p. 145.
- 32 La otra recurrencia está en el “III Notturmo dell’Escorial”: “una porosa substancia que despide/ una láctea claridad”, donde el aire que se describe y que rodea al palacio, tal como el agua de los ríos, tiene el valor del alimento primigenio (“láctea”).
- 33 Véase “La visita del Gaviero”, en *Los emisarios* (1984), SMG 215-220. Éste y “El Cañón de Aracuriare” son los únicos textos maqrollianos de *Los emisarios*, último poemario en donde aparece el personaje, antes de pasar a integrar la serie de novelas que se inicia dos años más tarde, en 1986, con *La nieve del almirante*.
- 34 Una *poesía de los objetos* es, sin duda, la de Mutis, como lo había sido la de Vallejo y como tenía que ser la poesía en general según Neruda, que así lo sostuvo en su célebre manifiesto “Sobre una poesía sin pureza” (en *Caballo verde para la poesía*, Madrid, n° 1, 1935, hoy en Hugo Verani, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica*, Bulzoni, Roma, 1986, pp. 259-260). Como Neruda, Mutis evidencia su ajenidad al *purismo*.
- 35 Entre la vastísima bibliografía al respecto, véase Andrés Ortiz-Osés, *C.G. Jung. Arquetipos y sentido*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1988, p. 75-83.

- 36 "Grieta matinal", en *Los trabajos perdidos* (1965), SMG 119-120.
- 37 "En el río", en *Reseña de los Hospitales de Ultramar* (1959), SMG 150-151.
- 38 SMG 151.
- 39 "El agua del mar [...], el ojo hermoso de materia virgen en eterno desorden": "El hospital de la bahía", *Reseña de los Hospitales de Ultramar* (1959), SMG 148.
- 40 Gaston Bachelard, *Psicanalisi delle acque: purificazione, morte e rinascita*, Red, Como, 1987, pp. 138 y sig.
- 41 Con el pasaje a la narrativa, también los ríos se ficcionalizan: el poderoso Magdalena, con el nombre inventado de Xurandó, será el centro de las aventuras de Maqroll en *La nieve del almirante*.
- 42 G. Bachelard, *op. cit.*, p. 101.
- 43 "Nocturno V", en *Un homenaje y siete nocturnos* (1987), SMG 279.
- 44 *Álvaro Mutis: la palabra bifronte*, documental de Roberto Triana Arenas, video realizado en Bogotá en 1993.
- 45 "Nocturno II en Compostela", *Ibid.*, SMG 274.
- 46 Véase "Hija eres de los Lágidas", en *Los emisarios* (1984), SMG 208.
- 47 Véase "Lied marino", *Ibid.*, SMG 247.
- 48 "Aquí, ahora, con Carmen a mi lado [...] todo está en orden": "Nocturno en Compostela", en *Un homenaje y siete nocturnos* (1987), SMG 274-275. Los ejemplos se podrían multiplicar. Carmen aparece también ficcionalizada en las novelas, con su nombre y como ella misma, es decir, como esposa del narrador.
- 49 "Como un fruto tu reino", en *Crónica regia* (1985), SMG 253.
- 50 "Pienso a veces...", *Últimos inéditos/Ultimi inediti*, en *Gli elementi del disastro*, cit., p. 264.
- 51 Carmen Boullosa, *Cielos de la tierra*, Alfaguara, México, 1997. La autora imagina la tierra destruida por el desastre ecológico y una lectora empecinada en regresar a la poesía del pasado y en especial a la poesía de Mutis.
- 52 "Nocturno IV en Valdemosa", en *Un homenaje y siete nocturnos* (1987), SMG 278.