



TESIS DOCTORAL

2017

LA IMPRONTA DE ESPAÑA EN LA OBRA DE ÁLVARO MUTIS

JUAN FELIPE ROBLEDO CADAVID

Magister en Literatura

UNIVERSIDAD NACIONAL A DISTANCIA (UNED)

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA
Y TEORÍA DE LA LITERATURA**

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DIRECTOR TESIS

Dr. VICENTE GRANADOS PALOMARES

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA
Y TEORÍA DE LA LITERATURA
FACULTAD DE FILOLOGÍA
UNIVERSIDAD NACIONAL A DISTANCIA (UNED)

LA IMPRONTA DE ESPAÑA EN LA OBRA DE ÁLVARO MUTIS

JUAN FELIPE ROBLEDO CADAVID

Magister en Literatura

DIRECTOR TESIS

Dr. VICENTE GRANADOS PALOMARES

2017

AGRADECIMIENTOS

A Catalina, mi esposa.

A Álvaro, mi padre.

A mi hermano Álvaro.

Al recuerdo de mi madre, Mati.

A Gloria Luz Restrepo Pérez y Patricia Valenzuela que me animaron en el proceso de escritura de la tesis.

A Erna von der Walde, quien me asesoró en los asuntos relacionados con la historia y la literatura colombianas del siglo XIX.

A Valerie Osorio y Juan Felipe Castro Maldonado, quienes contribuyeron en la descripción del estado del arte de la crítica en torno a la obra de Álvaro Mutis.

Al director de la tesis, Dr. Vicente Granados Palomares, profesor del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura, Facultad de Filología de la UNED.

A Luis García Montero, profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada, y Jacinto Rivera de Rosales, profesor de la Facultad de Filosofía de la UNED.

A Cristo Rafael Figueroa Sánchez, Germán Rodrigo Mejía Pavony, Jorge Hernando Cadavid Mora, Óscar Alberto Torres Duque, Juan Cristóbal Castro Kerdel, Jaime Alejandro Rodríguez Ruiz, Jeffrey Cedeño Mark, Gina Alessandra Saraceni Carlini y Ana María Noguera Díaz-Granados, colegas de la Facultad de Ciencias

Sociales, y Fernando Cardona, profesor de la Facultad de Filosofía de la Pontificia
Universidad Javeriana.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	2
CAPÍTULO I. ÁLVARO MUTIS EN LA LITERATURA COLOMBIANA	40
1. Álvaro Mutis Jaramillo: vida y obra.....	40
2. La poesía de Álvaro Mutis y su lugar en la historia de la literatura colombiana.	62
3. Las generaciones en la poesía colombiana.....	63
3.1 La generación del Centenario	67
3.2 La generación de Los Nuevos	70
3.3 La generación de Piedra y Cielo	72
3.4 La generación de Mito	73
4. Ubicación de la obra de Mutis en la tradición poética colombiana	79
4.1 La voz poética de Mutis.....	79
4.2 Mutis en Mito: divergencias y convergencias de un poeta insular	89
4.3 Después de <i>Mito</i>	98
CAPÍTULO II. SOBRE UNOS ASPECTOS TEMÁTICOS DE LA POESÍA DE ÁLVARO MUTIS.....	100
1. Los límites del lenguaje, el deterioro, la errancia.....	100
2. El personaje de Maqroll en la obra de Mutis.....	111
3. Las mujeres en la obra de Álvaro Mutis.....	117
4. Mutis, poeta de la desesperanza	126
CAPÍTULO III. AVATARES DE LA RELACIÓN ESPIRITUAL CON ESPAÑA.....	155
1. Los americanos ilustrados	156
1.1 Caldas y la visión del territorio	168
1.2 El discurso criollo	180
1.3 La pacificación	185
2. El debate de medio siglo: La interpretación anti-hispana de la historia y la defensa de lo hispánico.....	194
3. La Regeneración: El proyecto hispano-católico de nación.....	207

CAPÍTULO IV. <i>LOS EMISARIOS</i> : HACIA UNA NUEVA VISIÓN POÉTICA	214
1. <i>Caravansary</i> , una obra de transición.....	215
2. La estructura de <i>Los emisarios</i>	225
3. Un adiós al mundo americano: cuatro poemas de transición.....	229
3.1 “La visita del gaviero”	229
3.2 “El cañón de Aracuriare”	235
3.3 “Noticia del Hades”	240
3.4 “El regreso de Leo le Gris”	243
3.5 Discusión	247
4. Los puntos cardinales: trazar los límites de la Europa de Mutis.....	248
4.1 “Razón del extraviado”	248
4.2 “Hija eres de los Lápidas”	253
4.3 “En Novgorod la grande”	259
4.4 Discusión	262
5. Al-Ándalus: América y España desde una calle de Córdoba.....	262
1.1 “Cádiz”	264
1.2 “Funeral en Viana”	270
1.3 “Una calle de Córdoba”	277
1.4 “Tríptico de La Alhambra”	285
6. Discusión	294
CAPÍTULO V. <i>CRÓNICA REGIA</i> : EL ORDEN Y LA TRASCENDENCIA.....	308
1. “Como un fruto tu reino”	314
1.1 La modernidad y lo sagrado.....	322
2. “A un retrato de Su Católica Majestad Don Felipe II a los cuarenta y tres años de su edad, pintado por Sánchez Coello”	325
3. “Cuatro Nocturnos de El Escorial”	331
4. “Regreso a un retrato de la Infanta Catalina Micaela hija del Rey Don Felipe II”	351
5. “Apuntes para un funeral”	355
6. Discusión	374

CAPÍTULO VI. UN HOMENAJE Y SIETE NOCTURNOS	382
1. “Homenaje”	385
2. Los nocturnos del primer período de la poesía de Álvaro Mutis	392
3. Nocturno I: “La tenue luz de esa lámpara”	407
4. Nocturno II: “Nocturno en Compostela”	411
5. Nocturno III: “Había avanzado la noche hasta establecer sus dominios”	418
6. Nocturno IV: “Nocturno en Valdemosa”	425
7. Nocturno V: “Desde el último piso de un hotel que se levanta al pie del desembarcadero”	433
8. Nocturno VI: “Nocturno en Al-Mansurah”	441
9. Nocturno VII: “Justo es hablar alguna vez de la noche de los asesinos”	443
10. Dos poemas de asunto español en los poemas dispersos	447
11. Discusión	451
CONCLUSIONES	456
BIBLIOGRAFÍA	466
1. Obras de Álvaro Mutis	466
2. Bibliografía de referencia	469

LISTA DE ILUSTRACIONES

1 - Mapa político de Colombia.....	42
2 - Marcha del silencio. Bogotá, 7 de febrero de 1948.	51
3 - Incendio de los carros del tranvía. Bogotá, 9 de abril, 1948.....	52
4 - Calle de Bogotá después del 9 de abril de 1948.	53
5 - Pintura de castas	157
6 - Mapa de la Plaza Mayor de Santafé de Bogotá hacia 1791.....	164
7 - Vista del Chimborazo en <i>Geografía de las Plantas</i> de Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland, 1805.....	175
8 - “Nivelación de treinta especies de plantas, puestas sobre la vista occidental del Ymbabura, montaña de las cercanías de Ibarra, por F[rancisco] J[osé] de Caldas”. 1803.....	176
9 - Francisco José de Caldas (hacia 1802). “Perfil de los Andes de Loja a Quito”.....	179
10 - Francisco José de Caldas (hacia 1802). “Perfil de los Andes de Loja a Quito”.....	179
11 - Carta que representa la división política del Virreinato de Santafé [Nuevo Reino de Granada] en 1810.....	181
12 - Genealogía de Álvaro Mutis y su parentesco con José Celestino Mutis. (Elaborada por el autor)	268
13 - Retrato de Felipe II, óleo sobre tela, 1565, atribuido a Alonso Sánchez Coello, autoría de Sofonisba Anguissola (1535-1625).....	326
14 - Retrato de la infanta Catalina Micaela de Austria (1567-1597)	353

INTRODUCCIÓN

Álvaro Mutis (1923-2013) es uno de los escritores colombianos con mayor presencia internacional en términos editoriales y de reconocimiento por el público lector, o lo fue de manera destacada en la década de los ochenta y noventa del siglo pasado, época en la que recibió varios premios literarios con difusión hispanoamericana y europea, que culminan con la recepción del premio Cervantes en el año 2001. Compañero de generación y amigo personal de Gabriel García Márquez (1927-2014), Mutis fue por muchos años reconocido como poeta, y su obra novelística empezó a publicarse de manera tardía, en 1986, cuando el escritor tenía ya más de sesenta años. La crítica se ha detenido de manera central en el estudio del primer período de su poesía y en sus novelas, pero el objeto de este estudio, sus libros de poemas publicados a partir de 1984, que coinciden en términos cronológicos con el inicio de la publicación de sus novelas, no ocupan un sitio destacado en el corpus crítico que se ocupa de su obra.

La poesía de Álvaro Mutis ha sido objeto de la crítica literaria a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y comienzos del XXI no sólo por el interés y la expectativa que despertara en sus contemporáneos a partir de 1948, con la publicación del libro *La balanza*, sino también como materia de estudio de investigadores, especialistas y críticos literarios en las décadas más recientes. En estos trabajos críticos

sobre la poesía de Mutis se identifican tres líneas de análisis en las que se concentran los autores. La primera corresponde al debate sobre el lugar de Álvaro Mutis en la tradición poética colombiana, a través del que se intenta definir su relación con la poesía de otros grupos y autores, y el espacio literario en que se escribió. La segunda consiste en el análisis de una serie de ejes temáticos recurrentes en la obra del autor bogotano que distinguen su poesía y lo convierten en una voz singular. La tercera, por su parte, se trata del giro que dio el poeta hacia una nueva visión de mundo que, sin abandonar varios de sus motivos predilectos, emprende una búsqueda de trascendencia. A continuación se presenta un estado de la cuestión de la crítica de la poesía de Mutis, para plantear el aporte de este trabajo en la materia.

La discusión sobre la relación del poeta bogotano con las generaciones poéticas colombianas comienza con la lectura que de él hicieron sus contemporáneos, como el poeta Aurelio Arturo o el escritor Alberto Zalamea, quienes reconocieron en sus primeros poemas un rasgo de autenticidad y una fuerza lírica novedosa entre los poetas de su generación. En palabras de Aurelio Arturo *La balanza* (1948), publicado en conjunto con el poeta colombiano Carlos Patiño Roselli, “no será un libro de versos más, sino la irrupción en nuestras letras de una poesía auténticamente nueva”¹, lo que marcaba el comienzo del camino de Álvaro Mutis en la poesía no solo en su país natal sino en el ámbito hispanoamericano. Mutis hacía entonces su aparición en la poesía hispanoamericana, al tiempo que mantenía estrechos vínculos con algunos de los poetas y escritores colombianos agrupados en las generaciones de *Los nuevos*, *Piedra y Cielo* y *Mito*, con las que compartirá durante su formación y afianzamiento como

¹ Ver Hernández, Consuelo (1996), *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*, Caracas: Monte Ávila Editores, pp. 32-33.

poeta en Bogotá. Este hecho ha alentado en la crítica de las últimas décadas la pregunta por su pertenencia o distancia con respecto a ellas y su lugar dentro de la tradición de poetas colombianos.

Consuelo Hernández en su libro *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*, por ejemplo, sugiere la pertenencia de Mutis al grupo denominado los Cuadernícolas, que si bien no constituye una generación de escritores, sí congregó a varios coetáneos de Mutis como los poetas Fernando Charry Lara, Jorge Gaitán Durán, Rogelio Echavarría, entre otros, en unas publicaciones rudimentarias de escasa difusión en la década de 1940². En palabras del poeta bogotano en una entrevista, éste afirma:

Si me apura usted, tendré que decirle que pertenezco a la generación bautizada por el binomio Sanín-Téllez de ‘Cuadernícola’. No los conozco personalmente a todos, no comparto la estética ni la orientación de algunos de ellos. Y en este caso estamos todos los que pertenecemos a ese grupo. Cada cual trabaja por su lado y jamás hemos tenido oportunidad de reunirnos alrededor de una mesa. Tres cosas nos unen: la fe en los dictámenes implacables de Casimiro Eiger [...], la admiración por la poesía de Aurelio Arturo, y la implacable afición de publicar nuestros versos en esos ‘cuadernitos’ que nos sirven de mote.³

El escritor Hernando Téllez será quien en un tono irónico, por las características de la publicación, denomine de ese modo al grupo de jóvenes poetas. Según Hernández, las razones de esta asociación se debían a la negativa de algunas editoriales de publicar a escritores jóvenes en ese entonces. Sin embargo, lo que resulta significativo es la relación de nuestro autor con Jorge Gaitán Durán, uno de los

² Hernández, Consuelo (1996), *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*, p. 56.

³ Citado en: Porras, María del Carmen (2005) “De escritura a obra: el proyecto literario de Álvaro Mutis”, *Iberoamericana. Nueva época* 5, no. 20, 39-54, p. 40.

miembros fundadores de la revista Mito (1955 - 1962), cuyo nombre se extenderá a la generación de escritores y artistas congregados en torno a la publicación. La relación de Mutis con la revista y los miembros más destacados de esta generación han ampliado la discusión sobre el lugar del poeta bogotano en la poesía colombiana, más allá de esta primera sugerencia de Hernández, circunscrita a la publicación de aquellos *cuadernos*.

Ariel Castillo Mier en su artículo *Un texto clave en la trayectoria poética de Álvaro Mutis* plantea de una manera más amplia la relación de Mutis con sus contemporáneos, en especial, con la generación anterior de *Piedra y Cielo*. Castillo Mier afirma que el cambio que significará nuestro autor para la tradición colombiana está dado a partir del diálogo que establece con la poesía francesa de los siglos XIX y XX, desde la corriente simbolista hasta el surrealismo, que recupera formas de expresión poética más cercanas a la prosa e imbuidas de narrativa, con motivos irónicos y de una profunda reflexión sobre el lenguaje, para restablecer el vínculo de la tradición colombiana con la poesía moderna.⁴ Esta actitud lo distanciaría de la generación de los *pedracielistas*, quienes insistían en la pureza del lenguaje y en las formas rígidas del poema. En un trabajo más reciente, el crítico Fabio Jurado Valencia establece la relación de Álvaro Mutis con la generación de Mito de un modo más decidido que Consuelo Hernández. Una de las características que emparentan a este grupo de escritores, según Jurado, es el reconocimiento de la figura fundacional de Aurelio Arturo, como lo reconoce el poeta bogotano en la entrevista citada, especialmente, la influencia que ejerció sobre ellos su visión de la geografía del

⁴ Ver Castillo Mier, Ariel (2000), "Recouvrances: Un texto clave en la trayectoria poética de Álvaro Mutis", *Caravelle* (Université de Toulouse-Le Mirail), No. 74, 241-246, pp. 243-44.

continente americano, su búsqueda de un lenguaje más expresivo y sin estereotipos que restituyera los múltiples significados del símbolo en el poema y la incorporación de temas más cercanos a la condición humana.⁵ Los rasgos que identifica Jurado Valencia no se circunscriben a una publicación común, sino a las inquietudes y exploraciones generacionales que convergieron en la revista Mito, y que impulsaron la renovación de las formas poéticas y la modernización del ámbito intelectual y artístico del país en un momento crucial.

Sin embargo esta discusión tiene más aristas, pues Álvaro Mutis insistiría en varias oportunidades en su desligamiento de cualquiera de estos grupos para no ser asociado con sus tendencias o planes programáticos. Alfredo Laverde Ospina en su tesis doctoral *La estirpe de los desesperanzados como arquetipo del hombre auténtico en Álvaro Mutis*, por ejemplo, sostiene que una de las razones por las cuales Mutis rechazaba su vinculación con Mito era su propensión al compromiso político al que algunos de sus miembros incorporaban el quehacer literario. Mutis, según Laverde Ospina, no concebía poner la literatura al servicio de ningún programa o fin político y esto era lo que percibía en la poesía de sus coetáneos Jorge Gaitán Durán y Fernando Charry Lara.⁶ La crítica Martha Canfield, por su parte, atribuye el rechazo del poeta bogotano a ser incluido en alguna de las generaciones poéticas a motivos de carácter biográfico:

⁵ Ver Jurado Valencia, Fabio (2014), “Álvaro Mutis y el grupo de la revista Mito: tradición e innovación en la poesía colombiana”, en Diego Valverde Villena (ed.), *Gaviero: Ensayos sobre Álvaro Mutis*, Madrid: Verbum, 93-98, pp. 93-94.

⁶ Ver Laverde Ospina, Alfredo (2006), *Afinidades y oposiciones en la narrativa colombiana. Una lectura de Jorge Isaacs, José Asunción Silva, Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis*, tesis doctoral, Universidade de São Paulo, p. 166.

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 (...); 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 México⁷.

Mientras Laverde Ospina aduce razones de índole ideológica para justificar la negativa de Mutis a ser incluido en Mito, Canfield expone los hechos biográficos que impedirían, en efecto, catalogarlo como miembro de este grupo. No obstante, lo que tienen en común las dos distinciones es la relación del poeta bogotano con la literatura, es decir, que el quehacer literario no puede ser subsidiario de un programa editorial o político, y era independiente, en el caso de nuestro autor, del trabajo profesional con el que se ganara la vida. La creación literaria gozaría, para Mutis, de una autonomía, en la que se fundan sus posibilidades de expresión fuera de los sistemas de creencias y de las instituciones políticas que marcan el carácter de su poesía.

María del Carmen Porras es la autora que ha planteado de una manera más radical la distinción de Mutis con respecto a cualquier grupo o movimiento literario, sobre todo, en su texto *De escritura a obra: el proyecto literario de Álvaro Mutis*, en

⁷ Ver Canfield, Martha (2000), "De la materia al orden: la poética de Álvaro Mutis", *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, 58 (69-88), p. 72.

el que hace una lectura de la producción del poeta bogotano como un “proyecto estético unitario” que constituye una obra completa desde sus primeros poemas, hasta sus últimas publicaciones, incluida la narrativa; en ese sentido Porras afirma que:

a medida que el proyecto estético se extiende y abarca más géneros, Mutis tratará de desligarse cada vez más de cualquier vinculación con grupos, generaciones, movimientos literarios. La escritura parece irse asumiendo como un proyecto cada vez más personal, más íntimo, más ajeno a las presiones externas: compromisos con sectores del *establishment* cultural, compromisos con colectivos minoritarios, compromisos con visiones de mundo aceptadas ya sea por el público o por sectores intelectuales especializados, compromisos con el mercado.⁸

Porras entiende el desligamiento de Mutis con los grupos o generaciones literarias como la consecuencia natural de la conformación paulatina de una voz poética que va cobrando consistencia y unidad a medida que se hace consciente de su labor. Este debate sobre el lugar de nuestro autor en la tradición poética colombiana permite reconocer, por una parte, las relaciones intelectuales y literarias en las que se encuentra inmerso Mutis en el contexto inmediato de los primeros años de su producción poética. Por otra parte, la crítica coincide en señalar cómo el problema de su ubicación dentro de la tradición evidencia la relación que el poeta guarda con la literatura y que definiría, especialmente, su concepción particular del hecho poético, como veremos.

Las interpretaciones de la obra poética de Álvaro Mutis han versado sobre una serie de ejes temáticos alrededor de sus primeras publicaciones a mediados del siglo

⁸ Ver Porras (2005), “De escritura a obra: el proyecto literario de Álvaro Mutis.” p. 45.

XX, las cuales contemplan, en primer lugar, la desconfianza ante el lenguaje, lo que alienta un trabajo continuo de reflexión sobre la palabra en sus poemas; en segundo lugar, aparece el tema de la desesperanza como una visión de mundo del poeta y, sobre todo, como elemento distintivo de su voz poética; por último, los temas que se desprenden de esa visión desesperanzada en la poesía de nuestro autor serán la errancia, el deterioro y el fracaso. El caso de *La balanza* fue significativo no solo por ser el primer libro de poemas de Mutis que viera la luz, sino porque desapareció casi por completo con los levantamientos del 9 de abril de 1948 en Bogotá, hecho recogido por la mayoría de los críticos como evento inaugural de su poesía⁹.

La discusión del lugar de la poesía de Mutis en la tradición colombiana se extiende, en algunos críticos, al contexto de las vanguardias en Hispanoamérica y la relación que el poeta bogotano tuvo con ellas. Es el caso de Jacobo Sefamí, quien ubica a nuestro autor en la generación de poetas nacidos después de la primera vanguardia latinoamericana (1920-1930), entre quienes se encuentran Emilio Adolfo Westphalen (1911 - 2001), Octavio Paz (1914 - 1998), Gonzalo Rojas (1916 - 2011), Olga Orozco (1920 - 1999), Jorge Eduardo Eielson (1924 - 2006), entre otros, que tienen en común no solo la cronología de sus natalicios y publicaciones, sino un rasgo mucho más definitivo: la impronta del surrealismo en su poesía:

⁹ Para María del Carmen Porras este hecho es de carácter significativo, pues “*La balanza* fue repartido en las librerías de la capital colombiana justo el día 8 de abril y, por tanto, toda la edición resultó perdida en los terribles disturbios del Bogotazo. Desde mi perspectiva, debería de llamar la atención cómo, de este lamentable y azaroso acontecimiento, va a derivarse una de las principales características de las publicaciones de Mutis: la permanente reconstrucción de libros a través del trabajo de recopilaciones, antologías, y reuniones de textos. Así, desde lo ocurrido en 1948, la escritura del colombiano ha dado origen a numerosas ediciones que comparten textos o que se conforman en la compilación de libros anteriores.” Porras (2005). “De escritura a obra: el proyecto literario de Álvaro Mutis”, p. 40.

Son poetas que encontraron en el surrealismo una estética y una ética, aunque evitando la llamada “escritura automática” y acudiendo a cierta comunicación verbal que aspiraba a la búsqueda de un absoluto, no sin pasar por las reuniones de contrarios, el intento de anular diferencias, y por la ambigüedad y crítica del lenguaje. La poesía de Mutis se inicia en esos mismos parámetros; también confluyen en él las corrientes literarias que pasan del romanticismo alemán e inglés al simbolismo francés.¹⁰

La influencia del surrealismo en la poesía de Mutis ha sido reconocida en varias oportunidades, incluso por el mismo autor, en lo que se refiere a las prácticas y procedimientos de creación poética incorporados por el movimiento. Sin embargo, la característica principal que define el orbe de su poesía radica en la relación de desconfianza con el lenguaje y la actitud crítica hacia él que definirá gran parte de su quehacer literario no sólo en sus primeros poemas sino a lo largo de buena parte de su producción literaria. Pero son sus primeros poemas los que manifiestan con claridad su reserva y sospecha con las palabras de uso diario que son, en últimas, el material con el que debe trabajar el poeta.

Fernando Charry Lara, uno de sus contemporáneos y amigo cercano de Mutis, advertiría, como crítico, este impulso en la producción temprana del poeta bogotano que lo convertiría entre sus coetáneos en una figura no solo singular sino consciente del cuidado en la expresión, debido a su genuina preocupación por las posibilidades que ofreciera el lenguaje para decir, posibilidades en las que se habían cifrado las

¹⁰ Sefamí, Jacobo (2015), “De la desesperanza a la plenitud: la revelación epifánica en la poesía de Álvaro Mutis”, *Acta Poética*, 36 (1) (enero-junio), p. 90.

convicciones de la poesía de generaciones anteriores y que Mutis pone en duda.¹¹ Charry Lara lo advierte del siguiente modo, con la suspicacia de un lector agudo: “Otros poetas, sabemos, suelen estar complacidos y seguros de lo que dicen. Nuestra predilección sabrá inclinarse de todos modos por quienes, como Mutis, intentan en cambio luchar contra la insuficiencia y la vacuidad resonante de las palabras”.¹² Esta afirmación de Charry Lara, como declaración de predilecciones de un lector de poesía, alude al problema con el que se enfrenta toda tentativa del lenguaje poético en Álvaro Mutis, y que también reconocería, no sin interés, el crítico literario David Jiménez Panesso en los análisis que hace de la poesía de Mutis.

En su *Antología de la poesía colombiana*, el crítico David Jiménez incluye algunos poemas de los libros *Los elementos del desastre* y *Los trabajos perdidos*, en los que identifica una pregunta de Mutis por la función de la poesía y el reconocimiento de una insuficiencia del lenguaje para decir, entonces, “Siempre que se refiera a la poesía en estos poemas iniciales, subrayaré las palabras ‘esterilidad’ e ‘inutilidad’ como rasgos constitutivos. «Poesía: moneda inútil», dirá, «estéril angustia». (...). Las palabras son un velo que no permite ver lo esencial, los instantes eternos, inexpresables, dice Mutis en estos primeros poemas. La función de la palabra y del poema consiste en sustituir: una sustitución en la que siempre se pierde lo esencial, de ahí su irremediable derrota”.¹³ El poeta bogotano indaga en estos primeros poemas no solo por el sentido que tiene el poema en su intención de comunicar sino

¹¹ Charry Lara, Fernando (1985), *Poesía y poetas colombianos*, Bogotá: Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, p. 129.

¹² Charry Lara (1985), *Poesía y poetas colombianos*, p. 129.

¹³ Jiménez Panesso, David (2008) “Sobre la presente antología.” *Antología de la poesía colombiana*. Bogotá: Editorial Norma (9-68), p. 52.

que explora los límites del lenguaje a través de las formas que le han proporcionado sus más fervientes lecturas de la poesía francesa que le permiten a Jiménez relacionarlo con los poemas de *Residencia en la tierra* de Pablo Neruda, su libro de mayor traza surrealista. La poesía de Mutis se encuentra en este momento en su etapa germinal y ya manifiesta los temas de mayor recurrencia y significado en su quehacer literario, entre los cuales ocupa un sitio privilegiado la sensación de derrota y esterilidad frente a la palabra.

Algunos de los poemas de *Reseña de los hospitales de Ultramar* aparecieron originalmente en la revista *Mito* en 1959, donde también fue publicado de manera íntegra como una separata, además de conformar la segunda sección de *Los trabajos perdidos*, el poemario de 1965. El poeta Octavio Paz escribirá una reseña del libro, y en ella distingue tanto lo que se percibe de influencia en los versos de Mutis como la voz poética que ya emerge con propiedad en un momento que él denomina como posvanguardia:

por encima de las influencias y ecos, o mejor dicho por debajo de las aguas suntuosas y espesas de esa retórica que viene del mejor Neruda, no era difícil reconocer la voz de un verdadero poeta... un poeta de la estirpe más rara en español: rico sin ostentación y sin despilfarro. Necesidad de decirlo todo y conciencia de que no se dice nada. Amor por la palabra, desesperación ante la palabra, odio a la palabra: extremos del poeta. Gusto del lujo y gusto por lo esencial, pasiones contradictorias pero que no se excluyen y a las que todo poeta

debe sus mejores poemas. Lujo, y, ya se sabe, “orden y belleza,” es decir, economía de la expresión.¹⁴

El poeta mexicano comienza definiendo a Mutis por su lugar en la tradición hispánica a partir de su relación con la vanguardia, al mismo tiempo que plantea una serie de oposiciones presentes en el quehacer poético que, al parecer, conviven en el autor bogotano y cuya tensión se manifiesta en su lenguaje destacándolo de un modo peculiar. En las frases sucintas de Paz se reúne lo que descubriría con posterioridad la crítica de la poesía mutisiana y es la actitud ambigua que define la relación del poeta bogotano con el hecho poético: una búsqueda incesante de comunicación que asume la precariedad de la palabra para expresarlo todo, y determina el modo en que el poeta trabaja con ella, cómo la elabora y la consume. Según el planteamiento de Paz lo excelso del lenguaje poético de Mutis reside en su capacidad de dirimir los extremos en el poema sin ceder ante ninguna de las fuerzas, sino batiéndose con ellas en el recinto propio de la poesía: el lenguaje que la vivifica. Por ese motivo Octavio Paz ubica a Álvaro Mutis en la posvanguardia y, como crítico, aporta a la discusión del lugar de nuestro autor en la tradición hispanoamericana.

El investigador Michael Palencia-Roth, por su parte, establece algunas relaciones de los poemas de *Reseña* con poetas franceses del simbolismo que ya anunciaban la renovación de las formas poéticas en el siglo XIX, como Charles Baudelaire y Arthur Rimbaud, quienes incursionaron en una versificación más larga, reclamando la prosa como exploración válida de la poesía. Para la tradición colombiana, esta

¹⁴ Ver Paz Octavio (1985), “Los hospitales de ultramar”, en *Poesía y prosa*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, ed. de Santiago Mutis Durán, p. 226.

experimentación tuvo en León de Greiff¹⁵ a uno de sus precursores y Palencia-Roth lo destaca, descubriendo los lazos que los trabajos de Mutis de este período mantienen con algunas tradiciones de las que él bebió en sus años de juventud. No obstante, lo que resulta significativo de *Reseña*, para Palencia-Roth, es el hecho de que se puede rastrear en sus poemas un origen más definido del personaje de Maqroll el Gaviero¹⁶, pues el libro reúne varios de los primeros poemas en los que éste aparece y descubren un interés del poeta por asuntos de la condición y la tipología humanas, de un tono más hondo y reflexivo, que dan noticia de su experiencia en prisión, recogida en su *Diario de Lecumberri* (1960). A través de estos poemas y del *Diario* es posible encontrar una aproximación al tema de la desesperanza, de la pérdida, lo irreparable y la derrota, ya no solo asociada al lenguaje, sino a una visión de mundo más amplia.

En 1965 Álvaro Mutis dará una conferencia en la Casa del Lago de la Universidad Nacional Autónoma de México titulada “La desesperanza”, en la que expondría una peculiar galería de lo que considera la estirpe de los desesperanzados, entre quienes incluye a Joseph Conrad, André Malraux y Fernando Pessoa, y establece, de igual manera, las condiciones de la desesperanza¹⁷. A partir de ella la crítica ha desarrollado un tema de amplia repercusión en la recepción de la obra del poeta bogotano, pues constituye una de las líneas de interpretación de su producción literaria desde entonces. Varios críticos de la obra de Mutis han encontrado en la desesperanza un elemento de análisis a través del que recogen su poética y han coincidido en su valor crítico para comprender los motivos esenciales de su trabajo con el lenguaje, el

¹⁵ Palencia-Roth, Michael (2003), “Álvaro Mutis”, *Poligramas*, no. 19 (junio 2003), p. 20.

¹⁶ Palencia-Roth (2003), “Álvaro Mutis”, p. 20.

¹⁷ Mutis, Álvaro (1985), “La desesperanza”, en *Prosa*. Bogotá: Procultura, p. 199.

impulso de su ejercicio de composición literaria. Para Blanca Inés Gómez en su texto *La escritura como viaje: epifanía y desesperanza en la obra de Álvaro Mutis*, el personaje de Maqroll el Gaviero pertenece a la casta de los desesperanzados, pues en él se reúnen las condiciones básicas que configuran la efigie del derrotado, la imagen del exiliado que todo lo ha perdido y se enfrenta a un mundo devastado por el desgaste de las cosas sumidas en el tiempo, erigiéndose como signo de la condición conjurada por Mutis: “Maqroll significa el exilio de la Arcadia”, y su estudio se concentra en la forma en que se despliega esta condición en las novelas recogidas en *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* en el año 2001.¹⁸

Martha Canfield coincide en identificar como centro de la poética del autor a la figura de Maqroll el Gaviero¹⁹; sin embargo, en un trabajo de exégesis de los versos, desde su primer poema ‘La creciente’ y algunos extraídos de *Los trabajos perdidos* y *Reseña de los hospitales de Ultramar*, reconoce que la poética de Mutis está anclada a unas constelaciones semánticas muy precisas de las que se desprende su visión de mundo y ubica, como un elemento distintivo en una de ellas, la palabra “materia”:

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 esencia material de sus días en el mundo»,

¹⁸ Gómez, Blanca Inés (2004). “Epifanía y desesperanza en la obra de Álvaro Mutis”, *Universitas Humanística* (57), 117-127, p. 125.

¹⁹ Canfield, Marta (1995), “Maqroll el Gaviero: de la poesía a la novela”, *Cuadernos de Literatura*, I(2), 37-43, p. 39.

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».²⁰

A esta palabra y a sus relaciones semánticas y sintácticas en la construcción de los versos de Mutis asocia Canfield toda la visión de mundo de los primeros trabajos del poeta; una visión de mundo en la que la realidad se percibe mediante los sentidos, motivo por el cual la realidad parece constituida “por «cuerpos materiales» o por «sustancias corporales»”²¹. De lo que se hace consciente la voz poética a medida que descubre esa realidad a los ojos del lector, en sus primeros poemas, es que toda ella está irremediabilmente avocada a su propia disolución, a su paulatino deterioro y, por lo tanto, es una poesía dominada por el caos en la que se despliega un mundo desordenado, que no deja más que “ruinas” y “polvo de ciudades”. Octavio Paz había definido de un modo preciso la singularidad de la poesía de Mutis cuando afirmaba que en ella se daba “la familiaridad con las imágenes desbordadas de la fiebre, la descripción de una realidad anodina que desemboca en la realidad lejana por medio de objetos infinitamente cercanos o a la inversa, y la alianza entre el esplendor verbal y la descomposición de la materia de los poemas”²².

La desesperanza presenta, entre los críticos, una doble interpretación que está dada por el modo en que la asume la voz poética en este primer período de la poesía de nuestro autor, aunque se extiende, en algunos casos, a la narrativa. En primer lugar, la

²⁰ Ver Canfield (2000), “De la materia al orden: la poética de Álvaro Mutis”, p. 80.

²¹ Canfield (2000), “De la materia al orden: la poética de Álvaro Mutis”, p. 80.

²² Hernández (1996), Álvaro Mutis: una estética del deterioro, p. 35.

principal tendencia entre la crítica es ubicar la desesperanza como el *Ars poética* de Mutis, es decir, en el sentido de un principio por el cual estaría regido su ejercicio de composición, entre quienes se ubican Martha Canfield, María del Carmen Porras y Prinzen Bedr von Persien. La principal característica de esta perspectiva de análisis es la de ver la desesperanza como una lucha que el poeta emprende con el lenguaje expresada en la conciencia de la voz poética cuya sentencia más esclarecida es la del poema como «una fértil miseria»: “en lo fundamental, esta visión de la poesía... es una empresa casi siempre fallida... la creación poética es un esfuerzo por plantear las imágenes, que son el poema mismo, en una dura batalla con las palabras”.²³ La desesperanza estaría dada por la lucidez del poeta que reconoce la insuficiencia del lenguaje, la incomunicabilidad que reside en las palabras y, por lo tanto, su vana empresa que, no obstante, persiste en su lucha por una necesidad de decir.

En segundo lugar, otra de las tendencias en la crítica es la de entender la desesperanza como la visión de mundo de una voz poética que va cobrando autonomía y una fisionomía propias a lo largo del primer período de la poesía mutisiana con el personaje de Maqroll el Gaviero, el marinero cuyo principal oficio es el de permanecer en la gavia anunciando a la tripulación lo que se avecina en el trayecto, y que funge, para algunos, como heterónimo del poeta, entre ellos Michael Palencia-Roth, Blanca Inés Gómez y Alfredo Laverde Ospina. Esta perspectiva, de carácter más genealógico, rastrea de manera especial los poemas en los que aparece esta figura desde “oración de Maqroll”, incluido originalmente en *La balanza*, recogido luego en *Los elementos del*

²³ von Persien, Prinze Bedr (2014), “El lenguaje de la desesperanza: sobre la esencia del actuar humano en la obra de Álvaro Mutis”, recuperado el 7 de mayo de 2017 de <https://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/Prinzen-Bedr-von-Persien.pdf>.

desastre, y el modo mediante el cual adquiere una dimensión más individual y se va evidenciando un carácter definido que expresa, en muchos sentidos, la visión desesperanzada del poeta, hasta hacerse independiente y ocupar su propio lugar dentro de un ciclo narrativo más extenso²⁴. Alfredo Laverde Ospina es uno de los críticos que parte del tema de la desesperanza para analizar la producción literaria de Mutis²⁵, a través de la que identifica la figura de Maqroll con otros temas, también definitivos para nuestro autor, como lo serán la errancia, el deterioro y el fracaso que han tenido un desarrollo significativo en la recepción crítica de Mutis.

Caravansary (1981), último de los libros que componen el primer período de la poesía de nuestro autor, no sólo es un libro de viajes sino el momento en el que la narrativa adquiere un lugar prominente en su poesía para contar los diferentes movimientos y desplazamientos humanos a lo largo de la más vasta geografía, sobre todo, del trópico y de la visión del poeta de esta región que tiene lugar allí. A pesar de que éste no es el primer libro de Mutis en el que se trata el asunto de la trashumancia, sí permite identificar, con mayor certeza, un elemento que se vuelve central en su poesía: el de la errancia, el trasegar de las caravanas, el viaje exterior así como el viaje interior. Algunos críticos advierten, con mucha razón, que Maqroll es la figura errante por definición en la literatura del poeta bogotano. Tal es el caso de Juan Molina, quien en su ensayo “El viaje y la errancia en la escritura de Álvaro Mutis” afirma que “se trata de un viajero: su vida se realiza por fragmentos, y del viaje que emprende sabemos que no

²⁴ Canfield, Marta (1995), “Maqroll el Gaviero: de la poesía a la novela”, p. 39.

²⁵ Laverde Ospina (2006), *Afinidades y oposiciones en la narrativa colombiana*, p. 170

tiene clausura. Maqroll es un errante y la errancia parece ser una condición privativa de las bestias más que de los hombres, pues engendra un espacio sin amparo”.²⁶

El no-lugar de la errancia constituye el espacio del desamparo, la forma que asume el exilio en estos poemas, la pérdida para aquel que como el Gaviero no tiene un lugar de origen definido, un lugar de residencia ni un lugar de destino: “en la errancia pareciera que nada puede fijarse, pues el errante no tiene continente, meta ni familia”.²⁷ La errancia es leída como condición del que asume su destino de exiliado, del que no espera nada, del que carece de toda esperanza. Este carácter del destino como lo irrevocable, que despunta en la condición del errante, había sido interpretado como tema en la producción literaria de Mutis, por Belén del Rocío Moreno en su texto *Las cifras del azar. Una lectura psicoanalítica de la obra de Álvaro Mutis*²⁸, en el que la autora se concentra en el análisis de uno de los tópicos más antiguos de la literatura: el Hado o *fatum*. A través de una mirada juiciosa del método del psicoanálisis, de corte lacaniano, Moreno aproxima una lectura de la poesía de Mutis no solo como el signo de una época cifrada por la desesperanza en tanto un fenómeno que aqueja al sujeto moderno, sino como cifra o registro de la condición del desamparado, del que se despoja de todo cuanto posee y se abandona al azar, a la dimensión insondable en la que reina el caos y de la que no puede escapar.

²⁶ Molina, Juan et al (2008). “El viaje y la errancia en la escritura de Álvaro Mutis” en *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombiano*. VII congreso Internacional de la AEELH Valladolid, 19 – 22 de septiembre de 2006. Vervuert: Iberoamericana, p. 417.

²⁷ Molina, Juan et al (2008). “El viaje y la errancia en la escritura de Álvaro Mutis”, p. 417.

²⁸ Moreno, Belén del Rocío (1998), *Las cifras del azar. Una lectura psicoanalítica de la obra de Álvaro Mutis*, Bogotá: Planeta Colombiana Editorial, p. 89.

Uno de los trabajos de mayor envergadura en los estudios mutisianos lo constituye, sin duda, *Álvaro Mutis: una estética del deterioro* de Consuelo Hernández, por tratarse de un análisis de la producción completa del poeta bogotano que sistematiza tanto la recepción crítica de su obra hasta la década de 1990 como los principales temas que se desprenden de ella. El propósito de Hernández es el de ofrecer una lectura que demuestre cómo se alían la decidida voluntad de creación con “la consciencia de las fuerzas del deterioro para construir un objeto estético, un signo lingüístico”²⁹, lo que le permite formular un amplio espectro de interpretación que incluye los elementos relativos al deterioro que atraviesan la literatura de Mutis, entre los cuales destaca el paso del tiempo, la inevitabilidad de la muerte, la disolución causada por el desgaste de las cosas, las enfermedades, la paulatina destrucción de la sociedad, los lugares inhóspitos, la geografía inexplorada aún por el hombre, las ciudades ruinosas y su particular visión del trópico. En su investigación de la obra del autor, Hernández descubre una genuina preocupación del poeta: “la del destino de ruina y olvido que toca todas las cosas de la tierra”³⁰, la cual recrea sin ninguna privación en su literatura con un vibrante fragor que la renueva. La estética del deterioro, como contribución crítica, fundamenta la comprensión de que “de una realidad frágil y decadente Mutis crea una obra de extraordinarias perfecciones”, para reconocer, de igual modo, que “de un mundo de negación y de desesperanza nace la singularidad de [una] obra”.³¹

²⁹ Hernández, Consuelo (1996) *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*, p. 15.

³⁰ Hernández (1996), *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*, p. 16

³¹ Hernández (1996), *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*, p. 56.

El fracaso como tema, en el corpus crítico de la poesía mutisiana, está asociado a la desesperanza, no sólo por el combate a muerte que emprende el poeta con el lenguaje, sino por la visión de la fatalidad irremediable y la ruina que circunda todas las cosas, como se ha visto en el caso de Moreno y Hernández. Sin embargo, en el personaje de Maqroll el Gaviero es en quien mejor se aprecia la experiencia infructuosa que significa cualquier empresa humana, lo que contempla tanto sus propios proyectos como los de los personajes que lo rodean y configura así una amarga certeza de que el fracaso será el resultado de toda acción de los seres humanos.

La disolución de la materia como motivo recurrente en el primer periodo de la poesía de Mutis asola no solo los lugares y los objetos, sino, lo que es más significativo, a las personas como cuerpos, entidades materiales y, con ellas, sus sueños, ilusiones y recuerdos, lo que implique, en otras palabras, la condición humana, como lo afirma José Manuel Camacho a propósito del ciclo narrativo:

Maqroll el Gaviero, tal y como lo ha perfilado Mutis en su obra literaria, se acerca a nuestra concepción del antihéroe. El relato de sus aventuras equivale a la suma de sus fracasos y caídas, tal y como reconoce en su diario: “No tiene remedio mi errancia atolondrada, siempre a contrapelo, siempre dañina” (59). En el repertorio de su memoria no hay grandes hazañas, sino continuos tropiezos con un mundo que le es hostil y beligerante. Toda empresa y todo negocio que inicie están tocados por el dedo de la desgracia.³²

El rasgo más sobresaliente de Maqroll el Gaviero identificado por la crítica, aparte del que se deriva su apodo, es su actitud despojada, la entrega sin reparo y con

³² Ver Camacho, José Manuel (2007), “El discurso del fracaso en *La nieve del Almirante* de Álvaro Mutis”, *Arrabal*, no. 5-6, 229-242, p. 237.

absoluta conciencia del resultado fútil y destructivo de todas sus acciones. El destino de ruindad que carcome la realidad, la condición de miseria irreparable y la vida humana como empresa inútil conforman algunos de los motivos clarividentes de Maqroll como cauce de la voz poética en los poemas de este periodo, y del gaviero como personaje protagónico de la narrativa que se emprende a partir de 1986 con la publicación de *La nieve del almirante*. Aquí podría ubicarse la culminación del primer periodo de la poesía de nuestro autor y la aparición de una nueva corriente de su producción literaria: la novelística.

Con la publicación de *Los emisarios* en 1984 se inicia, para la crítica, un giro en los temas de la poesía de Mutis que, si bien no abandona por completo sus motivos anteriores, sí marca, no obstante, un cambio en su relación con la poesía y una atención más apremiante en asuntos de carácter trascendente como el pasado, en especial, su origen familiar, el mito y la historia, todos ellos recogidos en España como nuevo elemento simbólico de su poética. Asimismo, la crítica reconoce que estos temas se presentan a través de una noción de orden, contrapuesta al caos del primer periodo, de búsquedas en su pasado español y una necesidad de trascendencia que definen su deseo de comunicación en este nuevo periodo. A este poemario se suman otras dos publicaciones, a saber, *Crónica regia* (1985) y *Un homenaje y siete nocturnos* (1986) que coinciden, casi simultáneamente, con la edición de varias de las novelas que hacen parte del ciclo narrativo consagrado a Maqroll el Gaviero como *La nieve del almirante* (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1987), la *Última escala del Tramp Steamer* (1987) y el *Tríptico de mar y tierra* (1993).

El primer aspecto que destaca la crítica de este segundo periodo de la poesía de nuestro autor es la preeminencia de la música tanto en la estructura de los poemarios; por ejemplo *Los emisarios* contiene diez poemas bajo el nombre de *Lieder* (canciones), como en la fuerza lírica que despliega en ellos, en los que aparece la metáfora de la música como “la segunda circulación de la sangre”³³. No es la primera vez, sin embargo, que la música ocupa un lugar privilegiado en la composición poética de Mutis, pues cuando comenzaba a escribir sus primeros versos, escuchó un día la Quinta Sinfonía de Sibelius y creó de su melodía un primer verso en el que la crítica ha cifrado el origen de una voz propia en la poesía: “Un dios olvidado mira crecer la hierba”, y se abre, para sus lectores, un anuncio de los motivos más hondos de su lírica.³⁴ El primer poema del libro *Un homenaje y siete nocturnos* es precisamente un elogio del compositor mexicano Mario Lavista (1943), y esta vuelta a la música se interpreta como un regreso al origen de su poesía. La crítica Martha Canfield también reconoce la importancia de la música en este periodo de la poesía mutisiana y plantea una relación fecunda, entre otros temas, con el que se instaura como definitivo en este periodo: el orden.

La crítica uruguaya encuentra que la música se inscribe dentro una visión de mundo muy distinta con respecto a la que predominaba en sus primeros libros de poesía, y reconoce, por lo tanto, que en esta nueva lírica “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”, producto no solo de una renovación sintáctica en la

³³ Ver Barrera, Trinidad (1999), “Álvaro Mutis o la poesía como metáfora”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28, 473-487, p. 481.

³⁴ Canfield, Martha (2000), “De la materia al orden: la poética de Álvaro Mutis”, p. 74.

construcción de los versos, sino derivada de una visión de mundo cuya constelación semántica se rige por la palabra “orden”, bajo cuya tutela se organizan los signos que se incorporan en sus composiciones:

El Nuevo mundo de Mutis, vigilado desde lo alto por Santiago de Compostela y por San Luis de los Franceses, iluminado a menudo con referencias a la Palabra Santa de los Evangelios, tiende a ser cada vez más completo, compacto y ordenado: cada pieza del conjunto parece haber encontrado su lugar.³⁵

Todo lo que se ofrecía caótico, disoluto y desordenado en los primeros poemas parece diluirse para dejar lugar a una nueva noción de la existencia en su poesía, presidida por un principio de armonía en el que la realidad adquiere otro aspecto:

La nueva concepción del orden, insistentemente reiterada en los poemas de *Crónica regia* y *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”.³⁶

Este orden presenta un trazo teológico eminente y fundamenta su visión histórica de la monarquía no solo como institución regente sino como el medio adecuado entre el orden divino y el orden humano para restituir el lugar y el sentido de las cosas en la realidad en un mundo decadente dominado por los valores de la sociedad moderna³⁷. Se hace evidente en su poesía, a partir de *Los emisarios*, la necesidad de establecer una relación entre la dimensión espiritual, que recoge las figuras religiosas como signos de

³⁵ Canfield, Martha (2000), “De la materia al orden: la poética de Álvaro Mutis”, p. 83.

³⁶ Canfield (2000), “De la materia al orden: la poética de Álvaro Mutis”, p. 83.

³⁷ Barrero Fajardo, Mario (2010) “Felipe II bajo el prisma poética de Álvaro Mutis. Una *boutade* transformada en una mirada reverencial” en Enver Joel Torregroza y Pauline Ochoa (eds.), *Formas de Hispanidad*, Bogotá: Universidad del Rosario, 411-426, p. 411.

una tradición, y la dimensión real, que presenta una apariencia más indulgente a los ojos del poeta. Este giro tiene lugar como parte de la búsqueda de un orden trascendente y sustituye la visión desesperanzada frente al mundo de la materia informe y perecedera de los poemas anteriores.

España, el elemento fundamental de este período en la poesía mutisiana, aparece a lo largo de *Los emisarios* en forma de lugares, monumentos, ciudades, calles, recintos, como en los poemas “Tríptico de la Alhambra”, “Cádiz” y “Una calle de Córdoba”, lo que ha impulsado a la crítica a leer en ellos dos derroteros importantes que toma la poesía de Mutis a partir de 1984. Trinidad Barrera interpreta este cambio drástico de geografía como un vuelco hacia el pasado en el que se manifiesta una búsqueda de los orígenes familiares, por un lado, y el hallazgo de nuevos senderos por los que transita ahora su poesía:

Su particular relación ancestral con la ciudad gaditana (su apellido lo liga a José Celestino Mutis) le lleva encontrar en ella la raíz de su escritura: «Y llego a este lugar y sé que desde siempre/ ha sido el centro intocado del que manan mis sueños/la absorta savia de mis más secretos territorios/reinos que recorro, solitario destejedor/ de sus misterios». Córdoba le remite a una herencia, la española, su encuentro con una España de la que se siente dueño, de un pasado histórico que hace suyo, remitiéndose un tiempo mítico donde épocas y personajes conviven.³⁸

La voz poética muestra una certidumbre a propósito de asuntos intangibles y pocas veces explorados: el origen, los secretos, los misterios que suscitan, no obstante, una necesidad de desciframiento en el poeta. Jacobo Sefamí, por su parte, a propósito

³⁸ Barrera (1999) “Álvaro Mutis o la poesía como metáfora”, pp. 485-486.

del poema “Una calle de Córdoba” plantea un cambio en la condición del exiliado que encuentra sosiego en esta región de la península ibérica. Sefamí afirma que el poema “celebra la eliminación de la condición de exiliado y el hallazgo de la placidez... En “Una calle de Córdoba” se establece la visión totalizadora de Mutis: la calle es un pequeño punto en el mapa de España pero a la vez es toda ella”.³⁹ Este poema que aún persiste en la conciencia de la insuficiencia del lenguaje para decir a pesar de remitir al todo, “Pero no es sólo esto, hay mucho que se me escapa”, manifiesta una visión que acoge un orden esclarecido: el de la geografía peninsular como espacio propicio de una nueva revelación poética.

A pesar de que en este periodo hay un claro giro en la poesía de Mutis hacia otros motivos de los que signaron su poesía anterior, hay una figura histórica que puede rastrearse en ella y que adquiere un lugar preponderante en su poemario *Crónica regia* (1985), se trata del monarca español Felipe II cuyo reinado tuvo lugar entre 1556 y 1598, y de quien nuestro autor escribirá un primer poema en 1947 titulado “Apuntes para un poema de lástimas a la memoria de su majestad Felipe II”, incluido en la sección de “Primeros poemas” de *Summa de Maqroll el Gaviero* (1973). Como lo muestra Mario Barrero en su texto “Felipe II bajo el prisma poético de Álvaro Mutis. Una *boutade* transformada en una mirada reverencial”, si bien en este primer poema se advertía un tono de profunda devoción por la figura del monarca en la reconstrucción que hace el poeta de su imagen, también se percibe la actitud provocadora del escritor,

³⁹ Sefamí (2015), “De la desesperanza a la plenitud: la revelación epifánica en la poesía de Álvaro Mutis”, p. 100.

quien se autodenominaba abiertamente como “gibelino, monárquico y legitimista”⁴⁰. En su poemario de 1985, titulado de manera significativa: *Philippus Secundus, Rex quondam, Rexe futurus*, la reaparición de Felipe II aspira a consolidar, por una parte, un retrato humanizado del monarca, blanco de críticas en su época por la “leyenda negra” y su determinada sanción del proceso de la *Contrarreforma*, para restituirla en la historia como el producto de la incompreensión de sus contemporáneos, y, por otra parte, una visión particular de desencanto y destrucción que se cierne sobre ciertas figuras históricas, las cuales recogen y unifican su tema más recurrente en la poesía: la desesperanza.⁴¹ En este libro se incluye el poema mencionado de 1947, bajo el nuevo título de “Apuntes para un funeral” y aparece, de igual modo, “A un retrato de su católica majestad don Felipe II a los cuarenta y tres años de edad, pintado por Sánchez Coello”, que expresan, como lo señalara José Miguel Oviedo el rasgo más sobresaliente del poeta:

Su doble fuga en el tiempo y en el espacio –cuanto más ilustre, mejor– tiene algo de ascética búsqueda de un reencuentro con los temas mayores de todas las épocas: la muerte la desilusión, la ruina. Y la fugacidad de la vida humana, temas metafísico si los hay. No exagero si digo que sólo Borges en nuestra lengua, ha recurrido a los mismos juegos de pasivos para decir con tanta perfección estás amargas verdades intemporales, esa universal nostalgia.⁴²

⁴⁰ Ver Cobo Borda, Juan Gustavo (1993), “Soy gibelino, monárquico y legitimista”, en Santiago Mutis Durán (ed.), *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero 1988 – 1993*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, p. 252.

⁴¹ Ver Barrionuevo Ruíz, Carmen (1997). “Introducción Summa de Maqroll: la poesía de Álvaro Mutis”, en *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía, 1948 – 1997*, p. 30.

⁴² Citado en: Barrero Fajardo (2010), “Felipe II bajo el prisma poético de Álvaro Mutis. Una *boutade* transformada en una mirada reverencial”, p. 412.

Con una perspectiva del pasado cifrada en los temas que recorren toda su poesía, la reivindicación de la figura de Felipe II no sólo expresa la impronta que ejerce ahora España en sus indagaciones, desde una vertiente histórica, sino también la búsqueda de un espacio en el que sea posible expresar su crítica a lo que él considera la deriva en la que se halla sumida la sociedad contemporánea desde la modernidad, “que ha signado el devenir del ser humano en los últimos siglos, al punto de convertirse en la actualidad en un mero ‘ser fisiológico’ que ha perdido sus señas de identidad particulares, diluyéndose en el seno de la homogénea masa de consumidores que se expande de manera incontrolable en los callejones de la llamada sociedad globalizada”.⁴³ El giro que da Mutis en este periodo de su poesía constituye, para la crítica, tanto el cambio de una visión de mundo que encuentra un España el lugar predilecto para entregarse a la búsqueda de un orden trascendente, como el momento en el que el poeta bogotano se reencuentra con los motivos cruciales de su poesía a través de un aliento renovado que enriquece sus versos y conforma una nueva consideración del hecho poético.

Álvaro Mutis se refirió en distintas ocasiones a la importancia que tiene el elemento hispánico en su obra y su concepción de la realidad, no solamente como un asunto histórico y literario sino como una visión de su autobiografía en términos de regreso a sus orígenes, es decir, la historia de la familia Mutis que emprende una peregrinación desde una luminosa y legendaria Cádiz a Colombia, al mítico Coello de sus recuerdos de infancia, y a él lo traerá de vuelta en su madurez a un encuentro

⁴³ Barrero Fajardo (2010), “Felipe II bajo el prisma poético de Álvaro Mutis. Una *boutade* transformada en una mirada reverencial”, p. 411.

autobiográfico e histórico con El Escorial, Cádiz, Córdoba, La Alhambra, Valdemosa la catedral de Santiago de Compostela y un pueblo de La Mancha.

La España convocada en los tres libros de poemas que pretende abordar de manera central este trabajo: *Los emisarios* (1984), *Crónica regia* (1985) y *Un homenaje y siete nocturnos* (1986), así como textos incluidos en los *Poemas dispersos*, referencias en ensayos y declaraciones en entrevistas, nos permite aventurar hipótesis sobre el mundo convocado por Mutis, las particularidades de esa patria espiritual que no sólo responde a la condición histórica de la península sino a una concepción mitológica, en la cual los orígenes, la Edad de Oro, parecen encarnar mejor la realidad deseada que constituye la naturaleza de esta España imaginaria, la cual representa un ideal de orden ideal trascendente, emblemático del segundo período de su poesía.

En relación con la ruptura que representa en el mundo poético del autor colombiano su deseo por hacer del orden el principio rector del mundo en el segundo período de su poesía, en oposición a la materialidad caótica que impera en su poesía temprana, lo que lo lleva de manera adicional a convertir a España en motivo simbólico medular de su poesía, por lo que representa de retorno a sus orígenes familiares, Martha Canfield sostiene en un texto inaugural en relación con la visión que da origen a este trabajo:

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.⁴⁴

Si este mundo de los orígenes representa la España ideal del segundo período de la obra poética de Mutis, una lectura atenta de los poemas, y la reflexión en torno a la comprensión de lo sagrado que subyace a esta visión poética nos permitirán descubrir la naturaleza del mito que instaura otra realidad, en la cual la historia a su vez es considerada como un mito fundacional de regreso y reconciliación. Una historia que se hace mito, donde lo imaginado e intuitivo, lo deseado, toma el lugar de aquello que narra la historia. El corazón de esta España aparece como un sitio de llegada, una meta ideal y, al mismo tiempo, conserva la prístina condición de un mundo edénico y posible para aquel que desea reencontrarse con su fuente vital, en tanto origen familiar emblemático y en la manera de comprender la realidad en términos éticos y estéticos.

La lectura temática de estos tres libros nos permitirá incursionar en la naturaleza de esta España mítica que parece convertirse en el centro de una poesía en la cual no se niega el carácter ruinoso de la realidad, pero la propia ruina adquiere en esta poesía una dimensión de esplendor significativa que nimbó de aquí en adelante la obra poética de Mutis. La historia entendida como mito, leyenda, fábula, creación imaginativa del poeta, se constituye en uno de los ejes de sentido que vertebra este nuevo mundo que se inicia con el poemario de *Los emisarios* y signa su producción poética posterior.

Partiendo de este presupuesto inicial, se pretenderá descubrir si las realidades de lo español y lo latinoamericano continúan articulando el universo mutisiano en este

⁴⁴ Canfield (2000), “De la materia al orden: la poética de Álvaro Mutis”, p. 79

segundo período de su poesía, o si hay una transformación, cifrada en la prevalencia de lo hispánico como mito del origen y la Edad de Oro.

Algunas de las interpretaciones previas a este trabajo, y que tienen más significación sobre la visión de mundo imperante en la obra de Álvaro Mutis, premio Cervantes 2001, han estado encaminadas a dilucidar su visión alrededor de temas como la desesperanza, el deterioro, la disolución, la errancia, la heteronimia, el anacronismo y las relaciones de su obra con fuentes textuales de otras tradiciones, como el surrealismo francés, Saint John Perse, Valéry Larbaud, O. L. W. Milosz, Joseph Conrad, entre otros.

En este trabajo se hace énfasis en el hecho de cómo el elemento hispánico en la obra mutisiana ha sido tratado de manera parcial en algunos artículos, reseñas y textos breves de divulgación que enfatizan en el momento de ruptura que representa la publicación del volumen *Los emisarios*, sin desarrollar un estudio orgánico de la visión que el poeta bogotano tiene sobre esa España mítica, más deseada o soñada que comprobada en la historia, la cual pertenece a una necesidad vital de búsqueda de orden, en medio de la disolución de la materia y el caos que impregnan el mundo de la modernidad, estos últimos principios existenciales y simbólicos de la poesía de su primer período, y que Mutis hace evidentes con frecuencia en sus declaraciones.

En el capítulo I se hace un recorrido biográfico comentado del autor, y se pone en contexto el sitio de la figura y obra de Álvaro Mutis en el conjunto de la tradición poética colombiana, de una manera que hasta el momento no se había llevado a cabo, con una discusión a profundidad en torno a las generaciones poéticas de la primera

mitad del siglo XX en Colombia, las relaciones de Mutis con sus predecesores y contemporáneos, así como la situación de su obra en el contexto de la historia del país.

En el capítulo II se ofrece un panorama de la producción literaria de Mutis, por medio de la revisión de la obra del autor en términos temáticos, y se hace énfasis en la reflexión sobre los límites del lenguaje en su visión de la creación literaria, se estudia la figura de Maqroll en tanto voz autoral y personaje significativo en la obra de Mutis, se estudian los personajes femeninos en su obra, y se desarrolla el asunto de la desesperanza como eje creativo que alimenta el primer período de su producción.

El capítulo III, dedicado a los avatares de la hispanidad en la historia de la cultura y la historia colombianas es original, texto que desarrolla una genealogía conceptual en torno a la visión de lo español en nuestro país, la fascinación y distanciamiento necesario frente a nuestra historia colonial, abundante en niveles interpretativos y de discurso plenos de matices y transformaciones conceptuales, que darán origen a discusiones medulares en la comprensión de nuestra nacionalidad y definición en términos culturales. Ofrece un panorama de conjunto de la obra de autores particularmente significativos para nuestra visión de lo político, lo científico y lo literario, que participan de manera singular en el debate sobre nuestra relación histórica con España, panorama elaborado de una manera que las historiografías literarias no han desarrollado hasta ahora con tal énfasis y exhaustividad.

Por otro lado el capítulo IV, dedicado al poemario *Los emisarios*, que se ocupa en un primer momento de poner este volumen en relación con el libro de poemas de Álvaro Mutis inmediatamente anterior, *Caravansary*, y traza líneas de contacto con la obra lírica del primer período, es el más extenso del trabajo. Este capítulo es original

en su manera de establecer el mapa de lectura del libro, con el establecimiento de grupos de poemas donde aparece descrita de manera detallada la transición que ocurre en la poesía de Mutis, manifiesta en los tres apartados que componen el capítulo: “Un adiós al mundo americano: cuatro poemas de transición”, “Los puntos cardinales: los motivos de la Europa de Mutis” y “Al-Ándalus: América y España desde una calle de Córdoba”. Sucesos en apariencia anodinos le permiten al poeta crear una visión simbólica del regreso a sus orígenes familiares, y le dan espacio a una poesía de lo concreto, de la presencia individual. El desplazamiento geográfico, vital y poético aquí descrito ofrece un panorama detallado sobre lo que sucede en el sistema simbólico y la comprensión de mundo de Mutis en los poemas de este volumen, y ofrece claves de lectura que le dan sentido a este recorrido en busca de un orden que ofrezca una redención posible, pero que jamás se percibe como segura.

En los capítulos V y VI, dedicados a *Crónica Regia* y *Un homenaje y siete nocturnos*, se hace una lectura analítica de todos los poemas de los dos libros, un trabajo que hasta ahora no se había realizado, y que es un aporte a los estudios mutisianos. La vivencia de la disolución, el deterioro y la fugacidad de las cosas del mundo, que aparece en los libros tempranos de Mutis, no desaparece en los libros finales de poemas, pero en el estudio de estos textos se hace manifiesta la aparición de una voluntad creativa transformada, empeñada en nombrar la realidad de una manera trascendente, y en buscar una manera de permanecer en la memoria gracias a la develación de un orden cifrado que hace posible la conciliación y el consuelo después de la vivencia del naufragio de la historia. El retorno a los orígenes familiares, que se convierte en una manera posible y privilegiada de imaginar un mundo reconciliado y

pleno en la vivencia epifánica del reencuentro con la cultura española es un asunto reiterado, que se estudia en estos últimos poemarios.

En el capítulo V, dedicado a *Crónica Regia*, se hace claridad sobre el hecho de cómo, al exaltar la España imperial y la corte de Felipe II en los poemas del libro, nos encontramos con el volumen de poemas más problemático de Mutis, ya que su visión legendarizada de la corte de El Escorial ofrece muchos puntos críticos, y nos permite reflexionar sobre el hecho de que una obra literaria, sostenida en postulados ideológicos de una cierta simpleza y homogenización, producen un texto menos interesante para el estudio interpretativo. A pesar de las propias intenciones manifiestas del autor, se deslizan en la escritura elementos que permiten interpretar las limitaciones de una visión apologética del orden imperial, que incluso complejizan esa visión, y nos permiten hacer una lectura que aumenta el espacio reflexivo en torno a la obra del último Mutis.

En el capítulo VI, donde se hace una lectura detallada de los poemas de *Un homenaje y siete nocturnos*, se hace énfasis en el hecho de que nos encontramos con un texto donde lo individual y lo colectivo se trenzan de manera indisoluble. En este libro parece que los poemas trazan una figura en el tapiz, ofrecen una clave para darle sentido a toda una existencia, y se hacen una forma posible de construir una historia recordada y meditada en la palabra, celebrada y llorada en el poema, donde se retorna de manera circular a asuntos de los primeros poemarios de Mutis. En estos nocturnos se advierte la solidez estética de la visión mutisiana de la historia y el arte, desde una mirada que desea ponerse al margen de su tiempo y, sin embargo, se nutre de él. En este libro de poemas lo místico ocupa un sitio decisivo en la reflexión en torno al

poder de la belleza y la evidencia devastadora de la muerte, como principios que definen la vida de los hombres.

En el contexto de la poesía colombiana, Mutis tuvo un primer nexo con el grupo de Piedra y Cielo, de filiación hispanista tradicional y cuyo representante más conocido, Eduardo Carranza –profesor de Mutis en el bachillerato –, fue cercano a Leopoldo Panero y otros poetas españoles, lo cual nos permite enmarcar los caminos de la creación poética mutisiana en un contexto colombo-hispánico. Por otra camino su vinculación en la historiografía literaria, negada por el autor, al grupo de la revista Mito (al que pertenecieron Jorge Gaitán Durán, Eduardo Cote Lamus, Hernando Valencia Goelkel y Fernando Charry Lara, quienes también tuvieron lazos con escritores españoles) nos dará claves para entender su relación con la poesía española.

Palabra poética como sueño y resistencia al orden convencional del mundo, anacronismo orgulloso y, en muchas ocasiones, marca vital de comprensión de los valores de lo humano, poesía como deseo de absoluto o creación de un mito del origen, testigo verbal que ofrece las evidencias de la disolución y el desastre de la condición ruinosa del hombre y la naturaleza, de su precariedad esencial, presente en la conciencia de los límites del lenguaje para lograr dar cuenta de una realidad que se escapa a su enunciación, texto que desea buscar en el desdoblamiento de la voz poética una forma de permanencia que hable de la complejidad y paradoja de la condición humana, literatura que evidencia la natural relación entre poesía y narración, conciencia de la fundamental desesperanza que marca la vida del hombre en el mundo, culto a la belleza y desprecio de lo simplemente estético conviven en la obra de Álvaro Mutis.

Una obra que puede ser leída desde una perspectiva en lucha contra la historia lineal y devota del ideal de progreso, sumergida en los meandros de los detalles de la historia en tono menor, simultáneamente moderna y anacrónica, en una suerte de torsión comprensiva donde la visión de las brumas de la leyenda encuentran una forma de encarnación en la reflexión sobre el carácter abrumador de la modernidad que se inicia con la caída de Bizancio en manos de los turcos, hacen de la visión mutisiana una forma de afirmación estética y vital que parece ir a contracorriente de buena parte de sus coetáneos. Este hecho enorgullece al creador de la saga de Maqroll, vigía atento de las monótonas lamentaciones y creencias de un tiempo que parece convocar la inanidad, y que se dedica a condenar lo heroico de manera constante. Su visión de la realidad precisa de un lenguaje particular, esa “fértil miseria” del poema, para hablar con convicción de aquello que se ha perdido de manera inevitable en el tránsito de los días y, en ocasiones, regresa habitando el verso o encarnado en las páginas de narraciones donde la derrota y el deterioro de la existencia son asumidos con los ojos abiertos y una lucidez que no hace concesiones.

La España que surge en los poemas de Mutis, particularmente en aquellos que empiezan a hacerse frecuentes a partir de *Los emisarios*, se hace presente en estos textos como el ideal de concreción de un mundo deseado, un ideal de regreso a orígenes familiares legendarios y, simultáneamente, aparece como la promesa de una redención que, no por incompleta, deja de tener efectos ante la posibilidad que ofrece de conseguir ver de otra manera, transformada por el ideal, ante una realidad que se debate en medio del deterioro y la evidencia de la pequeñez de un tiempo que se percibe como lastrado y asfixiante.

La palabra del poema sustituye a la realidad de manera parcial, pero nos la devuelve fertilizada por la potencia significante de aquello que amplía los límites de lo real y, en ocasiones, deshace la angustia de nuestra condición temporal. La memoria de la literatura en la obra de Álvaro Mutis es una promesa, siempre renovada y constantemente incumplida, de ser preservación de aquello que, de otra manera, se desvanecería en el tránsito de los días, y pretende ofrecer una forma de permanencia que la naturaleza fragmentaria de lo cotidiano no puede entregar.

Decir orden, medida, es decir deseo de continuidad, posibilidad de darle forma a lo caótico e innominado, a aquello que huye del pensamiento y el lenguaje, y es disuelto en el tránsito del tiempo, decir orden es decir búsqueda de luz en la oscuridad, una forma de esperanza en aquello que, de otra manera, se desharía en las manos y nos dejaría perplejos y aterrados ante una fuerza ciega que destroza los límites. Decir orden, para aquel que ha contemplado el abismo y no ha temido ante su poder, es decir también deseo de regresar a aquello que fue una vez el paraíso, ese que se entrevió en los días de la niñez y que el mito de la Edad de Oro repite de maneras distintas en culturas diversas, es desear ofrecer el sueño y el descanso luego de una travesía que ha durado años, y en la que no se ha sentido sosiego en momento alguno.

La “providente rutina soñadora” (p. 283)⁴⁵ que guía algunas de las rutas emprendidas en recorridos fluviales por la voz poética que abandona los rumbos marítimos originales de Maqroll el Gaviero desea encontrar en la tradición una forma de fe que lo permita vadear el temporal de los días, el deterioro, la angustia de la carne y el

⁴⁵ De aquí en adelante, y cuando no se indique lo contrario, los poemas de Álvaro Mutis serán citados de la edición de su poesía reunida del año 2008: *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía reunida. (1947-2003)*, Bogotá, Alfaguara, 2008.

sinsentido de una manera distinta, no cifrada en la esperanza convencional o en una promesa de redención que, para el desesperanzado mutisiano, no es posible, pero sí es la posibilidad de indagar en una realidad capaz de dar cuenta de aquello que permanece y dura en forma de solidaridad esencial que ofrece una forma de continuidad en el silabeo que las palabras del poema ofrecen a un lector capaz de acompañar al poeta en su recorrido, lúcido y sorprendido, frente al espectáculo del mundo.

Poesía de los detalles sensoriales y poesía que busca reflexionar sobre el destino del hombre se unifican en el segundo período de la poesía de Álvaro Mutis, y nos muestran a un autor donde lo que se dice existe en relación directa con aquello que se oculta, lo que se ha dejado de lado, de manera más o menos evidente, en el discurso.

Se inicia una manera distinta de escribir, haciendo poesía sobre cosas inmediatas, referencias autobiográficas directas, valiéndose de datos concretos de la historia para componer los textos, poesía de una presencia de lo real que se escapa del opresivo mundo innominado y abstracto de buena parte de su poesía inicial. La visión de la historia, sin transformarse de manera definitiva, en relación con la comprensión de su sinsentido y devastación ineludible, sufre un cambio que opera en la escritura de los poemas. Sobre esta transformación en su manera de concebir el poema y en relación con su particular vínculo, hecho explícito y constante a partir de la publicación de *Los emisarios* con esta España imaginada y soñada, deseada con fervor, que aparece como motivo conductor en este trabajo, dice el propio Mutis:

El descubrimiento de España y la profundidad dentro de mí de lo que España representaba ha sido uno de los causantes básicos de este giro, de este cambio [...] un libro como *Los emisarios* [...] es el que

testifica, testimonia ese cambio [...] por primera vez hago poesía sobre cosas inmediatas, referencias directas. Es la primera vez que lo hago.⁴⁶

⁴⁶ Sefamí, Jacobo (1993), “Maqroll, la vigilancia del orden: entrevista con Álvaro Mutis” en Santiago Mutis Durán (ed.), *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura (117-130) p. 128-129

CAPÍTULO I.

ÁLVARO MUTIS EN LA LITERATURA COLOMBIANA

1. Álvaro Mutis Jaramillo: vida y obra.

Álvaro Mutis Jaramillo nació en Bogotá, Colombia, el día 25 de agosto de 1923. Es hijo del diplomático y abogado bogotano Santiago Mutis Dávila (1898-1931), cuya familia tiene como antepasado ilustre al sabio gaditano José Celestino Mutis (1732-1808), y de Carolina Jaramillo Ángel (¿?-1963), descendiente de una familia de negociantes y cafeteros del departamento de Caldas, y que luego tendría fincas en el Tolima, cerca del río Coello, sitio definitivo en la creación del imaginario y el universo poético del primer período de la obra de Mutis.⁴⁷

En mayo de 1926, su padre aceptó el nombramiento como Secretario en la Legación de la República de Colombia en Bélgica. La familia se traslada a Bruselas, ciudad donde vive de manera interrumpida a partir de ese año y posiblemente hasta 1932 o 1934. Sobre este período belga, tan poco conocido, existe una única referencia,

⁴⁷ Este recorrido se vale de muy distintas fuentes. La organización de las fechas, las publicaciones y los eventos relevantes en la vida del escritor toma como referencia principal la información incluida en en la “Cronología”, realizada por el escritor José Luis Díaz-Granados para la revista *Anthropos* en un número monográfico dedicado al escritor colombiano y en la “Cronología”, realizada por Samuel Serrano Serrano e Inmaculada García Guadalupe para la página dedicada al autor en el portal de Instituto Cervantes. Ver, Díaz-Granados, José Luis (2004), “Álvaro Mutis. Paraíso y exilio, figuras de un imaginario poético”, *Anthropos*, no. 202 (enero-marzo): 92-95 y Serrano Serrano, Samuel e Inmaculada García Guadalupe (1997-2017), *Álvaro Mutis* <http://cvc.cervantes.es/Literatura/escriitores/mutis/cronologia/default.htm> (consultada agosto 12, 2016).

el libro de Anne Marie Van Broeck *Álvaro Mutis, memoria de Bélgica* (2016), donde se ofrece una recopilación documental bastante completa sobre la niñez del poeta bogotano en Europa, y se aventuran algunas hipótesis sobre el papel que tendrá en la conformación del universo literario de Mutis el recuerdo y –por supuesto–el olvido y las fantasías transformadas en poesía que esta experiencia de infancia representó para nuestro autor.⁴⁸

En la municipalidad de Saint Gilles en la región de Bruselas, nació, en julio de 1927, su hermano Leopoldo. En agosto de ese mismo año, la familia regresa a Colombia y retorna a Bélgica en abril de 1928, donde permanece hasta que el padre enferma y se ve obligada a regresar a Colombia a finales de 1929 o principios de 1931.

En ocasiones, Mutis recordará su regreso a Colombia como una pérdida, y se hace presente, en momentos distintos de su vida, la idea de haber sido arrancado de un sitio maravilloso. El poeta se complacerá en citar el verso de Rubén Darío “La pérdida del reino que estaba para mí”, como un deseo presente de convertir este recuerdo de niñez en un emblema, un sueño de una vida posible que quedaba atrás, un tópico que encontraremos en algunos poemas de períodos y libros distintos. Aunque regresa a Bélgica en dos breves ocasiones en 1934 y 1936, no volverá a vivir en la ciudad, y sus viajes a Bruselas como adulto los hará movido por un deseo de encontrar en este país una atmósfera ensoñada, un mundo abolido y que querrá recuperar en el recuerdo, ocasión de nostalgia y encuentro con lo perdido.

⁴⁸ Van Broeck, Anne Marie (2016), *Álvaro Mutis, memoria de Bélgica*, Medellín: U. EAFIT.



1 - Mapa político de Colombia

<http://www.zonu.com/images/OX0/2011-08-16-14305/Mapa-politico-de-Colombia-2009.jpg>

Las vacaciones, durante el tiempo que vivieron en Bélgica, las pasaban los hermanos Mutis Jaramillo en Colombia en la finca Coello, propiedad de su abuelo materno, Jerónimo Jaramillo Uribe, en el departamento cafetero del Tolima. En este sitio se forjó su visión de la “tierra caliente”, el paisaje fértil y prodigioso que aparecerá en uno de sus primeros poemas publicados de forma individual en la década del 40, “La creciente”, y que tendrá presencia en particular en paisajes y atmósferas de textos de sus primeros libros de poemas, sobre todo en *Los elementos del desastre* (1953) y *Los trabajos perdidos* (1965), pero que también tendrá su sitio en *Caravansary* (1981). Este paisaje cafetero también será importante en el ciclo novelístico publicado a partir de 1986, denominado *Empresas y tribulaciones de*

Maqroll el Gaviero. En los libros de poemas del segundo período, a los que está dedicado el presente trabajo, aparecerá de manera esporádica este sitio del paisaje cafetero, “la tierra caliente” de pisos térmicos intermedios, donde la sensualidad y la fertilidad se aúnan en una forma de exaltación de las potencias terrestres que ofrece una quintaesencia del paisaje americano. Una versión más devastadora de la geografía y el clima del Nuevo Mundo aparecerá en el paisaje selvático de la *Reseña de los hospitales de Ultramar* (1959) y en la travesía por el río Xurandó de la novela *La Nieve del Almirante* (1986).

Lector voraz desde la infancia, en los largos días de ocio en Coello, “las lecturas se volvieron realmente febriles”.⁴⁹ Lee narraciones de aventuras y novelas de viajes, así como de libros de historia y biografías, uno de los gustos que conservará toda su vida. Charles Dickens y Joseph Conrad se convierten en referencias significativas en su formación y Conrad será, con el paso del tiempo, uno de sus modelos literarios más importantes. Lee a algunos de los grandes novelistas del siglo XIX. Empieza a leer a los simbolistas franceses y belgas, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Maurice Maeterlinck, Emile Verhaeren, Georges Rodenbach y Franz Hellens, cuyos nombres oyó por primera vez en el colegio en Bruselas. Lee buena parte de la novelística europea del siglo XIX.⁵⁰

A los 13 años continúa sus estudios de bachillerato en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, donde será alumno del poeta Eduardo Carranza, en sus clases de literatura colombiana y española. Empieza a conocer la obra de grandes

⁴⁹ Ver, Mutis, Álvaro (2004), “Autobiografía literaria”, *Anthropos*, no. 202, 60-67, p. 62.

⁵⁰ Ver Van Broeck (2016), pp. 34-37.

poetas iberoamericanos, y entre sus copiosas lecturas de la poesía en lengua española se pueden destacar los nombres de Antonio Machado y Pablo Neruda. Conoce en persona a Eduardo Zalamea Borda, Jorge Zalamea, Aurelio Arturo y León de Greiff, tal vez las figuras más destacadas de las letras colombianas en su momento. El rector del colegio, monseñor José Vicente Castro Silva, le reprocha su vida bohemia y amor excesivo por los libros leídos de forma desordenada y sin guía académica.

Nunca obtiene el título de bachiller. De esta manera comenta el hecho el escritor venezolano José Balza:

Quiso Mutis en su juventud obtener el título de bachiller. Pero, nos dice en su *Improbable Curriculum Vitae*, “El billar y la poesía pudieron más y nunca alcancé el mirífico título”. Instalado desde su adolescencia en la lectura, no economizó entregas a sus dioses: Proust y Rimbaud, Láutreamont, Baudelaire, Saint-John Perse, la música verbal de Lamartine; también consumió Historia y algunas pinturas recurrentes. Lo envuelven la metodología desenfadada de los cafetales y el trópico y el caos adormecido de Bruselas, hasta convertirlo en todo un aficionado, en su acepción mortal. “Y la afición –desgraciadamente– es algo muy extraño en los estudios de letras. Quizá porque en la afición hay algo extraño al estudio en sí mismo” relaciona María Fernanda Palacios, en su trabajo sobre García Lorca.⁵¹

El año de 1941 marcará un momento definitivo en su vida. La violencia que comienza a azotar el campo colombiano impide que la familia regrese a la finca Coello en el Tolima y deciden venderla. Una vez más, Mutis se verá separado de los lugares que pueblan su sensibilidad. Aunque muy joven –apenas tiene 18 años– contrae

⁵¹ Ver “Mutis: disoluciones y mudanzas”, el prólogo de José Balza a Mutis, Álvaro (1992), *Antología poética*, Selección y prólogo de José Balza, Caracas: Monte Ávila, 7-14. pp. 9-10.

matrimonio con Mireya Durán Solano, con quien tendrá tres hijos (María Cristina, Santiago y Jorge Manuel) e ingresa a trabajar en la Radiodifusora Nacional de Colombia como locutor de noticias.

El abandono de la educación formal abrirá el espacio para explorar ampliamente múltiples dimensiones de la cultura. Es comentarista musical, bajo la dirección de Otto de Greiff, hermano de su admirado poeta León de Greiff, uno de los escritores colombianos a los que se siente más cercano espiritualmente, y a quien le dedica uno de los *Lieder*, incluido en el poemario *Los emisarios*, entre 1942 y 1945. Se hace amigo del crítico de arte Casimiro Eiger y de Ernesto Volkening, uno de los críticos literarios más prestigiosos, quienes se convertirán en sus mentores intelectuales.

Por traducciones publicadas en 1942 en la *Revista de la Universidad de Antioquia* conoció la poesía de André Breton y René Char.⁵² Advirtió que así como la poesía surrealista le permitía liberarse de las normas prosódicas, así también presentaba el riesgo del encantamiento por la imagen: “la imagen es un espejo de dos caras [...] al mismo tiempo que puede suscitar todo un mundo de riqueza inmensa, también puede caer en el artificio y el preciosismo”.⁵³

El diario *El Espectador*, uno de los más importantes del país, publica en 1946 su primer poema, “La creciente”, en el suplemento literario “Fin de semana”. Es un poema temprano, escrito quizás en 1940 o 41, y que figura con diferentes fechas en las

⁵² Barnechea, Alfredo y José Miguel Oviedo (1982), “La historia como estética” en Mutis, Álvaro y Santiago Mutis Durán (ed.), *Poesía y prosa*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 576-597, p. 576.

⁵³ García Aguilar, Eduardo (1993), *Celebraciones y otros fantasmas. Una biografía intelectual de Álvaro Mutis*, Bogotá: Tercer Mundo Editores, p. 136.

diversas cronologías de la obra de Mutis. El prestigio del suplemento de *El Espectador* marca este momento como el inicio de su carrera poética.

En los cafés El Molino y Asturias participa en tertulias literarias con poetas mayores pertenecientes a las generaciones conocidas como “Los Nuevos” y “Piedra y cielo”, que como se verá más adelante desempeñarán un papel importante en su proceso de definición de una voz poética. Cabe anotar en este punto que Mutis no compartirá los credos poéticos de estos grupos, a pesar de la cercanía con poetas como De Greiff de “Los Nuevos” y Eduardo Carranza de “Piedra y Cielo”.

Así, en textos como “El viaje”, “Aguas tranquilas” y “Oración de Maqroll el Gaviero” de 1947, se puede advertir la presencia de elementos del surrealismo francés y de lecturas del premio Nobel Saint John Perse, poeta donde la visión central del trópico como asunto poético y el versículo como forma más constante del poema son comunes a la obra del primer período de Mutis.

Publica el poema “El miedo” en el periódico *La Razón* en 1948. Ese mismo año, aparece publicado en Bogotá, en coautoría con Carlos Patiño su primer poemario, *La balanza*, impreso en los talleres Prag. El 9 de abril, la ciudad de Bogotá queda en ruinas, luego del levantamiento popular, ocasionado por el motín que sucede al asesinato del líder político liberal Jorge Eliécer Gaitán. La edición de este libro queda casi totalmente destruida. Consigue trabajo como jefe de relaciones públicas de la aerolínea Lansa y como director de publicidad de la Compañía Colombiana de Seguros.

Participa en el grupo literario “Los Cuadernícolas”, denominado de esa manera por el crítico Hernando Téllez en la revista *Semana* en 1949. El grupo está

conformado, amén de otros pocos poetas, por Fernando Charry Lara, Rogelio Echavarría, Jorge Gaitán Durán, Guillermo Payán Archer y Maruja Vieira. Algunos de los poetas de este grupo, junto con otros escritores e intelectuales, gravitarán en torno a la revista literaria *Mito*, fundada en 1955 y desaparecida en 1962. Estas dos colectividades literarias serán aquellas con las que se relacionará la figura de Álvaro Mutis. En muchas historias de la literatura, Mutis será considerado un miembro del grupo de *Mito*, aunque él mismo haya querido distanciarse del grupo de la revista, de manera particular en términos políticos. Sin embargo, la *Reseña de los hospitales de Ultramar* fue publicada en *Mito*, y existe una cercanía generacional y de actitud crítica frente a la realidad, así como un deseo común de crear un lenguaje preciso y moderno, que es en mayor o menor medida rastreable, con los miembros del grupo, encabezado por el mismo Jorge Gaitán Durán. Otros de los escritores relacionados con la revista son Hernando Valencia Goelkel, quien fue subdirector y editor de la revista, así como Eduardo Cote Lamus, Jorge Eliécer Ruiz, Rogelio Echavarría, Rafael Gutiérrez Girardot, Fernando Arbeláez, Fernando Charry Lara; en sus páginas publicaron también Héctor Rojas Herazo y Gabriel García Márquez, entre muchos otros escritores colombianos e hispanoamericanos, de los que es importante destacar los nombres de Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Jorge Guillén y Vicente Aleixandre.

En el año 1949 se convierte en colaborador estable de la revista *Crítica*, dirigida por Jorge Zalamea, el poeta y novelista de la generación de “Los Nuevos”, quien traduce casi íntegramente la obra del poeta y premio Nobel Saint John Perse, una de las influencias más notables en la producción poética de Álvaro Mutis. Una de las obras más conocidas del propio Zalamea, *El sueño de las escalinatas*, será a su vez un

modelo destacado en la conformación del estilo versicular, de largos períodos, que distingue buena parte de la poesía mutisiana.

Se hace amigo de Gabriel García Márquez en 1950, y así da inicio a una relación que terminará con su muerte, en el año 2013. Serán 63 años de una relación cercana, fructífera, y de gran intimidad, y es significativo, entre muchos otros guiños textuales y biográficos, que la novela *El general en su laberinto* de García Márquez tenga el epígrafe: “Para Álvaro Mutis, quien me regaló la idea de este libro”. El propio Mutis escribe un cuento, “El último rostro”, sobre el mismo asunto de la novela de Gabo, los días finales del camino que emprende Simón Bolívar con intención de migrar a Europa, siguiendo la ruta por el río Magdalena, con estaciones en Mompo y Cartagena de Indias y que termina con su muerte en Santa Marta, en la costa caribe colombiana, relato donde está *in nuce* la novela garciamarquiana. El “brindis por la poesía”, que leerá García Márquez en la cena posterior a la ceremonia de entrega del premio Nobel en 1982 en Estocolmo, será escrito por Álvaro Mutis, el poeta más cercano a los afectos del escritor de Aracataca.

En 1951 entabla amistad con los miembros del “grupo de Barranquilla”, entre los que se cuentan Ramón Vinyes, José Félix Fuenmayor (Barranquilla, 1885-1966), Alfonso Fuenmayor, Alejandro Obregón, Álvaro Cepeda Samudio, Germán Vargas, Adalberto Reyes, Bernardo Restrepo Maya, Orlando Rivera “Figurita”, Miguel Camacho Carbonell, Néstor Madrid Malo, Rafael Marriaga, Carlos de la Espriella y el propio Gabriel García Márquez. Nace en Bogotá su hijo Santiago, quien será poeta, cuentista, ensayista, editor y además recopilador de buena parte de los más importantes libros de homenaje y compilaciones de textos sobre la obra de su padre, y a quien está

dedicado el “Tríptico de La Alhambra”, incluido en el libro *Los emisarios*, uno de los poemas más importantes del segundo período de la poesía de Álvaro Mutis, texto donde la presencia de España como símbolo de un sueño de regreso a unos orígenes míticos familiares e individuales se hace un asunto medular en su visión de la realidad.

Desde ese año de 1941 en el que la familia se vio obligada a vender Coello a causa de la violencia, la situación se tornó cada vez más peligrosa y amenazante. Tolima, la región en la que estaba ubicada la finca, había sido desde los comienzos de lo que se conoce hoy como el periodo de la Violencia, una de las zonas más azotadas. En términos generales, desde que el presidente liberal Alfonso López Pumarejo emitió la ley de la Reforma Agraria de 1936, los grandes terratenientes en diversas regiones del país habían creado ejércitos privados para evitar los reclamos de tierras por parte de las familias campesinas.⁵⁴ Una guerra sin cuartel, con irrupciones súbitas en diversos puntos del país y aparentemente sin conexión alguna con los de otros puntos, se fue extendiendo hasta alcanzar dimensiones tan dramáticas que en febrero de 1948 el líder liberal populista Jorge Eliécer Gaitán convocó una Marcha del Silencio que llenó las calles de Bogotá para pedir al gobierno que pusiera fin al desangre. Apenas dos meses después, el 9 de abril, en pleno centro de la ciudad Gaitán fue asesinado a quemarropa delante de las instalaciones del diario El Tiempo. Las masas enfurecidas saquearon el comercio, quemaron los carros de tranvía y en menos de dos días la

⁵⁴ Ver, Palacios, Marco (2011), *¿De quién es la tierra?: Propiedad, politización y protesta campesina en la década de 1930*, Bogotá: Fondo de Cultura Económica, Universidad de los Andes, pp. 139-156.

ciudad quedó arrasada, como un campo de batalla. Las revueltas de esos días son conocidas como “El Bogotazo”.⁵⁵

La Violencia de los años 40 y 50 en Colombia se ha presentado como una guerra civil entre los dos partidos tradicionales, el liberal y el conservador, pero ya en su momento Gaitán señalaba que era un conflicto entre terratenientes y campesinos, industriales y obreros. De hecho, cuando es asesinado Gaitán, las elites del país cerraron filas y buscaron pactar una unidad nacional para evitar una catástrofe social y política. Aun cuando la cúpula del partido liberal aceptó la propuesta del gobierno conservador, encabezado por Mariano Ospina Pérez, de formar parte del gabinete, las consecuencias del asesinato de Gaitán se habían salido de las manos de los estamentos políticos.

⁵⁵ Existe una amplia bibliografía sobre los eventos del 9 de abril de 1948 y en general sobre este periodo de la Violencia en Colombia. Entre los más importantes se cuentan Guzmán Campos, Germán, Orlando Fals Borda e Ignacio Umaña Luna (2005 [1962, 1963]), *La Violencia en Colombia*, 2 tomos, Bogotá: Taurus; Oquist, Paul (1978), *Violencia, política y conflicto en Colombia*, Bogotá: Instituto de Estudios Colombianos; Sánchez, Gonzalo y Donny Meertens (1983), *Bandoleros, gamonales y campesinos. El caso de la violencia en Colombia*, Bogotá: El Ancora; Molano, Alfredo (1985), *Los años del tropel*, Bogotá: Cerec-Cinep-Estudios rurales latinoamericanos; Alape, Arturo (1987), *El bogotano. Memorias del olvido: 9 de abril de 1948*, Bogotá: Ed. Planeta; Braun, Herbert (1987) *Mataron a Gaitán. Vida pública y violencia urbana en Colombia*, Bogotá: Universidad Nacional; Pécaut, Daniel (1987), *Orden y violencia: 1930-1954*, Bogotá: Siglo XXI; Arias, Ricardo (1998), “Los sucesos del 9 de abril de 1948 como legitimadores de la violencia oficial”, *Historia crítica*, no. 17 (julio-diciembre), 39-46; Reyes, Alejandro (2009), *Guerreros y Campesinos. El despojo de la tierra en Colombia*. Fescol, Bogotá.



2 - Marcha del silencio. Bogotá, 7 de febrero de 1948.

http://images.et.eltiempo.digital/Multimedia/galeria_fotos/colombia2/IMAGEN/IMAGEN-10877428-2.png

La guerra se recrudeció, especialmente en el campo, y se hizo evidente que el gobierno conservador empleaba las Fuerzas Armadas, la policía y la Iglesia Católica como armas contra los liberales, generalmente campesinos pobremente armados pero fuertemente organizados. Fue así que en 1952, un contingente de guerrilleros liberales mató a cinco policías en Tolima, la región en la que la familia de Mutis había tenido la finca Coello. Los cuerpos de los policías abatidos fueron llevados a Bogotá para brindarles sepultura con honras fúnebres. Agitados los ánimos del cuerpo de Policía ante la muerte de sus compañeros, el día del funeral incendiaron las sedes de los dos diarios liberales *El Espectador* y *El Tiempo*, así como de la sede de la Dirección del Partido Liberal y las casas de los dirigentes liberales Alberto Lleras Camargo y Carlos Lleras Restrepo.⁵⁶

⁵⁶ Ver, Molano, Alfredo (1989), *Siguiendo el corte. Relatos de guerras y de tierras*, Bogotá: El Áncora Editores, pp. 257 ss.



3 - Incendio de los carros del tranvía. Bogotá, 9 de abril, 1948.

https://static.iris.net.co/semana/upload/images/2013/4/9/339371_142124_1.jpg

En ese mismo año, Mutis empieza a trabajar como jefe de la oficina de relaciones públicas de la Cervecería Bavaria y se publica una entrevista en el diario *El Espectador* en la que afirma que el autor debe comprometerse y en la que habla del papel social de la literatura, postura que abandona muy rápidamente y no retomará.

La situación de violencia en el país había alcanzado un grado supremo y se adoptó la medida de entregar el gobierno a las Fuerzas Militares. En 1953 asume la presidencia el General Gustavo Rojas Pinilla, con el cometido principal de desarmar a un pueblo que ha sido armado hasta los dientes por las facciones en pugna. Se declara una amnistía para comenzar un proceso de pacificación. Sin embargo, lo que se había instalado, de hecho, fue una dictadura militar.



4 - Calle de Bogotá después del 9 de abril de 1948.

<http://1.bp.blogspot.com/-x-Bge8J-19Q/UWRDbIgw-BI/AAAAAAAAAEs/tdOKljea00A/s1600/el+bogotazo+3.jpg>

En ese año aparece el primer poemario de Álvaro Mutis, *Los elementos del desastre*, publicado en Buenos Aires, Argentina en la casa editorial Losada, una de las de mayor prestigio en Hispanoamérica, donde se ha publicado la obra de otros muchos autores, como Antonio Machado, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Federico García Lorca y Rafael Alberti. En este poemario es decisiva la aparición de Maqroll el Gaviero, el personaje literario y alter ego que será el protagonista y emblema de la visión “desesperanzada” de la condición humana, representativa del primer período de su producción poética, donde el paisaje tropical, las enfermedades, la disolución y el término de la existencia, el sinsentido de la historia y una cercanía imaginística con una cierta línea de la estética del surrealismo francés serán características significativas de su poesía.

A pesar de que no hay una intención de abordar temas concretos de la situación política, el título del poemario y el desencanto del poeta remiten a los tiempos oscuros por los que pasan tanto el país como el continente. Igualmente, en su vida personal ha sufrido revese, se ha separado de su primera mujer y ha iniciado una relación con María Luz Montané. En ese mismo año de 1953 nace su hija María Teresa.

En 1956, en su cargo como jefe de relaciones públicas de la compañía petrolera Esso Colombiana, se convierte en mecenas de intelectuales y artistas, desviando fondos de la empresa en actividades no autorizadas. Viaja a México, intentando evitar el proceso judicial que se le inicia, y es sometido a un proceso de extradición que no llega a su fin. Finalmente es internado en la cárcel de Lecumberri, condenado por la acusación de fraude, y permanece allí más de un año. Escribe de manera incansable, y recibe el apoyo de sus amigos mexicanos y colombianos.

En 1957, el gobierno del general Gustavo Rojas Pinilla es reemplazado por una Junta Militar, y el proceso penal contra Álvaro Mutis es anulado. Es declarado inocente y liberado. De ahí en adelante vivirá en Ciudad de México. Inicia su amistad con algunos de los más importantes escritores y cineastas, entre ellos Elena Poniatowska, Carlos Fuentes, Luis Buñuel, Octavio Paz, Juan Rulfo, Sergio Pitol y Juan José Arreola. Tiene una relación cercana con el pintor Fernando Botero.

En 1958 trabaja en las áreas de publicidad de distintas empresas en México, mientras continúa con su actividad literaria. Al año siguiente se publica *Reseña de los hospitales de Ultramar*, como separata en el número 26 de la revista *Mito* y un año más tarde, en 1960, aparece el libro *Diario de Lecumberri*, la memoria de su

temporada en la cárcel, uno de sus libros más descarnados y brutales, publicado por la Universidad Veracruzana, y el relato “La muerte del estratega”.

En poco más de diez años, Mutis ha consolidado su posición como un autor reconocido en Colombia, Argentina y México, en un momento en el que las letras hispanoamericanas están recibiendo gran reconocimiento internacional, a la vez que el ambiente político del continente se ve profundamente sacudido por la Revolución Cubana. La cultura se verá atravesada por el impacto de la revolución y la Guerra Fría, en un ambiente en el que el compromiso político y las adhesiones partidistas llegarán a pesar más que las posturas estéticas o las visiones poéticas. Como casi todos los escritores del momento, Mutis deberá rendir cuentas por sus posturas políticas, en su caso, anti-izquierdistas y monárquicas.

En 1963, muere su madre, Carolina Jaramillo Ángel, quien fuera una influencia tan decisiva en su visión de la realidad y que, de acuerdo con su hijo Santiago Mutis Durán, es el modelo del aventurero Maqroll el Gaviero.⁵⁷ Aparece en 1965 el poemario *Los trabajos perdidos* en México, en ediciones Era, un poemario en el que retoma algunos de los temas de *Los elementos del desastre*, pero incluye además unos poemas que tratan de memorias de infancia, los así llamados “poemas del tiempo recobrado” de Mutis,⁵⁸ que pueden estar motivados por la muerte reciente de la madre. En la Casa del Lago de la Universidad Nacional Autónoma de México dicta un ciclo de conferencias, entre las cuales hay intervenciones dedicadas a Marcel Proust, Joseph Conrad y Valéry Larbaud, así como el conocido texto sobre “La desesperanza”.

⁵⁷ Conversación personal. 19 de agosto, 2015.

⁵⁸ Ver Jiménez, David (2008), “Sobre la presente antología. En *Antología de la poesía colombiana*, Bogotá: Editorial Norma, p. 52.

Su actitud poética, sin embargo, no se ve reflejada en una vida intensa de trabajos comerciales, viajes y romances. Se hace agente comercial y representante de ventas de Columbia Picture y Twentieth Century Fox en 1966. Se casa con Carmen Miracle Feliú, catalana, a quien conoce en Ciudad de México, y que tendrá un papel decisivo, como inspiración y aliento vital, en la conformación del ideario hispánico que va a estar presente en el segundo período de su producción poética. Recibe el Premio Nacional de Poesía Cassius Clay, en Colombia, organizado por Gonzalo Arango y los escritores del movimiento nadaísta.

Visita Colombia en diversos viajes, entre 1968 y 1972, cimentando su relación con buena parte de los escritores de las nuevas generaciones. Comienza a escribir las que serán sus primeras novelas, publicadas a partir de 1986, así como narraciones breves y poemas.

En 1973 publica el “relato gótico de tierra caliente” *La mansión de Araucaima*, en Argentina, en la editorial Sudamericana y el libro *Summa de Maqroll el Gaviero (1948-1970)*, una recopilación de su obra poética, en España, en Barral Editores. En Colombia le es otorgado en 1974 el Premio Nacional de Literatura. En 1977 se hace colaborador de las revistas *Plural* y *Vuelta* en México, y publica columnas en distintos periódicos del país azteca.

Aparece en 1978 en España, en la editorial Seix Barral, una edición de *La mansión de Araucaima*, publicada con anterioridad en Argentina, junto con cuatro relatos que habían sido publicados de manera individual. Allí están incluidos “La muerte del estratega”, “El último rostro”, “Antes de que cante el gallo” y “Sharaya”. Publica “Textos olvidados” en la revista *Golpe de dados* número XLIV en Bogotá.

En México en la editorial Fondo de Cultura Económica aparece el libro de poemas *Caravansary* en 1981. En 1982 el Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, publica el volumen *Poesía y prosa*, la edición más completa de su obra hasta esa fecha. Aparece también la *Summa de Maqroll el Gaviero (Poesía 1947-1970)*, editada por la editorial La Oveja Negra, la misma casa editorial que empieza a publicar los libros de Gabriel García Márquez en Colombia en tirajes de más de un millón de ejemplares. Se publica *La verdadera historia del flautista de Hamelín* en México, en una pequeña editorial independiente, ediciones Penélope.

Recibe el Premio Nacional de Poesía, distinción otorgada por la Universidad de Antioquia, en Medellín, en el año de 1983. En 1984 publica *Los emisarios* en México, en la editorial del Fondo de Cultura Económica, libro con el que se inicia el segundo período de su poesía, marcada por la presencia del símbolo de España como un deseo de retorno a los orígenes, el sueño con un ideal de orden en medio del caos y del sinsentido de la historia, y la búsqueda de trascendencia, así como la prevalencia de una expresión clásica y deseosa de encuentro con el otro, y que se distingue también por momentos de revelación epifánica, donde se vuelve a contemplar la propia existencia, en una búsqueda de comprensión de lo esencial que se ha perdido en el ajetreo del tiempo. En el año 1985 aparece *Crónica regia y alabanza del reino*, que tiene dos ediciones, la de la editorial Papeles privados en México y la de ediciones Cátedra en España. Este libro está inscrito en el universo del segundo período de su poesía, donde el asunto de España y la búsqueda del regreso a los orígenes se convierten en claves compositivas recurrentes en su obra poética. Aparece una nueva recopilación de su producción, *Obra literaria*, en Colombia, en dos volúmenes, publicados por Procultura.

Aparecen en 1986 *La Nieve del Almirante*, su primera novela, publicada por la editorial Alianza en España, y *Un homenaje y siete nocturnos*, publicado por ediciones El Equilibrista, en México, el último poemario que será estudiado en este trabajo sobre el segundo período de la poesía del autor bogotano.

Aparece su novela *Ilona llega con la lluvia*, en 1987, publicada en Colombia por la editorial La Oveja Negra y en México y España por la editorial Mondadori. La revista literaria *Gradiva* y *Proartes*, con el patrocinio de la Gobernación del Departamento del Valle, en Colombia, en 1988, publican *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, volumen que incluye artículos, entrevistas y ensayos sobre su obra. Le es otorgado el premio Xavier Villaurrutia, en México. Recibe la Orden del Águila Azteca.

Se publican sus novelas *La última escala del Tramp Steamer* y *Un bel morir*, en 1988 y 1989, con las editoriales colombianas La Oveja Negra y Arango editores. Juan Gustavo Cobo Borda publica el libro crítico *Álvaro Mutis*, en la editorial colombiana Procultura en 1989. Le es otorgada la Orden de las Artes y las Letras en Francia, y gana el Prix Médicis a la mejor novela extranjera publicada en Francia este mismo año por *La neige de l'Admiral*, la traducción al francés de su novela de 1986.

En 1990 aparecen los libros *Summa de Maqroll el Gaviero (1948-1988)*, en México, en la editorial del Fondo de Cultura Económica y *El último rostro*, en España, en la editorial Siruela, que incluye varios de sus relatos breves, entre ellos “Sharaya” y el texto que da nombre al volumen, además de “La muerte del estratega” y “Antes de que cante el gallo”. Son publicadas en este año por la editorial Norma en Colombia las novelas *Amirbar* y *Abdul Bashur, soñador de navíos*.

En 1992 el Instituto de Cooperación Iberoamericana de España, en octubre, le dedica una Semana de Autor. Recibe el premio del Instituto Ítalo-Latinoamericano en Italia por la traducción de *La Nieve del Almirante* al italiano.

Con motivo de sus setenta años, en 1993, se celebran en su honor actos y homenajes en distintos países. Aparece el libro *Obra poética*, volumen que recoge su poesía publicada hasta ese año, en Colombia, con el sello de Arango editores. Se publica el libro de relatos *Tríptico de mar y tierra*, editado en Colombia por la editorial Norma, con el cual se cierra el ciclo de los seis libros narrativos, bautizados con posterioridad con el nombre de *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, que se inició con la publicación de *La Nieve del Almirante* en 1986.

Recibe en España los premios Príncipe de Asturias de las Letras y Reina Sofía de Poesía Iberoamericana en 1997. Aparece *Summa de Maqroll el Gaviero (Poesía 1948-1997)*, volumen publicado en la Universidad de Salamanca, como parte del premio Reina Sofía. Se publica el libro *Contextos para Maqroll*, publicado por ediciones Igitur, en España, con patrocinio del Ministerio de Cultura de Colombia, que incluye, además de ensayos literarios, conferencias y textos de diversa índole, entre los que se destacan “¿Quién es Barnabooth?”, “La desesperanza”, “Enrique Molina”, “Mi verdadero encuentro con Aurelio Arturo”, “Historia y ficción de un pequeño militar sarnoso: el general Bonaparte en Niza”, aparte de los “Intermedios”, colección de textos breves de naturaleza lírica, que han sido recopilados pocas veces: el “Intermedio en Querétaro”, el “Intermedio en Constantinopla”, el “Intermedio en Schöenbrunn”, el “Intermedio en Niza”, el “Intermedio en el Atlántico Sur” y el “Intermedio en el Strand”. La Universidad Veracruzana, en México, publica *Reseña de los hospitales de*

Ultramar y otros poemas, donde se incluye, aparte del libro de poemas que da título al volumen, y que ha tenido diversas reediciones a lo largo de los años, una sección final con el nombre de “Poemas dispersos”, que incluye textos publicados de manera independiente en distintas revistas de poesía.

Se publica en Colombia *De lecturas y algo del mundo (1943-1998)*, recopilación de columnas, textos periodísticos y publicaciones en revistas y publicaciones periódicas, aparecidos originalmente en distintos momentos de su vida, bajo el sello Seix Barral, en el año 1999.

En 2001 es nombrado Hijo Adoptivo de la Provincia de Cádiz, ciudad de donde vienen sus ancestros. Este viaje y esta distinción serán significativos para el poeta, en lo personal, aunque ya varios años atrás, en 1984, en el libro *Los emisarios* había publicado “Cádiz”, un poema de homenaje y reflexión vital sobre el destino individual y colectivo, que forma parte del segundo período de su poesía, donde el retorno a España representará un símbolo del regreso a los orígenes, y se hará patente un deseo urgente de orden y trascendencia, no siempre posible, que se hará presente en sus últimos libros de poemas.

En ceremonia solemne, el 23 de abril de 2002, recibe el premio Cervantes, en Alcalá de Henares. Este acto es el fin simbólico de su producción literaria, y el reconocimiento a su inmenso amor por España.

La editorial Alfaguara, en Colombia, publica en 2007 el volumen *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, donde se incluyen las novelas *La Nieve del Almirante*, *Ilona llega con la lluvia*, *Un bel morir*, *La última escala del Tramp Steamer*, *Amirbar*, *Abdul Bashur*, *soñador de navíos* y el libro *Tríptico de mar y tierra*, que

incluye los relatos “Cita en Bergen”, “Razón verídica de los encuentros y complicidades de Maqroll el Gaviero con el pintor Alejandro Obregón” y “Jamil”.

Han ido apareciendo en estos años once poemas, no incluidos en libro, y que fueron publicados originalmente en distintas revistas de poesía de Hispanoamérica, editados con el nombre de “Poemas dispersos” en la sección final de *Summa de Maqroll el Gaviero (1947-2003)*, volumen editado por Alfaguara en Colombia en 2008, y que es la recopilación más completa de sus poemas, fuente para las citas de los poemas de Álvaro Mutis en este trabajo. Se echa en falta la elaboración de una edición crítica de su obra poética.

En 2011 aparece el libro *Estación México. Notas 1943-2000*, compilado y editado por su hijo, el poeta y editor Santiago Mutis Durán, y publicado por la editorial Mondadori, en Colombia, donde se incluyen textos literarios y periodísticos breves, escritos a lo largo de casi sesenta años en periódicos, revistas y publicaciones periódicas de México.

Vive los últimos años de su vida, bastante retirado del mundo, en su residencia de Ciudad de México, en la colonia de San Jerónimo Lídice, donde muere el 22 de septiembre de 2013 a la edad de noventa años.

En el libro *Álvaro Mutis, memoria de Bélgica*, de Anne Marie Van Broeck, se incluye el poema “Bélgica vuelve”, escrito por Mutis en 1985 por solicitud de Willy Stevens, embajador de Bélgica en Colombia, bien para la Fiesta de la Dinastía Belga,

el 15 de noviembre, o para el Día de la Independencia Belga, el 21 de julio, como un homenaje al país donde vivió sus primeros años.⁵⁹

2. La poesía de Álvaro Mutis y su lugar en la historia de la literatura colombiana.

En 1948, Álvaro Mutis publicó, junto con Carlos Patiño, en los talleres Prag, el libro de poemas *La balanza*, cuya edición fue destruida casi íntegramente el 9 de abril de ese mismo año durante “El Bogotazo”.

En este libro, se alternan seis poemas de Patiño y con el mismo número de composiciones de Mutis. Los de este último llevan los siguientes títulos: “Una palabra”, “Tres imágenes”, “204”, “Nocturno”, “Oración de Maqroll” y “El miedo”. Lo que se advierte allí es el surgimiento de una voz poética singular, que parece no tener una relación rastreable con la tradición poética colombiana más inmediata, la de los poetas de la Generación de Piedra y Cielo, la misma de su profesor de colegio Eduardo Carranza (1913-1985), Jorge Rojas (1911-1995), Arturo Camacho Ramírez (1910-1982), Carlos Martín (1914-2008), y se puede advertir, más bien, una cercanía espiritual, no estilística, con la de los poetas de la generación anterior, sus “abuelos” literarios, representada por la generación de Los Nuevos, a la que pertenecen León de Greiff (1895-1976), Luis Vidales (1904-1990), Jorge Zalamea (1905-1969) y Luis Tejada (1898-1924).

Desde estos primeros poemas la voz de Álvaro Mutis se distinguió por una singularidad que se mantuvo a lo largo de toda su obra, tanto poética como narrativa, haciéndolo uno de los así llamados poetas “insulares” de la tradición de la literatura

⁵⁹ Van Broeck (2016), pp. 136-137.

colombiana. Es necesario, entonces, hacer un recorrido por la historia de la poesía en Colombia en el siglo XX para entender las particularidades de esa singularidad estilística y simbólica de Mutis, que le dan un sitio particular en nuestra historia literaria, y lo hacen un autor significativo y susceptible de ser estudiado desde perspectivas diversas.

3. Las generaciones en la poesía colombiana

La historiografía de la poesía colombiana de la primera mitad del siglo XX ha seguido el sistema de generaciones para darle forma y nombrar a los diversos grupos de poetas, agrupados con una lógica de corte cronológico, no siempre estricta, que hace convivir en ocasiones a algunos autores como miembros de alguna generación y de manera simultánea de un movimiento o agrupación literaria, nucleada alrededor de una publicación o tertulia. Sin embargo, el criterio de establecimiento de las generaciones poéticas en el siglo XX ha prevalecido de manera notoria. Patricia Trujillo sostiene a este respecto:

[L]a tendencia más constante ha sido la de mantener la división tradicional por generaciones: la del Centenario, la de Los Nuevos, la de Piedra y Cielo, la de Mito, la de los Nadaístas y la Generación desencantada, Generación Postnadaísta o Generación sin nombre. Esta es, a grandes rasgos, la división que adoptó Jaime Mejía Duque en su breve pero interesante libro *Momentos y opciones de la poesía en Colombia*, de 1979. Esta es, también, la división que adoptan, en líneas generales, las tres historias conjuntas sobre la poesía y la literatura colombianas de fin de siglo: el segundo tomo del *Manual de literatura colombiana* de 1988, la *Historia de la poesía colombiana*, editada por la Casa Silva en 1991 y el tomo IV de la *Gran enciclopedia de Colombia*, correspondiente a la literatura colombiana, coordinado por

María Teresa Cristina y publicado en 1992. Cada uno de estos libros dedica algunos capítulos aparte a la obra de poetas que considera, o bien por fuera de los grupos generacionales gracias a la originalidad de su obra, o demasiado importantes para incluirlos en una época determinada. Es el caso de Aurelio Arturo y Mario Rivero en la *Historia de la poesía colombiana* y el de José Eustasio Rivera y Luis Carlos López en el tomo IV de la *Gran enciclopedia de Colombia*.⁶⁰

Esta categorización por generaciones indica, a primera vista, que lo que agrupa a los poetas así clasificados no es necesariamente una tendencia estética o una propuesta de corte definido. Como se verá en el recuento que hacemos a continuación, los miembros de las generaciones pertenecían a los mismos círculos sociales e intelectuales, compartían gustos literarios y publicaban en las mismas revistas y periódicos. Lo que los diferenciaría serían sus posiciones políticas.

El siglo XIX había cerrado con dos figuras sobresalientes: José Asunción Silva (1865-1896), modernista de la primera generación (aunque algunos lo consideran de la segunda, posterior a Martí y Casal), y Guillermo Valencia (1873-1943), modernista tardío, erigido como la principal figura faro de la poesía de fin de siglo tras el suicidio de Silva. Aun cuando ambos se clasifican dentro del modernismo, la crítica tiende a trazar una diferencia entre ellos según su mayor cercanía a los movimientos poéticos franceses finiseculares. Así, se dice que Silva tenía mayor afinidad con el simbolismo, mientras que Valencia estaría más influenciado por los parnasianos.

Ambos poetas, como era propio de la época, hicieron el viaje obligado a Europa, participaron de salones, se empaparon de lleno de las modas literarias y artísticas. Pero

⁶⁰ Trujillo, Patricia (2003). "Períodos y generaciones en la historia de la poesía colombiana del siglo XX." *Literatura: teoría, historia, crítica*, no. 5: 127-146, p. 136.

la experiencia europea los marcará de manera muy distinta. Mientras Silva regresa a Bogotá tras un año en la capital francesa (1884-1885) con su sensibilidad artística exacerbada y se encuentra con las penurias económicas de su familia, Valencia viaja durante tres años en misión diplomática por Inglaterra, Francia, Alemania y Suiza y regresa a Colombia para insertarse en el mundo político como candidato a la presidencia. Estas diferencias biográficas dejarán también su impronta en las respectivas obras, y, adicionalmente, permiten ilustrar lo que caracterizaba el ambiente literario, intelectual y político de la así llamada Atenas Suramericana.

Bogotá se preciaba de ser una ciudad con una gran cultura, en cuyos cenáculos departían hombres de gran erudición. Tal vez la figura más importante en la última década del siglo XIX era Miguel Antonio Caro, traductor de Virgilio, autor (junto con Rufino José Cuervo) de una *Gramática Latina*, de un Tratado sobre el participio, crítico de las licencias que se tomara Andrés Bello con la norma en su *Gramática de la lengua castellana destinada al uso de los americanos*, redactor de la Constitución de la República de Colombia de 1886 y vicepresidente y presidente de la República (1892-1898). Caro conjugaba al político y al hombre de letras y dominaba tanto el panorama político como el cultural. En lo político, se le considera el hombre que unifica una nación fragmentada alrededor de dos principios fundamentales: la lengua y la religión. Así, Caro se erige como la figura central de lo que se conoce como el proyecto hispano-católico de la nación.

Este es el medio al que regresa Silva. Bogotá era una ciudad gris, a dos mil seiscientos metros sobre el nivel del mar y que se distinguía, como señalara alguna vez García Márquez, por sus lúgubres campanarios de iglesia. El ambiente cultural del que

tanto se preciaban los bogotanos le parecía opresivo y en él se sentía como un descastado. Nada lo expresa más claramente que la figura de José Fernández, el personaje de su novela póstuma *De sobremesa* (1925). Para Valencia, en cambio, este es el lugar de sus actividades, un entorno al que se ajusta y en el que se encuentra a gusto.

Ciertamente, sería un exceso afirmar que de sus experiencias de vida surgen inevitablemente sus posturas poéticas. Pero es pensable que en un ambiente poco dado a la experimentación y al cambio como el bogotano finisecular, Silva era una figura incómoda, incluso escandalosa, mientras que Valencia representaba, desde todo punto de vista, lo máspreciado de la rancia aristocracia nacional. La obra poética de cada uno de ellos es, cuidándonos de caer en causalidades deterministas, un reflejo de su lugar social. Silva es, sin duda, el poeta. Su temprana y trágica muerte lo envuelve, además, en un halo de misterio, lo hace casi irreal. Con Silva termina esa visión de lo poético, lírica, decadentista, sensual y simultáneamente irónica, con toques incluso de crítica social.

Valencia el diplomático, el político, se posiciona como la gran figura de las letras tras la muerte de su más talentoso contemporáneo y se convierte en el parámetro de la poesía venidera. Una poesía cincelada, marmórea, despojada de todo toque sarcástico, erótico o dramático. Valencia se nutre de las mismas fuentes que los modernistas y de los modernistas mismos, pero establece con la poesía una relación decorativa y funcional, al servicio de las elites en el poder. Es decir, su poesía se

adornan de recursos parnasianos, pero su poética se distancia radicalmente de los propósitos manifiestos de la estética modernista.⁶¹

De alguna manera, las diferencias entre las figuras de Silva y Valencia marcarán las posturas poéticas de las sucesivas generaciones de poetas a lo largo de la primera mitad del siglo XX, entre contestatarios y oficialistas.

3.1 La generación del Centenario

La generación del Centenario, la primera del siglo XX, fue conformada en sus inicios por un grupo de jóvenes escritores, que se acercaron con el deseo de publicar la revista literaria, “Cultura”. Pese a que los números de la revista fueron pocos, y tuvo una vida corta, “Cultura” logró reunir al grupo bajo la dirección de Luis Eduardo Nieto Caballero (1888-1957), quien dio el nombre de “centenaristas” a sus compañeros de aventura editorial.⁶²

Esta generación ha tenido una presencia mediana en las historias de la literatura colombiana, si la comparamos con la enorme relevancia que se la ha concedido a la llamada generación de *Los Nuevos*, como protagonista del inicio de la discusión en torno a las vanguardias estéticas y la pregunta por una Colombia moderna y diversa, una que podría abandonar las discusiones decimonónicas, y capaz de ponerse frente a la discusión que busque indagar por la complejidad social y estética del mundo contemporáneo. Sin embargo, hay que admitir que los así llamados centenaristas

⁶¹ Ver las “Palabras liminares” de Rubén Darío en *Prosas profanas* (1916), el equivalente a su manifiesto poético. Ver, Rama, Ángel (1985). *Rubén Darío y el modernismo* (1970). Barcelona: Alfadil Ediciones. Darío, Rubén (1977), *Poesía* (E. M. Sánchez, ed.) Caracas: Biblioteca Ayacucho.

⁶² Brubaker, George (1986), “Una ‘minoría excelente’: la generación del Centenario y su impacto en la política colombiana”, *Universitas Humanística* (julio-diciembre), 73-80, p. 75.

tuvieron un papel en la literatura de los albores del siglo XX, ya que en la discusión entre los principios de libertad y orden, que está en el corazón de las discusiones de los intelectuales decimonónicos, esta generación continuó la discusión entre estos dos principios, encarnada en las discusiones sobre la comprensión del hecho social y los fenómenos literarios relacionados con la preservación del Antiguo Régimen o la creación de un nuevo orden de cosas.

Dentro de la generación del Centenario se incluyen los nombres de novelistas, artistas, poetas, abogados y futuros políticos. Algunos de los nombres más reconocidos de los centenaristas son los de Tomás Rueda Vargas, Miguel Rasch Isla, Luis Carlos López, José Eustasio Rivera, autor de *La vorágine* (1924) y Eduardo Castillo, entre los escritores, y políticos que llegarán a ser presidentes de Colombia como Laureano Gómez, Eduardo Santos y Alfonso López Pumarejo, así como el historiador Raimundo Rivas, el sociólogo Luis López de Mesa y los hermanos Luis Eduardo y Agustín Nieto Caballero, periodista y educador, ambas figuras destacadas en el panorama de la cultura colombiana de los inicios del siglo XX. En realidad más coetáneos que contemporáneos estética e ideológicamente, varios de estos nombres no podrían considerarse como relacionados o susceptibles de una filiación literaria si no fuera por el hecho meramente cronológico.

Entre los centenaristas, a pesar de haber sido considerados como continuadores de la estética modernista, de la que, como se anotó anteriormente, los nombres de José Asunción Silva y Guillermo Valencia son los faros y máximos exponentes en el panorama de la poesía en Colombia, hay que advertir que muchos de ellos retornaron a un romanticismo tardío y una visión relativamente anacrónica de la creación. Para

David Jiménez Panesso, la visión crítica de *Los Nuevos*, la generación inmediatamente siguiente a la de los escritores centenaristas, es representativa del anquilosamiento estético y el ideal conservador que distinguió a la generación del Centenario:

Quando Jorge Zalamea pretende resumir las objeciones de sus coetáneos en contra de la generación anterior, la del Centenario, más que esbozar una crítica del Modernismo, lo que señala es más bien su traición al programa modernista: un falso romanticismo y cierta despreocupación provinciana por los problemas del mundo contemporáneo eran los dos grandes defectos de sus predecesores, algo que no podría haberse imputado a Silva o a Sanín Cano. El ambiente literario en el que aparece la poesía de un León de Greiff estaba aún dominado por amaneramientos y exageraciones de baja estirpe romántica y apenas recibía sacudones de liberación modernista.⁶³

Para Brubaker (1986), es necesario estudiar a la Generación del Centenario, aparte de cómo una generación literaria, como un grupo de pensadores, escritores y políticos que desearon construir una nueva nación, y que debe ser estudiada en su totalidad y diversidad tanto como en sus similitudes. Según él, a pesar de la enorme distancia que va en lo político de Eduardo Santos, el presidente liberal, a Laureano Gómez, el líder político y presidente conservador, los dos formarían parte de un mundo que está inmerso en la discusión entre libertad y orden, como posibles principios rectores de la nueva Colombia, aquella que se abre a las realidades del siglo XX.⁶⁴

⁶³ Jiménez, David (1992), *Historia de la crítica literaria en Colombia*, Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, p. 169.

⁶⁴ Brubaker (1986), “Una ‘minoría excelente’: la generación del Centenario y su impacto en la política colombiana”, p.76

3.2 La generación de Los Nuevos

A esta generación del Centenario, que puede considerarse más cercana a valores tradicionales y a una estética decimonónica, donde conviven de manera indistinta elementos románticos de filiación francesa y española, realistas y del modernismo de línea rubendariaca y martiana, le sigue la llamada generación de *Los Nuevos*, conformada por algunos de los poetas más notables de la poesía colombiana de la primera mitad del siglo XX: León de Greiff, Luis Vidales, Jorge Zalamea, Luis Tejada y Rafael Maya.

Los Nuevos supieron detectar el pulso de su tiempo, y en su convicción de renovación y deseo de modernidad se hallan algunas de las claves para entender el significativo papel que tuvieron en la recomposición del panorama poético colombiano de las primeras décadas del siglo XX. Su obra más significativa fue publicada en las décadas de los años veinte y treinta, y consiguieron ofrecer una propuesta estética donde las conquistas del surrealismo, la particular manera de entender el espíritu literario de vanguardia en Europa y una manera propia de hacer frente a los procesos de modernización, urbanización acelerada, tensiones políticas en conflicto, cristalizaron en un lenguaje dúctil, en ocasiones todavía cercano a las búsquedas del Modernismo de la segunda mitad del siglo XIX, pero también permeado por un deseo de recuperación de formas arcaizantes, revaloradas desde una nueva perspectiva, que se une a la utilización de neologismos y una aportación original de elementos del lenguaje musical del siglo XIX, en el caso de las *Tergiversaciones* o las *Variaciones alrededor (sic) de nada* de León de Greiff; la utilización de un lenguaje satírico, lleno de humor e ironía, preciso y sardónico, cercano al del mundo de las Greguerías de Ramón Gómez de la Serna, como sucede en el famoso libro *Suenan timbres* de Luis Vidales.

También Jorge Zalamea, el traductor de Saint-John Perse, uno de los modelos indiscutibles del versículo propio de los poemas iniciales de Álvaro Mutis, crea una obra donde el elemento declamatorio y político, así como la aportación sincrética de otras culturas, crea una de las obras más populares de poesía en su tiempo, el reconocido libro del *Sueño de las escalinatas*, y con posterioridad el ensayo antológico *Poesía ignorada y olvidada*.⁶⁵

Para *Los Nuevos*, la novedad compositiva en poesía es un valor estético, y su deseo de contemporaneidad más o menos consciente, junto con una pretensión de originalidad que los distancia de manera significativa de los poetas de la Generación del Centenario, los convierte en la primera generación de la poesía colombiana donde la vivencia de la modernidad es un asunto decisivo en su afirmación y presencia como creadores. La poesía habla de un tiempo nuevo con un remozado lenguaje, que los hace distintos en el panorama de la poesía colombiana.

Sobre las relaciones y lecturas que *Los Nuevos* hicieron de autores españoles significativos en la creación de una nueva conciencia de la modernidad, tanto miembros de la Generación del 98 como escritores de línea modernista presentes en la palestra literaria hispánica, tiene sentido traer a colación las palabras de Fernando Charry Lara en este sentido:

De la obra de los poetas peninsulares, como los anteriores todavía cercanos en el tiempo, seguramente fue leída por *Los Nuevos* la de Miguel de Unamuno, escrita en los primeros años del novecientos; por razón acaso de su aparente sequedad – rasgo que ahora, en vez de

⁶⁵ *El sueño de las escalinatas* fue publicado en 1964 por Tercer Mundo en Bogotá y *La poesía ignorada y olvidada* apareció en 1965 en La Habana, publicado por Casa de las Américas.

aminorarlo, mueve nuestro interés—no era apta para provocar el elogio de quienes estaban prontos a otros halagos. Para Valle-Inclán, sobre todo por sus “esperpentos”, era verosímil esperar mejor atención. Juan Ramón Jiménez fue el maestro, en gran parte, de una generación posterior diez o quince años después. A Antonio Machado se le oiría también más tarde con entrañable fervor. Y aunque no escribió en verso, no debería dejar de mencionarse, entre los españoles ampliamente divulgados de este momento, a Ramón Gómez de la Serna.⁶⁶

3.3 La generación de Piedra y Cielo

Luego de la invitación a una modernidad literaria, seguro conseguida de manera incompleta y en distintas ocasiones postergada o soñada como un deseo no realizado a cabalidad, pero finalmente puesta en el centro de la discusión, y que aparece como evidencia lingüística en la obra de buena parte de los poetas que conforman la llamada generación de *Los Nuevos*, asistimos al regreso de una visión conservadora de la realidad, donde el elemento hispánico, convocado en algunas de sus formas más tradicionales y retardatarias, volverá en la generación posterior, la de *Piedra y Cielo*, llamada así como homenaje al libro de Juan Ramón Jiménez. Los miembros más conocidos de esta generación son Eduardo Carranza, Jorge Rojas, Arturo Camacho Ramírez y Carlos Martín, poetas de una decidida vocación hispanófila y cultores de una visión de la realidad en muchas ocasiones anacrónica o francamente retardataria.

En el famoso y citado texto “Un caso de bardolatría” (1941) de Eduardo Carranza —el miembro más conocido de los poetas de *Piedra y cielo*—, asistimos a una temprana diatriba contra la marmórea y fría poesía del modernista Guillermo Valencia

⁶⁶ Charry Lara, Fernando (1988) “Los Nuevos”, en AA.VV., *Manual de literatura colombiana*, Vol. II, Bogotá: Procultura-Planeta, 17-85, p. 23.

(1873-1943) –el gran pontífice de la poesía colombiana en las primeras décadas del siglo XX– y a una defensa a ultranza del sentimiento y la autenticidad como fuentes de la poesía de lo humano, que los piedracielistas descubrieron en la poesía de los autores españoles de la generación del 27, a quienes admiraron de manera significativa y constante. Sin embargo, antiguas formas de metrificacón del verso, un aparato metafórico bastante reducido y una actitud política de nostalgia del pasado hispánico perdido, nos muestran bien a las claras el movimiento pendular de la poesía colombiana del siglo XX: de la generacón del Centenario –cercana al orden abolido y al poder político tradicional, muchos de cuyos representantes cultivaron una poesía cansina y repetitiva– a *Los Nuevos* –una generacón deseosa de un encuentro con la modernidad y creadora de un lenguaje más dúctil y complejo, que huye del adocenamiento expresivo– y de vuelta a una visón de la creacón poética más tradicional, con una vocacón panhispánica férrea y afín a un orden político y social preterido, encarnada en la obra de los autores de *Piedra y Cielo*.

3.4 La generacón de Mito

Con la siguiente generacón poética, la que se agrupó en torno de la revista *Mito*, conformada por escritores coetáneos de Álvaro Mutis, el movimiento pendular antes descrito vuelve a operar. Asistimos a un momento de la cultura y la literatura colombianas donde el deseo de renovacón de las formas del pensamiento, el ansia de transformacón social y la búsqueda de un diálogo cosmopolita con otras lenguas y tradiciones son categorías que se convierten en una marca que se identifica con facilidad en los propósitos de la revista. Se conforma entonces una visón de mundo crítica, afín al pensamiento moderno, cultora de un lenguaje que es deudor de las nuevas expresiones estéticas, y que distingue al estilo de estos poetas, así como a la

obra de los narradores, ensayistas, sociólogos y artistas plásticos que son incluidos dentro de la generación.

El escritor que funda y dirige la revista *Mito*, y una de las figuras intelectuales más brillantes de esta época es Jorge Gaitán Durán. Otros de los escritores relacionados con la revista son Hernando Valencia Goelkel, quien fue subdirector y editor de la revista, así como Eduardo Cote Lamus, Jorge Eliécer Ruiz, Rogelio Echavarría, Rafael Gutiérrez Girardot, Fernando Arbeláez, Fernando Charry Lara, y en sus páginas publicaron también Héctor Rojas Herazo y Gabriel García Márquez. Como lo veremos, Álvaro Mutis tendrá un deseo repetido de deslindarse de la generación de *Mito*, aunque su coetaneidad con la mayoría de estos poetas, narradores y ensayistas, así como el hecho de que uno de los libros más importantes del primer período de su poesía, la *Reseña de los hospitales de Ultramar*, haya sido publicado en la revista, es la base biográfica que sirve de basamento para realizar el trazo de relaciones sugestivas de nuestro autor con la generación de *Mito*, aparte de la cercanía cronológica y las realidades editoriales de cercanía.

En torno a la relación que existe entre los poetas de *Mito* con la actitud fundacional de Aurelio Arturo –uno de los llamados poetas “insulares” de la tradición de la poesía colombiana, ya que su inclusión en grupos o generaciones no ha satisfecho a la crítica– tanto frente a su definición y descripción mitológica e histórica del paisaje americano, como en la comunión con una actitud de despojamiento del lenguaje poético, se ha referido una parte de la crítica, con una visión que encuentra su elaboración más actual en un ensayo de Fabio Jurado Valencia, “Álvaro Mutis y el grupo de la revista *Mito*: tradición e innovación en la poesía colombiana”. Otra de las

virtudes de la poesía de Aurelio Arturo, el desarrollo de una actitud narrativa que dé vida al poema, será compartida por los poetas de la generación de la revista *Mito*, quienes tanto en su actitud ética como en la conformación de su mundo simbólico, encontrarán virtudes notables en la obra del poeta de Nariño, en el sur de Colombia, en una obra breve pero definitiva, *Morada al sur* (1945), libro que para una línea de la crítica, ejemplificada en el mencionado texto de Jurado Valencia,⁶⁷ tendrá puntos de contacto significativos con la obra de los autores del grupo nucleado en torno de la revista *Mito*, la colectividad literaria con la que la obra de Álvaro Mutis ha sido hallada en relación de una manera más consistente.

Sobre la relación de filiación con la poesía de Aurelio Arturo, y el inicio de una nueva actitud frente a la geografía, las visiones frente a la muerte y la introducción de los paisajes urbanos en nuestra tradición poética, en una franca actitud de modernidad y deslinde con las generaciones precedentes, así como en una actitud de despojamiento de la antigua retórica en el lenguaje poético, es sugestiva la creación de vínculos entre la actitud de los poetas que gravitaron en torno a la revista *Mito*: A este respecto sostiene Fabio Jurado Valencia:

No cabe duda que la mayor compensación que alcanza el poeta con su trabajo se encuentra en los efectos que su obra produce en los escritores contemporáneos y en los posteriores. De la lectura de una obra que nos conmueve, algo se interioriza como imagen perenne, sea de manera voluntaria o no. Así, la obra de los poetas que convergerán en la revista *Mito* (1955-1962) recreará de nuevo la geografía y la noche

⁶⁷ Jurado Valencia, Fabio, “Álvaro Mutis y el grupo de la revista *Mito*: tradición e innovación en la poesía colombiana.” en *Gaviero. Ensayos sobre Álvaro Mutis*, Diego Valverde Villena (ed.), Madrid: Verbum, 2014, 93-98, p. 93-94.

pero añadirá el contraste entre el amor y la muerte; también nos narran a través del verso, como lo hiciera Arturo. Es el caso de las obras de Álvaro Mutis, Rogelio Echavarría, Gaitán Durán, Cote Lamus y Charry Lara, poetas que logran instalarse en ese recorrido iniciado por Aurelio Arturo, es decir, son consecuentes estéticamente con la búsqueda de un lenguaje para decirnos sin estereotipos, y con el recurso polivalente del símbolo, lo que es el mundo. Pero en cada uno hay una propuesta, no hay repetición ni simulación, si bien ninguna obra completa de un autor es perfecta.

Hay un halo de filosofía de la historia que subyace en la obra de Mutis, que nos interpela para auscultar un universo de paradojas y de incertidumbres; la geografía aparece como un espejo en el que el hombre puede mirarse, con el deterioro o con la esbeltez; el lenguaje es el único asidero con el que el hombre puede sostenerse y hacer suyas las ilusiones, alimentándolas siempre de deseos. Si en Mutis es notable la fluidez y el discurrir de unos hechos que siempre son un presentimiento, en Charry Lara nos encontramos con un lenguaje cifrado y a la vez nos hace sentir que algo ocurre, si bien pausado, lento y sosegado. Charry Lara introduce los ambientes urbanos que Rogelio Echavarría acentuará: el hecho cotidiano desde un lenguaje que estruja, que busca romper con la enajenación. Mutis, Charry y Echavarría, junto con Gaitán Durán, son los poetas mayores que convergen en la revista *Mito*, junto con los dos grandes narradores: Cepeda Samudio y García Márquez.⁶⁸

Álvaro Mutis es un conservador en política y, de manera simultánea, un escritor que practica una expresión renovadora del lenguaje poético, cuya ruptura con los principios estéticos de la generación de *Piedra y Cielo* lo convierte en un autor

⁶⁸ Jurado Valencia, “Álvaro Mutis y el grupo de la revista *Mito*: tradición e innovación en la poesía colombiana”, p. 94.

moderno, que tiene una cercanía estética con procedimientos del surrealismo, y cuyo claro interés por hablar de un mundo en disolución y disgregado nos los acercan a una vivencia más contemporánea de lo poético. En relación con esta actitud de ruptura del primer Mutis, Ariel Castillo muestra de manera clara el cambio que está operando el autor bogotano en el trabajo de creación poética frente a los poetas de la generación de *Piedra y Cielo*:

En el texto de *Hastío I*, [poema incluido en *Los elementos del desastre*, y que tiene varias redacciones] se condensan, por otro lado, los aportes y el cambio profundo que estaba introduciendo Mutis en la tradición de la poesía colombiana, representada por el grupo poético dominante en ese entonces: Piedra y Cielo. Mutis pone al día la poesía del país, al restablecer el diálogo fecundo, interrumpido desde Silva, con la poesía moderna (en especial, aunque no de manera exclusiva, en lengua francesa: Bertrand, los simbolistas, Claudel, Perse, Apollinaire, Cendrars, Reverdy, Larbaud, Breton, Césaire), al tiempo que se apropia e incorpora a la tradición poética colombiana algunas de las prácticas propias de aquella poesía: el poema en prosa impregnado de narratividad, el monólogo dramático, la irónica reflexión, desde el poema, sobre el poema y las posibilidades reveladoras de la palabra, manifestación de una lúcida conciencia metaliteraria.

Hastío de los peces junto con los otros poemas del primer Mutis encarna una de transitos muy significativos en la poesía colombiana contemporánea: de la inspirada y facilista improvisación de Piedra y Cielo y su relación confiada con la palabra eufónica y ornamental a la desolada lucidez y la vigilante conciencia del oficio; del hablante lírico “sentimental, sensible, sensitivo” al hablante maduro, informado, reflexivo; de la prosa lírica modernista (aquellos almibarados elogios de Carranza a los meses, publicados en la misma *Revista de las Indias*), al poema en prosa que incorpora la lógica de los sueños, quiebra los

controles -lógica, razón, moral, gusto- que en la vigilia rigen la actividad mental y hace posible la realización de los deseos más íntimos y extravagantes; de la abolición piedracielista del pensamiento poético en aras de una poesía del corazón, apta para lectores bucólicos, a la metafísica subterránea que cuestiona el tiempo (“*Qué más da si esto sucedió antes o si fue posterior*”) e inquiera acerca del olvido; de la melancolía y la visión ilusionada del mundo a la desesperanza y la angustia existencial; de la idealización del trópico visto como paisaje pastoril a su desembrujamiento al presentarlo no como estricto entorno físico sino como espacio habitado por el hombre, donde la muerte se cocina de manera continua a fuego lento; del canto en celebración de los valores tradicionales -la hispanidad, el catolicismo, los próceres, el paisaje campestre de la patria- a una nueva concepción catártica de la poesía que linda con el resplandor de la plegaria.⁶⁹

Álvaro Mutis, quien fue de manera simultánea defensor del orden tradicional hispánico que representó la Regeneración política en la historia de los últimos años del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX en Colombia, y por otra parte el introductor de una nueva estética, moderna y dúctil, donde la desesperanza y la angustia existencial ocupan un sitio decisivo, con una poesía alejada del ánimo declamatorio y convencional de la generación de Piedra y Cielo, escritor de poemas en prosa, ocupa un sitio único en el panorama de la historia de la poesía colombiana en la primera mitad del siglo XX. En él parecen convivir los dos rostros de los poetas que signan el recorrido de la poesía en nuestro país a lo largo de más de cincuenta años: el del conservador y estatuario de Guillermo Valencia, candidato a la presidencia de la República por el partido conservador, devoto lector de los parnasianos y católico

⁶⁹ Castillo Mier, Ariel (2000), “Recouvrances: Un texto clave en la trayectoria poética de Álvaro Mutis” en *Caravelle* (Université de Toulouse-Le Mirail), No. 74, 241-246, pp. 243-44.

practicante, y el de aquel José Asunción Silva que conoció como pocos de sus contemporáneos la poesía de los simbolistas franceses, asistió a los Martes de Mallarmé durante su estancia parisina, y defendió una visión renovadora, irónica y crítica del hecho poético, abriendo la poesía colombiana a la modernidad. En Mutis el esquema de relevos generacionales de generaciones conservadoras reemplazadas por generaciones modernizadoras, que hemos planteado al inicio de esta reflexión, no opera de manera tan clara, y debemos acercarnos a su poesía advirtiendo la complejidad que entrañan su visión de mundo y su comprensión del hecho poético.

4. Ubicación de la obra de Mutis en la tradición poética colombiana

4.1 La voz poética de Mutis

Mutis en su juventud estará sumergido en el universo de cierta línea de lecturas de la poesía francesa, la que encarna una veta del surrealismo, y que dejará huellas en su manera de entender la imagen del poema, de naturaleza irracional y arbitraria, como se verá con posterioridad en este trabajo, así como la cercanía con la obra del premio Nobel Saint John Perse, conocido de manera inicial en las versiones que de su obra hará el poeta Jorge Zalamea, uno de los más destacados poetas de la generación de *Los Nuevos*. El versículo de la obra del autor nacido en la isla de Guadalupe, y su particular visión del mundo del Caribe, pleno de desbordamiento sensorial, una reiteración del valor simbólico de la niñez como fuerza que hace posible la creación y una conciencia reiterada del poder de disolución que habita el mundo del trópico, todos son elementos que nutrirán la obra poética de su primer período, y acercarán la obra del colombiano con la del autor guadalupano.

En nuestro autor la frecuentación de una expresión más contemporánea, cercana al pulso de la literatura europea, y en particular de las tradiciones francesa y belga, que lo harán una voz bastante novedosa e insular en el conjunto de la poesía colombiana, su visión poética inicial del mundo del trópico como deterioro y espacio para la ruina, la reflexión sobre el sentido de la desesperanza como conciencia lúcida del hombre ante la inevitabilidad de la disolución y la muerte como destinos finales de la existencia, una pertinaz fidelidad a cierta visión anacrónica de la historia, el gusto por asuntos de tema histórico que se hará muy presente en su poesía en distintos momentos de su producción, convivirán con una visión nostálgica de un mundo abolido que el poeta desea como regreso posible a unos orígenes imaginados o soñados, la aparición de España como un símbolo de reconciliación y sosiego luego de haber vivido en un estado de zozobra y sinsentido lúcido y angustiado, implacable con los propios temores y falencias, la idealización de ciertas formas de la fe y los antiguos órdenes políticos como posibilidad de reencuentro y afirmación vital ante la evidencia del caos del mundo contemporáneo, son elementos de naturaleza paradójica, que lo convierten en un poeta con una voz única en el panorama de la historia de la poesía colombiana.

La existencia de estos elementos en convivencia permiten pensar que en él el deseo de modernidad, la creación de un lenguaje poético cercano al de un mundo en fragmentación, complejo, convive con la existencia de una visión más conservadora de la sociedad, deseosa de reactualizar el sueño hispánico como una posibilidad de reencuentro con sus orígenes familiares. En la obra de Mutis la modernidad y la tradición conviven de manera constante, y permiten que lo entendamos como un autor de síntesis, que no cumple a cabalidad con el esquema pendular, de relevo entre cultores de principios conservadores sociales y artísticos, que son seguidos por

creadores signados por una visión modernizadora de la realidad y los principios compositivos textuales, que hemos planteado como principio definitorio de la alternancia entre generaciones poéticas en la historia de la literatura del siglo XX en Colombia.

“La creciente”, uno de los primeros poemas publicados por Álvaro Mutis, y al que nos hemos referido con anterioridad, es uno de los textos donde la evidencia de la realidad de un país que está desgarrado por un conflicto interno devastador aparece de manera más sugerente. Esta guerra, llamada por los historiadores el período de “La Violencia”, que ya azotaba el campo colombiano cuando fue publicado el poema de Mutis, iniciará su acontecer en las ciudades colombianas con el tristemente célebre episodio de “El Bogotazo”, donde será asesinado el líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de 1948, prosiguiendo el curso de una verdadera guerra civil, en la que liberales y conservadores se asesinarán con una brutalidad pocas veces vista en la historia del continente. Lo cierto es que la guerra había empezado años antes, con enfrentamientos y matanzas en el campo, que habían desgarrado varias regiones del país, de manera casi constante, interrumpida por períodos de calma chicha que eran rotos de nuevo por el resurgimiento de los enfrentamientos y los asesinatos anónimos que se sucedían en el territorio nacional, creando un clima de zozobra e incertidumbre, que aparece aludido en el poema de Mutis.

En el poema descubrimos la evidencia de una realidad americana descrita de manera hiperbólica, que tiene algunas de las características de la “tierra caliente”, que Mutis exaltará en buena parte de su obra: feracidad, exaltación de las formas y los colores, potencia devastadora del mundo natural, la espera del milagro de la

contemplación esclarecida como forma de salvación, siempre pospuesta y siempre deseada, la conciencia de la finitud frente al curso de un mundo ilimitado donde el hombre contempla estupefacto la disolución que lo espera, una reflexión sobre el sentido de la niñez recobrada y la juventud agobiante en la vida del hombre como formas de conocimiento o condena, la trenzada e indisoluble relación entre sueño y vigilia en tanto posibilidad de revelación para el hombre de las potencias manifiestas del mundo natural. Aparece en el poema la evidencia devastadora de la violencia en una de las escenas que de manera más terrible tuvo en Colombia: la imagen repetida de los ríos en cuyas corrientes son arrojados los cadáveres, y el silencioso tránsito de los cuerpos que comentan los ribereños desde las riberas con asombro y temor: “Voces angustiadas comentan el paso de cadáveres, monturas, animales con la angustia pegada en los ojos” (p. 17).

La naturaleza parece hacerle eco a este estado de dolor y violencia que campea en el ambiente, ya que en el lomo del río crecido divisamos: “terneros con la boca bestialmente abierta, techos pajizos, loros que chillan sacudidos bruscamente por los remolinos.” (p. 17). La bestialidad con la que se abren las bocas de los terneros, los loros que chillan, son todas imágenes que nos remiten a una naturaleza conmovida, desapacible, cruzada por un signo de violencia que, de manera sorda, se hace omnipresente. Los murciélagos huyen “lanzando agudos gritos y van a colgarse a las ramas de los guamos o a prenderse de los troncos de los cámbulos. Los espanta la presencia ineluctable y pasmosa del hediondo barro que inunda su morada” (p. 17-18) forman parte de esta naturaleza febril y llena de espanto, aterrada por un motivo que no alcanzamos a ver con claridad en algunos versículos, pero que encuentra su relación evidente con las “voces angustiadas / (que) comentan el paso de cadáveres, monturas,

animales con la angustia pegada en los ojos” (p. 17). Es la actividad incesante del hombre que destruye, que asesina, la brutalidad de esta “Violencia”, partidista y ubicua, la que aparece de soslayo en el poema.

Es importante tener presente que el poema será publicado un año antes del inicio del horror en las ciudades del país, pero que el campo ya está atravesado por matanzas, degollamientos y la crueldad constante que la lucha fratricida acarrea. El río es, además, el gran vehículo de la muerte: “Llega la noche y el río sigue gimiendo al paso arrollador de su innúmera carga” (p. 18). El gemido del río es el contrapunto sonoro a la imagen de los cadáveres arrastrados sobre su lomo, y así nos encontramos en este poema frente a una evidencia textual que nos ofrece imágenes posibles de este momento histórico, con toda su potencia expresiva y su horror humano, en un ejercicio metafórico que pocas veces operará con la misma relación de cercanía con la historia del país en la obra de nuestro autor.

Es significativo que la voz poética advierta: “Espero un milagro que nunca viene. / Tras el agua de repente enriquecida con dones fecundísimos se va mi memoria.” (p. 17) dejándonos ante la evidencia de un deseo imposible, el de una redención que el movimiento incesante de la historia niega en la rotundidad de su decurso. La fuerza avasalladora que tiene la violencia, reconstruida con elementos que son traídos por la memoria del poeta de una manera fragmentaria, nos ofrece al mismo tiempo imágenes de un mundo pasado, acaso menos brutal, con el que sueña la voz poética, ante la evidencia de un presente doloroso. Por otra parte, los “dones fecundísimos” tras los que se va la memoria del espectador, quien contempla el curso del río que atraviesa el país con su carga plena de vida, pero también mortal, “el paso

de cadáveres”, son la materia prima del poema, los materiales de desecho metamorfoseados en experiencia poética, como lo observa Martha Canfield.⁷⁰ En esta experiencia donde el material de la historia se convierte en poesía, descubrimos algunos de los principios compositivos que animan el universo simbólico de Mutis, construido en una porción de su obra con elementos que se nutren de un interés genuino por la historia, y serán luego transmutados en una visión anacrónica y nostálgica de un posible orden perdido en medio del caos y el sinsentido del mundo.

El poema también ha sido interpretado en la clave del proceso de construcción de identidad del *yo* poético, y como un texto donde el rasgo autobiográfico del joven poeta aparece de una manera que es dejada de lado en nuestra lectura. El *yo* asume en la imagen del curso del río una identidad que se sostiene en la unidad en la diversidad y la permanencia en el fluir. La identificación del *yo* con un río crecido después de una noche de intensa lluvia, lleno de elementos dispares, y sin embargo con un vínculo en su unidad con el flujo del río conduce a la reflexión sobre la naturaleza paradójica que va a prevalecer en buena parte de los textos de Mutis, en donde la diferencia y la diversidad se articulan a una representación del sujeto que, en distintos momentos, pero como una forma de indagación, parece apuntar también una concepción esencialista de la identidad individual.⁷¹

“La creciente” es un poema significativo en la obra del joven Mutis, ya que no solo es uno de sus primeros poemas publicados, sino que está inmerso en esta realidad

⁷⁰ Canfield, Marta (1995), “Maqroll el Gaviero: de la poesía a la novela”, *Cuadernos de Literatura*, 1(2), 37-43, p. 39.

⁷¹ Porras, María del Carmen (2006), *Mirada anacrónica y resistencia. La obra de Álvaro Mutis*, Caracas: Editorial Equinoccio - Universidad Simón Bolívar, p. 38.

dolorosa y brutal de la Colombia de los años cuarenta, de una manera que asombra al lector contemporáneo. En sus palabras aparecen, entreveradas, claves para hallar puntos de contacto entre el basamento del entramado social y la conformación simbólica de una voz poética y un estilo, que termina hablando de aquella realidad de violencia y desazón constantes, ya que la naturaleza recibe las huellas de la historia de una forma jamás pasiva, y los cadáveres que flotan en el lomo de este río crecido son imágenes dolorosas donde un país encuentra su voz, aquella que no da tregua en las luchas de un mundo que busca su expresión, de manera poética, en medio del horror.

Mutis leyó desde niño autores en francés, y esto determinó su vinculación con una tradición literaria poderosa, que lo acompañó toda su vida. En Bélgica, en el colegio, y luego por su propia cuenta, la lectura de autores del simbolismo francés del siglo XIX, como Charles Baudelaire (1821-1867), Paul Verlaine (1844-1896) o Arthur Rimbaud (1854-1891), o algunos más recientes como Valéry Larbaud (1881-1957), Blaise Cendrars (1887-1961), y en particular Saint John Perse (1887-1975), determinaron una particular manera de entender el hecho poético, la creación de imágenes o la manera de incorporar ritmos y atmósferas que no eran conocidas, sino de manera fragmentaria, en el campo literario colombiano. Así lo describe el crítico literario David Jiménez:

La poesía de Saint-John Perse, premio Nobel en 1960, traducida por el poeta y ensayista colombiano Jorge Zalamea (1905-1969), desde comienzos de la década de los cuarenta, abrió posibilidades expresivas completamente diferentes a ciertos poetas colombianos y, en especial, a Álvaro Mutis. El lenguaje del poema se pone otra vez a distancia insalvable del habla coloquial e intenta recuperar algo del antiguo tono ceremonial de la poesía. Los versos se alargan, como versículos

bíblicos, o toman apariencia de prosa, pero las palabras obedecen a un orden que es el del ritmo propio de la versificación. Enumeraciones y repeticiones rituales, abundancia de imágenes, una cierta solemnidad en la entonación alejan la experiencia poética de la experiencia cotidiana del mundo. La deliberada acumulación de vocabularios exóticos produce la impresión de un conocimiento minucioso de lo real en sus manifestaciones más particulares: oficios, lacras, geografías, crónicas, tipos humanos, cosas del mar. Pero, de hecho, el resultado es más una visión delirante de la realidad, una irrealidad presentada en el poema como materia concreta, que se puede ver, oír y, sobre todo, oler. Hay aquí otra vertiente de la modernidad poética: el poema como parte de un ciclo de destrucciones del mundo empírico de la percepción y de creaciones imaginarias sustitutivas.⁷²

El conocimiento de los poetas surrealistas, por otra parte, fue decisivo en la cimentación de sus recursos imaginísticos, y en particular en el primer período de su poesía. En los poemas de *La balanza* (1948), *Los elementos del desastre* (1953), *Reseña de los hospitales de ultramar* (1959), *Los trabajos perdidos* (1965) y *Caravansary* (1981), hay una frecuentación, no sistemática, de algunos procedimientos del surrealismo francés, leído e interpretado de manera propia por el autor colombiano. Una manera que tiene que ver con su propia concepción estética y su trabajo con el lenguaje, como lo señala Jiménez en otro escrito:

Los textos surrealistas que Álvaro Mutis leyó en su juventud fueron decisivos en su formación como poeta, le mostraron el camino por el cual había que seguir: un camino de libertad imaginativa y de emancipación con respecto a las normas de la prosodia tradicional. Sin embargo encuentra en la escritura automática una restricción

⁷² Jiménez, David (2002), *Poesía y canon. Los poetas como críticos en la formación del canon en la poesía moderna en Colombia*, Bogotá: Editorial Norma, pp. 183-184.

inaceptable, especie de dogma impuesto a los prosélitos del surrealismo como parte esencial de la ortodoxia del movimiento. La finalidad de la actividad poética, para un poeta como Mutis, así como para su contemporáneo Fernando Charry Lara (1920-2004), con quien comparte un universo de lecturas muy cercano y un universo de escritura que tiene puntos de contacto destacables, no es producir un documento sobre la vida onírica, sino un poema, un objeto que tiene su fin en sí mismo y cuyo valor no es testimonial sino estético. “La voz sonámbula, si delira, es por las calles de un invariable mediodía mental”, escribió Charry Lara.⁷³

La presencia de ciertos elementos oníricos o irracionales distingue una producción textual que tiene lazos con un surrealismo más o menos ortodoxo, y la poética de estos primeros poemas de Mutis posee una cercanía rastreable con el mundo de las vanguardias. El lenguaje de estos primeros poemas parece ser expresión de una crisis de la consciencia, y en ellos encontramos un lenguaje cercano al irracionalismo y marcado por la experimentación con sustratos simbólicos del inconsciente, que se vale de imágenes que se nutren de la actividad onírica, y que tiene una cercanía perceptible con el lenguaje de ciertos autores del surrealismo, que fue descubierto por un joven Mutis en traducciones, y que luego confrontaría con la lectura de los originales en francés. La aparición de ciertos elementos que dan cuenta de un mundo desordenado y anómalo, o simplemente distinto del cauce discursivo de la vigilia creativa, parece obedecer a la necesidad de dar cuenta de una incomodidad existencial y estética ante un mundo en crisis, donde la angustia ocasionada por la violencia de una realidad cotidiana de muerte y horror, la que aparece en el poema “La

⁷³ Jiménez, David (2008), “Sobre la presente antología” en *Antología de la poesía colombiana*. Bogotá: Editorial Norma, 9-68, p. 50.

creciente”, publicado en 1947 (p. 17-18), y que nace de la percepción simbólica de un poeta joven que trata de hablar de un país en guerra con un lenguaje propio, nutrido por lecturas de otras tradiciones lingüísticas, en particular la francesa, tiene una presencia rastreable en buena parte de su obra poética temprana. Esta tendencia de modernidad expresiva y la creación de un lenguaje que se nutre de elementos cercanos a las estéticas de las vanguardias, será seguida en libros posteriores, sobre todo a partir de los poemarios publicados en los años ochenta, por una veta de la obra mutisiana donde la tradición literaria clásica y el afán comunicativo, confesional o lírico, estarán en la base de una escritura poética consciente, principio al que se terminará dando un lugar más protagonista con el paso del tiempo, en particular en los libros del segundo período de su poesía, *Los emisarios* (1984), *Crónica regia* (1985) y *Un homenaje y siete nocturnos* (1986). Ello no obsta para advertir que poemas incluidos en sus primeros libros, sobre todo en *Los trabajos perdidos* (1963), obedezcan a principios compositivos basados en el deseo de comunicación, y que tengan su basamento en experiencias de carácter más o menos autobiográfico. Este grupo de poemas se distingue por una cierta austeridad o sencillez de la expresión, y por la cimentación del lenguaje de una poesía donde el deseo de vínculo comunicativo o afectivo con el lector es fundamental, una poesía que busca la empatía sentimental y reflexiva con el lector, así como la creación de un sistema verbal que convierte la emoción o el pensamiento, comunicables e inscritos en la expresión de una comunidad, en principios centrales que determinan los fundamentos de la composición poética.

Álvaro Mutis posee, por lo menos, dos universos simbólicos que pueden ser advertidos en su obra poética: uno más cercano al lenguaje de las vanguardias, permeado por elementos oníricos e irracionales de filiación surrealista, y otro donde el

afán comunicativo, la austeridad expresiva, la confesión autobiográfica o la cercanía con el lenguaje y los temas de la tradición ocupan un lugar central. En el tránsito de uno a otro universo simbólico, podemos también descubrir las claves en la transformación de su concepción de la realidad, y hallar el camino para leer su obra de una manera más orgánica, no distinguiendo de una manera tajante y arbitraria un mundo del otro, pero sí afirmando que en esta metamorfosis simbólica y verbal encontraremos una forma más completa para leer su poesía, una manera que busque seguirle el pulso a este tránsito de paradigma imaginístico, perceptible en su universo creativo.

4.2 Mutis en Mito: divergencias y convergencias de un poeta insular

Es de vital importancia comprender, por un lado, la importancia de *Mito* (1955-1962) para el devenir académico y cultural de Colombia, que como ya se ha visto, había estrechado lazos con España en este sentido, y, por el otro, la discusión que se genera alrededor de si puede ubicarse a Álvaro Mutis en dicha generación a pesar de su reticencia. Hay, incluso, una tercera arista: la cuestión de la modernidad y la posmodernidad literaria en Colombia, pues frente a eso, en la obra del bogotano habría una respuesta con respecto a su postura frente a estas categorizaciones.

Uno de los principios centrales de la escritura en la obra de Mutis corresponde a la insistencia en alejarse de discusiones políticas o ideológicas, de la literatura de ideas, contrarias al pensamiento estético, que es la base filosófica de su producción literaria. Es quizás este asunto una de las razones por las cuales se ha visto que Mutis ha aceptado la inclusión en la generación de *Mito* más por comodidad que por convicción, precisamente por su rechazo a cualquier intención de compromiso político.

Con respecto tanto a su ubicación dentro de la tradición literaria colombiana como a las particularidades de su pensamiento y obra, Alfredo Laverde Ospina sostiene, en el capítulo de sus tesis doctoral dedicado a Mutis, que lleva el título de “La estirpe de los desesperanzados como arquetipo del hombre auténtico en Álvaro Mutis”, que, si bien Mutis ha querido evidenciar por qué no se siente parte de *Mito*, reconoce su importancia en términos más generales:

La negativa de Mutis, con respecto a ser incluido en la generación Mito, tiene su razón más profunda en el hecho de que para él la literatura no puede estar al servicio de intereses programáticos y en la poesía tanto de Gaitán Durán como la de Eduardo Cote Lamus se encuentra cierta proclividad al compromiso político. Con relación a la revista *Mito*, Mutis ha afirmado que sus proposiciones literarias no le interesaban y las lecturas de la revista le parecían en extremo ingenuas y carentes de criterios. Sin embargo, no niega la necesidad de *Mito* para el país.⁷⁴

Con respecto a esta discusión sobre si Mutis pertenece a *Mito* o no, Martha Canfield, en su texto *De la materia al orden: La poética de Álvaro Mutis* plantea los dos lados de esta ubicación. Por una parte, se reitera la negativa de Mutis y, por la otra, hace referencia, en todo caso, a una conexión entre *Mito* y el escritor:

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

⁷⁴ Laverde Ospina, Alfredo (2006), *Afinidades y oposiciones en la narrativa colombiana. Una lectura de Jorge Isaacs, José Asunción Silva, Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis*, tesis doctoral, Universidade de São Paulo, p. 166.

formaron: el poeta León de Greiff; 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.⁷⁵

Es cierto, entonces, que generacional y vitalmente existió una cercanía de nuestro autor – en un sentido amplio y contextual– con la revista, y los lazos intelectuales y biográficos que podemos encontrar entre Mutis y el grupo de la revista fundada por Jorge Gaitán Durán y Hernando Valencia Goelkel no pueden ser desconocidos. Existe, además, una importante relación que es meritorio destacar entre los poetas españoles y colombianos de la Generación del 50 y la generación de *Mito*, que nos revela aspectos interesantes en nuestra búsqueda en torno a los lazos entre España y Colombia que se encuentran tanto en la obra del autor bogotano, como en nombres significativos de las dos tradiciones nacionales, lo que nos permite entender como la relación de Mutis con España no nace de un impulso aislado, sino que forma parte de una amplia y sugestiva relación que trenza vínculos entre las dos literaturas de manera destacada y constante.

⁷⁵ Canfield, Martha (2000), “De la materia al orden: la poética de Álvaro Mutis” en *INTI*, 58 (otoño), 273-298, p. 72.

En relación con la presencia de escritores contemporáneos, que representan una línea de pensamiento renovador, cosmopolita, y capaz de poner en contacto a la cultura y la literatura colombianas con el pulso de un tiempo de transformaciones en la mitad del siglo XX, y el papel significativo que *Mito* tuvo en el conjunto de las publicaciones de la época en Hispanoamérica, tiene sentido traer a colación las palabras de Pedro Sarmiento Sandoval a este respecto:

Por haberse convertido la revista en un instrumento de propagación de las literaturas occidentales y por publicar por primera vez en castellano traducciones de ejemplos prominentes de la literatura y el pensamiento contemporáneos –Heidegger, Sartre, Lukács, Gramsci, Nabokov, Durrell, etc.– junto a textos de los más relevantes escritores latinoamericanos –Reyes, Carpentier, Paz, Borges, García Márquez, Fuentes, Cortázar, etc.–, Caballero Bonald opina: “No creo que circulara entonces por el mapa de las literaturas hispánicas una revista como *Mito*, de tan anticipadas cosechas culturales y de tan notoria influencia incluso después de extinguida (Caballero Bonald, 2001, 90).⁷⁶

La visión de poesía que defendió *Mito*, siguiendo a Sarmiento Sandoval, estuvo vinculada con la defensa de una expresión acorde con una visión a tono con la conciencia de disolución, irracionalismo y pérdida de centro que recorre buena parte de la visión de mundo de mediados del siglo XX, pero atendiendo a principios compositivos donde la expresión de la experiencia vivida y la construcción de un mundo metafórico sólido no defiende una poesía hermética o de un tipo de culturalismo extremo que la aleje de un público culto, pero no empeñado en la defensa

⁷⁶ Sarmiento Sandoval, Pedro (2006), *La revista Mito en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad literaria en Colombia*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, pp. 214-215.

a ultranza de la oscuridad de la expresión como valor estético fundamental. En muchos de los poetas que publicaron en la revista se advierte la presencia de una vanguardia que hace énfasis en la modernización formal y temática de la expresión poética de su época, pero teniendo presente de manera constante la figura de un lector con el que se pretende un vínculo empático tanto afectivo como conceptual. La tradición literaria, sin embargo, fue también defendida y considerada un valor en sus páginas, y la relación, personal y estética, de los miembros de *Mito* con los poetas españoles de la generación del 27, en aquella dimensión que los concibe como voces activas de un “vanguardismo de la tradición”, en términos de Rafael Alberti, los convierte en adalides de la expresión moderna de una nueva tradición literaria. En *Mito* no se propugnó por la imposición, sin embargo, de una tendencia única de concepciones ideológicas o estéticas, y este pluralismo es una de las fortalezas que marcó su historia y presencia posterior de una manera más significativa.

Vicente Aleixandre (1898-1984), por solo citar uno de los nombres más importantes de poetas de la Generación del 27 que participaron de manera activa en *Mito*, fue incorporado al Comité Patrocinador de la revista, y en la publicación aparecieron “Ausencia”, cuatro poemas agrupados con el nombre de *Incorporaciones* y las viñetas de los poetas Luis Cernuda y Pedro Salinas, textos a los que se une la publicación del prólogo a las *Obras completas* de Salinas. Aparte de Guillén y Vicente Aleixandre son Gerardo Diego y Luis Cernuda los poetas de la Generación española del 27 que aparecen publicados en distintos momentos en la revista.

Sitio aparte ocupa la relación de *Mito* con poetas españoles de la Generación o promoción poética del 50. En la revista fue publicado y reseñado el poeta José Manuel

Caballero Bonald (1926), quien además fue profesor en Bogotá en la Universidad Nacional de Colombia (1960-1962), además de otro importante escritor español coetáneo de los miembros de *Mito*, Juan Goytisolo (1931).

Hubo una cercanía intelectual de los miembros de la revista con varios escritores españoles de la Generación del 50, representada en buena medida en la comunión con la visión del existencialismo, y la visión privilegiada que ocupa en los dos grupos de autores la reflexión sobre la angustia del hombre y el sinsentido de la existencia como un asunto central en la comprensión de su obra y el posible sentido de la actividad intelectual y literaria. A este respecto sostiene Pedro Sarmiento Sandoval:

El existencialismo fue, entonces, un influjo compartido por el grupo de *Mito* y la Promoción poética española de los 50. La recepción de la filosofía sartreana entre los intelectuales que en España y en Colombia surgen en esa época determinará que los temas propiamente existencialistas, como el de la angustiada soledad del individuo contemporáneo y el de la ética de la escritura, adquieran un especial acento en la poesía y en los ensayos que publican en este período.⁷⁷

En la línea argumentativa del mismo Sarmiento Sandoval, es posible afirmar que un elemento que acerca también a buena parte de los poetas de *Mito* con los miembros de la Generación del 50 es el hecho de que pertenecen a clases sociales privilegiadas; la formación profesional como abogados de muchos de ellos, así como el deseo de participar en política de manera activa; su presencia como activos adversarios de las dictaduras militares; su diversidad estética, lo que en últimas termina haciéndolos protagonistas de una aventura generacional común, a pesar de las divergencias en

⁷⁷ Sarmiento Sandoval (2006), *La revista Mito en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad literaria en Colombia*, p. 215.

términos de concepción poética; el deseo de abrir las tradiciones poéticas de sus países a un mundo cosmopolita y de carácter internacional, lo que se hizo evidente en el papel que cumplieron como traductores de poetas de otras lenguas; el interés constante por reflexionar de manera argumentada y crítica sobre su propia creación, lo que los hizo rigurosos con su propia poesía, que se distingue por un lenguaje marcado por una exigencia creativa poderosa, y una distancia importante de las corrientes estéticas que habían exagerado el credo surrealista, y terminaron llevando a un irracionalismo que en muchas ocasiones entró en contacto dañino con la reacción estética y política. Escritores marcados por un compromiso ético como condición necesaria para la escritura poética, su actitud existencial los llevó a exigirse una forma de excelencia humana, y los convierte en personajes que marcaron una época, representativos de una visión de la poesía donde literatura y vida se complementan de una manera necesaria y orgánica.⁷⁸

A pesar de la cercanía biográfica y cronológica con los miembros del grupo de la revista *Mito*, en los textos literarios de Álvaro Mutis y en sus declaraciones públicas y entrevistas hay una mirada desconfiada sobre la modernidad, que fue punto de encuentro intelectual de los integrantes de la revista. En Mutis aparece un deseo constante de alejar a sus personajes de las convicciones y preocupaciones del mundo contemporáneo, un aislamiento y distanciamiento voluntarios de las preguntas e intereses de buena parte de sus coetáneos, así como el deseo de creación de una visión de mundo aislada, extemporánea, que llevan a sus criaturas literarias al anacronismo o al nihilismo. En palabras de Consuelo Hernández:

⁷⁸ Ver Sarmiento Sandoval (2006), p. 220.

Y es que la conciencia del “sin sentido” de la modernidad que tiene Mutis, engendra en la obra por lo menos dos posiciones extremas: una de vuelta al pasado conservador de la tradición, como una posibilidad de estructura sistemática que interprete, organice y devuelva significación al presente. La otra, la posición más común de Maqroll, quien se interroga, duda, se acomoda y cae a veces en un escepticismo o en un nihilismo nefasto, en busca de un orden que no mide riesgos.⁷⁹

Hay que considerar que la idea de dotar a un heterónimo de una voz poética convincente tiene una relación significativa, tanto con esta visión de despersonalización de la voz poética, en el marco de la discusión de la modernidad, así como con el universo de las lecturas del poeta. Uno de los autores al que Mutis reconocerá siempre como una fuente decisiva en su comprensión de lo poético es Antonio Machado, el autor de *Juan de Mairena* y padre de Abel Martín, heterónimos que animan el mundo machadiano de reflexión y creación, y al que tanto debe Mutis:

Pero el primer contacto con el mundo de la poesía lo tuve con don Antonio Machado. Él sigue siendo para mí una compañía de una fidelidad absoluta. No hay viaje que no haga sin llevarme la obra de Machado. Cuando olvido el tomo o sé que voy a estar muchos meses fuera, lo primero que hago es comprar en la ciudad a donde llego una edición popular para tenerla a mi lado. Porque siempre lo estoy leyendo y lo estoy disfrutando inmensamente.⁸⁰

Antonio Machado, uno de los autores centrales para los miembros de la generación de Mito, quienes bebían de los poetas de la generación del 27 su particular

⁷⁹ Hernández, Consuelo (1994), “Razón del extraviado: Mutis entre dos mundos”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid: AECL, No. 523 (enero), 69-78, p. 72.

⁸⁰ Citado en García Aguilar, Eduardo. (1988), “La prosa de la desesperanza”, en Santiago Mutis Durán (ed.), *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, Cali: Proartes, 125-132, p. 126.

comprensión de la creación lírica y reflexiva, de una obra donde la voz poética desdoblada tiene un papel compositivo y dador de sentido. El elemento dramático es, por otra parte, central en la creación de buena parte de la obra del autor bogotano, y no debe ignorarse el papel que en su obra tendrá un cierto gusto por la composición de situaciones narrativas o líricas que se sostienen sobre un trasfondo de representación escénica. Maqroll aparecerá entonces como un protagonista descentrado y paralelo a la conciencia del Mutis de los primeros poemas, y le dará voz a su concepción de la realidad de una manera más rica.

Así, Mutis eligió de manera clara y consciente su posición de *poeta insular*. La afinidad con algunas de las políticas editoriales de *Mito* no bastaba para sentir una fuerte afiliación ni adhesión al proyecto de la revista. Es importante anotar, además, que muchos de los poetas y narradores asociados con el proyecto, principalmente Jorge Gaitán Durán y Eduardo Cote Lamus, pero también Hernando Téllez y Jorge Zalamea, murieron en los años 60. El proyecto fue fundamental para definir una nueva literatura en Colombia, cuando la Violencia había impuesto una narrativa más cercana al testimonio que a la ficción literaria y la poesía parecía no tener cabida en medio del desastre. Muchos otros nombres, como Gabriel García Márquez, Pedro Gómez Valderrama, Héctor Rojas Herazo, Fernando Charry Lara, Helena Iriarte, encontraron en *Mito* un espacio para sus incipientes carreras literarias, pero definieron rumbos propios después de la desaparición de la revista en 1962. Así, la vinculación con *Mito* no definía de ninguna manera los rumbos o las líneas de la producción literaria. El caso de Mutis, en ese sentido, no es singular.

4.3 Después de *Mito*

Como es evidente, el éxito de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, publicada en 1967, transformaría el panorama de las letras. Un aspecto fundamental es que, por primera vez en la historia de la literatura colombiana, la narrativa pasa a ser más importante que la poesía. A diferencia de los otros dos autores de novelas hito en el panorama de las letras, Jorge Isaacs (*María*, 1867) y José Eustasio Rivera (*La vorágine*, 1924), García Márquez no solo no era poeta, sino que venía del periodismo. Estas características lo diferenciaban de sus contemporáneos más académicos, como Eduardo Caballero Calderón y Hernando Valencia Goelkel. En ese panorama, Mutis parece una figura más anticuada, que se ajusta menos a las expectativas de un momento impregnado por las turbulencias políticas de la Guerra Fría en América Latina, la Revolución Cubana y las dictaduras del Cono Sur.

En los años 70, el panorama literario en Colombia estaba dominado por la figura faro de García Márquez, que opacaba a todas las demás, y por la dominancia del *boom* en el panorama continental. Ciertamente, no habían dejado de aparecer novelas y de surgir poetas, pero la impresión general es la de un panorama fragmentado en numerosas tendencias, sin que hubiera escuelas o grupos, cenáculos o centros. Nada más indicativo de esta situación que el hecho de que la generación poética que surge en esa década se conozca como la generación “Sin Nombre”. La Violencia, que había ocupado el centro de la narrativa, era ya un recuerdo distante para las generaciones mayores y un hecho ignorado para las más jóvenes. De diversos rincones del país surgía una nueva literatura urbana, más asociada con el cine que con la tradición literaria, más interesada en explorar la cultura juvenil que los arcanos de la historia.

Mutis tenía renombre en los círculos poéticos, pero lo que lo sitúa nuevamente en una posición de prestigio literario será la publicación de su novelas, a partir de 1986, cuando ya tiene más de 60 años. Estas novelas irrumpen en un momento de recrudecimiento de lo que ha venido a llamarse las “nuevas violencias”, una proliferación de conflictos en numerosos frentes (insurgencia, contra-insurgencia, paramilitarismo, narcotráfico). Tal vez, los temas de la errancia, la desesperanza, el hombre solitario en medio de una naturaleza hostil, que predominan en la narrativa de Mutis, resonaron con fuerza en un país que se sentía como un Maqroll, sin destino ni sosiego.

La obra poética de lo que consideramos la segunda etapa, en donde el tema de España cobra gran relevancia, se recorta en este panorama como una búsqueda de un puerto seguro, sin que por ello Mutis abandone los motivos centrales que animan la poesía anterior.

CAPÍTULO II.

SOBRE UNOS ASPECTOS TEMÁTICOS DE LA POESÍA DE ÁLVARO MUTIS

Tras haber explorado la conexión de la obra de Álvaro Mutis con la tradición literaria colombiana ya podemos ir dilucidando lo que la caracteriza. El tema más frecuentado en la obra de Mutis es la errancia. La voz poética (o narrativa) generalmente es la del personaje viajero, trashumante, solitario. Las diversas constelaciones que figuran de esta errancia en la obra poética tardía serán abordadas en el análisis que haremos de sus poemas en los capítulos que siguen. Sin embargo, en una extensa obra que cubre un lapso de 50 años, Mutis tocará con insistencia una serie de temas, motivos y figuras, que recorren su obra poética y narrativa.

1. Los límites del lenguaje, el deterioro, la errancia

La poesía de Álvaro Mutis es producto de su insistencia en sus reflexiones sobre el lenguaje. Una de las evidencias que ya se había mencionado con respecto a este asunto es la posición de desencanto frente a la palabra. Sin embargo, es a pesar de dicha posición, o precisamente en virtud de ella, como se crea una poesía en la que la palabra reflexiona sobre sí misma. Dice Fernando Charry Lara al respecto del trabajo poético de Mutis, cuyo trabajo define como un proceso de constante indagación sobre la palabra y al que resalta y diferencia dentro de una tradición poética precisamente por esa actitud nada indulgente frente al lenguaje:

A pesar, o tal vez a causa del impulso de su imaginación, la poesía de Mutis no ha dejado de preguntarse, en efecto, cómo podría ser escrita, para quiénes y con qué vocablos, formas e imágenes. Recelosa de sus dones, ha preferido ir en busca de la perdida virtud original del lenguaje. Sus largos silencios dan testimonio, no de mudez, sino de las exigencias que formula al poema y de las vacilaciones acerca de su eficacia posible. Otros poetas, sabemos, suelen estar complacidos y seguros de lo que dicen. Nuestra predilección sabrá inclinarse de todos modos por quienes, como Mutis, intentan en cambio luchar contra la insuficiencia y la vacuidad resonante de las palabras.¹

No se trata, entonces, únicamente de que haya una relación entre poesía y prosa en la obra literaria de Mutis. De lo que se trata es de la indagación de dónde está lo poético. Y frente a esta pregunta, la respuesta es que puede encontrarse tanto en el verso como en la prosa y tanto en la indagación frente al lenguaje como en la construcción de personajes míticos que atraviesan la obra y que encarnan una tipología humana que permite pensar qué hay de poético en la desesperanza y el fracaso:

Varias demostraciones de que Mutis irrumpe en territorios que no pertenecen a lo comúnmente calificado como poético podrían ensayarse. Me parece que la más aparente de todas ellas, por ser al mismo tiempo la más sencilla, nos revela de inmediato, el intento del poeta. Es entonces el caso de recordar que esta poesía, desde sus iniciales manifestaciones, se ha expresado indistintamente en prosa o en verso, sin establecer diferencia entre una u otro como instrumento de su creación. Ello concuerda además con su predilección por lo narrativo. No pretendo insinuar la originalidad de este procedimiento. Pero, si no original, el abandono del verso y la consecuente insistencia en la prosa,

¹ Charry Lara, Fernando (1985), *Poesía y poetas colombianos*, Bogotá: Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, p. 129.

como encarnación de la poesía, implica no sólo un aspecto formal –la rebelión contra moldes que se juzgan limitativos y falsos– sino, aún más, la sospecha de que ellos carecen de la libertad propiciatoria para el desarrollo de una emoción poética movida por fuerzas más secretas, vivas e imprevisibles.²

Desde los primeros poemas de Mutis, puede apreciarse la mencionada construcción poética de la desesperanza y el fracaso. David Jiménez no solo identifica esta tendencia en su escritura, sino que la conecta con el Neruda de *Residencia en la tierra* precisamente por la presencia de la degradación y la destrucción, en la presencia de cosas carcomidas y oxidadas, por la insistencia en el uso de palabras que están atravesadas por un tono disfórico, propio de la línea temática del desencanto y de la futilidad, incluso, del trabajo con el lenguaje poético:

Entonces, “¿qué afán nos empuja a decirlo, a gritarlo vanamente? / ¿En dónde está el secreto de esta lucha estéril?”. Estas líneas podrían considerarse una primera declaración de principios poéticos en la obra temprana de Mutis. Siempre que se refiera a la poesía en estos poemas iniciales, subrayará las palabras “esterilidad” e “inutilidad” como rasgos constitutivos. “Poesía: moneda inútil”, dirá, “estéril angustia”. Si la poesía reside en las cosas, el poema está hecho desde siempre y sobran las palabras. Si acaso viene, por el contrario, de más altas regiones y su música profetiza las miserias del futuro, entonces son los dioses los que hacen el poema. Las palabras son un velo que no permite ver lo esencial, los instantes eternos, inexpresables, dice Mutis en estos primeros poemas. La función de la palabra y del poema consiste en

²Charry Lara (1985), *Poesía y poetas colombianos*, p. 126.

sustituir: una sustitución en la que siempre se pierde lo esencial, de ahí su irremediable derrota.³

Su libro de *Los elementos del desastre* (1953) “fue perspicazmente caracterizado por Gabriel García Márquez (...) como escrito ni en prosa ni en verso y como sin parecerse, por su originalidad, a ninguno de los libros en prosa o en verso escrito por los colombianos”.⁴ Este segundo libro de poemas de Mutis fue reconocido por Octavio Paz como una evidencia del trabajo del poeta, quien se entrega al lenguaje con la sospecha de quien conoce tanto sus potencias como sus límites:

Algún tiempo después de leer *Los elementos del desastre* se refería Octavio Paz a la impresión que le había causado este volumen y al reconocimiento que en él había logrado de un poeta: “Un poeta de la estirpe más rara en español: rico sin ostentación y sin despilfarro”. Escaso linaje que así se le revelaba: “Necesidad de decirlo todo y conciencia de que nada se dice. Amor por la palabra, desesperación ante la palabra, odio a la palabra: extremos del poeta. Gusto del lujo y gusto por lo esencial, pasiones contradictorias pero que no se excluyen y a las que todo poeta debe sus mejores poemas”. Conforta saber que un poeta, atraído como todos los poetas por la seducción del lenguaje, sea al mismo tiempo capaz, no solo de resistirse a su esplendor, sino de poner en entredicho sus facultades.⁵

Por su parte, el libro *Los trabajos perdidos* (1965) reúne veinte poemas cuyos temas centrales son el sueño, la muerte, el tiempo y la noche. Temas centrales que se acompañan con un ejercicio metatextual en el que el poeta no solo define y redefine obsesiones humanas, sino que también reflexiona sobre el lenguaje poético. David

³ Jiménez (2008), “Sobre la presente antología”, pp. 51-52.

⁴ Palencia-Roth, Michael (2003), “Álvaro Mutis.” *Poligramas*, no. 19 (junio): 11-41, p. 20.

⁵ Charry Lara (1985), *Poesía y poetas colombianos*, p. 125.

Jiménez hace una descripción de este libro, con la que plantea la conexión que hubiera podido existir con T. S. Eliot,⁶ la conexión con Marcel Proust a través de la exploración del tiempo, la novedad de este poemario con respecto a la actitud nerudiana de la mirada sobre la degradación y la destrucción, y la insistente pregunta sobre la palabra. Con esta descripción, accedemos, por un lado, a una caracterización intrínseca de *Los trabajos perdidos*; por el otro, a una lectura más amplia de Mutis teniendo en cuenta lo que se mantiene o lo que se reelabora de sus textos anteriores:

Apartándose del universo simbólico y ontológico del surrealismo y de la experiencia clásico-vanguardista de la poesía de Eliot, pero no totalmente del segundo modelo de composición, en el libro de Mutis *Los trabajos perdidos* (1965), hay un conjunto de poemas que podrían denominarse “los poemas del tiempo recobrado”. La influencia de la obra de Marcel Proust (1871-1922) tiene, en la obra de Mutis, una virtud casi redentora, pues le permite desarrollar un nuevo tipo de poema, distinto del modelo nerudiano centrado en las materias

⁶ Cabe aquí hacer una aclaración sobre la importancia de la mención de T. S. Eliot, no solo a propósito de Mutis, sino de la relevancia de su figura dentro de la poesía colombiana. Dice David Jiménez al respecto: “T. S. Eliot (1888-1965), premio Nobel de literatura en 1948, doce años antes que Saint-John Perse, fue otra figura clave durante la primera mitad del siglo para los lectores de poesía en Colombia, y en su obra se intentó encontrar respuesta a la pregunta por la identidad moderna de la lírica. Jaime Tello (1918-1996), traductor destacado de Eliot, le dedicó varios artículos, aprovechando la curiosidad que su obra había despertado entre la comunidad de lectores en el país. Para Eliot, como lo aceptaría sin ambages el propio Mutis, las fuentes originarias de la poesía no se encuentran en los niveles conscientes del pensamiento sino más abajo; para encontrarlas hay que bajar hasta lo más primitivo y olvidado, hasta el ritmo de la danza ritual y las imágenes y símbolos que constituyen el patrimonio común de la Gran Memoria. Pero la manipulación de los materiales y el proceso de composición no pueden realizarse sino bajo la vigilancia de la conciencia. La poesía moderna, según la lección de Eliot, es la encargada de mantener vivos los lazos con los momentos más primitivos de la historia humana; pero es, al mismo tiempo, obra consciente, trabajo crítico de la razón. Algo muy parecido a lo que Jorge Gaitán Durán (1924-1962), el fundador de la revista *Mito*, llamaba el ‘nuevo concepto de realidad’: la unidad de lo consciente y lo inconsciente, de lo objetivo y lo subjetivo, de lo racional y lo mágico” (Tello: “La poesía de Eliot”. Lecturas dominicales de *El Tiempo*, noviembre 7 de 1948. Y “El método mítico en la poesía de Eliot”. Suplemento dominical de *El Espectador*, marzo 11 de 1951)”. Jiménez, David (2002), *Poesía y canon. Los poetas como críticos en la formación del canon en la poesía moderna en Colombia*, Bogotá: Editorial Norma, pp. 180-181.

terrestres, la efusión verbal, el aire de familia con algunos procedimientos surrealistas y la objetividad del tiempo que corroe y aniquila. En poemas como “Nocturno”, “Señal”, “Exilio” y el último de los tres titulados “Sonata”, el tiempo adquiere una nueva dimensión y, con él, la adquiere también la poesía. Ahora se trata de buscar, debajo de la “frágil materia” de los años, de la vida de cada día, “usada y ajena”, otra vida más verdadera, rescatada de “la ruina del tiempo y las costumbres”. En el “Poema de lástimas a la muerte de Marcel Proust” se dice en cinco versos cuál es el sentido de la poesía en esta nueva concepción: “buscando, llamando, rescatando / la semilla intacta del tiempo, / construyendo un laberinto perdurable / donde el hábito pierde su especial energía, / su voraz exterminio”. Rescatar y construir son los dos verbos que definen ahora la poesía: rescatar “la intacta materia de otros días” y construir, para salvarla del “ajeno trabajo de los años”, un laberinto de palabras, espacio poético donde se preserve del “voraz exterminio” del hábito. Un rostro, un gesto, un tema musical, escribe Mutis en “Sonata”, “vuelven un día a visitarte”, llaman de otro tiempo y quizás estén a punto de decir, “con unos labios sin voz, la palabra que tal vez iba a salvarte”. Son anclas que revuelven las profundidades, sin que el yo lo advierta del todo. Hay algo que espera emboscado y se sabe “por cierto dolor que cierra el pecho”. ¿De dónde salen esos llamados?, se pregunta el poeta. Sensaciones olvidadas como el golpeteo de la lluvia, el agua que corre por las calles en silencio, el olor húmedo, pueden, en un instante privilegiado, convertirse en mensajeras: vienen del pasado, de la infancia, y le hablan al presente de un tiempo redimido, esencial, un relámpago liberado del vacío del mundo.⁷

En *Reseña de los hospitales de Ultramar*, publicado mientras Mutis estaba en prisión, es, según Michael Palencia-Roth, donde Maqroll adquiere su forma definitiva.

⁷ Jiménez, David (2008), “Sobre la presente antología. En *Antología de la poesía colombiana*, Bogotá: Eitorial Norma, pp. 52-53.

Es un libro compuesto por nueve poemas en prosa y dos poemas en verso, llamados *fragmentos*, que tienen tres epígrafes a manera de introducción y que son atribuidos a textos médicos del siglo XVIII. Con respecto a estos elementos, Mutis desvirtúa la veracidad de dichos epígrafes, sus fuentes eran inventadas.⁸ Es clave volver a mencionar aquí el asunto de la herida y de la enfermedad como índices recurrentes dentro de la producción de Mutis. Son elementos que confirman el tono disfórico del desesperanzado y la conexión con el dolor y el sufrimiento. Vale la pena la transcripción de la enumeración de los hospitales y el resumen de lo que sucede en cada uno porque construye los cronotopos en los que Maqroll se va construyendo como personaje. Son lugares que determinan el recorrido tanto geográfico como existencial del Gaviero. Un recorrido que se construye poéticamente a través de la figura exacerbada del cuerpo: la sexualidad desaforada, la enfermedad, el dolor y la herida:

El material principal de la colección está dedicado a las descripciones de Maqroll en este o aquel “hospital de ultramar”, convaleciente de múltiples enfermedades y heridas adquiridas en numerosos viajes por tierra y por mar. Cada enfermedad está marcada por su propia desesperación y cada hospital es diferente, compartiendo con los demás solo el dolor y el sufrimiento. Como ejemplo está el Hospital de la Bahía, un lugar ardiente, sucio, caluroso y cegador, donde los pacientes hambrientos copulan al mediodía, gimiendo enloquecidos en medio de las salas. Está el Hospital del Río, donde Maqroll ha ido para ser curado de las heridas recibidas en una pelea en el burdel de una ciudad anónima, donde la inmovilidad forzosa y la larga convalecencia le enseñan a valorar la soledad y las creaciones de

⁸ Palencia-Roth (2003), “Álvaro Mutis”, p. 22.

la fantasía. Hay una cascada donde Maqroll se lava sus heridas y aprende a afrontar la realidad de su miserable condición. Otro de sus hospitales es un abandonado vagón de tren donde Maqroll, esta vez agotado por la malaria y el hambre, es visitado por dos mujeres que ocasionalmente se satisfacen sexualmente sobre su dilapidado cuerpo. Siguen en la lista el Hospital de las Minas de Sal y el Hospital del Orgullo, entre otros. Son tantos hospitales que Maqroll ha recurrido a una especie de carta de navegación (el poema es llamado *El mapa*) para orientar a sus amigos. El mapa (que nunca veremos) lo lleva consigo, adornado con nueve viñetas crípticas.⁹

Al respecto de la herida y la enfermedad como temas relevantes dentro de *Reseña*, Belén del Rocío Moreno, autora de una obra sobre la visión del azar y el destino en Mutis, sostiene lo siguiente en relación con el poema “Moirologhia”:

no es solamente de la lenta corrupción de la materia de lo que allí se trata, porque lo que está en juego es hablar de la muerte del hombre. Es entonces cuando un ominoso malabar trueca la voz ya imposible del muerto en la única voz entonces audible.¹⁰

Si no es de la corrupción de la materia de lo que se trata, es de la imposibilidad de decir algo frente al asunto de la muerte, lo que nos instala, nuevamente, en la relación particular entre Mutis y el lenguaje. Y, como señala inmediatamente después Moreno, pensar en la muerte es pensar en el decir sobre la muerte:

Maqroll sabe que hablar de la muerte es una labor completamente inútil; cualquier cosa dicha sobre ella, partiendo de la ignorancia, sólo puede desembocar en una esterilidad sin remisión. Por eso se pregunta

⁹ Palencia-Roth (2003), “Álvaro Mutis”, p. 23.

¹⁰ Moreno, Belén del Rocío (1998), *Las cifras del azar. Una lectura psicoanalítica de la obra de Álvaro Mutis*, Bogotá: Planeta Colombiana Editorial, p. 89.

si acaso, “¿No valdría más callar para siempre y esperar?” (*La nieve del almirante*, p. 28). Pedido que no puede hacerse a los hombres porque quizá ésta sea de su exclusiva propiedad. Con ellos Maqroll señala que la muerte de que se trata no es solamente la que corresponde a la disolución de la materia viva, al retorno de lo inanimado. ¿Qué se agrega a la carne inerte para que la muerte sea de exclusivo dominio del hombre? La muerte no es acá únicamente el punto final para la vida, son los múltiples signos que puntúan una vida.¹¹

Con los poemas de la *Reseña*, Palencia-Roth establece una conexión entre la poesía de Mutis, de Baudelaire y Rimbaud, y de la tradición literaria colombiana, León de Greiff con sus experimentos en versos narrativos o poemas en prosa. Estas conexiones están aravesadas por temas relacionados con la tipología humana caracterizada por el asunto de la desesperanza y la decadencia, que además remiten inevitablemente a la experiencia de Mutis en prisión, con las que no solo hay un pensamiento sobre la libertad perdida, sino sobre las memorias de lo que ya no se tiene.¹²

Por su parte, *Caravansary* (1982) es, según el decir del propio Álvaro Mutis, un libro de viajes. En su texto *De escritura a obra: el proyecto literario de Álvaro Mutis*, que se convertirá en el prólogo de su libro *Mirada anacrónica y resistencia. La obra de Álvaro Mutis*, María del Carmen Porras describe este poemario a la luz de las imágenes que se construyen dentro y fuera del texto. Es decir, cómo la imagen del caravasar puede no solo construir el espacio que habitan los personajes, sino cómo se convierte en una metáfora que permite hacer una lectura más amplia del poemario para pensarlo en términos de una exploración sobre lo que significa el viaje que, ya

¹¹ Moreno (1998). *Las cifras del azar*, p. 89.

¹² Palencia-Roth (2003), “Álvaro Mutis”, p. 23.

sabemos, no se plantea únicamente en términos geográficos sino que remiten a una realidad ontológica de los personajes:

El poema que da título al libro es el que más me interesa analizar, pues en él se encuentra la interpretación poética que hace Mutis de este espacio. Es curioso cómo el propio diseño del poema apunta hacia la imagen física que podría observarse en un caravansar: el texto está compuesto por once fragmentos: los diez primeros se encuentran numerados y presentan un fuerte matiz narrativo; el último es, más bien, poético y lleva por título “Invocación”. En cada uno de esos once fragmentos escuchamos voces diferentes: narraciones en tercera y primera persona se van presentando para figurar los testimonios de los diversos personajes que se encontrarían en un espacio como el caravasar. “Caravansary”, por otra parte, abre el libro y pienso que, dado que lleva el mismo nombre del poemario, marca la lectura del resto de los poemas del texto: si este espacio, según la definición que transcribe Mutis, es el lugar de descanso y refugio de los viajeros que van en caravana, en el poemario, donde todos los textos giran alrededor de los avatares de navegantes, comerciantes, militares, prostitutas, camioneros, el poema se propone como punto de partida para leer lo que significa la experiencia del viaje y del nomadismo de aquellos que no tienen hogar sino en el camino, en la totalidad del libro.¹³

Hasta aquí se ha hecho mención de ciertos puntos fundamentales en la lectura de la obra poética de Álvaro Mutis y los cambios o las recurrencias entre los textos. Dentro de dichos puntos, encontramos la muerte, la noche, el tiempo, el viaje, la poesía. Y, por supuesto, el asunto de la decadencia y la desesperanza. De cara, entonces, a la búsqueda de una caracterización con la que se pueda pensar la obra

¹³ Porras, María del Carmen (2006), *Mirada anacrónica y resistencia. La obra de Álvaro Mutis*. Caracas: Editorial Equinoccio - Universidad Simón Bolívar, p. 137.

poética como un todo, Jacobo Sefamí aporta una suerte de resumen de las características de la producción poética mutisiana. En su texto *De la desesperanza a la plenitud: la revelación epifánica en la poesía de Álvaro Mutis*, Sefamí identifica cuatro características fundamentales: la delgada línea entre la poesía y la prosa; la polifonía de los textos, que funcionan como alter egos del poeta y que, al mismo tiempo, distancian al yo poético; el viaje como una categoría a través de la cual se atraviesan tanto el espacio como el tiempo, y en relación con este último, los personajes vuelven a un pasado que hacen suyo y que los convierte en héroes, reales o ficticios; el conflicto con la palabra, que resulta insuficiente para la expresión:

Todo esto confluye en lo que parece ser la tensión fundamental en su poesía: la elección de momentos particulares —banales o no— sirven para explorar la epifanía de un instante como representación del orden perfecto o como fórmula indescifrable de un enigma ante las circunstancias agónicas del desastre.¹⁴

Circunstancias agónicas del desastre son las que atraviesan toda su obra y le dan vida a la estirpe de desesperanzados que la habitan y cuyas cuatro condiciones básicas son: lucidez, incomunicabilidad, soledad y el ser para la muerte.¹⁵ Este compendio de obsesiones y elaboraciones son los que ubican a Mutis dentro de los escritores de culto:

Mutis nunca lo dudó: la literatura, la verdadera literatura, es un proceso de exploración, revelación e iniciación en el lector. Ni creador ni lector, como profeta e iniciado, serán idénticos después de

¹⁴ Sefamí, Jacobo (2015), “De la desesperanza a la plenitud: la revelación epifánica en la poesía de Álvaro Mutis”, *Acta Poética*, 36(1) (enero-junio), 87-104, p. 90

¹⁵ Gómez, Blanca Inés (2004). “Epifanía y desesperanza en la obra de Álvaro Mutis”, *Universitas Humanística* (57), 117-127, p. 125.

enfrentarse a la palabra. Escribir o leer no valen la pena si no conducen a tales iluminaciones o revelaciones. En esos poemas narrativos, figurativos, volvíamos a los viejos zocos milenarios, a las guerras de hace 2000 años, a los reyes caídos, a los soldados empalados o enceguecidos, a los viajeros de Homero y de Virgilio, el esplendor y la caída de los hombres, a la cierta condena de la enfermedad y la muerte. Y por esa razón, entre los jóvenes colombianos infectados por la poesía en los años 70, Mutis se convirtió en autor de culto, de la misma manera que ahora se convirtió en autor de culto para cientos de miles de lectores franceses, ganados por el estupor de descubrir un cómplice entre la literatura latinoamericana.¹⁶

La presencia de la poesía de Mutis dentro del panorama de la literatura colombiana y su relación, en términos más amplios, tanto con el resto de Latinoamérica como con Europa, permitió que hubiera una mirada diferente sobre nuestra literatura, “hasta entonces embebida en el artificio o en el folclor”.¹⁷ Su irrupción en la tradición literaria colombiana trajo consigo una nueva visión sobre la literatura y, por ende, sobre el ser lector. Con esta propuesta estética, Álvaro Mutis se convirtió, desde sus trabajos iniciales, en un referente ineludible dentro de la literatura nacional.

2. El personaje de Maqroll en la obra de Mutis

Un primer paso necesario para adentrarnos en sus poemas y relatos iniciales es describir la trayectoria de Maqroll, un personaje recurrente en su obra, sus funciones y su naturaleza.

¹⁶ García Aguilar, Eduardo (2002), “El gaviero loco de Ultramar”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 619 (enero), 15-19, p. 18

¹⁷ García Aguilar (2002), “El gaviero loco de Ultramar”, p. 18.

Los principales textos en los que aparece como protagonista Maqroll el Gaviero en la obra poética de Mutis son los siguientes: “Oración de Maqroll”, aparecido primero en *La balanza* (1948), y luego en *Los elementos del desastre* (1953); *Reseña de los hospitales de Ultramar*, publicada por primera vez en la revista *Mito* en 1955, y luego en 1959 en una separata, para ser incorporada finalmente en la segunda parte de *Los trabajos perdidos* (1965), y aparecida con la adición de poemas dispersos como libro individual en 1997, once poemas dedicados todos a Maqroll; en la *Summa de Maqroll el Gaviero 1948-1970* (1973), una edición realizada en España (Barral Editores), que incluye una importante selección de los poemas de Mutis hasta ese momento, se adicionan una sección que lleva el título 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”, y consta de tres textos, “Soledad”, “La carreta” y “Lejanía”; en *Caravansary* (1981), “En los esteros”, “Cocora” y “La Nieve del Almirante”, que dará nombre a la primera novela del ciclo de las *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, publicada en 1986; y en *Los emisarios* (1984), “El cañón de Aracuriare” y “La visita del Gaviero”. Los últimos cuatro poemas aquí mencionados se incorporan al final de la novela *La Nieve del Almirante* (1986). La figura del gaviero se desarrolla más ampliamente en la obra novelística de Mutis, aunque los rasgos más definidos ya se han establecido en la obra poética. La última aparición de Maqroll en la obra poética es en 1984, en *Los emisarios*, y que a partir de 1986 pasa a ser el personaje de la obra novelística.

Es importante hacer mención de las características del Gaviero y todo lo que representa, pues solo así podrá entenderse qué hay de poético en él, cuáles son sus

filiaciones con la desesperanza y qué habría detrás de las apariciones y desapariciones de este personaje a través de la obra de Mutis. Belén del Rocío Moreno las define así:

Sin duda, la labor de Maqroll como gaviero representa esta otra faceta del azar en la cual se sabe con antelación lo que sucederá. La anticipación no es la adivinación que acierta; es el acierto que procede de la lectura de los indicios. El gaviero es quien trepado en la parte más alta de la nave, escruta el horizonte, es el avizor, el que sabe antes que el resto de la tripulación lo que se avecina: anuncia las tormentas, las costas a la vista, las manadas de ballenas, los cardúmenes vertiginosos. Oficio que en Maqroll desborda su vida de marinero, pues anticipa con igual justeza el engaño que se apura en un rostro, el designio de muerte que se revela en una voz, la próxima separación de una mujer que se anuncia en su tierna condescendencia. En todos estos casos se advierte el primer modo de anticipación que distinguimos.¹⁸

En su texto “Maqroll el Gaviero, conciliador de mundos” (2002), Samuel Serrano contribuye a la caracterización del Gaviero y la conecta tanto con el autor como con la propia narrativa en la que se desenvuelve y se forja su destino:

Maqroll (...) es la figura poética y clarividente que Mutis ha encontrado para salvar del desastre final del tiempo los fragmentos de su infancia desperdigada y rota entre las orillas de dos mundos distintos y lejanos, unidos y zanjados por el mar y expresar, al mismo tiempo, la pesadumbre existencial y el conocimiento que la experiencia del exilio ha dejado en su vida.

Maqroll, por tanto, nace viejo, trashumante, desencantado, lleno de achaques y dolencias, recordando siempre experiencias lancinantes de su pasado o brevísimos instantes en los que la felicidad

¹⁸ Moreno (1998). *Las cifras del azar*, p. 94.

fue posible. Sabemos de su escepticismo, su ironía, sus trabajos anómalos y su intuitivo carácter que lo lleva a romper repentinamente con sus empresas para embarcarse al pronto en nuevas aventuras que no conducen a ninguna parte. Pero no conocemos su rostro, su pasado o su lugar de origen, pues el autor nos va entregando su silueta con moderada y sabia contención, como los trazos de un sueño recurrente que torna cada tanto a nuestra vida sin que sus sombras lleguen nunca a revelarnos su secreto.¹⁹

La errancia, que es actividad característica de la naturaleza de Maqroll, además es comprendida como visión de mundo, marca vital que también define los espacios que se recorren a lo largo de los poemas o las narraciones, y tiene una relación necesaria con el talante desesperanzado de la estirpe o tipología humana a la que Maqroll pertenece:

La errancia de Maqroll es, en verdad, muy dilatada: el mar y los desiertos, las minas y la selva, las tierras altas y las tierras bajas, el páramo y los puertos, el río torrentoso que en laza estos lugares, pero, aunque su aventura se refiera a atravesar la selva en busca de unos enigmáticos aserraderos que se desvanecen en el aire o a escarbar la veta de una mina que no logra desentrañar jamás, su desafío es siempre el mismo: enfrentarse a la inminencia de la muerte, previendo sus signos e intentando adivinar su forma porque el Gaviero sabe que hay una esencia de destrucción oculta en toda empresa humana pero es imposible de adivinar y su lucidez consiste, precisamente, en descifrar esa esencia y aceptarla con serenidad sin retroceder ante su devastación. La facultad vidente de Maqroll, en realidad, es una condena, pues al poder remontarse por encima de la mirada de los hombres, sabe que todo está perdido de antemano y que todo esfuerzo es inútil, sin

¹⁹ Serrano Serrano, Samuel (2002), "Maqroll el Gaviero, conciliador de mundos", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid: AECI 619 (enero), 21-26, p. 23.

embargo, no rehúye el combate por la vida porque, como todo héroe desesperanzado, no está en el fondo reñido con la esperanza pues sabe que sólo las efímeras dichas que ofrece la vida se encuentran “las breves razones para seguir viviendo”.²⁰

Con respecto a su presencia dentro de la obra, llaman la atención los juegos narrativos, las anomalías lógicas de las que Mutis tuvo que servirse para que el personaje apareciera incluso después de su muerte en novelas posteriores. Esto corresponde, por una parte, a una manera de construir literariamente la relación del autor con su personaje:

El impulso para sobrevivir tiene un punto de toque análogo al destino de Maqroll como creación literaria. Mutis ha intentado matarlo más de una vez y hasta ha descrito su muerte en *Un bel morir*, pero como la cabeza del Rey Carlos, Maqroll vuelve una y otra vez. Cuatro de las siete novelas del ciclo Maqroll fueron escritas después de su supuesta muerte. Para continuar escribiendo sobre Maqroll se ha requerido de algunos ajustes por parte de Mutis. Lo incluye en el *Tramp Steamer* por haberse acercado el narrador (Mutis) a un personaje que también se ha cruzado por el sendero de Maqroll y cuya historia concierne a los amigos de Maqroll. En *Amirbar*, de nuevo el narrador Mutis revive en la memoria una época en California cuando recuperó a Maqroll de una de sus tantas enfermedades tropicales. Las insinuaciones corren de aquí para allá, en el sentido de que la muerte de Maqroll, como se narra en el apéndice de *Un bel morir* y se conecta luego en otras partes, es después de todo, apócrifa. En la segunda historia de *Tríptico de mar y tierra*, Mutis escribe lo siguiente: “De Maqroll el Gaviero hace años que nada sé; muchas versiones corren

²⁰ Serrano Serrano (2002), “Maqroll el Gaviero, conciliador de mundos”, p. 25.

sobre su muerte. Como no es la primera vez que esto sucede, aún solemos sus amigos indagar sobre noticias suyas.²¹

Por el otro lado, el “ir y venir” de Maqroll entre la vida y la muerte, es leído por Belén del Rocío Moreno como “Imaginarizaciones de la muerte”:

Y acá hacemos valer el término *imaginario* tanto en su acepción más corriente, como en su referencia exclusivamente psicoanalítica, esto es, en cuanto alude al cuerpo y su modo especular de construcción. Desde esta perspectiva sobre un lugar el anuncio de las múltiples muertes de Maqroll: asfixiado por el tumulto de la sangre después de recorrer seis terrazas en que olvida, recuerda y reconoce, encogido al pie de un timón con el cuerpo reseco y los ojos puestos en la nada, o en circunstancias posteriormente desmentidas por su presencia en los lugares más insospechados del mundo. Como si el repetido ritual formara parte de la lenta doma del ignoto y omnipresente reino de la muerte. Así, en otro nivel de análisis, se advierte que la ficción misma procura una pluralidad de vidas que permite la reconciliación con la muerte.²²

Así como Maqroll y su nihilismo nefasto, los personajes de los relatos de Mutis no corresponden a hombres de acción en quienes se cifra el cambio del destino histórico y que, con esa característica, estarían conectando un pensamiento ideológico detrás del deber ser del hombre como agente de cambio.²³ Al contrario, en el ejercicio de la palabra poética, lo que se propone en la obra de Mutis, sobre todo encarnado en el personaje del Gaviero, es la resistencia a asumir roles sociales. En esta caracterización que hace del pensamiento estético de Mutis, Alfredo Laverde Ospina

²¹ Palencia-Roth (2003), “Álvaro Mutis”, p. 34.

²² Moreno (1998), *Las cifras del azar*, p. 90.

²³ Ver, Moreno (1998), *Las cifras del azar*.

acude a la diferenciación de Todorov entre hombres de acción y hombres reflexivos para ir desentrañando cuál es la propuesta estética de Mutis a través de los personajes que construye. Así,

Mientras el primero, denominado héroe, se guía por la experiencia, la acción, los negocios del mundo, los acontecimientos memorables y revolucionarios, el segundo, el poeta, se entrega a la contemplación, la reflexión, la esencia y el significado del mundo, entendido este último como espectáculo, así como a la exploración del alma, el conocimiento inmediato, la identidad secreta de las cosas, del microcosmos y el macrocosmos.²⁴

Hay una insistencia en la categorización de la obra de Mutis a partir de la noción de novelas gnoseológicas o epistémicas.²⁵ A esto se refiere la crítica para emparentar la producción literaria de Mutis con asuntos que más tienen que ver con el cultivo del conocimiento que con el devenir de los personajes en medio de eventos narrativos. Marta Canfield, por ejemplo, lo expresa de la siguiente manera:

Maqroll (...) 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.²⁶

3. Las mujeres en la obra de Álvaro Mutis

Tanto en la producción poética como novelística de Álvaro Mutis destacan las figuras femeninas, usualmente mistificadas, de una sensualidad poderosa. Estas

²⁴ Laverde Ospina, Alfredo (2006), *Afinidades y oposiciones en la narrativa colombiana. Una lectura de Jorge Isaacs, José Asunción Silva, Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis*, tesis doctoral, Universidade de São Paulo, p. 187.

²⁵ Laverde Ospina (2006), *Afinidades y oposiciones en la narrativa colombiana*, p. 189.

²⁶ Canfield, Martha (2000), "De la materia al orden: la poética de Álvaro Mutis" en *INTI*, 58 (otoño), 273-298, p. 76.

mujeres de los textos de Mutis tienen, sin embargo, todas, un aire de familia, ciertos rasgos comunes. Quizás los más memorables sean la natural compasión femenina por los hombres errantes y desasosegados y, por otra parte, su erotismo. Ellas representan lo estable en la trashumancia de los personajes masculinos.

Podemos comenzar mencionando a La Machiche, la mujer de *La mansión de Araucaíma*, “relato gótica de tierra caliente”, un ejemplo total de la mujer en Mutis, en la cual se reúne la pródiga sensualidad atribuida al trópico con la compasión materna y cariñosa. A su vez, la Machiche posee “una de esas inteligencias naturales y exclusivamente femeninas,”²⁷ admiradas y apreciadas por los personajes masculinos que aparecen en la obra del escritor colombiano. Si desglosamos estas características, podemos adentrarnos, en un primer término, en el asombroso erotismo de tierra caliente presente en muchos de los personajes femeninos de Mutis.

La descripción de la Machiche nos la muestra en su rotundidad corpórea de maner plena:

Hembra madura y frutal, La Machiche. Mujer de piel blanca, amplios senos caídos, vastas caderas y grandes nalgas, ojos negros y uno de esos rostros de quijada recia, pómulos anchos y ávida boca que ibujaran a menudo los cronistas gráficos del París galante del siglo pasado”.²⁸

Esta descripción emana misterio, sensualidad, olores de tierra húmeda; es una mujer ue se expande, cuyo cuerpo, ya deformado por los años, se convierte en una masa inmensa, en cierto sentido como la naturaleza amenazante, pero que a diferencia

²⁷ Mutis, Álvaro (1982), *Poesía y prosa*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, p. 136

²⁸ Mutis, Álvaro (1982), p. 136

de esta es amable y acogedora. A esto se deben los adjetivos “amplios”, “caídos”, “vastos” y “grandes”. Todo en ella es superior a la medida, quizás porque es una mujer que debe ser para todos, que los hombres de la mansión comparten, una madre original de extraño erotismo. La Machiche tiene, además, piel blanca- curioso, puesto que el trópico suele asociarse al color moreno- al igual que la inquilina del 204, en el poema “204” de *Los elementos del desastre*, de quien dirá la voz poética:

Sobre esas losas-cuando el mediodía siembre de monedas el
mugriento piso - su cuerpo inmenso y blanco sabrá moverse, dócil
para las lides del tálamo y conocedor de los más variados caminos. El
agua lavará la impureza y renovará las fuentes del deseo. (p. 38)

Son mujeres dóciles, dispuestas a prodigar cariño y descanso, a convertirse en un dulce remanso, en un nido caliente y húmedo para el hombre que busca paz. Mujeres que, precisamente por su extensión, por su desbordamiento de carne y piel, se parecen a la naturaleza, olorosas y fértiles. En efecto, Mutis dirá acerca de la inquilina del poema “204”, de *Los elementos del desastre*: “De su cuerpo sale un vaho tibio de campo recién llovido”. (p. 37). En ellas aparece la misma imagen de una naturaleza cercana a la descomposición de la tierra caliente de Coello, de sus cafetales, de sus lluvias de un “agua persistente y vastísima” (“Nocturno”, *Los trabajos perdidos*. p. 83).

Sin embargo, bajo este carácter de lecho tibio y caluroso, se desprende cierto misterio y peligro acechante, la certeza de un mundo oculto, anterior y turbulento, algo primitivo, de antigua magia. Las dos son experimentadas, una suerte de prostitutas mayores y desencantadas que ya conocen al dedillo los secretos del cuerpo y de los hombres. Las rodea un halo de misterio, que puede ser justamente ese conocimiento insondable:

Hembra terrible y mansa la Machiche, así llamada por no se supo nunca que habilidades eróticas explotadas en sus años de plenitud.²⁹

Sentimos su cruel decadencia, cómo han perdido el esplendor de sus años de juventud, de una belleza que intuimos esclavizaba a los hombres. Como todo el universo de Mutis, en estas mujeres ya no queda más que descomposición y caída, cuerpos envejeciendo. La inquilina del “204” “despereza sus miembros y se queja y extiende su viuda desnudez sobre la cama” (p. 37). La Machiche, “agria y desconfiada,”³⁰ examina a una muchacha, su joven rival, “no sin envidia ante la agresiva juventud que emanaba del joven cuerpo”.³¹ Del dolor por saberse destruidas, usadas y maltrechas, del sentir el paso del tiempo en la erosión de su cuerpo y como no quedan más que sucios retazos de antiguas glorias, de esta envidia proviene su peligro y su crueldad. La Machiche se dispone a usar a los hombres como marionetas, hilos de una red sórdida e irremediable, en la cual la joven quedará atrapada hasta morir. Como quiera que sea, su vida gira alrededor de los hombres, del deseo masculino y de su satisfacción.

Finalmente, en la Machiche se encadena simbólicamente la decadencia, tanto social, como física y moral, asociada al trópico en la visión mutisiana. En ella se conjugan, el calor materno, la seguridad del nido, la estrecha relación con la tierra del origen, la humedad sensual y olorosa, el peligro de lo salvaje y lo extraño que causa fascinación y embriaguez, pero también temor.

²⁹ Mutis, Álvaro (1982), p. 136

³⁰ Mutis, Álvaro (1982), p. 153

³¹ Mutis, Álvaro (1982), p. 153

Junto a estas mujeres más claramente corporales y eróticas se yerguen otras, de carácter originalmente compasivo. Un maravilloso ejemplo de este tipo de mujer mutisiana, es Ana la cretense, del relato “La muerte del estratega”. En primer lugar, cabe aclarar que este personaje es ajeno a la tierra caliente, a las pequeñas ciudades de provincia y las fincas cafeteras colombianas, atmósferas impregnadas como una marca existencial en la piel de la Machiche y de la inquilina del 204. Ana la Cretense, por el contrario, es la creación del Mutis anacrónico, aquel que busca en el exotismo y en la historia, leída con un afán de transgresión cronológica y un deseo hondo por convertir en modelos de vida heroica y auténtica a personajes aptos a la evocación anacrónica. De ella dirá:

Era ésta la joven heredera de una rica familia de comerciantes de Cerdeña, los Alesi establecida desde hacía varias generaciones en onstantinopla. Gozaban de la confianza y el favor de la Emperatriz, a la que ayudaban a menudo con empréstitos considerables, respaldados con la recolección de los impuestos en los puertos bizantinos del Mediterráneo. La muchacha, junto con su hermano mayor, había caído en manos de los piratas berberiscos, cuando regresaban de Cerdeña en donde poseían vastas propiedades.³²

Cerdeña, Constantinopla, la Emperatriz, los piratas berberiscos: huidas hacia otros mares y climas, quizás más fantásticas por inalcanzables y clásicas. Ana es presentada, desde su aparición a la mitad del relato como aquella que “daría a los últimos días del Estratega una profunda y nueva felicidad y a su muerte una particular intención y sentido”.³³ ¿Cómo colmar de sentido una existencia, la de este hombre,

³² Mutis (1982), *Poesía y prosa*, p. 198.

³³ Mutis (1982), *Poesía y prosa*, p. 198.

totalmente despojada de pasión y esperanza? En su conferencia “La Desesperanza”, Mutis habla de los seres como El Estratega, marcados por la soledad, la incomunicación, la lucidez y una extraña y consciente relación con la muerte, casi estrecha y cómplice. El desesperanzado, perdido en un mundo ajeno y excesivo no tiene ilusiones a las que aferrarse, ha sido abandonado por los vacuos alivios que hacen del mundo un lugar soportable, y no confía en las leves distracciones necesarias, que son maneras de aliviar la vida para aquellos que pertenecen al orden social aceptado. Despojado y solitario pero provisto de una lucidez y una asombrosa, casi inquietante tranquilidad este hombre no encontrará razones para vivir sino en la lealtad y la dulzura de Ana.

El paso de la Cretense por la vida del Estratega es fugaz y se ve truncado por la incomprensión de la Corte bizantina plagada de cuchicheos. Como escribirá el Estratega en una carta a su hermano, refiriéndose a Ana:

Con ella he llegado a apresar, al fin, una verdad suficiente para vivir cada día. La verdad de su tibio cuerpo, la verdad de su voz velada y fiel, la verdad de sus grandes ojos asombrados y leales.³⁴

En la concisa descripción vislumbramos el papel atribuido a estos personajes femeninos, los dones que Ana comparte con Flor Estévez, la mujer de Maqroll en buena parte de la serie de empresas y tribulaciones narradas en el ciclo novelístico. Son seres que se convierten en lugares de remanso, en pequeños refugios en mitad de la trashumancia del viajero o del Estratega, quien vive en constantes desplazamientos militares y políticos. Su cuerpo es lecho cálido, fortaleza ante el desasosiego; ha

³⁴ Mutis (1982), *Poesía y prosa*, p. 202-203.

perdido parte del erotismo para recuperar lealtad y cariño, ser pilar y mantener en pie a quien ha abandonado la vida. Pierde su dimensión erótica para asumir una materna, las dos dimensiones de lo femenino para Mutis. Conoce los secretos que su hombre no menciona, intuye los pequeños malestares de su alma, es encarnación de las mujeres que son compañeras, las madres dulces y cuidadosas. Es a causa de su entrega total y sin paliativos que los hombres encuentran una razón que justifique sus días, la ligereza para entrar a la muerte sin temores. Ana es un cuerpo acogedor, pero es también una mujer inteligente y perspicaz, cariñosa y poseedora de una gracia que marcará la vida de Alar, a pesar de lo fugaz que es su paso por ella:

sus manos seguras, blancas, sus dedos firmes y sus uñas en forma de almendra, su manera de escucharle, su andar, el recuerdo de cada palabra suya, se alzaron para decirle al Estratega que su vida no había sido en vano y que nada podemos pedir, a no ser la secreta armonía que nos une pasajera y misteriosamente con ese gran misterio de los otros seres y nos permite andar acompañados una parte del camino.³⁵

Estos dos “tipos” de mujeres, las primeras representadas por la Machiche y la inquilina del 204 y las segundas por Ana la Cretense y Flor Estévez, son vivos y poderosos pero conservan su carácter ficticio, son seres que sólo existen en sus respectivos mundos, bien sea la monstruosa naturaleza de la mansión de Araucaíma o las misteriosas tiendas de campaña en Bizancio, mujeres de tinta y papel, construcciones literarias, que proyectan un imaginario, más precisamente el de las fantasías de los personajes masculinos. Por el contrario, en algunos poemas de la *Summa de Maqroll el Gaviero* encontramos, revestidas por un halo misterioso, mujeres

³⁵ Mutis (1982), *Poesía y prosa*, p. 207.

reales, que sentimos existieron, respiraron y se movieron fuera del poema, mujeres amadas y deseadas. Pensemos, por ejemplo en las dos Sonatas de *Los trabajos perdidos*, complementarias, bellas y sencillas, puros y pequeños poemas de amor. En ellos, el yo poético se dirige a una “muchacha”, a una presencia femenina recubierta de alusiones veladas y nostalgias. Las sonatas están construidas por medio de una sucesión de imágenes que, como en toda la obra de Mutis, no son particularmente extrañas y perturbadoras pero contienen un giro poderoso, evocador y novedoso; llamativas y asombrosas, estas serán los ecos que resuenen en la mente de los lectores después de cerrar el libro.

En la primera “Sonata”, que se inicia con el verso “Otra vez el tiempo te ha traído / al cerco de mis sueños funerales” (p. 101), el yo poético recupera en la memoria un viejo amor del inexorable y cruel paso del tiempo. A pesar de que este último contenga la decadencia, la destrucción y la muerte, como notamos en la sucesión de imágenes que evocan los efectos del tiempo en el mundo y en la vida, hay un cierto resplandor que conserva algo de su estado natural. Este elemento que logra cierta inmunidad al tiempo es el recuerdo de la muchacha amada: su cuerpo y sus gestos se yerguen entre el olvido y el óxido, renovadores y esperanzados.

a la sombra del tiempo, amiga mía,
un agua mansa de acequia me devuelve
lo que guardo de ti para ayudarme
a llegar hasta el fin de cada día. (p. 101)

En primer lugar, el recuerdo de la mujer está al margen del tiempo y de su acción devoradora, y es traído por el agua, “un agua mansa de acequia”. (p. 101). En efecto, el agua, bien sea como lluvia o como río, es el elemento evocador por excelencia en la

poesía de Mutis, es en su constante fluir una encarnación del Leteo, donde el poeta puede recuperar algo de la gloria de otros tiempos, al haber atravesado la prueba del transcurrir de los días y la inmersión ineluctable en el olvido. Finalmente, aparece la esperanza, la necesidad del pequeño destello que permita llegar al fin del día, sobrevivir al hastío, al polvo, al dolor de un mundo despojado de sentido.

En la segunda Sonata, que se inicia con el verso: “Por los árboles quemados después de la tormenta” (p. 106), extendido en una larga anáfora y paralelismo, el yo poético recupera todas las razones que lo mantienen junto a una mujer. Estas enhebran elementos disímiles: la pródiga naturaleza, el delta, “lo que hay de persistente en cada día” (p. 106), todos ellos atmosféricos, naturales o temporales, enlazados con las razones que le da el mismo cuerpo de la mujer, sus gestos, sus peculiaridades. Finalmente, el poeta concluye:

Por lo que eres ahora para mí.
Por lo que serás en el desorden de la muerte.
Por eso te guardo a mi lado
como la sombra de una ilusoria esperanza. (p. 106)

En estos últimos versos aparece un mujer verdadera, una que el lector no conoce del todo, no le será presentada porque no es un artificio construido con el fin de convencerlo, es un ser con una existencia autónoma fuera del papel. Esta mujer, como tantas otras en la obra de Mutis, tiene también el cariz redentor, es la esperanza del desesperanzado, la dadora de sentido, el alivio del hastío de los días. Una mujer como ésta, privada e inabarcable, es el personaje del poema “Breve poema de viaje” (p. 207), misteriosa, sólo ella conoce las razones de sus actos. Alcanzamos a entrever su piel por el escote de su blusa, presenciamos la más hermosa intimidad de su orina sobre los

azulejos, alcanzamos a percibir aquel secreto que le permite responder a todos los nombres del mundo y, sin embargo, ella no es nuestra. El fin de su viaje es llegar al poeta, acompañarlo en el terrible tránsito hospitalario, es una relación y un ser que se nos escapa de las manos, todo aquello que piensa y siente al ver el cambiante paisaje por las ventanas del tren, al masticar, atractiva, decidida, solitaria, erguida, aquellos “frutos de alba pulpa” (p. 97). Ella es la única, la esperada, quien cumple todos los requisitos para ser el alivio del enfermo, aquella que lleva en sí el alivio.

Si las primeras mujeres eran claramente eróticas y las segundas compasivas, estas últimas son fundamentalmente esperanzadoras. Su erotismo y su lealtad y compasión se conjugan en algo superior, gracias al lazo, íntimo y personal, que las ata al poeta. Finalmente, ellas son las que nos inquietan, aquellas que no tienen nombre y se quedan en ese “tú”, tan cercano y a la vez tan ajeno al lector.

4. Mutis, poeta de la desesperanza

El trabajo con la palabra ha sido destacado por los estudiosos de Mutis en tanto que permite vislumbrar, no solo su ubicación dentro de la tradición literaria hispanoamericana, sino uno de sus motivos centrales. Laverde Ospina señala el tema de la desesperanza como el hilo conductor no solo de la obra, sino como el elemento que ha permitido a estudiosos de Mutis, como Octavio Paz, ubicarlo dentro de una tendencia que este denomina como la de los vanguardistas arrepentidos,³⁶ cuyas producciones marcan un cambio dentro de la tradición literaria hispanoamericana que tiene que ver con la percepción de la crisis de lo poético y, por ende, la necesidad de volcar el trabajo sobre el lenguaje y sus limitaciones. De ahí que cuando se caracteriza

³⁶ Laverde Ospina (2006), *Afinidades y oposiciones en la narrativa colombiana*, p. 168.

la obra de Mutis, no solo se hace mención del desencanto de sus personajes frente al mundo, sino frente al lenguaje:

De acuerdo con Mutis, el gran problema que enfrenta el poeta es poseer un instrumento desgastado, de uso cotidiano con el que cada vez se hace más difícil trabajar. De ahí que la responsabilidad del poeta sea doble si se lo compara con la música y la pintura. Estas artes tienen su favor el que en la tela o en el pentagrama es posible la creación de un universo de formas, colores o una combinación entre el espacio y el tiempo que es completamente inédito en el universo; por el contrario, al poeta le toca trabajar con una palabra oxidada, poblada de intrascendencia en completa contradicción con lo que la poesía es, “algo que nos trasciende completamente”.³⁷

El recorrido de Laverde Ospina por las obras de Mutis está atravesado por la decisión de pensar sus novelas como un todo, lo que le permite identificar la recurrencia de la desesperanza, aun cuando no sea Maqroll el Gaviero quien aparezca dentro de las narraciones. Lo importante, según el decir de Laverde, es que se construye, a través de una mirada desencantada, una casta de hombres a través de los cuales se explora el asunto del fracaso y que atraviesa su producción literaria:

Si aceptamos que en las novelas se encuentran la recurrencia a la estética del deterioro, la sensación de la pérdida del orden, el sentido trascendente que, aunque apenas se insinúa, remite a la nostalgia del hablante poético a través de su *álter ego* y sus personajes, además de la ruptura del vínculo metafísico irremediablemente perdido en épocas remotas, podemos afirmar que todos estos elementos determinan las características de la escritura de Mutis en su prosa. Evidentemente, el escritor aplica la misma concepción de su producción poética a la

³⁷ Laverde Ospina (2006), *Afinidades y oposiciones en la narrativa colombiana*, p.169.

narrativa, en la medida en que la poesía, al contener el germen de las novelas, comparte con ellas no sólo los temas sino la concepción de la palabra y su función antipoética.³⁸

Esta estética del deterioro, que es el centro de la investigación de Laverde Ospina y que permite emparentar a Mutis con una tradición poética más amplia (con lo que se entiende la desesperanza como un fenómeno estético, más que como recurrencia temática dentro de una obra literaria), guía la lectura sobre los personajes de las obras de Mutis como álgos del poeta. Así, en *Maqroll* se cifra la “personalidad alterna del poeta a través de la cual se hace posible un yo poético poseedor de una experiencia de vida que le permite explorar una actitud vital consonante con la suya”,³⁹ con lo cual se crea “la estirpe de los desencantados”, que se hace evidente en el estudio que Laverde Ospina hace sobre textos tales como *Diario de Lecumberri* (1959), *La mansión de Araucaíma* (1973), *La nieve del almirante* (1986), *Un bel morir* (1989) y los relatos “La muerte del estratega” (1973), “El último rostro” (1978), “Antes de que cante el gallo” y “Sharaya”. Según Laverde Ospina, la producción literaria de Mutis perteneciente al lapso entre los años 60 y 80 se caracteriza por esta actitud vital de la desesperanza, lo que traza una genealogía hasta los personajes Axel Hayst y Marlow, de Joseph Conrad. La clave que se desentraña a través de la lectura de la desesperanza es la postura de Mutis frente a la literatura: “podríamos considerarla como parte de una posición estética e ideológica de Mutis frente al papel de la literatura y el arte dentro de la sociedad”.⁴⁰

³⁸ Laverde Ospina (2006), *Afinidades y oposiciones en la narrativa colombiana*, p.200.

³⁹ Laverde Ospina (2006), *Afinidades y oposiciones en la narrativa colombiana*, p. 174.

⁴⁰ Laverde Ospina (2006), *Afinidades y oposiciones en la narrativa colombiana*, p. 173.

En el *Diario de Lecumberri*, se evidencia una de las características que va a ser constantemente aludida en los estudios sobre Mutis: la pregunta por dónde está lo poético dentro de las situaciones más desesperanzadoras o cercanas al horror que puedan vivir sus personajes, además de la inevitable relación entre ficción y realidad:

Las anécdotas de la vida carcelaria y de sus personajes, narradas en un tono totalmente distinto, nos dan un atisbo del talento de Mutis cuando se enfrenta francamente al oficio, a la peculiaridad de la prosa. El Diario nos habla de una plaga que cayó sobre la prisión, espectro nuevo en una vida de terrores: la heroína falsificada que circulaba entre los reclusos y cuyo empleo les resultaba mortal; de un avaro “personaje de Balzac”, cuyo vicio exuberante alcanza a contaminar, en forma material, las nada asépticas paredes de Lecumberri; de “El Palitos”, el drogómano afeminado de 22 años que, muerto, “me recordó un legionario del Greco”; de Rigoberto Vadillo, otro personaje fabuloso que en una noche de lluvia y de intoxicación le enumera una larga, escalofriante e increíble cadena de asesinatos; de la congregación de seres taciturnos que se tornan locuaces sobre sus miserias y sus sueños al conjuro de las salas anónimas del baño de vapor. Aquí, los relatos de Mutis se enderezan hacia el realismo; más que de su propia imaginación, quiere dar testimonio de realidades y de imaginaciones ajenas. Y, sorprendentemente, esta constancia modesta de las sordideces y de los delirios de unos pobres seres resulta al mismo tiempo mucho más alucinante y mucho más concreta que las ambiciosas incursiones del autor por el campo de la eternidad y de las mitologías. La verdad de lo visto y de lo vivido en Lecumberri se transforma literariamente en una realidad simultáneamente horrenda y seductora; lo que quiso ser una descripción escueta se convierte en poesía.⁴¹

⁴¹ Valencia Goelkel, Hernando (1982), “Diario de Lecumberri”, en *Poesía y prosa*, p. 689.

Así como Valencia Goelkel, Laverde Ospina considera este texto como un preámbulo a la escritura poética aplicada a la narrativa y resalta la tendencia a la reflexión sobre el poeta y la poesía identificando en este texto “la caracterización trágica del poeta en cuanto conciencia narrativa”.⁴² Ya en el texto “Los trabajos perdidos” del libro *Los elementos del desastre* (1953) se encontraban las concepciones de Mutis tanto de la poesía como del poeta. “Según el escritor, la labor del poeta no es más que un constante fracaso y su obra un fruto inútil que se presenta en forma de una hoja seca y amarilla prensada entre las páginas de un libro”.⁴³ Esta postura de desencanto frente al lenguaje atraviesa la construcción de sus personajes, los desesperanzados:

Si atendemos a la poética del escritor, la puesta en crisis de los moldes tradicionales surge como efecto de la precariedad a la que fatalmente impulsa la “fértil miseria” del deterioro, pues encuentra inútil la tarea de querer llenar el vacío con la palabra desgastada pretendiéndola colmada de sentido.⁴⁴

Al continuar con la caracterización de esta estirpe de los desencantados, y en referencia con la relación entre la poesía y la prosa en la obra de Álvaro Mutis, es oportuno citar las palabras de Laverde Ospina al describir *La mansión de Araucaíma*:

Esta novela tiene como subtítulo “Relato gótico de tierra caliente” y se compone de una serie de prosas poéticas en las que, sumatoriamente, se va constituyendo un ambiente y una trama cuyo

⁴² Laverde Ospina (2006), *Afinidades y oposiciones en la narrativa colombiana*, p. 170.

⁴³ Laverde Ospina (2006), *Afinidades y oposiciones en la narrativa colombiana*, p. 169.

⁴⁴ Laverde Ospina (2006), *Afinidades y oposiciones en la narrativa colombiana*, p. 207.

desenlace es el asesinato de una muchacha que representa el fin de la inocencia en una obstinada decadencia.⁴⁵

Hay que hacer mención de dicho subtítulo. La relación entre lo gótico y el relato cuyo escenario es el trópico y que, en palabras de Buñuel, sería una relación imposible por la “contradicción entre los términos”⁴⁶ es desarrollada por Carmen Bustillo haciendo las aclaraciones necesarias para considerar los elementos que de lo gótico se transforman a través de la imagen del trópico, que es el que alberga la historia:

(...) no hay aquí mazmorras medievales, monstruos satánicos, muertos acechantes ni sospechas de cadenas ultratúmbicas u otros signos fáciles del horror. Pero efectivamente, sin embargo, el relato ofrece una serie de rasgos que corresponden al modelo genérico de la novela gótica: la desmantelada hacienda donde transcurre la acción es la versión tropical de un viejo castillo arruinado y –según palabras del mismo Mutis– en sus paredes parece residir el mal.⁴⁷

Esta novela narra la historia de seis personajes que habitan en una mansión desolada, ubicada en la confluencia de dos ríos. Cada parte del relato está narrada desde la perspectiva de un narrador omnisciente y cuyo foco es uno de los personajes: el guardián, el dueño de la mansión, un expiloto de aviación que se queda en la mansión después de jubilarse, “La Machiche”, una mujer que es atraída sexualmente por los hombres de la mansión, excepto por el dueño; un fraile que actúa como consejero espiritual de algunos de los personajes; el sirviente Cristóbal, proveniente de Haití y quien es el amante de La Machiche. Además de estos personajes, aparece “La

⁴⁵ Laverde Ospina (2006), *Afinidades y oposiciones en la narrativa colombiana*, p. 170.

⁴⁶ Bustillo, Carmen (1994), “Álvaro Mutis. Parodia y antiparodia en *La mansión de Araucaíma*”, *Thesaurus*, XLIX (1), 142-165, p. 143

⁴⁷ Bustillo (1994), “Álvaro Mutis. Parodia y antiparodia en *La mansión de Araucaíma*”, p. 150.

muchacha”, una actriz rubia de 17 años que se llama Ángela. Se suicida luego de haber hecho el amor con el piloto, el fraile, el haitiano y La Machiche, uno tras otro. Durante su entierro, se escuchan dos disparos en la mansión. Se descubre, entonces, que quien ha disparado es el piloto a La Machiche, y que el haitiano lo ha golpeado hasta dejarlo muerto. La Machiche es enterrada con Ángela, el piloto es incinerado en los hornos del molino de azúcar y los sobrevivientes abandonan la mansión. Uno de los asuntos importantes que se observan en este relato no es únicamente el asunto de la relación entre lo gótico y lo tropical, sino también los elementos que habrían de estar presentes en la narrativa de Mutis, entre ellos, la alegoría y la construcción de espacios en los que sucede *lo humano*, incluso en los límites del horror:

La técnica de identificar los personajes no tanto por sus nombres – que son claramente simbólicos – como por sus características o papeles, revelan la intención mitificante de Mutis. Esta novela demanda una interpretación alegórica, a la que no es ajena la voracidad de la naturaleza, los peligros de la tentación y la corrupción de la carne, el potencial explosivo y trágico resulta del caluroso encuentro entre la belleza y el deseo. (...) Coello, poéticamente transustanciado, es situado de esta manera más allá de un tiempo o espacio específicos para representar las eternas realidades de la condición humana.⁴⁸

Un tono diferente tienen los relatos de corte histórico tales como “La muerte del estratega”, “El último rostro”, “Antes de que cante el gallo” y “Sharaya”. La filiación de estos textos con el desencanto es el descubrimiento, por parte de los personajes, de la futilidad de los esfuerzos por cambiar el curso de la historia, de la inmanencia de su estar en el mundo. Han sido considerados, entonces, como eslabones en la búsqueda de

⁴⁸ Palencia-Roth (2003), “Álvaro Mutis”, p. 26.

la semilla de la desesperanza que habrá de caracterizar al Gaviero. En esta misma línea, se ubica el relato histórico “La muerte del estratega” (1973), que también se enfrenta a la inutilidad de la búsqueda de cambios:

“La muerte del estratega” se inicia con un recuento de la investigación del Concilio Ecuménico de Nicea, en los trámites relacionados con la canonización de un grupo de mártires cristianos cruelmente asesinados por los turcos. Entre la lista de los posibles candidatos surge la figura de Alar el Ilirio, hijo de una familia de la corte del imperio Bizantino y educado en la Grecia de los neoplatónicos. Los resultados de la investigación, lejos de comprobar su calidad de mártir, descubren en ese personaje a un ser incrédulo con respecto al cristianismo (...) Sorprendida la familia del joven por la incredulidad que éste no se esforzaba en ocultar, en medio de la más cruenta persecución iconoclasta, ve como única manera de salvarlo alejarlo de la corte y consigue que Alar el Ilirio sea nombrado Estratega en los Themata de Lycandos (Siria) del imperio bizantino durante el gobierno de la Basilisa Irene.

En contraposición a la intransigencia religiosa del imperio, el joven estratega cae en un profundo escepticismo y concluye que todo intento de salvar al mundo es vano desde el momento en el que se ha adoptado el cristianismo. Según el personaje, Bizancio habría podido ser la salvación del hombre, en cuanto último refugio de la cultura griega de la cual admiraba su concepción de “los dioses a imagen y semejanza del hombre”; sin embargo, estaba irremediabilmente condenada a desaparecer bajo la barbarie, ya sea de los cristianos o de los musulmanes.⁴⁹

⁴⁹ Laverde Ospina (2006), *Afinidades y oposiciones en la narrativa colombiana*, p. 171-172.

Es decir, estamos frente a un tipo de personajes atravesados por un contraste vital: emprenden acciones con las que buscan cambiar el destino de la historia o de ellos mismos, *sin embargo* (y aquí es donde viene el contraste que los ubica en la estirpe fatal), son conscientes de la vacuidad de la empresa. Pero con este hecho, no solo se construye la estirpe de los desesperanzados, sino que se vincula a la narración sobre los desesperanzados con las potencias o límites del lenguaje. El problema no es solo narrar el fracaso, sino pensar en cómo se lo nombra:

Tal como se ha visto antes la condición desesperanzada del héroe es central en la obra de Mutis y la refleja magistralmente en este cuento cuando el estratega en una carta a su amigo Andrés le dice “es poco lo que podemos hacer, cuando ya oscuras *levaduras de destrucción* han penetrado en nosotros... ya nada somos, nada podemos, *nadie puede poder*” (“La muerte del estratega”, p.137).⁵⁰

La imagen poética de la destrucción y la del destino del hombre es la que más llama la atención en este llamado; en medio de la crisis de las imágenes el ilirio intuye que esto es sólo el inicio del fin de una era, la situación espiritual del Imperio – y por lo tanto del poeta – se condensan en esta sentencia, “ya oscuras levaduras de destrucción han penetrado en nosotros.” Del fin sólo conocemos el germen, su proceso de incubación, que sólo el espíritu iluminado del poeta alcanza a percibir en el aire de los tiempos. Igualmente resalta la posición de desamparo en la cual Alar hace un llamado con un interesante juego de palabras en el cual el autor sitúa el sin sentido producto del desespero en el cual se encuentra su héroe y que de alguna manera el lenguaje no alcanza a cernir, “nadie puede poder”; sujeto, verbo y predicado no

⁵⁰ Arteaga, Andrés (2011), “¿Las fiebres?...ya las tengo!”: *Melancolía y fading del yo en tres textos de Álvaro Mutis*, p. 212-213 (énfasis de Arteaga). Recuperado el 03 de enero de 2017, de Tesis doctoral, Faculty of Arts, Department of Modern Languages and Literatures. University of Ottawa, https://www.ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/20395/1/Arteaga_Uribe_Andres_2011_Thesis.pdf

alcanzan a dar un sentido a lo que el poeta quiere expresar, quizás sea eso lo que el poeta quiere subrayar, a falta de sentido, con este llamado desesperado se quiere alcanzar uno; por negación se afirma lo que subyace bajo el texto: no hay salida, nadie tiene una respuesta, estamos condenados a la derrota. Esta crisis espiritual toma cuerpo en la configuración de un tipo de objeto, que hemos llamado melancólico, y de diferentes elementos que aparecen en el texto mutisiano a través de una serie de imágenes poéticas referidas a él, que en última instancia conformarán un afecto melancólico.⁵¹

El último rostro (1978) narra los momentos que preceden a la muerte de Bolívar, “revelando a un personaje completamente decepcionado, consciente de haber cometido un grave error al haber interrumpido un proceso histórico que apenas iniciaba y para colmo, empeñarse en la independencia de un pueblo que no ha podido entender las responsabilidades que implica la libertad”.⁵² Siguiendo a Laverde Ospina, es dable afirmar que la característica fundamental de los protagonistas de estas novelas es la lucidez terrible de quien es consciente de la imposibilidad de cambiar el destino.

Por su parte, la saga de Maqroll el Gaviero está compuesta de siete novelas: *La nieve del almirante* (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1987), *La última escala del Tramp Steamer* (1988), *Un bel morir* (1989), *Amirbar* (1990), *Abdul Bahur, soñador de navíos* (1990) y *Tríptico de mar y tierra* (1993). Tal y como lo muestra Palencia-Roth, así es la génesis del personaje:

La primera aparición de Maqroll en una obra impresa ocurrió en *Oración de Maqroll*, un poema del segundo poemario de Mutis, *Los*

⁵¹ Arteaga (2011). “¿Las fiebres?...ya las tengo!”: Melancolía y fading del yo en tres textos de Álvaro Mutis., p. 213

⁵² Laverde Ospina (2006), *Afinidades y oposiciones en la narrativa colombiana*, p. 172.

elementos del desastre. Es una posición que según él funciona como un “antídoto eficaz contra la incredulidad y la dicha inmotivada”. Al final del poema, Maqroll solicita “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”. Le recuerda a Dios que pacientemente ha estudiado las leyes del rebaño y que no puede ser engañado. El poema puede ser una oración, pero no es una súplica. La motivación que aquí subsiste detrás de la creación de Maqroll parece dirigirse más a *epatar les bourgeois* que a reflejar los temas trascendentales de la vida y la muerte. Ello vendrá después.⁵³

Pero si se trata de caracterizar a Maqroll, tanto Laverde Ospina como Fabio Rodríguez Amaya coinciden en emparentarlo con un tono “épico y caballeresco constituido como efecto de la adopción de recurrencias temáticas y lugares comunes a los cuales Álvaro Mutis no les teme”.⁵⁴ Rodríguez Amaya amplía esta visión sobre la épica y la plantea como una característica, no solo del Gaviero, sino de la obra de Mutis:

Por *epos* se puede entender sonido, canto, poema y, por extensión, la tipología originaria del mismo, es decir, la épica, caracterizada por algunas referencias invariables: la coralidad, el héroe, el mito, la ciclicidad, la coexistencia entre sagrado y profano, entre divino y humano, entre el mundo terreno y ultraterreno.

En Mutis se revela una tendencia épica en la forma como la mirada del poeta se posa sobre la realidad colectiva, los eventos humanos, los ancestros y la naturaleza: estos aspectos del mundo aparecen casi siempre visualizados como flujo, no resultan ni estáticos

⁵³ Palencia Roth (2003), “Álvaro Mutis”, p. 22.

⁵⁴ Laverde Ospina (2006), *Afinidades y oposiciones en la narrativa colombiana*, p. 203.

ni pertenecientes a un sistema preestablecido y concatenado por una lógica discursivo-narrativa.⁵⁵

La nieve del almirante es la primera novela en la que Maqroll aparece como el protagonista y “consiste en un diario guardado por Maqroll, precedido por un prólogo que narra su descubrimiento, uno de los más viejos trucos del quehacer literario. Lo continúan cuatro poemas en prosa que habían sido publicados previamente”.⁵⁶ Con respecto a sus características narrativas, hay una evidente prelación de lo que sucede con el personaje que los eventos mismos, “la acción es insignificante porque todos los esfuerzos se centran en la búsqueda del ser y en una explicación plausible de la existencia humana”.⁵⁷ Es esta característica la que define el carácter gnoseológico o epistemológico que se había mencionado anteriormente alrededor de las novelas de Álvaro Mutis. No es necesario que haya una secuencia de eventos narrativos que se tejen para la construcción de un clímax, porque el verdadero clímax está en el reconocimiento, por parte de los personajes, de lo inevitable, y en este sentido, se aporta a la construcción de la tipología humana que atraviesa la obra del colombiano. Dentro de la novela se encuentra un apéndice titulado “Otras noticias sobre Maqroll el Gaviero”, en el que se reproducen los poemas “Cocora”, “La nieve del almirante”, “Cañón del Aracuriare” y “Visita del Gaviero”. En el poema homónimo de la novela podemos ver tres elementos fundamentales en la caracterización del Gaviero, tales como la relación con las mujeres, la actitud introspectiva y la herida:

⁵⁵ Rodríguez Amaya, Fabio (2000), “Mutis nudis”, en M. Jaramillo, B. Osorio, & A. Robledo, *Literatura y Cultura. Narrativa colombiana del siglo XX, Vol. 1: La nación moderna. Identidad*, Bogotá: Ministerio de Cultura, 499-537, p. 515.

⁵⁶ Palencia-Roth (2003), “Álvaro Mutis”, p. 27.

⁵⁷ Laverde Ospina (2006), p. 182.

Se refiere a un momento de la vida del Gaviero en el que se detiene en una posada ubicada en la parte más alta de la cordillera junto con una mujer de “aire salvaje, concentrado y ausente” que después reconoceremos como Flor Estévez. Maqroll, convaleciente de una herida, posee un aire taciturno que sugiere una tendencia a la introspección corroborada por las frases que, a pesar de las inclemencias del clima, podían leerse en las paredes del corredor del refugio.⁵⁸

En su texto “La secreta herida de Maqroll el Gaviero”, Montserrat Ordóñez, en diálogo con el trabajo de otros críticos, entre quienes se encuentra Consuelo Hernández, decide enfocarse en el tema de la “herida secreta” como una manera de leer las novelas de Mutis y de comprender “las complejidades de fin de siglo de Maqroll”.⁵⁹ En ese orden de ideas, plantea una relación entre varias de las novelas mencionadas anteriormente:

En “La Nieve del Almirante”, el texto que aparece en *Caravansary* (1981), Maqroll vive con Flor Estévez en la tienda de la cordillera, con la herida abierta: “En la pierna derecha le supuraba continuamente una llaga fétida e irisada, de la que nunca hacía caso”. Este fragmento, el gozne en la evolución de Maqroll, se integrará como título y como columna vertebral a la primera novela del ciclo *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. Así, la herida lo acompaña tanto en su tránsito interior como en su nueva identidad de protagonista. En el diario que escribe remontando el Xurandó, en *La Nieve del Almirante*, indica que la herida es el resultado del piquete de una mosca ponzoñosa en los manglares del delta, pero en *Un bel morir* (1989) se dice que el

⁵⁸ Laverde Ospina (2006), p. 188

⁵⁹ Ordóñez, Montserrat (2001), “La secreta herida de Maqroll el Gaviero: La marca del centauro”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 27(54), 79-85, p.80.

piquete no fue de una mosca, sino de una araña del Okuriare. La herida aparece también mencionada en la novela *Amirbar* (1990), y en *Tríptico de mar y tierra* (1993) aún le molesta cuando encuentra a Alejandro Obregón y se repite la versión de que fue el piquete de una araña. El origen del trauma se ha perdido y solo quedan versiones inciertas.

Una herida de tales características, tan persistentes, no ha podido pasar desapercibida para la crítica. Para Consuelo Hernández, en su libro *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*, es parte de las manifestaciones de la enfermedad y el dolor, que funcionan como caminos de purificación.⁶⁰

En la misma línea de la identificación de las complejidades del fin de siglo, Laverde Ospina identifica en esta novela el juego de elementos de contraste dentro de las narraciones, incluso para la construcción de personajes, que, inevitablemente, dirige la mirada hacia los desesperanzados:

En *La nieve del almirante* se describe a la categoría de los “listos” opuesta a la de los fatalistas lúcidos, representada en van Branden y el estoniano Ivar, y que forman parte de esa clase de hombres a quienes la muerte toma de sorpresa, mientras que para el Capitán y Maqroll ésta es una presencia constante que aceptan como compañera fiel a la cual no temen entregarse. Esta última tipología humana conforma la “casta” de los “desesperanzados” que está compuesta por un conjunto de sujetos cuya superioridad radica en la fuerza individual en contraposición a la fuerza anónima colectiva.⁶¹

Alrededor de las características de esta novela, Palencia-Roth propone una interpretación de *La nieve del almirante* que parte de la relación entre las

⁶⁰ Ordóñez, (2001), p. 82.

⁶¹ Laverde Ospina (2006), p. 205.

características intrínsecas de la novela y las lecturas que hacía Álvaro Mutis de Conrad, que más que influencia, Mutis lo reconoce en virtud de lo que sus textos suscitaban en él:

La nieve del almirante parece ser una mezcla entre una novela de Conrad y el mito de Sísifo con algún rasgo de Kafka. Es una historia de aventuras, la narración de un largo viaje al interior de las inalcanzables vastedades de la naturaleza y al fondo de un mundo poblado por personajes desagradables, en pos de una meta que es tan exhaustiva como imposible. *El corazón de las tinieblas*, *La locura de Almayer*, *Lord Jim* y *Nostramo*, existen más como respaldo histórico de varias novelas de Mutis, no como una directa influencia sino más bien como ficciones análogas que tienen sus resonancias en la obra del colombiano.⁶²

Considerada como una especie de continuación de *La nieve del almirante*, *Un bel morir* está narrada en tercera persona y su centro es la conciencia de Maqroll el Gaviero y los hechos que anteceden su muerte:

[Maqroll] Es contratado por un misterioso belga llamado Van Braden, para transportar extrañas cajas hacia un campamento del ferrocarril situado en la montaña, accesible solo por mula. El viaje, que realiza varias veces, lo lleva desde el borde del río a una plantación de café situada en la parte alta. Allí conoce y seduce a la sensual Amparo María, luego sube por un empinado y peligroso sendero hasta llegar a una choza de viajero y desde allí prosigue hasta el campamento de ferrocarril. Luego de la entrega de su cargamento, no ve ninguna maquinaria ferroviaria y comienza a sospechar. Se da cuenta de que ha transportado armas para la guerrilla de la zona. Amparo María pierde la

⁶² Palencia-Roth (2003), “Álvaro Mutis”, p. 28.

vida y el ejército aparece con el fin de desalojar a la guerrilla. Momentos después, Maqroll es arrestado y amenazado con la ejecución por el contrabando de armas. Él logra probar su inocencia al demostrar que ignoraba el contenido del cargamento y además no existen pruebas de estar involucrado con los insurgentes, por lo cual es liberado.⁶³

La muerte es, en esta novela, de gran relevancia, no solo porque el contexto de violencia la hace presente de manera forzosa, sino porque en el libro asistimos a la exacerbación de la conciencia adquirida por el Gaviero sobre su vida y sobre la muerte de sus amigos, a la que considera como una interrupción prematura de la vida, pues no tuvieron tiempo “de reconciliarse con el mundo y con los seres que han pasado por sus vidas. De este modo, Maqroll se constituye en una entidad privilegiada que encuentra en el fin de su ciclo vital un bel morir, una forma de honrar toda su vida”.⁶⁴ Aquí también se hace presente el juego de oposiciones, no solo entre personajes, sino también en los espacios en los que ocurren los eventos:

Por esto, en *Un bel morir*, además de los personajes, vemos claramente la oposición de los espacios, el páramo, la “tierra caliente” y sus haciendas cafeteras. Así pues las cosas, la escritura de las dos novelas se configura a partir del uso de la antítesis que, junto al símil y al paralelismo, concretizan la “trágica disparidad” entre la palabra y el mundo.⁶⁵

Leídas estas dos novelas de manera paralela, en la búsqueda de elementos que las conectan y permiten identificar tendencias estilísticas de Álvaro Mutis, Laverde Ospina caracteriza las novelas gnoseológicas, en las que es mucho más relevante el

⁶³ Palencia-Roth (2003), p. 30.

⁶⁴ Laverde Ospina (2006), p. 197.

⁶⁵ Laverde Ospina (2006), p. 205.

conocimiento que los personajes tengan sobre el mundo o sobre ellos mismos, que lo que verdaderamente sepan hacer:

En términos generales, la infinidad de detalles diseminados a lo largo de las historias confirman el predominio del conocer sobre el hacer. Bajo ninguna circunstancia los personajes dejan de meditar el sentido oculto de las palabras que entienden, así como la significación de los signos que perciben. De modo que la comparación está en la base del conocimiento del mundo y se fundamenta en el proceso que va de la percepción de una cosa a la imagen sensorial.⁶⁶

Como la mayoría de sus relatos, en los que nos encontramos con la casta de los desesperanzados, *Ilona llega con la lluvia* es otra novela emparentada con la obsesión por el fracaso como asunto nuclear de la narración. “Es la segunda entrega de una trilogía que, con el título genérico de *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, se inició con *La nieve del almirante* y *Un bel morir*”.⁶⁷ Esta novela plantea también, según la crítica, una suerte de contraste entre una prosa aparentemente clásica y un tono irónico y misterioso que más tendría que ver con los ambientes que se construyen en la narración.⁶⁸ En esta novela se exploran los asuntos de la amistad, la memoria, la coexistencia entre el mundo exterior y el interior, la vigilia y el sueño. En este relato, Maqroll describe su paso por Panamá:

Tras un nuevo desastre profesional espera, con la parsimonia y el escepticismo de quien considera que las respuestas ante los callejones sin salida “...las traen al azar, los recodos insospechados e

⁶⁶ Laverde Ospina (2006), p. 205.

⁶⁷ Lafuente, Fernando (1988), “Los días difíciles de Maqroll el Gaviero”, *Anales de literatura hispanoamericana* (17), 189-191, p. 189.

⁶⁸ Lafuente (1988), p. 190.

imprevisibles del tiempo”, ver agotarse un episodio más de la repetida historia de su vida. Otra vez, se perderá en el trato con infelices de pelaje semejante, hará negocios al margen de la ley y el invocados azar le pondrá al frente de un próspero burdel, regentado junto a su antigua, y recién aparecida, Ilona. Lo demás, un mundo conocido para el Gaviero, reencuentro de un amor nunca olvidado y muerte. Pero, al margen de paisajes y del trópico, de lluvia y aire que quema la piel, hay en *Ilona llega con la lluvia* un anhelo por recuperar la memoria perdida. Álvaro Mutis sitúa esta obra en los huecos de la memoria de Maqroll: personajes, ciudades, aromas, odios, cartas... parecen materiales sobre los que reconstruir el mundo interior del protagonista, como si entre el cúmulo de especulaciones extravagantes e inútiles, deseara destruir la Historia y construir, con el ansia del que evoca futuros días de gloria, las historias.⁶⁹

Existe una innegable relación entre las novelas de Álvaro Mutis. Relación que no solo está determinada por el destino del Gaviero, sino por las mismas referencias intertextuales que se hacen explícitas, por ejemplo, en *Amirbar*, una dentro de las cuales “se incluyen una notas al pie de página que puntualizan las fuentes y establecen los paralelos con otras obras. Esta intertextualidad incita a los lectores a considerar cada novela, incluso cada poema, como parte de un continuo diálogo establecido entre el mismo autor, entre él y sus lectores”.⁷⁰ Tal como la reseña Andrés Arteaga en su tesis doctoral, en esta novela,

Maqroll el Gaviero, personaje central de la trama, está en California en un hotelucho recuperándose de unas fiebres de malaria después de un viaje por el sureste asiático. En medio de la

⁶⁹ Lafuente (1988), p. 190.

⁷⁰ Palencia-Roth (2003), p. 20.

desesperación, Maqroll le pide ayuda al narrador-testigo de sus aventuras –y de esta historia– que lo asista económica y emocionalmente para poder así continuar su itinerario. El narrador testigo –que tiene muchos rasgos del autor Álvaro Mutis– lo ayuda y lo interna en un hospital donde le tratan las fiebres hasta estabilizarlo. Posteriormente lo traslada a la casa del hermano del narrador para terminar su recuperación; allí Maqroll les cuenta la historia de la mina Amirbar. Ésta básicamente consiste en el viaje y en la explotación de una mina de oro abandonada en un país suramericano de la cual logra extraer algo del mineral. Esto le trae más problemas que beneficios en un país sitiado por la violencia, por lo que termina huyendo del sitio con las manos vacías y de nuevo subido en un barco de carga en busca de nuevas aventuras. Después de terminada la narración de la historia de la mina y de su recuperación, Maqroll se dispone a seguir su viaje al Perú para emprender la explotación de una cantera y la consecuente exportación de piedras para la industria de la construcción en los Estados Unidos. El narrador vuelve a tener noticias suyas años después cuando hospedado en un hotel en Amberes le entregan nuevas cartas del gaviero en donde relata su viaje al Perú y otros continentes desde la última vez que se vieron, en estas cartas Maqroll se describe como un hombre viejo, cansado de trasegar por el mundo y próximo a morir.⁷¹

Aquí, como señala Óscar Castro, el tema de la muerte vuelve a ser de gran importancia, pues envuelve a Maqroll con la sospecha de la inmortalidad:

En *Amirbar* aparece el tema de la inmortalidad de Maqroll, por los testimonios de su supervivencia ante muy diversos avatares, de lo que dan fe Yosip y Jalina, a quienes Maqroll había defendido en el pasado. Los dos viejos se habían formado esta idea de Maqroll: no descartaban la sospecha de cierta inmortalidad en él. A propósito de los

⁷¹ Arteaga, Andrés (2011), "¿Las fiebres?...ya las tengo!": Melancolía y fading del yo en tres textos de Álvaro Mutis, p. 222.

anteriores comentarios, Maqroll le confirma al autor modelo, cuando éste lo lleva al hospital en una ambulancia: “Uno sirve a menudo de garantía contra la muerte y lo que hace en verdad es llevarla siempre a las costillas simulando ignorarla” (A, 385). Palabras que señalan la doble realidad ya expresada por el Gaviero, y que definen una de las características de la atribuida inmortalidad: garantía contra ella, mas no impedimento definitivo, o *contra*.⁷²

Maqroll el Gaviero desaparece como protagonista tanto en *La última escala del Tramp Steamer* y *Abdul Bashur, soñador de navíos*. Se mantienen, sin embargo, las reflexiones en torno a los asuntos propios de la condición humana:

En *La última escala del Tramp Steamer*, el narrador Mutis vuelve una y otra vez a bordo del navío: navegando lejos de la costa pacífica de América Central, cerca de Jamaica, anclado en el puerto de Helsinki, y hasta en las aguas del Río Orinoco. Como si el largo recorrido del barco en esas distantes aguas no generara suficientes coincidencias, encuentra al capitán del barco, Jon Iturri, viajando en otro bote sobre el Orinoco. Durante largas y calurosas noches, los dos nuevos amigos charlan e Iturri le cuenta al narrador su historia. Maqroll es parte del fondo de esa historia, al igual que Abdul Bashur, pero la protagonista es Warda, hermana de Abdul Bashur, quien ha comprado el vapor (llamado *Alción*). Ella y el capitán se seducen el uno al otro de manera alternada. Durante el resto de vida del *alción*, Warda e Iturri convienen en encontrarse siempre en el puerto donde el barco debe atracar. Su romance es apasionado pero intermitente (...) El romance termina de manera apacible al igual que el *alción*, que finalmente se destroza y se hunde en un banco de lodo sobre el Río Orinoco. La trama es trivial, pero esta banalidad no es la última impresión que deja esta o cualquier

⁷² Castro, Óscar (1997), “La verdadera muerte de Maqroll”, *Estudios de Literatura Colombiana*. Universidad de Antioquia, 1 (julio-diciembre), p. 27.

obra narrativa de Mutis. Más bien parece funcionar como un pretexto para reflexionar sobre la naturaleza del amor, la vida, el azar, la amistad y el destino.⁷³

En *Abdul* vuelve a hacer presencia el tema de la muerte. Lo importante de esta mención no es rastrear el campo semántico que construye al término, sino lo que plantea alrededor de la relación entre el hombre y la muerte, en otras palabras, su destino:

La tesis de Mutis es la de que nuestra muerte se encuentra escrita desde mucho antes, y uno puede darse por agradecido si le sucede esa muerte y no otra. Esta concepción moldea en esencia la trama de *Abdul Bashur, soñador de navíos*. Este libro, probablemente el más logrado del ciclo de Maqroll, comienza con otra coincidencia: el encuentro del narrador Mutis por casualidad, en una estación del tren de Inglaterra, con otra de las hermanas de Abdul Bashur, Fátima. Abdul ha muerto y ella quiere que Mutis le dé una mirada a algunos documentos dejados por su hermano. Mientras los lee cuidadosamente, Mutis decide contar acerca de su relación con Abdul Bashur y la historia de la amistad entre Absdul y Maqroll.⁷⁴

Por su parte, *Tríptico de mar y tierra* presenta algunas novedades con respecto a la producción anterior, sobre todo con respecto a la imagen de Maqroll. Este libro está compuesto por tres relatos que no guardan ninguna relación entre sí: *Cita en Bergen*, en el que se narra la historia de un suicidio. *Razón verídica de los encuentros de complicidades de Maqroll el Gaviero con el pintor Alejandro Obregón* es el segundo relato del libro. En este texto, se encuentran un personaje de ficción con uno real, el

⁷³ Palencia-Roth (2003), p. 30-31.

⁷⁴ Palencia-Roth (2003), p. 31.

pintor colombiano. En el tercer cuento, *Jamil* se hace evidente un cambio en la caracterización del Gaviero. En relación con este relato, Palencia-Roth nos ofrece, aparte de una descripción de esta última narración del tríptico, una valoración de la escritura de Álvaro Mutis que nace de la lectura del texto en cuestión:

Basado en la relación con su nieto Nicolás, Mutis cuenta cómo Maqroll ha cambiado, quizás para siempre, al tomar bajo su cuidado a Jamil, hijo de Abdul Bashur, mientras su madre intenta ganar algún dinero en Alemania. Es la historia de un hombre cansado que experimenta una nueva vida a través de la inocencia de un dulce, curioso y adorable niño. El Álvaro Mutis de los años 80 y aún antes, no habría escrito quizá *Jamil*, y el Maqroll de los poemas y de varias de las primeras novelas pudo no haber pasado por la experiencia; o de tenerla, pudo no haberla entendido. Pero una cosa es clara: de todos los trabajos narrativos de Maqroll, ésta, a pesar de su brevedad, es la más cercana a la sabiduría.⁷⁵

El tema que sí se mantiene presente es el de la muerte, que sabemos que es de gran importancia dentro de la narrativa de Mutis, pues sobrepasa el hecho de la anécdota para convertirse en un asunto a través del cual se hace una reflexión sobre la condición humana y sobre la imposibilidad de acceder a órdenes universales. La vida, entonces, se convierte en un viaje que se emprende *para* la muerte, que sería el único “espacio/tiempo” en el que se accede al orden universal. Ese camino que es la vida atraviesa sus obras y la carga de un profundo sentido existencial:

En Mutis el viaje coincide con (...) la vida como camino que conduce inexorablemente a la muerte. En cada una de las novelas

⁷⁵ Palencia-Roth (2003), p. 32.

partimos a una ciega aventura porque estamos en el mundo del deterioro donde el tiempo parece girar en redondo.⁷⁶

El deterioro del mundo está medido por la futilidad de las empresas, con lo que se construye la noción de que la vida *solo* es el camino hacia la muerte. En sus novelas encontramos las huellas de los fracasos: pérdida de amigos, muertes, negocios que no resultan y que obligan a los personajes a desaparecer, el riesgo constante de la muerte, el abandono. En estas novelas, el ser del Gaviero “radica en la introspección de su propia vida”, es decir, su viaje –también– interior.⁷⁷

Ya se había hecho mención anteriormente de los aportes de Belén del Rocío Moreno a propósito de las obras de Mutis. La importancia de este trabajo reside en la apertura a una lectura psicoanalítica de la obra del colombiano, el planteamiento central de Rocío Moreno en su texto *Las cifras del azar*. Aquí, se aborda la obra de Mutis a través de asuntos tales como el azar y el destino, con los que se amplía el espectro de temas y la caracterización de los personajes, sin dejar de lado la visión medular sobre la desesperanza, que se convierte en una constante en la cosmovisión del primer período de la obra de Mutis. Su estudio se ha convertido en un referente que guía estudios posteriores interesados en la conexión entre el psicoanálisis y la literatura:

Para su análisis, la autora divide el texto en cuatro grandes apartados: psicoanálisis y literatura, el azar, el destino y la desesperanza. Para Belén del Rocío Moreno, el azar y el destino, como motivos literarios, están presentes en la gran mayoría de la obra de

⁷⁶ Gómez (2004), “Epifanía y desesperanza en la obra de Álvaro Mutis”, p. 123.

⁷⁷ Gómez (2004), p. 123.

Mutis, desde *el último rostro* hasta el *Tríptico*; ambos aparecen como algo irrevocable, inevitable, como un *fatum*, con esto la autora hace referencia a la noción shakesperiana del destino y a la noción griega del Hado – o la Moira – en donde hay un gran componente de inmutabilidad frente al curso de las cosas. Finalmente, la autora hace un interesante análisis sobre la irremediable necesidad de Maqroll de perderlo todo, comenzando por los astros que le guían. Para la autora se trata de un *des-astro*, un “abandonado por los astros”, quien igualmente pierde a todas sus mujeres (Amparo María, Ilona Grawoska, Flor Estévez) y a Jamil, hijo de su amigo Abdul en la novela *Tríptico de mar y tierra*.⁷⁸

Además de ser el estudio que abre la mirada psicoanalítica sobre la obra de Mutis y que ha sido punto de partida para otras elucubraciones, el texto de Belén del Rocío Moreno sugiere la idea de una lectura completa, orgánica, no solo porque abarca toda la producción de Mutis, sino porque traza hilos conductores y puntos de encuentro entre los textos que analiza. Les sigue la pista a los personajes y cómo van construyéndose, pareciéndose o diferenciándose a sí mismos, tanto en sus relaciones como en la lectura intrínseca de los textos a los que pertenecen:

Siendo la itinerancia de Maqroll el tema elaborado en todas las novelas (salvo en *La última escala del Tramp Steamer*, en que la trashumancia ya no será la de Maqroll, sino la del pequeño carguero) es de suponer una articulación entre ellas. Ello queda sancionado por los múltiples puentes que se construyen entre las novelas; los personajes de una narración son evocados o encontrados en otra. Para mencionar sólo un caso, la leal Flor Estévez, que cuida a Maqroll mientras éste se cura de una llaga irisada en la pierna (en *La nieve del Almirante*), aparece

⁷⁸ Arteaga, Andrés (2011), "¿Las fiebres?...ya las tengo!": Melancolía y fading del yo en tres textos de Álvaro Mutis, p. 48.

también en *Un bel morir*: había vivido durante algunos años en la casa de la discreta ciega que acoge al Gaviero; pero también el nombre de Flor Estévez lo escucha Maqroll por primera vez de Dora Estela, su bienhechora compañía en la incursión por aquel socavón que le sopla al oído su nombre: *Amirbar*. En función de este recurso narrativo, la historia también lanza sus señales: “Nada en la vida sucede de forma gratuita y todo está encadenado. Es bueno saberlo” (Mutis, *Amirbar*, p. 87). Son éstas y otras elucubraciones sobre el azar y el destino las que de forma continua aparecen en la voz del narrador o de los personajes, particularmente de Maqroll, o en aquellos pocos de sus amigos tocados por la gracia, la restringida legión que había decidido vivir para el signo del azar y la aventura.⁷⁹

Hablar de hilos conductores en la obra de Álvaro Mutis no es solamente hacer referencia a las conexiones temáticas entre los textos, sino, a la relación entre la prosa y la poesía. Y, sobre todo, cómo la poesía no deja de estar presente en sus textos narrativos. Este asunto no solo es mencionado por la crítica, sino por el autor mismo, cuando reflexiona sobre su propia escritura. Laverde Ospina ilustra dicha reflexión con un fragmento de una entrevista de Eduardo García Aguilar a Álvaro Mutis:

Esas novelas venían anunciándose desde mucho antes. Si tú ves la *Reseña de los hospitales del Ultramar*, que es un libro mío publicado en los años sesenta, pero escrito mucho antes, hay ciertas prosas de Maqroll que suponen ya una historia más larga [...] Después, en dos libros publicados en México, *Caravansary*, y *Los emisarios*, las prosas que hay allí dedicadas a Maqroll el Gaviero intentaban ser poemas en prosa, pero en verdad eran trozos de narración, narraciones evidentes

⁷⁹ Moreno (1998), *Las cifras del azar*, p. 14.

con un trozo de realidad literaria construida dentro de las normas y de las convenciones con que se escribe un cuento corto o una novela.⁸⁰

Según la tesis de Laverde Ospina, en la que, como ya se ha mencionado, se plantea la identificación de la estética del deterioro como el centro de la escritura de Álvaro Mutis en su primer período, la producción poética es el palimpsesto sobre el cual se construye la narrativa del colombiano. Un palimpsesto que permite un ir y venir entre poesías y prosas para poder comprender el universo estético que se construye en la obra de Álvaro Mutis:

Evidentemente, el escritor aplica la misma concepción de su producción poética a la narrativa, en la medida en que la poesía, al contener el germen de las novelas, comparte con ellas no sólo los temas sino la concepción de la palabra y su función antipoética. Esto explica que el autor afirma, constantemente, que sus poesías en prosa en realidad eran trozos de narración contruidos dentro de las normas y convenciones del cuento corto o la novela, lo que convierte a estos escritos en verdaderos palimpsestos de sus obras posteriores.

(...)

La noción de palimpsesto, tal como se ha dicho, además de señalar el papel de pretexto que cumple la poesía en la novela, propicia una lectura en dirección inversa. Los poemas que en un momento fueron considerados esbozos de las narraciones, pasan a convertirse en textos claves tanto de la axiología del hablante poético y sus álter egos como de la tensión estética de las novelas. De aquí que, como lectores,

⁸⁰ En Laverde Ospina (2006), p.160.

nos sentimos impulsados a consultar los libros de poemas o prosas poéticas.⁸¹

Juan Gustavo Cobo Borda también insiste en destacar la naturaleza peculiar de la poética de Álvaro Mutis y en mostrar la relación entre la poesía y la prosa, o la poesía dentro de la prosa, como una de las características fundamentales de la obra de Mutis, característica que, además, lo posiciona dentro de la tradición literaria colombiana y latinoamericana:

La historia, una vez más, sólo alcanzará su sentido en la coherencia última que la poesía le imprime. Pero este sentido se escapará exangüe como se escapa la vida del macerado cuerpo de su protagonista. Cuerpo que ha ido cumpliendo su destino de cuerpo amando e hiriendo, siendo amado y herido por otros cuerpos, y a la vez teniendo conciencia de ello. Pero sus miserias, que excluyen de antemano toda identificación patética, tienen un acento único dentro de nuestra menguada tradición lírica. Pasión y estoicismo, Mutis ha logrado lo imposible: que la miseria que es toda la vida se vuelva mítica. Ha obtenido la objetividad de la más alta poesía. Al margen de la historia, lejos de todo poder, distante de sectas y facciones, reacia a la actualidad de las ideologías, este flagrante anacronismo que es la poesía de Mutis se convierte, paradoja última en una de las más vivas presencias dentro del espacio abierto por *Mito*, no solo en Colombia, sino también a nivel latinoamericano.⁸²

Es precisamente este desdibujarse de los límites entre la poesía y la prosa, el ir y venir entre ellas es lo que permite pensar su obra, según el decir de María del Carmen

⁸¹ Laverde Ospina (2006), p. 200, 202.

⁸² Cobo Borda, J (1984). “Dos poetas colombianos”, *Diálogos: Artes, Letras, ciencias humanas*, 20 (6 (120)), (noviembre-diciembre). 24-31, p. 28

Porras, en una red que da cuenta de los nudos a través de los cuales se conectan los textos, especialmente a través de la insistencia en la repetición de títulos entre textos:

De allí que este *ir y venir* de la escritura en Mutis, lejos de significar la dispersión, la fragmentación de su proyecto, tienda a su concentración y coherencia. Pues, como en el caso del inicio, esa labor de reconstrucción de lo ya escrito, ese trabajo de recomposición de libros parece tener como principal objetivo el ligar con mayor fuerza los diversos textos que componen su trabajo. A partir de *Empresas*, sobre todo, cada nueva publicación supone estrechar lazos entre textos poéticos y textos narrativos, no sólo a través de la construcción de los segundos a partir de los primeros, sino de la propia incorporación de poemas en las novelas, incorporación que por otro lado no siempre es simple, porque, en ocasiones, supondrá la revisión y nueva versión de lo ya publicado.⁸³

En esta relación entre poemas que dan origen a narraciones y narraciones que se hacen poemas o producen una constelación poemática puede entenderse la condición de reescritura que distinguirá varios de los poemas incluidos en los tres volúmenes que nos ocupan de manera particular en este trabajo. Las sucesivas muertes y resurrecciones de Maqroll, tanto en los poemas como en las narraciones, obedecen a este principio de cohabitación entre géneros que distingue una parte de la escritura de Mutis, y permiten entender los vínculos que existen entre textos tempranos y los poemas últimos. Maqroll irá desapareciendo de los textos que integran los libros de poemas del segundo período de la obra de Mutis, y en su lugar se desarrollará una poesía donde la presencia de elementos históricos convertidos en mito se hará un

⁸³ Porras, María del Carmen (2005), "De escritura a obra: el proyecto literario de Álvaro Mutis", *Iberoamericana. Nueva época*, 5(20) (diciembre), 39-54, p. 45.

asunto recurrente, así mismo como la aparición de textos donde la preocupación por una búsqueda de trascendencia que encontrará en España un símbolo posible de reconciliación y regreso a sus orígenes familiares se hace constante.

En el siguiente capítulo se hará una genealogía histórica del desarrollo del concepto de hispanidad y las relaciones que el imaginario nacional colombiano trazará con España, en una búsqueda por determinar la condición de lo hispánico en tanto principio posible para entender el desarrollo de nuestras relaciones históricas y culturales. España y América Latina, sus relaciones y desencuentros, sus fobias y filias, una historia compleja y llena de meandros, es un universo comprensivo amplísimo, y el trazado de los orígenes y desarrollos de algunas de estas relaciones, llenas de desencuentros, búsquedas de conciliación y sutiles reinterpretaciones, nos permitirá entender de manera más rica y profunda la naturaleza de las búsquedas de Álvaro Mutis en los poemarios de su segundo período, al poner en perspectiva el universo de relaciones históricas y literarias donde se encuentra sumergido el corpus de la obra poética de nuestro autor que será estudiado en este trabajo.

CAPÍTULO III.

AVATARES DE LA RELACIÓN ESPIRITUAL CON ESPAÑA

En Colombia, el debate sobre la relación con España comienza, como es de esperarse, en las circunstancias que sentaron las bases para la Independencia. Desde los inicios del periodo colonial hasta finales del siglo XVIII, los habitantes de esas comarcas tenían una relación con España que variaba sustancialmente según las castas a las que pertenecían y los privilegios (o prejuicios) que derivaban de su posición, pero que era esencialmente incuestionada. Así, para los criollos la relación con la Península era la que les concedía el privilegio de ser el grupo dominante, de ser españoles americanos; para los “libres de todos los colores”, como se le llamaría más tarde en la República a la variopinta escala de castas, la relación era prácticamente inexistente. Su posición de sumisión estaba definida mucho más con respecto al criollo, el hacendado esclavista, el funcionario o el comerciante, que con respecto al peninsular, con quien no tenía prácticamente ningún contacto. Otra situación era la de los indígenas, pues ellos era directos súbditos del rey y gozaban, por un lado, de protecciones especiales y padecían, por otro, la más abyecta explotación por parte de las autoridades locales (corregidores, gobernadores y alcaldes). Por lo tanto, hablar de una relación con España implica que comienza a producirse una separación, que será primero espiritual y luego concreta y material, entre la metrópolis y las provincias americanas.

Ahora bien, la preocupación por definir la relación, por marcar la distancia o la cercanía con respecto a España, fue un asunto primordialmente de los grupos ilustrados. Para sus miembros, se trataba, por un lado, de trazar una genealogía que los vinculara a una tradición en la que se fundara la legitimidad para detentar el poder y ocupar y preservar sus privilegios de clase y, por otro, de establecer un principio geográfico, por encima del heráldico, que confiriera más derechos al americano que al peninsular.

1. Los americanos ilustrados

El 20 de julio de 1810, los cabildantes de Santafé de Bogotá proclamaron la independencia bajo el grito de “¡Viva el Cabildo! ¡Abajo el mal gobierno! ¡Mueran los bonapartistas!”. En la compleja situación creada por la crisis española en 1808, el cabildo de Santafé de Bogotá reclamaba su derecho a gobernar en el territorio, a independizarse de la metrópolis hasta que el rey fuera restituido y afirmaba su rechazo a la invasión napoleónica.

Los cabildos en las colonias americanas estaba a cargo del gobierno local y los cabildantes eran criollos de las familias hacendadas y comerciantes más prestantes de las ciudades. En el orden colonial, se definían como criollos a los descendientes de españoles, supuestamente sin mezcla de las otras castas, aunque se hace evidente en muchos casos, como el de Simón Bolívar, para no ir más lejos, que el mestizaje era un fenómeno extendido. De ahí que, más que la pureza de sangre, imperaran criterios económicos y de dominio sobre vastas tierras, posesión de esclavos, control de resguardos y niveles de ilustración.



5 - Pintura de castas

Siglo XVIII, óleo sobre lienzo, Museo Nacional del Virreinato, México, http://www.imgrum.org/media/1150974460196936794_2129286398

Desde la introducción de las Reformas Borbónicas, más concretamente las que fueran impulsadas por Carlos III después de la guerra de los Siete Años (1756-1763),

cuando la corona tomó conciencia de la necesidad de tener un control más férreo sobre las colonias ante los intentos de usurpación por parte de otros imperios europeos, notablemente el inglés y el holandés, surgen entre los criollos manifestaciones de malestar y descontento. Las Reformas buscaban dar un mayor impulso a la economía, ampliando los sectores de explotación más allá de la minería, con la implantación de sistemas de plantación similares a los que los ingleses habían establecido en sus colonias. También se buscaba reducir la injerencia de la Iglesia como poder semi-autónomo, lo cual redundó en la expulsión de los jesuitas en 1776. Las medidas económicas para incrementar los ingresos de las arcas reales estuvieron acompañadas de medidas administrativas y políticas.

Se crearon dos nuevos virreinos en territorios que correspondían al Virreinato del Perú, a saber el de la Nueva Granada (inicialmente, en 1717, durante el reinado de Felipe V, pero la decisión fue reversada en 1723; nuevamente se instauró en 1739 y permaneció hasta su disolución tras la Independencia) y el del Río de la Plata (1776). Además, en 1777 se elevó la provincia de Carcas a capitánía general, con sujeción al Nuevo Reino de Granada.

Adicionalmente, se reformó la organización administrativa con el fin de reducir el aparato burocrático y fortalecer el control de la corona. Se instauraron las visitas generales, diseñadas para debilitar el poder de los criollos y se les excluyó en gran medida también de las audiencias, cuyo alcance fue ampliado. La reforma que más radicalmente afectaba al estamento criollo fue, sin embargo, la introducción de una nueva instancia burocrática, la intendencia, a la que debían responder todas las instancias locales, pero dependía directamente del ministro de Indias. La intendencia

estaba diseñada para debilitar la autoridad de los virreyes y otros funcionarios con el fin de centralizar el control de la corona.¹ Cabe anotar que en el único territorio en el que no se instauraron intendencias fue el de Nueva Granada, la actual Colombia, aunque sí se impulsaron las demás reformas y se observan reacciones similares a las que se manifestaron en los otros virreinos en cuanto al descontento generado por el trato que se le daba a los criollos y a la impresión general de que España, como dirá más adelante Simón Bolívar, había dejado de ser una madre patria para convertirse en una “desnaturalizada madrastra”.²

Las reformas causaron un profundo descontento entre los criollos, por diversos factores, que François-Xavier Guerra define de la siguiente manera:

Diversos factores, entre los cuales el alejamiento físico es uno de los más importantes, habían contribuido a repartir de manera oficiosa, pero muy eficaz, los poderes entre los funcionarios reales y los diferentes grupos de la sociedad americana. Por mecanismos muy diversos, entre los cuales las alianzas familiares, el clientelismo y la corrupción jugaban un papel muy importante, la sociedad americana había conseguido integrar una buena parte de los funcionarios reales a sus complejas estrategias de poder. Las prácticas políticas reales distaban aún más que en la Península de lo que las leyes establecían y neutralizaban, en realidad, el gran poder teórico del que el Estado disponía en América. Por eso, la ofensiva modernizadora del absolutismo tenía que provocar allí traumatismos mayores y tanto más

¹ Ver, de Ramón, Armando, Couyoumdjian, Juna Ricardo y Vial, Samuel (1993), *Ruptura del viejo orden hispanoamericano*, Santiago: Editorial Andrés Bello, pp. 15-49.

² Bolívar, Simón ([1977] 2009), “Carta de Jamaica”, en *Doctrina del Libertador*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 66-87, p. 68.

fuertes cuanto que la concepción de América que los subtendía era bastante nueva, y chocante para los americanos.³

En un comienzo, las reformas fueron exitosas pero gradualmente sucumbieron a la inercia de las estructuras existentes. Y sus consecuencias se hicieron sentir muy profundamente hacia finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. En sus intentos por centralizar el control los funcionarios provenientes de la península se vieron más ampliamente favorecidos, en detrimento de los criollos, los cuales se vieron relegados a los cargos intermedios de la administración colonial. El profundo descontento que generó esta situación se fue convirtiendo gradualmente en una fuerte legitimación de la independencia cuando las circunstancias prácticamente forzaron a las colonias a declarar su autonomía frente a España.

Es importante anotar que los criollos desempeñaban una función significativa como “intermediarios culturales”, según señala el historiador Renán Silva,⁴ y que fueron importantes impulsores del pensamiento ilustrado, especialmente en la Nueva Granada, que gozó de mucho menos contacto con la metrópolis que otros territorios americanos. A ellos les correspondió muy directamente la función de impulsar la ciencia y los métodos modernos, no solo del conocimiento sino de la misma práctica, fuera esta científica o de las artes del gobierno. Así, los ilustrados locales se sabían altamente calificados pero legalmente impedidos para ocupar altos cargos en la administración.

³ Guerra, François.-Xavier (1992), *Modernidad e independencias: Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*, Madrid: Editorial Mapfre, S.A., p. 79-80

⁴ Silva, Renán (2002), *Los ilustrados de Nueva Granada 1760-1808. Genealogía de una comunidad de interpretación*, Medellín: Fondo Editorial EAFIT-Banco de la República, p. 181.

Varias situaciones hacia finales del siglo XVIII fueron acrecentando en los criollos una conciencia como sujetos con una identidad separada de los españoles peninsulares. Gradualmente, se fue consolidando un discurso que afirmaba nociones de territorialidad y de patria, que se fueron difundiendo en los claustros educativos.⁵

Entre 1780 y 1781, diversos levantamientos de las clases populares, notablemente el de Túpac Amaru en el Virreinato del Perú y el de los Comuneros en la provincia del Socorro en Nueva Granada, habían sido apoyados por los criollos locales, que consideraban estas alianzas como un medio para comenzar a deslindarse de las imposiciones de la metrópolis. Los movimientos comuneros de 1780-1781 fueron rápidamente acallados, pero no fue posible reprimir su legado político, esencialmente la formación de lo que el historiador británico David Brading llama “patriotismo criollo”. Brading se refiere a una serie de manifestaciones en México –el culto a la Virgen de Guadalupe, el cuestionamiento a la legitimidad de la Conquista, la exaltación del pasado azteca y el resentimiento hacia los *gachupines*– que fueron creando un sentimiento proto-nacional.⁶

Este sentimiento también se manifestó en la Nueva Granada, pero adoptó unas características algo distintas. Ciertamente, el resentimiento hacia el *chapelón*, el español advenedizo, era fuerte. Pero no existía un imaginario de un mito fundacional que remitiera a un pasado glorioso anterior a la Conquista, ni se contaba con una figura que aglutinara a todos los habitantes, independientemente de las castas, como era la

⁵ Ortiz Rodríguez, Álvaro (2003), *Reformas Borbónicas: Mutis Catedrático, Discípulos y Corrientes Ilustradas (1750-1816)*, Bogotá: Centro Editorial Rosarista, p. 3.

⁶ Brading, David (1985), *The Origins of Mexican Nationalism*, Cambridge: Cambridge University Press, p. 3

Virgen de Guadalupe en México. Se puede afirmar que en la Nueva Granada el movimiento de Independencia, una vez suprimidos los levantamientos comuneros, fue ante todo un proyecto de los criollos ilustrados.

De hecho, la proclamación de la independencia el 20 de julio de 1810 fue liderada por los miembros del Cabildo de Santafé de Bogotá. Los cabildantes querían aprovechar la crisis española para destituir al Virrey Antonio Amar y Borbón, quien a comienzos de ese año había promovido una serie de reformas para reducir el poder de los criollos. Los rebeldes habían planeado con antelación generar un desencuentro con un comerciante español en un día de mercado en la Plaza Mayor para así valerse de la multitud allí congregada como forma de intimidación y declarar la separación. Pero la animadversión contra los españoles venía desde comienzos del año anterior.

El 22 de enero de 1809, la Junta Central Gubernativa del Reino, mediante una real orden, convocó a los territorios americanos para que enviaran diputados. Esta Junta Central tenía 36 representantes de las provincias española y solicitaba que se enviaran nueve de las colonias americanas, lo cual generó un profundo descontento entre los criollos, que buscaban mayor representación o de lo contrario autonomía e independencia de España. En ese año, el Alto Perú y la Provincia de Quito se habían declarado independientes, así como las ciudades de Cartagena y Mompox en la Nueva Granada.

En Santafé de Bogotá, los cabildantes se reunían en las casas de algunos de ellos y en el Observatorio Astronómico que dirigía Francisco José de Caldas y Tenorio (1768-1816), miembro de la Expedición Botánica y el científico más notable del reino, después de José Celestino Mutis (fallecido en 1808). Durante estas reuniones surgió la

propuesta de redactar una respuesta a la comunicación enviada a las colonias por la Junta de Sevilla en la que se les convocaba para enviar a sus representantes. A cargo de la redacción quedó Camilo Torres y Tenorio (1766-1816), primo de Caldas y miembro del Cabildo de Santafé de Bogotá. El documento expresaba la indignación de los cabildantes ante el hecho de que la representación americana fuera tanto menor que la de las provincias españolas, más cuando la real orden del 22 de enero de 1809 manifestaba, según señala Torres,

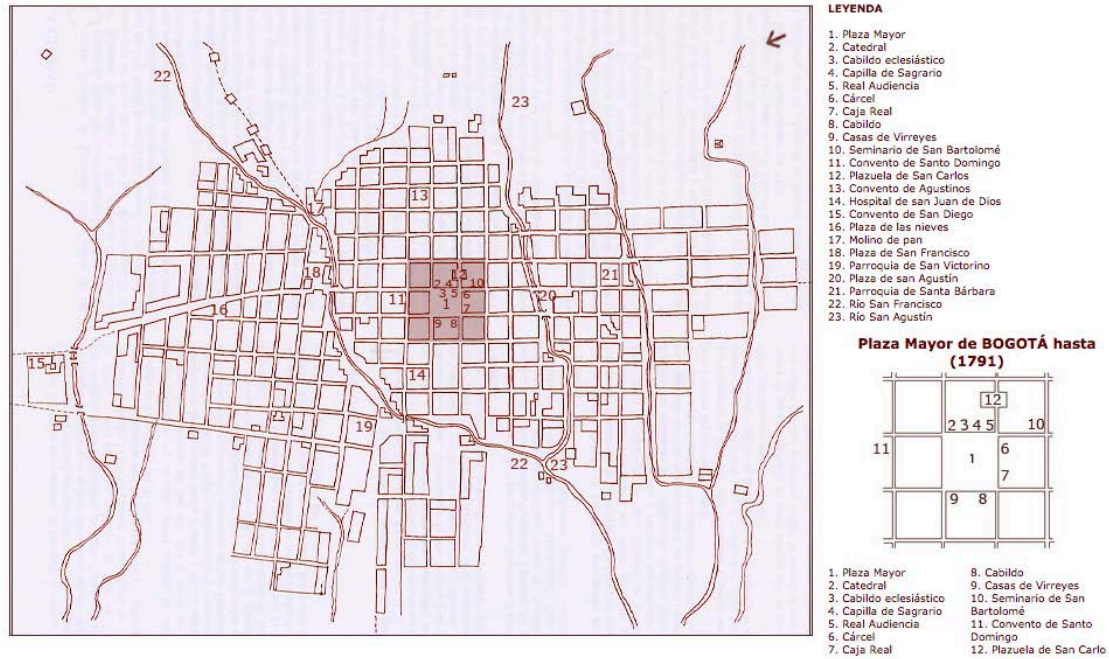
que los vastos y preciosos dominios de América no son colonias ó factorías, como las de otras naciones, sino una parte esencial, é integrante de la monarquía española, y deseando estrechar de un modo indisoluble los sagrados vínculos que unen unos y otros dominios: como asimismo, corresponder á la heróica lealtad y patriotismo de que acaban de dar tan decisiva prueba en la coyuntura mas crítica en que se ha visto hasta ahora nacion alguna; declaró “que los reynos, provincias, é islas que forman los referidos dominios, debian tener representación nacional inmediatamente á su real persona, y constituir parte de la junta central gubernativa del reyno por medio de sus correspondientes diputados”.⁷

Torres alega en su documento que el reconocimiento de igualdad que se otorga a las provincias de ultramar queda contradicho en el solo hecho de convocar un número muy reducido de diputados de las Indias y se pregunta por el principio que puede haber motivado tal decisión. Presenta cuatro principios posibles: la extensión de los territorios, la población, la riqueza y la ilustración y señala que en los tres primeros en nada aventaja España a ninguno de los reinos y provincias americanos. Con respecto a

⁷ “Documento No. 6”, en José Manuel Restrepo, (1827). *Historia de la Revolución de la República de Colombia* (Vol. VIII). París: Librería Americana, pp. 101-129, p. 101-02. (Se conserva la ortografía del documento original.)

los dos primeros, Torres hace referencia a censos y documentos oficiales que demuestran claramente que en lo que respecta a extensión y tamaño de la población, España no aventaja a América.

Transcripción esquemática del "Plano geométrico de la ciudad de Santa Fe de Bogotá". Domingo Esquivel.



6 - Mapa de la Plaza Mayor de Santafé de Bogotá hacia 1791.

Fuente: http://www.geoinstitutos.com/serv_cartg/sqm_bogota.html

Los otros dos principios que discute Torres, el de la riqueza y el de la ilustración, son de especial relevancia, pues en ellos más que elaborar una comparación numérica de estos aspectos aquende y allende el Atlántico, su exposición lo conduce a un encendido alegato en contra de los tres siglos y medio de dominación española. Así, resalta que la Junta de Sevilla pide a los americanos que “la sostenga en cuanto abunda su fértil suelo, tan privilegiado por la naturaleza” y recalca la importancia de la riqueza americana para España, a la vez que anota:

¿De donde han manado esos rios de oro y plata que por la pesima administracion del gobierno han pasado de las manos de sus poseedores, sin dejarles otra cosa que el triste recuerdo de lo que han podido ser con los medios poderosos que puso la providencia á su disposicion, pero de que no se han sabido aprovechar? La Inglaterra, la Holanda, la Francia, la Europa toda, ha sido dueña de nuestras riquezas; miéntras la España contribuyendo al engrandecimiento de los agenos Estados, se consumia en su propia abundancia. Semejante al Tántalo de la fábula, la han rodeado por todas partes los bienes y las comodidades; pero ella siempre sedienta ha visto huir de sus labios torrentes inagotables que iban á fecundizar pueblos mas industriosos, mejor gobernados, mas instruidos, ménos opresores y mas liberales. Potosí, Chocó, y tú, suelo argentífero de Méjico, vuestros preciosos metales sin hacer rico al español ni dejar nada en las manos del Americano que os labró, han ido á ensobervecer al orgulloso Europeo, y á sepultarse en la China, en el Japon y el Indostan. ¡O! si llegase el dia tan deseado de esta regeneracion feliz, que ya nos anuncia V.M. ¡O! si este gobierno comenzase por establecerse sobre las bases de la justicia y de la igualdad! ¡O! si se entendiese, como lleva dicho y repite el ayuntamiento, que ellas no existirán jamas, miéntras quiera constituirse una odiosa diferencia entre América y España...⁸

En cuanto a la ilustración, no pretende Torres ni una igualdad, mucho menos una superioridad de los americanos en este sentido con respecto a España, sino que su argumentación desemboca justamente en otra invectiva contra el poder dominante por la falta de ilustración en las colonias.

Gracias á un gobierno despótico, enemigo de las luces: ella no podia esperar hacer rápidos progresos en los conocimientos humanos, cuando no se trataba de otra cosa que de poner trabas al entendimiento.

⁸ Torres e Restrepo, "Documento 6", p. 113-114.

La imprenta, el vehículo de las luces y el conductor mas seguro que las puede difundir, ha estado mas severamente prohibido en América que en ninguna otra parte. Nuestros estudios de filosofía se han reducido á una jerga metafísica por los autores mas oscuros y mas despreciables que se conocen. De aquí nuestra vergonzosa ignorancia en las ricas preciosidades que nos rodean, y en su aplicacion á los usos mas comunes de la vida. No ha muchos años que ha visto este reyno con asombro de la razon, suprimirse las cátedras de derecho natural y de gentes; porque su estudio se creyó perjudicial: ¡perjudicial el estudio de las primeras reglas de la moral que gravó Dios en el corazon del hombre! ¡perjudicial el estudio que le enseña sus obligaciones para con aquella primera causa como autor de su ser, para consigo mismo, para con su patria y para con sus semejantes! ¡Bárbara crueldad del despotismo enemigo de Dios y de los hombres, y que solo aspira á tener á estos como manada de siervos viles, destinados á satisfacer su orgullo, sus caprichos, su ambicion y sus pasiones!⁹

Torres señala que las provincias peninsulares, aun cuando algunas tengan menos riqueza o población o sean de menor extensión con respecto a otras, son consideradas iguales y, por tanto, el principio que las hermana ha de ser la *calidad*, es decir su carácter de igualdad política. No así las provincias americanas. Y concluye:

Establecer pues una diferencia en esta parte, entre América y España, seria destruir el concepto de provincias independientes y de partes esenciales y constituyentes de la monarquía: y seria suponer un principio de degradacion.¹⁰

Torres había sido encargado de redactar el documento en junio de 1809 en respuesta a la Orden Real del 22 de enero. Llevaba el encabezamiento de

⁹ Torres en Restrepo, "Documento 6", p. 115-117.

¹⁰ Torres n Restrepo, "Documento 6", p. 110.

“Representación del Cabildo de Santafé, capital del Nuevo Reino de Granada, a la Suprema Junta Central de España, en el año de 1809” e iba dirigido al rey Fernando VII y a la Junta de Sevilla, que actuaba en su nombre. El 20 de noviembre de 1809 fue aprobado por el Cabildo de Santafé de Bogotá. Pero temerosos ante las represalias que pudiera generar tan encendido escrito, el 19 de diciembre, el síndico del Cabildo determinó que se archivara. No obstante, conocido el escrito por todos los cabildantes, contribuyó a ampliar la brecha entre criollos y las autoridades virreinales.

Este documento solo salió a la luz pública en 1827, once años después de la muerte de Torres en el cadalso, como el documento No. 6 de del volumen VIII la *Historia de la Revolución de la República de Colombia en la América Meridional* de José Manuel Restrepo (1781-1863), político e historiador y amigo de Mutis y Caldas. Esta obra monumental en ocho volúmenes relata los eventos de las guerras de independencia y la constitución de la República de Colombia (las actuales repúblicas de Colombia, Venezuela, Ecuador y Panamá). El volumen VIII consta de una valiosa recopilación de documentos que Restrepo considera fundamentales para comprender el proceso, entre ellos este memorial de Torres.

En su publicación, Restrepo presenta el documento de Torres de la siguiente manera:

presentacion que formó el Doctor Camilo Torres, para que la dirigiera el cabildo de Santafe de Bogota a la Junta Central de España, y que los miembros del ayuntamiento no se atrevieron a firmar.¹¹

Y cierra con la siguiente nota:

¹¹ Torres en Restrepo, “Documento 6”, p. 101.

Sentimos no poder presentar sino extractos de esta pieza importante: ella circuló en secreto y fue leída con mucha avidez por todos los amigos de las bellas producciones y de las ideas liberales. Así esta representación tuvo un influjo poderoso para estender en la Nueva Granada los principios de la revolución.¹²

El documento de Torres pasó a conocerse como *Memorial de agravios* y se considera un texto precursor de la independencia. Ciertamente, en él se plasma una visión de la inequidad y de la injusticia que los criollos resentían, una visión que salió a flote cuando la Junta, supuestamente interesada en allanar las diferencias, se dirigió a los americanos en los mismo términos en que se había dirigido la Corona desde los primeros tiempos.

Más allá de la argumentación política contra las pretensiones españolas, el documento de Torres articula un discurso que sentaría las bases de un imaginario nacional. Un aspecto fundamental de este es su visión de las riquezas del territorio, basado en la visión del mismo que fuera construyendo la Expedición Botánica, dirigida por Mutis y en la que colaborara como científico de primera línea Francisco José de Caldas, primo de Torres y partícipe de la conspiración de notables contra las autoridades españolas en 1810.

1.1 Caldas y la visión del territorio

En 1808, Francisco José de Caldas fundó el *Semanario de la Nueva Granada*, una publicación que salió durante dos años en la que aparecieron numerosos artículos científicos de los miembros de la Expedición Botánica, como Mutis, Caldas, Jorge Tadeo Lozano y José Ignacio de Pombo, entre otros. El primer estudio de Caldas que

¹² Torres en Restrepo, "Documento 6", p. 129.

aparece en el *Semanario* es el “Estado de la Geografía del Virreinato de Santafe de Bogota, con relación a la Economía y al Comercio, por Don Francisco Jose de Caldas, Individuo meritorio de la Expedicion Botanica del Reino, y Encargado del Observatorio Astronomico de esta capital”, un extenso tratado sobre la geografía del país que se publicó a lo largo de siete números.¹³ En ese momento, a unos meses de la crisis de la monarquía y a un par de años del grito de la independencia, Caldas define el propósito de los conocimientos geográficos en los términos en los que se definían las expediciones científicas del momento, es decir e beneficio del Imperio:

La geografía es la base fundamental de toda especulación política; ella da la extensión del país sobre que se quiere obrar, enseña las relaciones que tiene con los demás pueblos de la tierra, la bondad de sus costas, los ríos navegables, las montañas que le atraviesan, los valles que estas forman, las distancias recíprocas de las poblaciones, los caminos establecidos, los que se pueden establecer, el clima, la temperatura, la elevación sobre el mar de todos los puntos, el genio y las costumbres de sus habitantes, las producciones espontáneas y las que pueden domiciliarse con el arte. Este es el grande objeto de la geografía económica, tan antigua como nuestras necesidades; y El *Semanario*, consagrado principalmente a la felicidad de esta Colonia, no puede abrirse de una manera más digna que presentando el cuadro de nuestros conocimientos geográficos.¹⁴

Sin embargo, a la luz de los eventos posteriores a 1810, esta visión de Caldas sobre la geografía ya expresa una ideología proto-nacional, basada en el conocimiento del territorio, sus riquezas y sus gentes. De hecho, los conocimientos que se ponen

¹³ Ver, Caldas, Francisco José. *Obras completas*, 1966, pp. 183-211.

¹⁴ Caldas, *Obras completas*, p. 183.

aquí al servicio del Imperio los usará Torres en su *Memorial de agravios* en sentido contrario, como una reivindicación de las riquezas naturales del territorio de la Nueva Granada, a partir de las cuales señala que España se encuentra en una relación de mayor dependencia con respecto a la riqueza de las colonias que lo opuesto. Las memorias científicas de Caldas no solo sirvieron el propósito de levantar conocimiento sobre el terreno, sino de formar una conciencia sobre sus posibilidades económicas y comerciales, además de crear una conciencia sobre sus potenciales. En general, los tratados de geografía y de otras ciencias que se escribieron en esos momentos críticos sentaron las bases para el imaginario de lo que en menos de una década serían repúblicas independientes.

La visión que crea Caldas del territorio de la Nueva Granada será durante el siglo XIX y gran parte del XX la imagen imperante en el discurso nacional de la riqueza y las bondades de la topografía:

Nosotros vemos encerradas en el pequeño espacio de 10 a 14 leguas todas las temperaturas de la tierra y todas las presiones atmosféricas bajo de que puede respirar el hombre. Mientras que en los países situados fuera de los trópicos, el calor y el frío, la verdura y los frutos se suceden con relación al lugar que ocupa el sol en la eclíptica, en nuestros Andes todo es permanente. Nieves tan antiguas como el mundo siempre han cubierto la frente majestuosa de nuestras montañas; las selvas nunca han depuesto su follaje; las flores y los frutos jamás han faltado en nuestros campos, y los calores del estío siempre han abrasado nuestras costas y nuestros valles. Cuando unas noches dilatadas siguen a unos días rápidos; cuando días largos preceden a noches momentáneas en los países septentrionales y antárticos, aquí un equinoccio eterno, una igualdad inalterable ha existido desde la creación. Los astros siempre han subido perpendiculares al horizonte, y

el sol siempre nos ha vivificado doce horas con su presencia, y otras tantas nos ha dejado para el descanso y para el sueño.¹⁵

De aquí emerge una conciencia nacional ligada a la tierra que va a reivindicar positivamente el clima del trópico, en directa contraposición con la teoría de la degeneración americana que promoviera George Louis Leclerc, conde de Buffon (1707-1788) en su *Historia Natural*, una monumental obra en treinta y seis tomos, publicada entre 1749 y 1788. En el tomo XI de la *Historia Natural*, Buffon compara los animales del Viejo Mundo y del Nuevo y constata que los del segundo son más pequeños. No solo esto, sino que, además, los animales transportados del Viejo Mundo al Nuevo se hacen más pequeños y de los que son comunes a ambos mundos, los americanos son de inferior tamaño. Esto lleva a Buffon a concluir que

[d]ebe haber, pues en aquel Nuevo Mundo alguna cosa contraria al incremento de la Naturaleza viviente, en la combinación de los elementos y demás causas físicas, y debe haber allí obstáculos para el desarrollo, y tal vez para la formación de los grandes renuevos, pues aun aquellos que por las benignas influencias de distinto clima han recibido su forma plenaria y su entera extensión, se comprimen y achican bajo aquel cielo avaro, y en aquella tierra vacía en la que el hombre reducido a corto número andaba esparcido y vago: donde lejos de usar de aquel terreno, como dueño de un dominio propio, no tenía en él ningún imperio; y donde no habiendo sometido ni los animales, ni los elementos, ni domado los mares, ni dirigido los ríos, ni cultivado la tierra, él mismo no era más que un animal del primer orden y no existía

¹⁵ Caldas, *Obras completas*, p. 187-188.

para la Naturaleza sino como un ser inerte, como una especie de autómata impotente, incapaz de reformarla y de auxiliarla.¹⁶

Tras varios párrafos dedicados a la condición pasiva e inerme del hombre americano, quien, según el naturalista francés, no tiene alientos ni siquiera para reproducirse, somete a sus hembras y las trata como bestias de carga, procede Buffon a explicar por qué los insectos y los reptiles son enormes mientras que los cuadrúpedos y humanos son inferiores a los del Viejo Mundo:

Esto depende de la calidad de la tierra, de la condición del cielo, del grado de calor, del de la humedad, de la situación, de la elevación de las montañas, de la cantidad de aguas corrientes o rebalsadas, de la extensión de los bosques, y sobre todo del estado bruto en que aquí se halla la Naturaleza.¹⁷

[...]

Así, por la sola disposición de las tierras del nuevo Continente, el calor sería [sic] ya mucho menor allí que en el antiguo; y conjuntamente vamos a ver que la humedad es en él mucho mayor. Siendo las montañas las más altas de la tierra y hallándose diametralmente opuestas a la dirección del viento del Este, detienen y condensan todos los vapores del aire, y produce, por consiguiente, una cantidad infinita de manantiales, que por su reunión forman bien pronto los ríos más caudalosos del Mundo. Hay, pues, mucho mayor porción de aguas corrientes en el nuevo Continente que en el antiguo, proporcionalmente al espacio; y esta cantidad de agua se halla además prodigiosamente aumentada por la falta de desagües; pues no habiendo los hombres

¹⁶ Buffon, George Louis Leclerc, conde de, “Animales comunes a los dos continentes”, en *Historia Natural general y particular*, traducida por Don José Clavijo y Fajardo, Tomo XI, Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibra, 1792, pp. 115-146, p. 121.

¹⁷ Buffon, *Historia natural*, Tomo XI, 124-125

contenido los torrentes, ni dirigido los ríos, ni disecado los pantanos, las aguas estancadas cubren terrenos inmensos, aumentan la humedad del aire, y disminuyen su calor.¹⁸

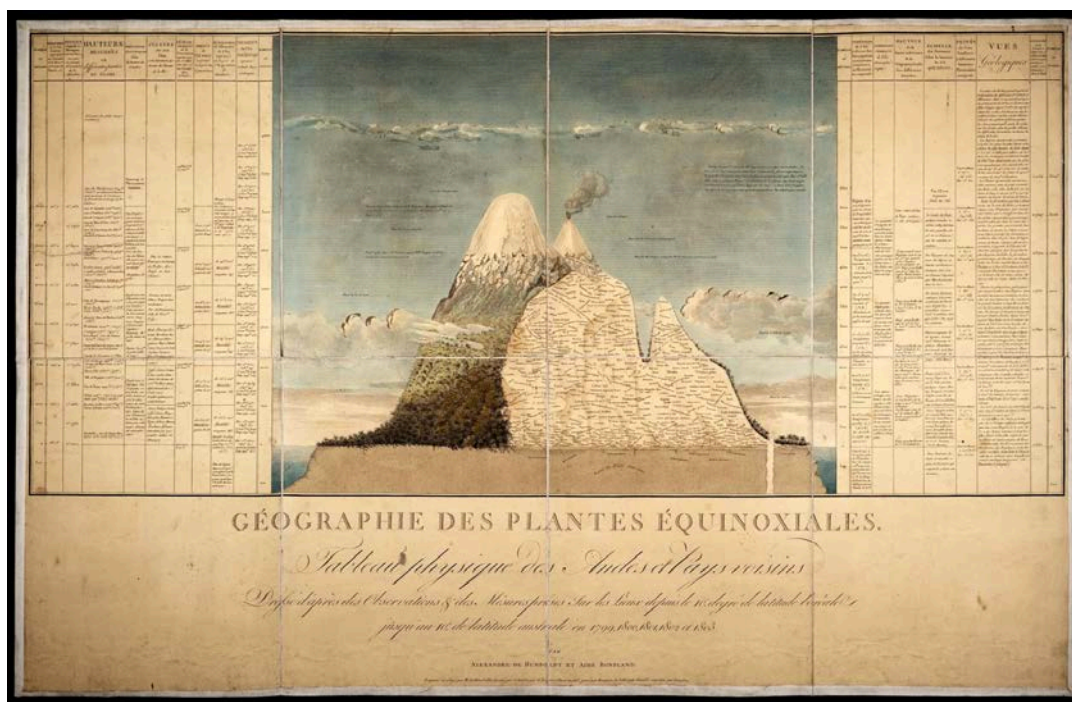
Buffon establece una correlación entre la novedad geológica del mundo, el estado de la naturaleza, la inferioridad de los animales por esa misma condición (expresada en términos de un clima malsano causado tanto por los avatares de la naturaleza como la ineptitud de los habitantes para intervenirla) y como correlato de todo ello la inferioridad misma del hombre americano.

La teoría de Buffon fue difundida también por el Abbé Raynal y el Abbé de Pauw, quienes exageraron aún más las postulaciones del autor de la *Historia Natural*. En la década de 1780, inmediatamente después de la independencia de las colonias inglesas en América del Norte, Thomas Jefferson se dedicó a refutar con vehemencia la teoría de la degeneración americana y Buffon atendió estos reclamos, modificando sus aseveraciones con respecto a la parte Norte del Hemisferio pero reforzando que se sostenían plenamente para la parte sur. A pesar de las rectificaciones, la teoría siguió su curso en los panfletos de de Pauw hasta alcanzar su punto más acabado en las *Lecciones sobre la filosofía de la historia* de G. W. F. Hegel. Con este último la teoría cobra además un matiz filosófico-político al ligar la degeneración de la naturaleza con la colonización española y la religión católica, dos factores que se sumaban a la imposibilidad de esa parte del continente de alcanzar un destino *welthistorisch*, de ser parte del curso de la historia mundial.¹⁹

¹⁸ Buffon, *Historia natural*, Tomo XI, p. 127-128

¹⁹ Ver, von der Walde, Erna, “‘Ceci n’est pas un crocodile’: Variations on the theme of American nature and the writing of history”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 15, No. 2 Agosto 2006, pp. 231-249.

Las *Lecciones* de Hegel se publicaron diecisiete años después del *Viaje a la región equinoccial* de Alexander von Humboldt, en donde se mostraba una visión de la naturaleza americana producto de los cuatro años de viaje (1799-1803) por Venezuela, Colombia, Ecuador y México. Humboldt compartió sus ideas con los ilustrados neogranadinos y muy seguramente se nutrió también de los trabajos de estos. Así, se observa tanto en Caldas como en Humboldt una preocupación por medir las alturas de las montañas, establecer los distintos niveles, definir los pisos térmicos e identificar las plantas que crecen en cada uno de ellos. Uno de los legados más notables de la obra de Caldas son los perfiles de los Andes a la altura de Ecuador en los que se traza una panorámica vista desde el Océano Pacífico para establecer los pisos térmicos en los que crecen y se siembran las plantas (quina, canela, maíz, azúcar). El perfil marca, en toesas, las alturas desde el nivel del mar hasta las nieves perpetuas, ubicadas aproximadamente a cinco mil metros sobre el nivel del mar.



7 - Vista del Chimborazo en *Geografía de las Plantas* de Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland, 1805.

De esta “geografía de las plantas”, como la llamara Humboldt,²⁰ saldrá también una visión de los distintos grados de civilización de los habitantes del país, que se desarrolla en otro escrito de 1808, también publicado en el *Semanario*, bajo el título de “Del influjo del clima sobre los seres organizados”. Allí, Caldas se apoya en Buffon para señalar que efectivamente el clima tiene una importante influencia sobre el carácter moral de las personas, pero su conocimiento del terreno le permite señalar que dadas las diferencias térmicas en los diferentes puntos de las montañas, en la sola Nueva Grada se observan todos los tipos de clima y por ende todos los grados de civilización. Primero señala cómo el indígena de las zonas más bajas es burdo y sus usos y costumbres son poco refinados, no muy distante en su apreciación de la de Buffon, para luego describir al mulato como un ser vigoroso y a sus hembras como

²⁰ De Humboldt, A. et A. Bonpland, *Essai sur la géographie des plantes accompagné d'un tableau physique des régions équinoxiales*, Paris: Chez Levrault, Schoell et Compagnie, Libraires, 1805.

que la vincula a España.²² Así, en tono exaltado canta Caldas las maravillas de la patria:

Convengamos: nada hay mejor situado en el Viejo ni en el Nuevo Mundo que la Nueva Granada. No nos deslumbremos con las riquezas de Méjico ni con la plata del Potosí. Nada tenemos que envidiar a estas regiones tan ponderadas. Nuestros Andes son tan ricos como aquellos, y el lugar que ocupamos es el primero. El Perú, arrinconado allá sobre una zona estéril en las costas del Pacífico y Méjico, con una situación más feliz en los confines de la zona tórrida y templada, ¿pueden contar como nosotros con el número prodigioso de ríos, de estos canales cavados por las manos de la naturaleza, por donde algún día deben correr nuestras riquezas desde el centro hasta las extremidades? Buenos Aires, el Brasil, la Guayana, Caracas, las Provincias independientes del Norte, el Canadá, etc., no pueden venir al Sur sin correr los peligros de Magallanes, y no pueden pasar al Oriente sin visitar el cabo más meridional del Africa, tan temido por los navegantes. La Nueva Granada tiene en su arbitrio mandar sus buques a China y a Europa, a Groenlandia y a Kamtchatka, sin tocar con aquellas puntas borrascosas que tánto retardan el comercio de las naciones. Esta es nuestra situación, y estas son las relaciones que tenemos con todos los pueblos de la tierra.²³

La “conciencia criolla” se formó, entonces, de esta visión del país, de su geografía y sus gentes, que dio paso gradualmente a servir de fundamento para legitimar el gobierno de los criollos sobre las otras castas una vez obtenida la Independencia, por considerar que en las tierras templadas en las montañas se daban

²² Agradezco a Erna von der Walde este término, desarrollado en su seminario sobre la Independencia dictado en el postgrado del Departamento de Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá en el primer semestre de 2010, con ocasión del Bicentenario de la Independencia, al cual generosamente me permitió asistir.

²³ Caldas, *Obras completas*, p. 189.

las condiciones climáticas para alcanzar un grado elevado de civilización pero, adicionalmente, porque se asumía sin cuestionar la superioridad racial de los descendientes de españoles. Como señala el historiador Stephan Pohl-Valero,

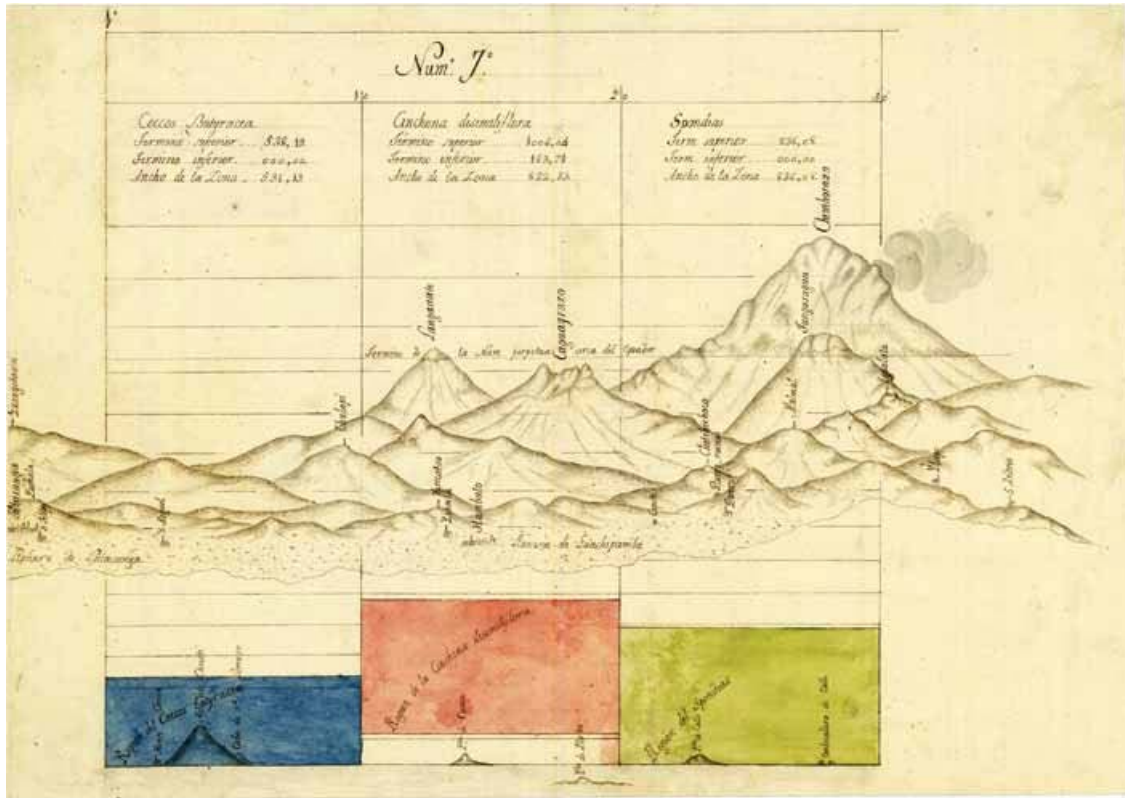
A lo largo del siglo XIX, esta particular caracterización climática y racial de las posibilidades de progreso de la nueva república de Colombia permeó a profundidad los discursos políticos y científicos de la élite local.²⁴

Así, los pisos térmicos no serán vistos únicamente como diferentes niveles de altitud con diferentes características climáticas en las que crecen plantas y animales distintivos de cada uno, sino sobre todo como zonas culturales distintivas, en las que intervienen los factores de clima y raza para caracterizarlos.

Esta visión de Caldas desvirtuaba la tesis de la degeneración americana y abría paso a una reivindicación de la tierra y de la patria. Su apología al conocimiento de la geografía puede leerse, además, a la luz de los acontecimientos posteriores, como un llamado de atención al descuido en el que se encontraba el país bajo el dominio español. El trabajo científico de Caldas es tal vez el que mejor ejemplifica cómo las ideas ilustradas se pusieron al servicio de una crítica del poder colonial que legitimaría eventualmente la independencia plena de la Nueva Granada.²⁵

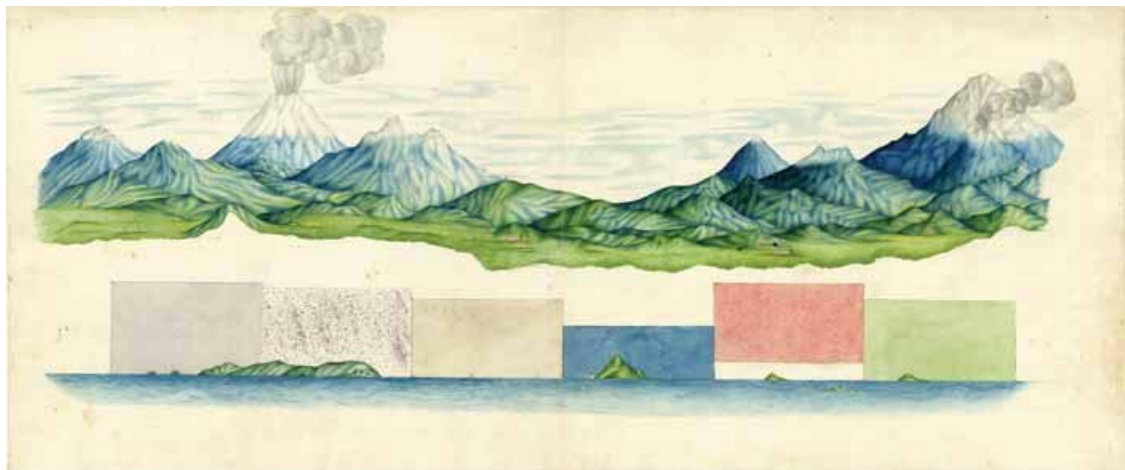
²⁴ Pohl-Valero S. ¿Agresiones de la altura y degeneración fisiológica? La biografía del “clima” como objeto de investigación científica en Colombia durante el siglo XIX e inicios del XX. *Revista de Ciencias de la Salud* 2015; 13 (esp): 65-83, p. 71.

²⁵ Cañizares Esguerra, Jorge (1997), “Nation and Nature: Natural History and the Fashioning of Creole National Identity in Late Colonial Spanish America”, Documento web: <http://lasa.international.pitt.edu/LASA97/canizares.pdf> (recuperado: 27 de noviembre de 2016).



9 - Francisco José de Caldas (hacia 1802). “Perfil de los Andes de Loja a Quito”.

En Nieto, Mauricio, Historia Natural y política: conocimientos y representaciones de la naturaleza americana, 2008, <http://www.lablaa.org/blaavirtual/exhibiciones/historia-natural-politica/images/hnp/016b.jpg>



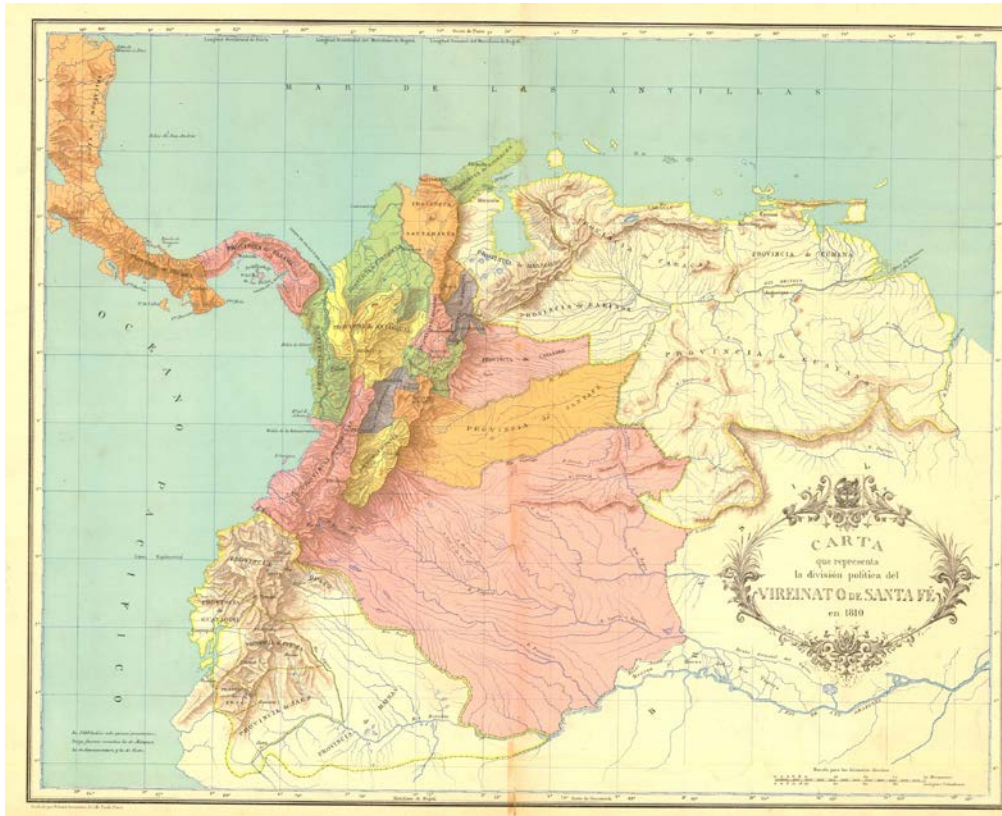
10 - Francisco José de Caldas (hacia 1802). “Perfil de los Andes de Loja a Quito”.

En Nieto, Mauricio, Historia Natural y política: conocimientos y representaciones de la naturaleza americana, 2008, <http://www.lablaa.org/blaavirtual/exhibiciones/historia-natural-politica/images/hnp/016.jpg>

1.2 El discurso criollo

Muy pronto después de la Declaración de Independencia, comenzaron a aflorar los conflictos entre las élites criollas. Una vez constituida la Junta Suprema en julio de 1810, se debía proceder a la creación del estado republicano mediante la redacción de una constitución. El modelo adoptado se regía por las experiencias de dos revoluciones previas, la de las trece colonias inglesas en Norteamérica y la Francesa. Así, los criollos adoptaron como natural el sistema republicano de estado soberano basado en la voluntad popular. Pero no quedaba claro cómo habría de constituirse esta república. En 1810 y 1811, en el que había sido hasta ese momento el Nuevo Reino de Granada, se establecieron Juntas en casi todas las provincias e incluso algunas de las ciudades, como Cartagena de Indias, Cali, Pamplona y Socorro, establecieron sus propias juntas.

Por su parte, la provincia de Santafé de Bogotá adoptó el nombre de Estado Libre e Independiente de Cundinamarca y estableció una Junta Suprema que supuestamente gobernaría sobre todo el territorio. En marzo de 1811, convocó un Colegio Electoral que promulgó una constitución en la que se consagraba que el estado de Cundinamarca era una monarquía constitucional bajo el reino de Fernando VII (in absentia). Por otro lado, se convocó un Congreso de las Provincias, que habría de sesionar primero en Bogotá, pero fue trasladado a Tunja y después a Villa de Leyva para mantener cierta independencia de la capital. El congreso estableció una confederación bajo el nombre de Provincias Unidas de la Nueva Granada.



11 - Carta que representa la división política del Virreinato de Santafé [Nuevo Reino de Granada] en 1810.

Carta V del Atlas geográfico e histórico de la República de Colombia, 1890.
Agustín Codazzi, Manuel María Paz, Felipe Pérez, Atlas geográfico e histórico de la República de Colombia, Erhard Hermanos, París, 1890.

La historiografía tradicional ha caracterizado este complejo proceso como una disputa entre centralismo y federalismo, en donde el Estado de Cundinamarca, encabezado por Antonio Nariño, presidente de la Junta, supuestamente abogaba por un gobierno central, con capital en Santafé, mientras que la Confederación de las Provincias Unidas, presidida por Camilo Torres y Tenorio, el autor del documento conocido como el “Memorial de agravios”, pugnaba por imponer un modelo federalista. Esta caracterización de los antagonismos ha llevado a que se considere que las disputas equivalían a una guerra civil y por ello ha dado en llamarse ese periodo el de “la patria boba”, por la supuesta inhabilidad de los criollos para encontrar los términos del gobierno. De hecho, como han señalado Isidro Vanegas y Magali

Carrillo, se trataba de dos versiones del “gobierno federativo”, los federalistas y los confederalistas. Así,

los confederalistas deseaban que sus provincias fueran verdaderas repúblicas dotadas de gobiernos investidos con casi todos los atributos de un Estado independiente. Los federalistas, con Nariño a la cabeza, deseaban una organización de la eventual nación que, dando a las provincias ciertas prerrogativas, al mismo tiempo le adjudicara al gobierno general ciertas atribuciones gubernativas importantes.²⁶

Por otro lado, los líderes de la revolución estaban divididos con respecto a si era posible instaurar una democracia, es decir, hacer valer efectivamente la soberanía popular. Nariño temía profundamente que la separación tan abrupta de España sumiera a la Nueva Granada en una situación de caos inmanejable. De ahí su adhesión, en un principio, a la monarquía y su visión de la Junta como gobierno provisional. Torres y los presidentes de las juntas provinciales preferían un corte definitivo. Hacia 1813, sin embargo, también el Estado de Cundinamarca declaró su ruptura con respecto a España²⁷

Adicionalmente, muchos conflictos obedecieron al hecho de que numerosas villas, ciudades y provincias reclamaban una soberanía independiente. Como señala Ana Cristina Reyes, estos conflictos expresaban “las tensiones entre un orden local

²⁶ Vanegas, Isidro y Carrillo, Magali (2016), “El pedestal erróneo para un prócer. Antonio Nariño y la revolución neogranadina”, *Tzintzun. Revista de estudios históricos*(63) junio, 9-36, p. 27.

²⁷ Vanegas y Carrillo (2016), “El pedestal erróneo para un prócer. Antonio Nariño y la revolución neogranadina”

fuerte, un orden provincial débil y un orden republicano que intentaba conjurar la desintegración territorial”.²⁸

En todo caso, la ruptura, fuera provisional o no, había liberado energías revolucionarias entre los criollos ilustrados que encontraron manifestación en numerosas publicaciones. Francisco José de Caldas pasó de las tímidas elucubraciones científicas publicadas en el Semanario a publicar proclamas políticas en las que condenaba la opresión española. En agosto de 1810, Caldas comenzó a publicar, junto con Joaquín Camacho y José María Gutiérrez, otros dos criollos ilustrados, el Diario político de Santafé de Bogotá. Allí comenzaron a publicar Caldas y Camacho, a pocas semanas de los acontecimientos, una “Historia de nuestra Revolución” en la que se articulaba un discurso que la legitimaba con base en las acciones de España contra los criollos. Para Camacho y caldas, el evento detonador había sido la condena de un grupo de criollos ilustrado en 1794 por haber publicado unos pasquines. La censura y las restricciones en el uso de la imprenta eran dos de muchos agravios que se elevaban contra el gobierno colonial:

La rivalidad que ha existido de tiempo inmemorial en la América entre los españoles europeos y los indígenas de este vasto continente; la rivalidad, casi increíble entre el español y sus descendientes, se exaltó en 1794. En esta época desgraciada vio la capital y el Reino más precioso de su juventud en los calabozos; vio gemir sobre la cama del tormento a uno de nuestros hermanos. La esposa vio al esposo, el padre al hijo marchar con cadenas a la Península: este suelo se empapó con lágrimas de todos los americanos. En vano la Corte de Madrid declaró

²⁸ Reyes Cárdenas, Ana Catalina (2010), “El derrumbe de la primera república en la Nueva Granada entre 1810 y 1816”, *Historia Crítica*, 41 (mayo-agosto), 38-61, p. 42.

la inocencia de las víctimas, en vano restituyó a sus países a unos y elevó a otros en Europa: la llaga era profunda y no bastó este remedio. El americano odió más al Gobierno español en su corazón, y solo callaba porque lo hacía callar la bayoneta. Este odio silencioso pero concentrado, empezó a explicarse un poco con los sucesos de Quito del 10 de agosto de 1809, las prisiones de Nariño, de Miñano, de Gómez, de Azuero, de Rosillo y de otros inflamaron los ánimos, pero sin salir el descontento general del recinto doméstico; se murmuraba con calor pero al oído. La escena trágica y sangrienta de corazones, hasta el punto que una sola palabra bastó para romper nuestro silencio y los diques de nuestro sufrimiento el 20 de julio de 1810.²⁹

Caldas y Camacho ya operaban dentro de un discurso que señalaba al gobierno español como fuente de toda injusticia, de toda injuria y de toda opresión. Esta visión se remontaba ya a la década de los 70 del siglo anterior y las revoluciones de 1810 fueron una instancia más de un largo proceso, que habría de tardar otras dos décadas en consolidarse como ruptura definitiva de la metrópolis. Por lo tanto, lo más notable en este escrito no es la inculpación de España, que ya se había convertido en lugar común entre los criollos ilustrados, sino la homologación que comenzaron a hacer los criollos de su situación con la de los indígenas. Este giro será fundamental en el discurso criollo para, por un lado, romper con la noción de linaje que unía a los criollos con la madre patria y, por otro lado, para legitimarse como naturales del lugar, tan naturales como sus habitantes originarios.

²⁹ Caldas, Francisco José de y Camacho, Joaquín (1810), “Historia de nuestra Revolución”, *Diario político de Santafé de Bogotá*, (2) agosto 27 de 1810, <http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/lablaa/historia/diario-politico/dpbta01.pdf>

1.3 La pacificación

Con el regreso de Fernando VII al trono en 1814 comienza el proceso de restauración de la monarquía y de reconquista de las colonias. Para este fin, se nombró a Pablo Morillo, conde de Cartagena, como pacificador de la Nueva Granada. Morillo ingresó por Cartagena de Indias a finales de 1815. En el cumplimiento de su misión se benefició, sin duda, del desorden reinante y de los conflictos que habían surgido entre los grupos de criollos, además del desprestigio entre la población por los abusos cometidos por las tropas, la corrupción rampante y el despilfarro de las arcas.³⁰

En estos pocos años, los criollos habían temido que España intentara recuperar las colonias; aun así, no bastó el temor a esta posibilidad para organizarse y unificar fuerzas. Como anota Fernando Mires,

pese a que los criollos de Nueva Granada eran quizá los más antimonárquicos del continente, estaban profundamente divididos entre sí. En realidad no había una sola oligarquía sino muchas; cada una de ellas se sentía dueña de una determinada ciudad o provincia y, por supuesto, ninguna quería someterse a los dictados de la otra.³¹

Según señala Mires, Nariño mismo había dicho que era más fácil derrotar a los españoles que organizar a los criollos. Las elites criollas habían dejado a su paso un desastre administrativo y fiscal y el rechazo de su proyecto por parte de muchas castas, en especial de los indígenas, que veían en las elites hacendadas una mayor amenaza a

³⁰ Reyes Cárdenas (2010), "El derrumbe de la primera república en la Nueva Granada entre 1810 y 1816", pp. 40-41, 58-60.

³¹ Mires, Fernando ([1988] 2005), *La rebelión permanente. Las revoluciones sociales en América Latina*, Buenos Aires: Siglo XXI, p. 142.

sus intereses que en la corona, que en diversos momentos del proceso colonial había abogado por su bienestar.³²

A medida que avanzaba Morillo, capitulaban las administraciones de los criollos, con la renuncia final de Nariño y Torres en 1816. En ese mismo año, el “pacificador” tomó posesión de los documentos de la Expedición Botánica y los hizo llevar al Jardín Botánico de Madrid. Se implantó un régimen de terror y numerosos patriotas fueron desterrados, mientras otros fueron sentenciados a muerte, entre ellos Camilo Torres y Francisco José de Caldas, así como varias notables mujeres que apoyaron la causa republicana, entre ellas Policarpa Salavarrieta, Antonia Santos y .

Tal vez quien mejor formulara el discurso criollo anti-español que legitimaría la rebelión contra las tropas enviadas de la península y la lucha por una ruptura definitiva de España fuera el mismo Simón Bolívar en el texto conocido como la “Carta de Jamaica”, escrito en 1815 durante su exilio en esa isla.³³ Para Bolívar, tras el año que llevaba combatiendo a los ejércitos españoles, la independencia era un hecho irreversible:

el destino de la América se ha fijado irrevocablemente; el lazo que la unía a la España está cortado; la opinión era toda su fuerza; por ella se estrechaban mutuamente las partes de aquella inmensa monarquía; lo que antes las enlazaba, ya las divide; más grande es el

³² De hecho, algunas de las reformas borbónicas, en especial la abolición del *repartimiento*, que servía a los terratenientes locales para cobrar tributos de todo tipo a los indígenas sin pasar a la corona sus debidos quintos reales, y la implantación de las intendencias se justificaron como una medidas de protección a los indígenas, aun cuando su verdadera motivación era recaudar más directamente para la corona. Ver García Bernal, Manuela Cristina (1997), “Política indigenista del reformismo de Carlos III y Carlos IV”, *Temas Americanistas* 13, 23-44, pp. 27-28.

³³ En adelante se citará de la versión publicada en Bolívar, Simón ([1977] 2009), *Doctrina del Libertador*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 66-87.

odio que nos ha inspirado la Península, que el mar que nos separa de ella; menos difícil es unir los dos continentes que reconciliar los espíritus de ambos países.³⁴

Bolívar presenta ya una visión del criollo como uno más de los tantos afectados por el dominio español, no solo el reciente, sino desde el comienzo de la historia común. Así, le agradece al caballero jamaquino a quien responde el “interés que Vd. ha querido tomar por la suerte de mi patria, afligiéndose con ella por los tormentos que padece, desde su descubrimiento hasta estos últimos períodos por parte de sus destructores los españoles”.³⁵ Como ya habíamos anotado, se observa aquí una noción de territorialidad que sirve de base para la construcción de una identidad común como “americano”.

La “Carta de Jamaica” constituye un documento de especial valor porque Bolívar la redacta en respuesta a las preguntas de un británico interesado en el proceso, el jamaquino Henry Cullen, en un momento de profunda incertidumbre sobre el futuro de esas independencias. Así, obtenemos no solo una visión de conjunto de lo que ha producido hasta el momento la campaña de reconquista española, sino una articulación del discurso de los criollos, su lucha por definir su lugar en el mundo. Esta casta, la más privilegiada durante el largo periodo colonial, vio sus intereses y privilegios amenazados por el sistema que hasta un cierto punto los había garantizado. Se trataba en gran medida de redefinir su procedencia, su identidad, su papel a lo largo de esos tres siglos. Bolívar define la relación de los americanos con España desde la perspectiva de la casta de los criollos:

³⁴ “Carta de Jamaica”, *Doctrina del Libertador*, p. 67.

³⁵ “Carta de Jamaica”, *Doctrina del Libertador*, p. 66.

El hábito a la obediencia; un comercio de intereses, de luces, de religión; una recíproca benevolencia; una tierna solicitud por la cuna y la gloria de nuestros padres; en fin, todo lo que formaba nuestra esperanza nos venía de España. De aquí nacía un principio de adhesión que parecía eterno, no obstante que la conducta de nuestros dominadores relajaba esta simpatía, o, por mejor decir, este apego forzado por el imperio de la dominación.³⁶

Acto seguido, sin embargo, el “nosotros” de la carta pasa a comprender a todos los americanos:

Al presente sucede lo contrario: la muerte, el deshonor, cuanto es nocivo, nos amenaza y tememos; todo lo sufrimos de esa desnaturalizada madrastra. El velo se ha rasgado, ya hemos visto la luz y se nos quiere volver a las tinieblas; se han roto las cadenas; ya hemos sido libres y nuestros enemigos pretenden de nuevo esclavizarnos. Por lo tanto, la América combate con despecho, y rara vez la desesperación no ha arrastrado tras sí la victoria.³⁷

En buena medida, esto era mucho más que retórica patriótica. La Reconquista fue dejando a su paso un fuerte sentimiento de animosidad contra la corona y, lejos de pacificar, resultó suministrando el incentivo que les faltaba a los neogranadinos para organizarse. Les permitió, además, obtener la adhesión de otras castas. Un producto tanto de los conflictos de la primera república como de la pacificación fueron los grupos de resistencia urbana y las guerrillas rurales que se formaron en apoyo de las campañas de los patriotas para hacerle frente a la reconquista española.³⁸ Bolívar

³⁶ “Carta de Jamaica”, *Doctrina del Libertador*, p. 68.

³⁷ “Carta de Jamaica”, *Doctrina del Libertador*, p. 68.

³⁸ Esta adhesión, sin embargo, no fue generalizada. En ciertas zonas, notoriamente en las provincias del sur, tanto las élites criollas como los indígenas defendieron la causa realista. Algunas de estas luchas se

reconocía la realidad política de este efecto y señalaba cómo las pretensiones de España se verían frustradas, si no en esta campaña, entonces en un futuro no muy remoto:

¡Qué demencia la de nuestra enemiga, pretender reconquistar la América, sin marina, sin tesoro y casi sin soldados!, pues los que tiene, apenas son bastantes para retener a su propio pueblo en una violenta obediencia y defenderse de sus vecinos. Por otra parte, ¿podrá esta nación hacer el comercio exclusivo de la mitad del mundo, sin manufacturas, sin producciones territoriales, sin artes, sin ciencias, sin política? Lograda que fuese esta loca empresa; y suponiendo más aún, lograda la pacificación, los hijos de los actuales americanos, unidos con los de los europeos conquistadores, ¿no volverían a formar dentro de veinte años los mismos patrióticos designios que ahora se están combatiendo?³⁹

No obstante la claridad que tenía de que el proceso ya era irreversible, Bolívar era a su vez consciente de la complejidad de la posición del criollo ante su legado a la luz del proyecto de independizarse de España. Ni español, ni natural del país, en la “Carta de Jamaica” define al criollo como “un pequeño género humano”

poseemos un mundo aparte, cercado por dilatados mares, nuevo en casi todas las artes y ciencias aunque en cierto modo viejo en los usos de la sociedad civil [...] nosotros, que apenas conservamos vestigios de lo que en otro tiempo fue, y que por otra parte no somos indios ni europeos, sino una especie media entre los legítimos propietarios del país y los usurpadores españoles: en suma, siendo

prolongaron hasta finales de la década de 1820. Ver Gutiérrez Ramos, Jairo (2012), *Los indios de Pasto contra la República (1809-1824) : las rebeliones antirrepublicanas de los indios de Pasto durante la guerra de independencia*, Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICANH.

³⁹ “Carta de Jamaica”, *Doctrina del Libertador*, p. 70-71.

nosotros americanos por nacimiento y nuestros derechos los de Europa, tenemos que disputar estos a los del país y mantenernos en él contra la invasión de los invasores; así nos hallamos en el caso más extraordinario y complicado.⁴⁰

En esta visión del criollo, éste figura como el heredero de las ideas, de las luces, pero su pertenencia al territorio es mucho más débil que la de los naturales del país. Estas mismas ideas las expresará Bolívar en 1819 en Angostura, durante el Congreso convocado para redactar la constitución de Venezuela después de la victoria en Carabobo. En el “Discurso de Angostura” es mucho más explícito en su definición de este pequeño género humano:

no somos europeos, no somos indios, sino una especie media entre los aborígenes y los españoles. Americanos por nacimiento y europeos por derechos, nos hallamos en el conflicto de disputar a los naturales los títulos de posesión y de mantenernos en el país que nos vio nacer, contra la oposición de los invasores; así nuestro caso es el más extraordinario y complicado.⁴¹

Para Bolívar es natural que quienes gobernarán las futuras repúblicas son precisamente estos criollos y que su caso es “extraordinario y complicado” no solo por la debilidad de su posición entre las castas una vez separados de España, sino porque el dominio español los aisló de las instancias administrativas y proscribió su participación en los asuntos de gobierno. Aquello que había causado el resentimiento y el descontento de los criollos y los había llevado a la rebelión, se veía a la luz de la Independencia obtenida como una fuerte desventaja. Así, Bolívar advierte que los

⁴⁰ “Carta de Jamaica”, *Doctrina del Libertador*, p. 73-74.

⁴¹ Bolívar, Simón ([1977] 2009), “Discurso de Angostura”, *Doctrina del Libertador*, Caracas: Biblioteca Ayacucho, 120-147, p. 123.

criollos aun cuando se consideran llamados a gobernar, se encuentran en una situación de debilidad:

Todavía hay más; nuestra suerte ha sido siempre puramente pasiva, nuestra existencia política ha sido siempre nula y nos hallamos en tanta más dificultad para alcanzar la libertad, cuanto que estábamos colocados en un grado inferior al de la servidumbre; porque no solamente se nos había robado la libertad, sino también la tiranía activa y doméstica.⁴²

El legado colonial se traduce en una carga onerosa para el proyecto criollo:

América, todo lo recibía de España que realmente la había privado del goce y ejercicio de la tiranía activa; no permitiéndonos sus funciones en nuestros asuntos domésticos y administración interior. Esta abnegación nos había puesto en la imposibilidad de conocer el curso de los negocios públicos; tampoco gozábamos de la consideración personal que inspira el brillo del poder a los ojos de la multitud, y que es de tanta importancia en las grandes revoluciones. Lo diré de una vez, estábamos abstraídos, ausentes del universo, en cuanto era relativo a la ciencia del gobierno.⁴³

Este legado no solo dificulta la tarea de los criollos al tomar las riendas del gobierno de las nuevas repúblicas, sino que también ha incidido en los usos y costumbres del pueblo que se quiere gobernar:

Uncido el pueblo americano al triple yugo de la ignorancia, de la tiranía y del vicio, no hemos podido adquirir, ni saber, ni poder, ni virtud. Discípulos de tan perniciosos maestros las lecciones que hemos

⁴² “Discurso de Angostura”, *Doctrina del Libertador*, p. 123.

⁴³ “Discurso de Angostura”, *Doctrina del Libertador*, p. 123.

recibido, y los ejemplos que hemos estudiado, son los más destructores. Por el engaño se nos ha dominado más que por la fuerza; y por el vicio se nos ha degradado más bien que por la superstición. La esclavitud es la hija de las tinieblas; un pueblo ignorante es un instrumento ciego de su propia destrucción; la ambición, la intriga, abusan de la credulidad y de la inexperiencia, de hombres ajenos de todo conocimiento político, económico o civil; adoptan como realidades las que son puras ilusiones; toman la licencia por la libertad; la traición por el patriotismo; la venganza por la justicia.

En el proceso de la constitución de las repúblicas que emergieron de las guerras de independencia, los criollos sopesaban con cuidado las posibilidades de implantar sistemas de gobierno viables dentro de las circunstancias en las que se encontraban. El veredicto era, generalmente, que no se contaba con un pueblo que tuviera las costumbres originadas en los sistemas más democráticos, como se suponía que era el de los Estados Unidos de América. Así, se impone en el discurso criollo una visión de la realidad social y política de las naciones en la que el criollo, aun cuando carece todavía de los conocimientos necesarios, goza de luces para gobernar a un pueblo que no solo ha padecido 300 años de opresión y servidumbre, sino que además ya no pertenece a ninguno de los pueblos de los que se origina:

Tengamos presente que nuestro pueblo no es el europeo, ni el americano del norte, que más bien es un compuesto de África y de América, que una emanación de Europa, pues que hasta España misma, deja de ser Europa por su sangre africana, por sus instituciones y por su carácter. Es imposible asignar con propiedad a qué familia humana pertenecemos. La mayor parte del indígena se ha aniquilado, el europeo se ha mezclado con el americano y con el africano, y éste se ha mezclado con el indio y con el europeo. Nacidos todos del seno de una misma madre, nuestros padres, diferentes en origen y en sangre, son

extranjeros, y todos difieren visiblemente en la epidermis; esta desemejanza trae un reato de la mayor trascendencia.⁴⁴

En ese orden de ideas, no solo el proceso de la Independencia era irreversible, sino también el de conquista y colonización, que en el curso de tres siglos y medio había transformado tan notoriamente el espacio y los elementos de los que estaba compuesto el mundo social, las lenguas y las costumbres. Ya no había un punto originario al cual pudiera regresarse una vez los países se liberaran del yugo colonial.

El proceso de independencia estuvo atravesado por grandes contradicciones para los americanos. De un lado cuestionaron muchos elementos del legado español para establecer la legitimidad de su proyecto, pero de otro se enfrentaban con que ese legado era también el del pueblo que iban a gobernar. Su posición ante ese pueblo derivaba en buena medida del orden de privilegios del que gozaban bajo el orden colonial. Es decir, a lo largo del siglo, el proyecto de construcción de las naciones estará impregnado de estas contradicciones en cuestiones de soberanía y legitimidad. Como anticipara Bolívar, las huellas de la dominación española se sentirían aun después de superados muchos avatares:

Las reliquias de la dominación española permanecerán largo tiempo antes que lleguemos a anonadarlas; el contagio del despotismo ha impregnado nuestra atmósfera, y ni el fuego de la guerra, ni el específico de nuestras saludables leyes han purificado el aire que respiramos. Nuestras manos ya están libres, y todavía nuestros corazones padecen de las dolencias de la servidumbre.⁴⁵

⁴⁴ “Discurso de Angostura”, *Doctrina del Libertador*, p. 130.

⁴⁵ “Discurso de Angostura”, *Doctrina del Libertador*, p. 130-131.

Este legado será invocado de diferentes maneras, de acuerdo con las circunstancias y las posiciones políticas. No escaparán muchos sectores criollos de ser vistos como los directos sucesores de los opresores coloniales.

2. El debate de medio siglo: La interpretación anti-hispana de la historia y la defensa de lo hispánico

Una vez conquistada la independencia definitiva de España el 7 de agosto de 1819 en la batalla de Boyacá, los criollos ilustrados iban a dedicar sus mayores esfuerzos a la elaboración de constituciones, a la organización interna, a la administración de un territorio que había quedado devastado por las guerras. La imagen de una España opresora que había servido para articular una identidad “americana”, un nosotros, deja de tener peso, ante la inminencia de las tensiones internas. En su trabajo fundamental sobre las relaciones entre escritura y poder en el siglo XIX hispanoamericano, Julio Ramos describe esta circunstancia de la siguiente manera:

Si bien durante las guerras de independencia las virtuales clases dirigentes latinoamericanas habían logrado articular un consenso – [un] “nosotros” que adquiere espesor en oposición al enemigo común: España- tras la instalación de nuevos gobiernos, las contradicciones fundamentales reemergen a la superficie de la vida social. Los Estados debían consolidarse, delimitar los territorios y generalizar la autoridad de una ley central, capaz de someter las particularidades en pugna bajo el proyecto de una nueva homogeneidad, incluso lingüística, *nacional*... “La República Argentina es una e indivisible”, señala Sarmiento. Sin embargo, la realidad era otra: la fragmentación interna deshacía el proyecto de consolidación del sujeto nacional, casi siempre imaginado sobre el calco de modelos extranjeros.

Tras la victoria sobre el antiguo régimen, se intensificaba el caos en la medida en que las rígidas instituciones coloniales –y el consenso antiespañol– perdían vigencia.⁴⁶

A la independencia le siguieron años y décadas de desorden. Las clases dirigentes se enfrentaron con una realidad prácticamente inmanejable. La disolución de las instituciones coloniales precipitaría el caos; las nuevas instituciones que querían crear a partir de esos modelos importados resultaban incomprensibles para la mayoría de los habitantes de los territorios, convertidos por el proceso independentista en ciudadanos de repúblicas cuya legitimidad se fundaba en la voluntad popular.

Para los criollos ilustrados, el desafío consistía en superar el legado colonial. En palabras de José María Samper, uno de los abanderados de las reformas liberales que se implementaron a partir de 1851 para posicionar a la Nueva Granada dentro del sistema económico mundial que lideraba Inglaterra,

la independencia era un hecho incontestable; pero faltaba constituir la nacionalidad, fundar la libertad política i civil, i crear una sociedad nueva sobre las bases del derecho natural i los consejos de la filosofía, entre los escombros de un régimen arbitrario i antisocial.⁴⁷

Las reformas liberales iniciadas en 1851 comprendían la abolición de la esclavitud, la eliminación de los resguardos indígenas, la expropiación de las propiedades eclesiásticas, la disolución de los ejidos para convertirlos en propiedad privada, entre otras. Se trataba de superar finalmente el legado colonial, disolviendo todo

⁴⁶ Ramos, Julio (2003), *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*, Santiago: Editorial Cuarto Propio/Ediciones Callejón, p. 35.

⁴⁷ Samper, José María (1853), *Apuntamientos para la historia política i social de la Nueva Granada, i especialmente de la administracion del 7 de marzo*, Bogotá: Imprenta del Neogranadino, p. 37.

aquellos que se juzgaba nocivo para una nación moderna. Con estas medidas, además de reformas en la economía y posibles estímulos para la inmigración, se esperaba encaminar a la nación hacia la paz y la prosperidad, después de cuatro décadas de inestabilidad económica y caos en lo político. En buena medida, el gobierno liberal que las impulsaba revivió un espíritu anti-español, esta vez ligado mucho menos a las nociones de opresión e injusticia, y orientado más bien hacia una percepción de que el legado colonial era la base de las dificultades que enfrentaba la patria.

Los impulsores de estas reformas eran en su mayoría ya neogranadinos (o colombianos) propiamente dichos. Habían nacido y crecido después de 1810 o de 1819. Para esta generación, España ya no era una figura de poder sobre el territorio, sino más bien representaba un pasado que había que procesar e incorporar al relato de la naciente nación. Esta nueva evaluación del pasado colonial se llevaba a cabo en el marco del dominio británico sobre los mercados mundiales. Para los colombianos de la nueva república, las tesis de económicas y sociales de Bentham y Stuart Mill se convirtieron en el norte que orientaba las ideas de buen gobierno.

En el medio siglo, las reformas abrían la posibilidad de relaciones comerciales con el Imperio Británico que podían contribuir, según las teorías económicas imperantes, a traer la tan deseada prosperidad y, con ella, la paz social. En el discurso de los liberales que impulsaban las reformas, España representaba un pasado retardatario, un obstáculo para el progreso, e Inglaterra y los Estados Unidos de América pasaban a ser a los modelos a seguir. Así, el debate se enmarcó en una

rivalidad entre el modelo español versus el británico, que dejó profundas huellas en la cultura, como se observa en varias de las novelas de la época.⁴⁸

José María Samper (1828-1888) fue uno de los miembros más notables de esa generación de liberales neogranadinos y sus primeros escritos, los *Apuntamientos para la historia política i social de la Nueva Granada, i especialmente de la administracion del 7 de marzo* (1853) y el *Ensayo sobre las revoluciones políticas y la condición social de las Repúblicas colombianas (HispanoAmericanas), con un apéndice sobre la orografía y la población de la Confederación Granadina* (1861), se consideran los textos fundacionales de la sociología en América latina. Son también hitos en la historia de las ideas en Colombia. Samper representó el ala más radical de las reformas liberales en su primera fase, pero sus ideas cambiaron con el curso de los acontecimientos y al final de su vida formaba parte del ala conservadora.

En los *Apuntamientos*, dedicados a la nueva generación de neogranadinos, Samper hace un recuento del proceso de la república desde la rebelión de 1810 hasta los acontecimientos de marzo de 1849, cuando los liberales subieron al poder. Allí describe el desorden que había caracterizado la política de la joven república como parte de ese legado español:

La Nueva Granada, conquistada por la raza española, estaba destinada a ser el juguete de la inconsecuencia del fanatismo, i de las preocupaciones mas groseras, i a verse combatida, por su carencia de

⁴⁸ Tal es el caso de la novela *Manuela* (1859) de Eugenio Díaz, en la que se pone en escena esta rivalidad en las figuras de Demóstenes, el joven liberal que quiere implantar las ideas modernas que ha aprendido en los Estados Unidos, y del sacerdote, quien defiende el legado español, especialmente el religioso, como la base de la paz social.

lógica política, por la gangrena revolucionaria que es la enfermedad endémica de la organización hispánica.⁴⁹

Así, la Nueva Granada, tanto como las demás naciones hispanoamericanas, llevaban la carga de un pasado y de un legado que representaba para la generación del medio siglo todo aquello que se había superado con las ideas ilustradas y abolido con la independencia:

Trasplantada la España a las rejonas de los aztecas, los muiscas i chibchas i los incas, trajo en su equipaje, en materia de instituciones, la omnipotencia clerical i el Santo Oficio; los códigos vetustos de leyes ultramontanas; los monopolios, la esclavitud, la alcabala, el centralismo, los diezmos i primicias, los impuestos mas odiosos sobre la producción i el consumo; las aduanas, las audiencias, i en una palabra: el absolutismo sombrío de Felipe II con todas sus desastrosas consecuencias.⁵⁰

La condena de lo español se hacía extensiva incluso a la fe católica:

I mientras que a la sombra de esa vieja civilización hija del catolicismo romano, no aparecían las escuelas, las casas de asilo, las imprentas, los ingenios, ni otros elementos que habrían desarrollado la ilustración, la riqueza i la moralidad; los jesuítas, el fanatismo relijioso, la indolencia, el espíritu de raza, la aristocracia i todos los vicios españoles, echaban los cimientos de un edificio social que tarde o temprano habría de desplomarse, porque no descansaba sobre la verdad i el derecho universal, únicas garantías de estabilidad que pueden tener

⁴⁹ Samper (1853), *Apuntamientos para la historia política i social de la Nueva Granada, i especialmente de la administracion del 7 de marzo*, p. 27

⁵⁰ Samper (1853), *Apuntamientos para la historia política i social de la Nueva Granada, i especialmente de la administracion del 7 de marzo*, p. 29.

los Gobiernos i las instituciones de todos los tiempos i de todos los países.⁵¹

Uno de los aspectos más complejos de dilucidar en este debate es la dimensión racial de los argumentos. Como descendientes de españoles, los criollos que renegaban contra el legado español, necesariamente quedaban implicados en las acusaciones, salvo que reivindicaran las otras razas, las de los nativos y las de los africanos traídos como esclavos y la mezcla de razas. Rebase las intenciones de este trabajo incursionar en esta discusión, pero valga anotarse como unos de los muchos dilemas que atravesaban la construcción de la nación en la Nueva Granada.

Las reformas de medio siglo se legitimaron muy notoriamente sobre el argumento de que el país no avanzaba porque el pasado colonial no se había superado. Esta noción se convirtió en parte fundamental del ideario de los liberales y por lo tanto no tiene nada de sorprendente que el senador Manuel Murillo Toro (1816-1880), quien había ocupado el cargo de Secretario de Hacienda durante el gobierno del presidente José Hilario López (1849-1853) y había sido el responsable de una gran parte de las reformas económicas, afirmara en 1859 en el Senado de la República que “Todo lo malo que tenemos proviene de nuestro oríjen español”.⁵² Lo sorprendente, si acaso, es la vehemencia con la que reaccionó el hombre de letras José María Vergara y Vergara a las palabras de Murillo Toro.

⁵¹ Samper (1853), *Apuntamientos para la historia política i social de la Nueva Granada, i especialmente de la administracion del 7 de marzo*, p. 29.

⁵² Citado por José María Vergara y Vergara en Vergara y Vergara (1859). *Cuestión española. Cartas dirigidas al doctor M. Murillo*. Bogotá: Imprenta de la Nación.

Era común la noción de que las naciones suramericanas habrían corrido una suerte muy diferente si hubiesen sido colonizadas por Inglaterra, en la medida en que la prosperidad creciente de los Estados Unidos de América se entendía como un fruto de un legado positivo en términos de instituciones e ilustración, los dos componentes que las clases dirigentes colombianas consideraban los pilares del progreso. Estos elementos se asociaban, asimismo, al hecho de que este país no era católico y admitía la libertad de cultos. En consonancia con muchas ideas de la época, los neogranadinos progresistas consideraban que Europa del Norte representaba el progreso y la parte sur representaba un pasado de fanatismo y superstición que debía superarse.

En una carta abierta, publicada en abril de 1859 en el periódico *El Porvenir*, Vergara y Vergara le pidió a Murillo Toro que defendiera ante el amplio público las palabras que había pronunciado en el recinto cerrado del Senado. A juzgar por las palabras de Vergara en la carta que publicó el 27 de abril, Murillo Toro aceptó el desafío. En nueve cartas, publicadas entre el 27 de abril y el 30 de agosto de ese año, Vergara hace una airada defensa de España y sienta los términos del pensamiento pro-hispánico que en las dos últimas décadas del siglo se convertiría en el fundamento para una unificación nacional alrededor de los principios de la lengua y la religión.⁵³

La primera defensa del legado español que realiza Vergara y Vergar adopta la forma de una poderosa imprecación de los anglosajones a quienes Murillo Toro tanto admira:

⁵³ Ver, von der Walde, Erna (2002), “Lengua y poder: El proyecto de nación en Colombia a finales del siglo XIX”, *Estudios de Lingüística del Español (ELiEs)*, 16.

Yo os confesaré una cosa. Si yo fuera miembro de la sociedad yankee, si perteneciera á esa raza que, segun vuestros votos, debia haber colonizado mi patria para nuéstra felicidad, entónces yo seria explotador como toda mi raza. Esplotaría la miseria de la Nueva Granada para ultrajarla; esplotaria las revoluciones de Méjico para robarle a Tejas; habria esplotado la buena fé de la desgraciada Centro-América para introducir un ejército de piratas a su territorio; habria esplotado la nacion de los Mosquitos para dominarla a la sombra de mi rei indio i esplotaria hoi la noble España para sacarle por bien o por mal la fértil Cuba; esplotaría la India para envenenar indios con medios infames de infame cobardía; esplotaria las revoluciones de Francia i de España; [...] Mas todavia, señor: esplotaria la relijion vendiendo biblias a precios módicos; i por último, esplotaria entre jentes crédulas o interesadas la idea de la mezcla de las razas *degradadas* con las *razas robustas i comerciantes* para representar en realidad la fábula de la alianza de los gatos con los ratones.

Otra cosa esplotaria, señor: viendo una nacion pobre, pero altiva i valiente, si esta nacion fuera un bocado apetitoso para mí, esplotaria el sentimiento de odio contra la metrópoli de su raza. La haria aborrecer el *papismo* para estirpar el sentimiento católico, única valla que no podria saltar; la haria separarse del pensamiento *salvador* de unirse a las naciones de su raza, de su *relijion* i de su *lengua*, para que se mantuviera sola, *aislada, inesperta*, i poder devorarla.⁵⁴

El argumento de Vergara y Vergara expresa, en ese punto, menos una defensa del legado español que una adhesión a la idea “panlatina” que habría de constituir la política de Napoleón III para reclamar injerencia política en los antiguos territorios españoles. En el mismo año en que publicara estas cartas a Murillo Toro en los

⁵⁴ Vergara y Vergara (1859). *Cuestión española. Cartas dirigidas al doctor M. Murillo*, p. 5-6.

periódicos de la capital, Vergara y Vergara las recogió en un pequeño volumen que abre con el siguiente epígrafe:

Le mal sait très-bien.....qu'une fois l'alliance des nations catholiques consolidée, c'en est fait des espérances du désordre et de la tyrannie – Aussi, tous ses efforts tendent-ils à empêcher l'alliance des nations latines, à semer entre elles tous les éléments de discorde.....

Les races latines, qui avaient civilisé l'ancien monde, civilisèrent le nouveau: elles le conquièrent à la foi, à l'unité.

Lettre à Sa Majesté l'Empereur Napoléon III, par un homme de la race latine – Paris, 1858.⁵⁵

El texto que cita aquí Vergara y Vergara fue escrito por Francisco de Frías y Jacott, Conde de Pozos Dulces, un noble español nacido en Cuba, quien, ante las intenciones del Presidente de los Estados Unidos de intervenir en México, hace un llamado a Napoleón III para que asuma el liderazgo de lo que se llama en el escrito las “razas latinas”.⁵⁶ Lo que las definiría, según Frías, serían el lazo de su origen lingüístico (el latín) y el estrecho vínculo de la religión católica.

En el discurso de Vergara y Vergara se unen, entonces, una serie de elementos, que irán concatenados en la defensa de lo hispánico. El primero es el rechazo al

⁵⁵ Vergara y Vergara (1859). *Cuestión española. Cartas dirigidas al doctor M. Murillo*, p. 3.

El mal sabe muy bien [...] que una vez consolidada la alianza de las naciones católicas se desharán las esperanzas del desorden y la tiranía. Todo su esfuerzo tiende a impedir la alianza de las naciones latinas, a sembrar entre ellas todos los elementos de discordia posibles...

Las razas latinas, que habían civilizado el Mundo antiguo, civilizaron el nuevo: lo conquistaron para la fe y la unidad.

⁵⁶ de Frías y Jacott, Francisco (1858), *Lettre a Sa Majeste l'Empereur Napoleon III sur l'influence française en Amérique a propos du message de M. Buchanan, par un homme de la race latine*, Paris: Ledoyen.

poderío de Inglaterra y de los Estados Unidos y a su injerencia en los asuntos de las nuevas repúblicas. Ciertamente, los propulsores de las ideas liberales acogían a estas dos naciones como modelos a seguir, de tal manera que el rechazo al ideario liberal suponía también un rechazo a estas potencias, cuyo peso político y económico se hacía sentir su en el hemisferio. Otro elemento que se suma en esta argumentación es la correlación que se establece en la argumentación de los fervorosos católicos neogranadinos, encabezados por Vergara y Vergara y luego por Miguel Antonio Caro (1843-1909), entre utilitarismo, librecambismo y protestantismo.⁵⁷ Para estos hombres de medio siglo, el orden social, la buena moral y las costumbres se ven seriamente amenazados por las ideas “sensualistas” del utilitarismo. Su defensa del orden social será apelar justamente al legado español, fundamentalmente al catolicismo, que consideran como el principio civilizador más notorio que aportara España al Nuevo Mundo.

La actividad que desplegó José María Vergara y Vergara en defensa de sus ideas fue notable y dejó una profunda huella en la cultura colombiana, que está aún por evaluarse. Un año antes de en 1858, un año antes de que comenzara a publicar las cartas a Murillo plateando la “cuestión española”, Vergara y Vergara había creado con Ricardo Carrasquilla, Ricardo Silva (padre del poeta modernista José Asunción Silva), José Manuel Marroquín y otros hombres de letras y de ciencias la tertulia de *El Mosaico*. En su seno se gestó un proyecto de literatura nacional, basado fundamentalmente en el cuadro de costumbres y los relatos de viajes por los diversos rincones el país. En muchos sentidos, se recuperó el legado trunco de la Expedición

⁵⁷ En 1869, Miguel Antonio Caro publicará su “Estudio sobre el utilitarismo” en la Imprenta de Foción Mantilla.

Botánica y de otra expedición, no menos importante, realizada entre 1850 y 1859 que se conoció como la Comisión Corográfica. Así, en la revista que llevaba el mismo nombre, se recuperó la idea fundamental de Caldas de dar realce a los conocimientos geográficos y del país.

La revista y la tertulia se convirtieron prontamente en el punto de referencia para la producción literaria del país. A las sesiones de la tertulia se invitaba a los jóvenes para emitir juicios sobre sus escritos. En las páginas de la revista se consagraban. Y en su concepción general se promovía el progreso económico del país, al mismo tiempo que una noción de lo propio y lo auténtico basada en la concepción hispanista de Vergara y Vergara.⁵⁸

La defensa de lo español se realizó en varios frentes. Vergara y Vergara publicó en 1863 un cuadro costumbrista titulado “Las tres tazas” en el que con gran sentido del humor recoge los cambios sociales ocurridos entre 1813 y 1860 a través de las tertulias que se realizan alrededor de tres bebidas emblemáticas (el chocolate, el té y el café). El cuadro de costumbres, por su sencillez y gracia, llegaba a públicos más amplios. Y en este en particular, se recrea con garbo los deleites de la taza de chocolate en la casa de Antonio Nariño y cómo se vio desplazada la bebida auténtica, propia del lugar, por las tazas de advenedizas bebidas que venían del exterior. Con este tipo de construcción alegórica se creaba un sentido común de lo propio y lo nacional (anclado en el territorio y asociado con el legado español) en contraposición con lo proveniente del exterior.

⁵⁸ Gordillo Restrepo, Andrés El Mosaico (1858-1872): nacionalismo, elites y cultura en la segunda mitad del siglo XIX Fronteras de la Historia, núm. 8, 2003, pp. 19-63 Instituto Colombiano de Antropología e Historia Bogotá, Colombia.

Otro frente en el que trabajó Vergara y Vergara intensamente fue el de la literatura. En 1867, publicaría la *Historia de la literatura en la Nueva Granada*, un recuento detallado del ejercicio de la letra en el país desde 1538 hasta la Independencia. En la Introducción a la obra, el autor hace explícitos nuevamente su devoción católica y su patriotismo, dos virtudes que para él van enlazadas: “Cristiano, trabajo para mi religión: ciudadano, trabajo para mi patria”.⁵⁹

Por último, un frente fundamental habría de ser el de la lengua castellana. En este aspecto, Vergara y Vergara recogía una de las inquietudes que tuviera Andrés Bello ante el proceso de independencia; a saber, el de la fragmentación de lo que hasta ahora había estado unido por el dominio español. En el prólogo a su *Gramática de la lengua castellana destinada a los americanos*, argumenta Bello la necesidad de preservar “la lengua de nuestros padres en su posible pureza, como un medio providencial de comunicación i un vínculo de fraternidad entre las varias naciones de origen español derramadas sobre dos continentes”.⁶⁰ Sin pretender eliminar las formas del español que se hablaba en el Nuevo Mundo, la *Gramática* se proponía ante todo como vehículo para conservar la lengua común, que se consideraba fundamental para las ciencias, las artes y el comercio. Así, se ocupa de advertir los peligros que enfrenta la lengua después de la independencia, entre ellos la introducción de neologismos léxicos, la creación de nuevas acepciones para las palabras y, según anota,

⁵⁹ Vergara y Vergara, J. (1974). *Historia de la literatura en Nueva Granada (1867)* (Vols. I-II). Bogotá: Biblioteca del Banco Popular (vols. 63-64), p. 4.

⁶⁰ Bello, Andrés (1847), *Gramática de la lengua castellana destinada a los americanos*, Santiago de Chile: Imprenta del Progreso, p. XI.

el mayor mal de todos, i el que, si no se ataja, va a privarnos de las inapreciables ventajas de un lenguaje comun, es la avenida de neologismos de construccion, que inunda i enturbia mucha parte de lo que se escribe en América, i alterando la estructura del idioma, tiende a converlirlo en una multitud de dialectos irregulares, licenciosos, bárbaros; embriones de idiomas futuros que durante una larga elaboracion reproducirian en América lo que fué la Europa en el tenebroso periodo de la corrupcion del latin. Chile, el Perú, Buenos-Aires, Méjico, hablarian cada uno su lengua, o por mejor decir, varias lenguas, como sucede en España, Italia i Francia, donde dominan tres idiomas provinciales, pero viven a su lado otros varios, oponiendo estorbos a la difusion de las luces, a la ejecucion de las leyes, a la administracion del Estado, a la unidad nacional.⁶¹

Vergara y Vergara recoge esta inquietud de Bello y junto con Miguel Antonio Caro y José Manuel Marroquín, crea en 1872 la primera correspondiente de la Real Academia de la Lengua en América.

El trabajo de estos hombres de letras, que durante década y media tuvieron a Vergara y Vergara como guía, articuló un discurso sobre el legado español que definió muchos derroteros culturales para la nación. La estrecha correlación que establecieron entre moral católica, pureza de la lengua, jerarquía social y, hasta cierto punto, superioridad racial del criollo al insistir en la inhabilidad de las otras castas para entender las artes del buen gobierno situó el pensamiento pro-español en Colombia del lado conservador. Más concretamente, este pensamiento se convirtió en un frente de resistencia cultural ante las transformaciones profundas que se produjeron en la sociedad con los diversos procesos modernizadores.

⁶¹ Bello (1847), *Gramática de la lengua castellana destinada a los americanos*, p. XI.

3. La Regeneración: El proyecto hispano-católico de nación

La implementación de las reformas liberales de medio siglo sumió al país en una situación de inestabilidad y caos que se prolongó durante tres décadas. Tan pronto se declaró la emancipación de los esclavos en 1851, los grandes terratenientes de las zonas en las que había más haciendas esclavistas, especialmente la provincia de Popayán, se levantaron en armas para deponer el gobierno de José Hilario López. Así comienza un ciclo de guerras civiles entre 1851 y 1876 que impedirían la consolidación de un estado con capacidad de garantizar el orden social y el progreso económico que se habían planteado como la justificación fundamental para imponer las reformas.

La oposición a las reformas no venía únicamente de las filas de los hacendados, quienes, sin duda, veían sus intereses seriamente perjudicados. También había descontento entre los artesanos, pues los acuerdos librecambistas los perjudicaban y menoscababan el poco mercado que tenían para sus productos. Los esclavos recién liberados habían imaginado una repartición de tierras, especialmente en atención a que se había acabado con la figura del ejido, pero estas tierras liberadas habían ido a parar a manos de los grandes hacendados. Los indígenas, elevados a la categoría de ciudadanos con la disolución de los resguardos, quedaban también despojados de sus tierras. Igualmente, a la Iglesia se le habían expropiado sus bienes.

No obstante, el problema que tenía el país no era de escasez de tierras sino de manos para trabajarla. Y de lo que se trataba era de expandir la frontera agrícola, pues la mayor parte de las tierras que se explotaban (y en consecuencia la mayor concentración de población) se concentraban en las zonas medias y altas. Las

transformaciones introducidas en la propiedad de la tierra y en la condición de las clases bajas tenían como finalidad generar mano de obra para colonizar las tierras templadas y las tierras bajas, en donde podían cultivarse los productos tropicales que se posicionarían en los mercados internacionales, como fueron el tabaco, el algodón, el añil y la raíz de chinchona durante la segunda mitad del siglo, el café hacia la década de los 90 del siglo XIX y el banano a comienzos del XX.⁶²

Durante este complejo proceso de reacomodación de población y de cambio de la vocación de las tierras en el país, emergieron diferentes frentes políticos. La historiografía tradicional ha tendido a ver a los grandes hacendados como los conservadores, que se habrían opuesto a las reformas y se aferraban al orden colonial, y a los comerciantes y promotores de las reformas como los liberales, interesados en el comercio exterior y en impulsar un país moderno. La realidad es más compleja. En líneas generales, tras una oposición de ciertos frentes a las reformas, las élites del país estaban todas interesadas en adoptar las medidas necesarias para impulsar la economía y abrir el país al comercio con otras naciones. Los menos favorecidos por estas decisiones, en cambio, se oponían a las reformas. En la raíz de este ciclo de conflictos en el país se encontraban las diferencias sociales.

En 1854, los artesanos y los militares de bajo rango apoyaron un golpe de estado encabezado por José María Melo. Esta amenaza al orden por parte de los estamentos inferiores reorganizó los discursos de las elites. Para los liberales radicales, como José María Samper, estos levantamientos populares eran una señal de que el pueblo no

⁶² Ver, Legrand, Catherine (1984), “De las tierras públicas a las propiedades privadas: Acaparamiento de tierras y conflictos agrarios en Colombia, 1870-1936”, *Lecturas de Economía* 13, 13-50, pp. 17-19

entendía nada de democracia y de república. Para los conservadores, como José María Vergara y Vergara o Miguel Antonio Caro, el utilitarismo y las ideas liberales habían dejado al pueblo despojado de toda guía moral. Así, lo que comenzó como un conflicto entre los intereses de los distintos estamentos de la sociedad, fue mutando a una batalla ideológica entre liberales, que abogaban por una educación laica, y los conservadores, que consideraban que solo la Iglesia Católica podía salvaguardar el orden social.

Después de que fuera depuesto Melo, a finales del mismo año que se tomó el poder, se restauró el orden. Pero habría de venir una sucesión de levantamientos en el país, por diversas causas. Entre 1854 y 1876, hubo tres guerras civiles a nivel nacional y unos 30 conflictos locales. La última gran guerra civil fue la de 1876, conocida como la Guerra de las Escuelas, en la que los conservadores católicos lucharon contra los liberales, porque estos últimos, en el poder desde 1861, buscaban imponer una educación laica. En el campo de batalla, los liberales ganaron esta guerra. Sin embargo, la situación política del país era caótica e insostenible a largo plazo. Los liberales moderados hicieron una alianza nacional con los conservadores moderados para poner fin a las hostilidades y buscar una forma de pacificar el país. Este proceso, liderado por Rafael Núñez, se llamaría La Regeneración.

Este periodo ha sido visto por la historiografía tradicional como un momento retardatario, de “regresión” del país. En realidad, lo que representó fue una modernización económica y administrativa, en la que se implementaron diversas reformas institucionales importantes como la creación de la moneda nacional, el ejército nacional, la banca, el sistema tributario, etc. Al mismo tiempo que se adelantaban estos cambios, en lo cultural se buscaba frenar las ideas modernas. Y es

justamente en este punto en el que se acude a una ideología hispano-católica, que, como hemos señalado, venía gestándose desde finales de la década de 1850.

El movimiento que se había iniciado como un proyecto literario y cultural alrededor de la tertulia de *El Mosaico* sentó las bases para la reforma cultural de la nación. La Constitución de 1886, que regiría en Colombia por más de un siglo, y un Concordato con el Vaticano celebrado en 1887 consolidaban una nación unificada alrededor del legado español, esencialmente el de la lengua y la religión.⁶³ Sustancialmente, era cierto, como afirmaban los promotores del proyecto hispano-católico, que la mayoría de los colombianos profesaban esa fe y hablaban esa lengua, de tal manera que en sus premisas el proyecto no aventuraba más que constatar una realidad. Lo importante era la concepción que se tenía de esa lengua y de esa religión. En manos de los ultra-conservadores de la Regeneración, estos dos elementos adquirieron un carácter dogmático y discriminatorio. Las ideas liberales se consideraban anti-católicas, hasta el punto que el líder del Partido Liberal, el General Rafael Uribe Uribe, tuvo que defender sus credenciales religiosas en un artículo que se denominó “De cómo el liberalismo político colombiano no es pecado”.⁶⁴ De igual manera, la corrección lingüística se asociaba a una corrección moral y solo quienes manejaran la lengua en su manera más pura y elevada demostraban sus virtudes espirituales.⁶⁵ Así, una gran cantidad de colombianos, aun cuando hablaran español y

⁶³ Ver, von der Walde, Erna (2002), “Lengua y poder: El proyecto de nación en Colombia a finales del siglo XIX”, documento en línea en <http://elies.rediris.es/elies16/Erna.html>

⁶⁴ Ver, von der Walde, Erna (2002), “Lengua y poder: El proyecto de nación en Colombia a finales del siglo XIX”.

⁶⁵ Ver, von der Walde, Erna (2002), “Lengua y poder: El proyecto de nación en Colombia a finales del siglo XIX”.

fueran católicos, quedaban en entredicho por no practicar ninguna de las dos en su fundamental pureza. Como señalara el argentino Miguel Cané en la crónica de su viaje por Colombia entre 1881 y 1882,

El señor Caro es en política, en religión y en literatura el tipo más acabado de conservador, dando a esa palabra toda la extensión de que es susceptible. Nada tengo que ver con sus ideas sobre la marcha de las cosas en Colombia, ni con las respetabilísimas inspiraciones de su conciencia; pero cae bajo el dominio de la crítica su apasionamiento ilimitado por las cosas que fueron la glorificación constante del pasado, del pasado español, contra todas las aspiraciones del presente, aun del presente español. Si la casualidad ha hecho que el cuerpo del señor Caro venga a aumentar la falange humana en suelo colombiano, su espíritu ha nacido, se ha formado y vive en pleno Madrid del siglo XVI.⁶⁶

La Regeneración fue un proceso que tardó unos 20 años en instalarse, pero no consiguió lo que sería su mayor cometido: la pacificación del país. Entre 1880 y 1903, hubo por lo menos tres guerras civiles importantes, siendo la más sangrienta la última, conocida como la Guerra de los Mil Días (1899-1902), que desgarró al país y propició la separación de Panamá en 1903. Ya en ese punto, prácticamente toda oposición había sido acallada y el partido conservador gobernó la nación casi incuestionadamente hasta 1930, cuando nuevamente subió un presidente liberal.

Con el ascenso de los liberales al poder comienza otro ciclo de violencias, especialmente a partir de la Reforma Agraria de 1936, impulsada por el Presidente Alfonso López Pumarejo. Los conservadores se oponen a estas reformas y acuden al

⁶⁶ Citado en von der Walde, Erna (2002), “Lengua y poder: El proyecto de nación en Colombia a finales del siglo XIX”.

repertorio anti-modernizador que han heredado del siglo XIX, pero con el toque adicional de que se valen del hispanismo de fin de siglo y de las reactivaciones ideológicas que emanan de la Península. El hispanismo en Colombia hará una alianza con el franquismo español, situándose así en un espectro político de derechas.

Es en este ambiente en el que Álvaro Mutis entra en contacto con Eduardo Carranza (1913-1985), el poeta piedracielista y su maestro de literatura en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario. Carranza profesaba por aquel entonces un hispanismo rancio, de corte conservador y franquista, como se desprende de su ensayo *La poesía del heroísmo y la esperanza*.⁶⁷ Como señala Jerónimo Carranza, el poeta piedracielista,

Vio en los pilares de raza, tradición y lengua los fundamentos constitutivos del ideario nacional y se inclinó desde entonces por los modelos autoritarios para la construcción política de reforma social, desestimando los mecanismos democráticos emanados del pensamiento liberal.⁶⁸

Este ideario fue visto además como fundamental, durante la Guerra Fría, para poner freno a las avances del comunismo en el continente. Pero sería injusto o por lo menos superficial suponer que el monarquismo o la pasión que sentía Álvaro Mutis por lo hispánico fuera una derivación directa de las lecciones de su maestro. Más bien, hay que suponer que se suman varias circunstancias complejas que van dando forma a ese sentimiento. Su desencanto con los asuntos mundanos, la desesperanza, la

⁶⁷ Carranza, Eduardo (1967), *La poesía del heroísmo y la esperanza*. Madrid: Editora Nacional.

⁶⁸ Carranza, Jerónimo (2006), “La hispanidad en Colombia: Eduardo Carranza y el Instituto de Cultura Hispánica”, *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República* 43, n° 73, 3-15, p. 7.

necesidad de encontrar trascendencia en un mundo banalizado se traducen en un gesto cultural profundamente avalado en la cultura colombiana.

Los últimos libros de poemas de Álvaro Mutis, donde aparece el regreso a sus orígenes familiares y se desarrolla el ideario de un orden trascendente y proclive a la defensa de un mundo idealizado y, en buena medida, nacido de la imaginación y el deseo de encontrar en una España simbólica alguna forma de consuelo y reconciliación que la realidad del mundo contemporáneo le escamoteaba, es el asunto que se tratará en los siguientes tres capítulos, dedicados a la lectura comentada de *Los emisarios*, *Crónica Regia* y *Un homenaje y siete nocturnos*.

CAPÍTULO IV.

LOS EMISARIOS: HACIA UNA NUEVA VISIÓN POÉTICA

La trayectoria de Álvaro Mutis como poeta se inicia en aquella semana fatídica del 9 de abril de 1948 cuando aparece publicada media docena de poemas en un libro titulado *La balanza* que comparte con Carlos Patiño, otro joven poeta probando suerte en el incierto mundo de las letras colombianas. A ese poemario, destruido en los disturbios del Bogotazo, le siguió *Los elementos del desastre* (1953), una obra en la que ya se distinguía la singularidad de su voz poética. A raíz de un escándalo financiero, el poeta se traslada a México en 1956, pero es apresado y permanece 15 meses recluido en la cárcel de Lecumberri. Producto de ese difícil periodo de su vida sería el *Diario de Lecumberri* (1960). Tras esa perturbadora interrupción, retoma su labor poética y en 1965 publica *Los trabajos perdidos*. Este poemario en dos partes es la primera obra que publica en México. La primera parte consistía en veinte poemas casi todos inéditos y la segunda, con el título de *Reseña de los hospitales de Ultramar*, incluiría once poemas publicados previamente en 1959 en la separata No. 29 de la revista *Mito*, cuatro de los cuales habían ya sido publicados en esta revista en 1955. Así, Mutis traslada parte de su obra poética a México para dar inicio a una nueva etapa de su vida.

Durante casi 20 años, Mutis no vuelve a publicar poesía, hasta 1981, cuando aparece *Caravansary*, una colección de ocho poemas sin fechar, algunos de ellos publicados en revistas poco antes de ser recogidos en libro. Luego, en 1984 aparece publicado *Los emisarios*, seguido muy de cerca de *Crónica regia y alabanza del reino* (1985) y *Un homenaje y siete nocturnos* (1986). Estos tres poemarios son los que elaboran de manera más contundente la impronta de España, mientras que *Caravansary* funciona más bien como una obra de transición entre los temas que caracterizarían la poesía anterior de Mutis y esta fase, la última de su carrera como poeta, más dominada por el tema de España. Por lo tanto, consideramos necesario revisar una serie de elementos presentes en *Caravansary* como paso previo al análisis más detallado de la impronta de España en la poesía que le sigue, en donde cobrará cada vez mayor relevancia.

1. *Caravansary*, una obra de transición

En la poesía de *Los trabajos perdidos* (1965), así como en los textos de la *Reseña de los hospitales de Ultramar* (1959), en los poemas de *Los elementos del desastre* (1953) y en los textos incluidos en el libro colectivo *La balanza* (1948), nos encontramos con una poesía que se caracteriza principalmente por un sistema imaginístico con vasos comunicantes con la estética surrealista, la valoración de elementos oníricos e irracionales, el encadenamiento de amplios versículos, la minuciosa descripción de atmósferas febriles en el corazón del trópico americano, la exaltación de los paisajes cafeteros en Colombia, en particular en el Tolima de sus recuerdos de niñez, y la noche como espacio de convocación y reconciliación en la memoria. Sin ser el único, el tema colombiano domina.

En esta poesía, la presencia de Maqroll el Gaviero, un extraño personaje, alterego del autor, se convierte en cifra de su visión “desesperanzada” del mundo, tal y como Mutis llamará a su concepción de la realidad ética del hombre en nuestro tiempo. Maqroll aparece las más de las veces detenido en algún punto de un tránsito sin origen ni destino, en un vagón de tren que no se moviliza (“El viaje”), como celador de transatlánticos varados en algún puerto (“Hastío de los peces”, *Los elementos del desastre*). También figuran personajes que pueden ser encuentros fugaces de Maqroll, detenidos igualmente en lugares de paso, posadas de mala muerte, hoteles venidos a menos, cantinas (“204”, *Los elementos del desastre*). Estos viajeros son errabundos, desposeídos, sin pasado ni futuro; seres detenidos en un lugar azaroso, innominado, sin geografía ni tiempo precisos. En esta visión, el caos de la realidad material mundana se hace eco de esta visión hiperbólica de la naturaleza desbordada, que aparece desde sus poemas iniciales, en particular en el conocido texto “La corriente”, sobre el desbordamiento de un río en el trópico americano.

En la poesía de Mutis hasta 1965, el viaje es un proyecto imposible. Pero es igualmente imposible quedarse en un lugar que se pueda considerar propio, que sea refugio, hogar. Esta poesía está marcada por el estancamiento solitario, sin origen ni finalidad, sin más tiempo y lugar que el del tránsito entre dos vacíos. Los personajes de los poetas son viajeros inmóviles, están como atrapados o sitiados dentro de paisajes y territorios insondables. Los lugares son estériles; el mar y los ríos no comunican, sino que separan: son lugares que atraen a los hombres hacia abismos en donde “los peces copulan sin lograr reproducirse” (“Oración de Maqroll”, p. 43).

Caravansary está compuesto por ocho extensos poemas, divididos en secciones numeradas, y donde la presencia de Maqroll el Gaviero continúa siendo central. El poema que da título al libro se desarrolla en un espacio impreciso, entre Bengala, Tashkent, Moravia, Hungría, Bohemia y Polonia, con un cambio de atmósfera marcado por las secciones que componen el poema en prosa, y donde un tono sentencioso y algo fatalista marca un mundo donde la muerte preside, ineluctable, el destino de hombres perdidos en el laberinto del comercio o la guerra. Aquí se observa que el viaje ya es posible, un viaje a geografías definidas, con tiempos sincopados. Aun cuando el mensaje final sea que toda acción humana es fútil, y así lo reconozcan con resignación y alegría los personajes que recorren estas páginas, ya se ha salido del miasma en la que estaban sumidos los personajes de la primera poesía mutisiana.

En *Caravansary*, la aparición de Maqroll es la de una voz que desea dar cuenta de lo abyecto, lo imperfecto, lo vano de las acciones de los hombres, y es, entonces, un heraldo del sinsentido y la vacuidad y en ese sentido apenas si se diferencia del Maqroll de la primera fase. Pero, igualmente, podemos entenderlo como un personaje que en su conquista de la libertad se pregunta también por la realidad desde una nueva perspectiva, donde sea posible hablar de un mundo abolido pero posible en las palabras como anhelo y reivindicación simbólica de aquello que más a profundidad habla del misterio y la paradoja que rige la vida de los hombres, de su deseo de encuentro con los otros. Las dos maneras de vivir en el mundo son realidades conceptuales y anímicas que están presentes en la figura del Gaviero y en su visión de la condición humana y de la historia. Estas visiones encarnan en un particular sistema simbólico que sostiene el entramado textual y existencial de la poesía de Álvaro Mutis,

y que encontramos de forma notable en *Caravansary*, donde El Gaviero muere por primera vez, para resucitar en *Los emisarios*, confirmando su naturaleza legendaria.

Guillermo Sucre ha descrito de manera acertada la naturaleza de Maqroll en estos términos, en un texto ya clásico en los estudios en torno a la obra de Álvaro Mutis:

El lector sospecha que todos estos protagonistas son avatares de una figura total. Esa figura –una persona, un destino– tiene un nombre que parece también una composición: un injerto lingüístico. Se llama Maqroll y Mutis titula la primera edición completa de sus poemas *Summa de Maqroll el Gaviero*. Viajante de oficio, este personaje cambia no sólo de espacios sino de tiempos; no sólo de tareas (*trabajos*, diría Mutis) sino también de encarnaciones. El título, pues, creo que tiene que ver con esto y no simplemente con la compilación de libros diversos. Maqroll, en efecto, es la *suma* de todos los otros: sólo desde su perspectiva adquieren aquéllos coherencia e intensidad. Es, por decirlo así, la conciencia que les da sentido; la conciencia, por supuesto, del propio poeta, como lo ha señalado Paz –lo que no excluye que sea un verdadero personaje y no una alegoría. Un personaje a la manera de Maldoror. De éste tiene el demonio de la lucidez: se sabe a un tiempo glorioso y condenado. Hay que decir que Maqroll, como tal, sólo aparece al comienzo y al final de la obra de Mutis; pero su presencia invisible – o su visible ausencia-- tiene el signo de un poder apocalíptico: no tanto porque anuncie el fin o el comienzo de nada, sino porque lo que dice es siempre una revelación: es un *gaviero*, es decir un avizor de horizontes.⁶⁹

En *Caravansary* las fuerzas que se imponen y llevan la voz cantante son todavía el mundo de la disolución, el enigma y la aventura que fracasa. Maqroll aparece como

⁶⁹ Sucre, Guillermo (1985), “El poema, una “fértil miseria””, en Guillermo Sucre, *Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, México: Fondo de Cultura Económica, 320-330, p. 324.

voz poética y personaje, y las atmósferas están muy cerca del mundo de *Los elementos del desastre* y *Los trabajos perdidos*: personajes, historias y paisajes marcados por el desánimo o la locura, el deterioro y la disolución. América, Europa y Asia se abren al viajero, aun cuando el encuentro sea en casi todo momento, en casi todas partes, con una suerte de magma eruptivo donde la errancia y la derrota, el encuentro ineluctable con la muerte, marcan el destino de este universo y los seres que lo recorren. El ánimo de la poesía de Mutis sigue atravesado por la desesperanza, pero hay nuevas atmósferas, espacios por conocer, mundos por explorar, caminos por recorrer. Del mundo empantanado y cerrado se pasa a un mundo que ofrece rutas, caminos, tal vez destinos.

Existe la tendencia en la crítica a no ver un cambio sustancial entre la poesía que Mutis publica en los años 50 y 60 y la que aparece en este retorno al quehacer poético de 1981. Así, José Miguel Oviedo afirma que

Mutis es uno de esos poetas que, a cualquier edad, escriban lo que escriban, dicen siempre o mismo, sólo que cada vez mejor y más nítidamente. Su arte es de un refinamiento maniático, pero que parece natural; su visión tiene un eje único y explora siempre alrededor de él, desorientando al lector, con espejismos de paisajes y lugares remotos. Sin embargo, nunca lo agota; de algún modo, encuentra vetas sin tocar. Novedad y experiencia: novedad *dentro* de la experiencia. Ir y venir de una poesía capaz de transitar lo ya transitado haciéndonos sentir un temblor de descubrimiento. Poesía, además, escrita al borde del abismo: estas palabras son las señas que un hombre deja en medio del desencanto, como un naufrago en medio de un mar tempestuoso. Por eso, como en Beckett, cada nuevo instante de su obra parece el punto final del camino: si éste es continuado, es más bien por hábito, por inercia. ¿Por qué escribir, entonces? La pregunta puede invertirse: ¿por

qué no escribir, entonces? Esos signos tienen la intención testamentaria de un hombre que ya sufrió, ya gozó, ya cayó derrotado y sin embargo se sobrevive: residuos de la gloria, excrecencias de esa diminuta aventura que el hombre llama vida. Recuérdense algunos títulos de libros y poemas de Mutis: *Los elementos del desastre*, *Los trabajos perdidos*, *Reseña de los hospitales de Ultramar*. Ningún misterio desde el comienzo: el poeta nos va a hablar de la decadencia y la soledad, la corrupción física y moral, la trivialidad y la hostilidad de la existencia, de la abulia y la errancia sin término. Los enigmas de Mutis yacen al otro lado de esa claridad deslumbrante, como lo prueba *Caravansary*.⁷⁰

Hay en este libro, sin embargo, un guiño inaugural al mundo árabe y español y una indagación y evocación apasionada de los orígenes familiares, que se harán tan decisivos en la obra mutisiana a partir de *Los emisarios*. *Caravansary*, la palabra árabe, significa en español “caravanera” o “caravanserallo” y es un “patio-posada donde pernoctan las caravanas”.⁷¹ Desde el epígrafe inicial, tomado del artículo sobre la palabra *Caravansary* de la *Encyclopaedia Britannica* de 1965 (p. 155), el libro nos sumerge en este universo de caravanas y tránsito, y hace evidente la visión de cómo la existencia toda es una “caravana”, y no parece significar nada más allá del propio trasegar de hombres, bestias y mercancías, en un movimiento perpetuo, donde hambre, hartura y violencia se entremezclan de manera constante y caótica. Donde antes solo había inmovilidad perpetua, ahora se introduce el andar incesante.

⁷⁰ Oviedo, José Miguel (1993), “Caravansary: hastío y fervor”, en Santiago Mutis Durán (ed.), *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 198-202, pp. 198-199.

⁷¹ Volkening, Ernesto (1988), “El mundo ancho y ajeno de Álvaro Mutis”, en Santiago Mutis Durán (ed.), *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, Cali: Proartes, 35-42, p. 36.

En el texto que cierra el libro, “En los esteros”, donde aparece el cadáver de Maqroll, pareciendo dar cierre su ciclo de aventuras, alegrías y miserias, se nos muestra un cuadro desolador:

El Gaviero yacía encogido al pie del timón, el cuerpo enjuto, reseco como un montón de raíces castigadas por el sol. Sus ojos, muy abiertos, quedaron fijos en esa nada, inmediata y anónima, en donde hallan los muertos el sosiego que les fuera negado durante su errancia cuando vivos. (p. 187)

En el poema “En los esteros”, Mutis entierra al Maqroll inmóvil de la primera poesía, y lo revive en *Los emisarios* como una figura un poco brumosa, para darle la oportunidad de despedirse. En el ciclo novelístico que lleva por título englobante *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, que se inicia en 1986 con la publicación de *La nieve del Almirante*, y se prolongará hasta la publicación en 1993 del *Tríptico de mar y tierra*, haciendo escala en *Ilona llega con la lluvia* (1988), *Un bel morir* (1989), *La última escala del Tramp Steamer* (1988), *Amirbar* (1990) y *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1990), Maqroll será el protagonista, un aventurero que navega por geografías inciertas, siempre como figura desesperanzada, pero se percibe una atmósfera mundana, menos abstracta, menos pesadillesca.

Las dimensiones épica y lírica conviven en *Caravansary*, en esa resignación serena y resignada de los héroes que recorren sus páginas y de aquellos que recuerdan sus hazañas, siempre marcadas por un deseo de encontrar en la aventura una suerte distinta a la cotidiana, de buscar en nuevas costas horizontes remotos, para aquellos que están siempre deseosos de explorar el misterio de las vastas lejanías, como lo señala

Ernesto Volkening (Amberes 1908- Bogotá 1982).⁷² Maqroll el Gaviero, personaje de balada, vencedor o vencido de gestas heroicas atraviesa las páginas de este libro, invitando a sus lectores a la aventura arriesgada, a la pérdida, al desastre. Volkening, uno de los mentores literarios de Mutis, y una figura decisiva en la vida intelectual de la Colombia del siglo XX, europeo trasterrado a América, y uno de los modelos que inspiraron la saga de exilados que pueblan los poemas y las narraciones del poeta bogotano, entiende de esta manera el sentido compositivo y el principio antihistórico, anacrónico, que anima la creación de atmósferas de *Caravansary*:

A decir verdad, es de esto de lo que he querido hablar desde el principio: del tremendo poder transfigurador de un poeta capaz de evocar un mundo misterioso e inmenso, con sólo citar unos nombres que para otros son meras nociones geográficas. Bástanle unas palabras, unas tres o cuatro frases, tal vez en sí mismas no muy lustrosas ni particularmente elocuentes, para sacarnos de nuestra confortable prisión de hijos consentidos e hipercivilizados del siglo veinte, incluso para romper las cuatro paredes de tapia pisada del caravanserallo y dejar que alce vuelo la sempiterna saudade hacia los días antiguos, *the times of yore*. Porque, hoy día, cada paso que se dé más allá de los confines de un orbe en trance de contraerse, es también un retorno al pretérito.⁷³

El ambiente, el carácter de los personajes y la imaginería que distinguen el universo de *Caravansary*, que en el mismo ensayo Ernesto Volkening (p. 40-41) emparenta con la *Prosa del Transiberiano y de la pequeña Jeanne de Francia (Prose du Transsibérien et de la petite Jeanne de France)* (1913), de Blaise Cendrars

⁷² Volkening (1988), “El mundo ancho y ajeno de Álvaro Mutis”, p. 35.

⁷³ Volkening (1988), “El mundo ancho y ajeno de Álvaro Mutis”, p. 39.

(Neuchâtel, Suiza 1887 – París, 1961) pueden ser observados de manera bastante precisa con la lectura del numeral 1 del texto inicial, que da título al poemario:

Están mascando hojas de betel y escupen en el suelo con la monótona regularidad de una función orgánica. Manchas de un líquido ocre se van haciendo alrededor de los pies nervudos, recios como raíces que han resistido el monzón. Todas las estrellas, allá arriba, en la clara noche bengalí, trazan su lenta trayectoria inmutable. El tiempo es como una suave materia detenida en medio del diálogo. Se habla de navegaciones, de azares en los puertos clandestinos, de cargamentos preciosos, de muertes infames y de grandes hambrunas. Lo de siempre. En el dialecto del Distrito de Birbhum, al Oeste de Bengala, se ventilan los modestos negocios de los hombres, un sórdido rosario de astucias, mezquinas ambiciones, cansada lujuria, miedos milenarios. Lo de siempre, frente al mar en silencio, manso como una leche vegetal, bajo las estrellas incontables. Las manchas de betel en el piso de tierra lustrosa de grasas y materias inmemoriales, van desapareciendo en la anónima huella de los hombres. Navegantes, comerciantes a sus horas, sanguinarios, soñadores y tranquilos. (p. 157)

Los “modestos negocios de los hombres”, mirados con resignada complacencia y algo de hastío producen en el lector la sensación de asistir a un espectáculo insensato y extraño, que no parece encontrar sentido ulterior. Y, sin embargo, en esta amodorrada vaciedad existe una forma de consuelo que, de alguna manera, parece distinguir el universo mutisiano. Es ante la evidencia de sentido que se manifiesta en este segundo periodo de su poesía, que podríamos llamar su período maqrolliano, donde parece encontrarse una forma posible de redención salvífica, que de alguna manera ofrece consuelo.

Hay una clara transición el primer periodo, distinguido por la percepción del deterioro insoluble, el caos, la prevalencia del mundo de la materia, los paisajes de un trópico malsano y agobiante, el paisaje americano de tierra caliente y la vegetación cafetera, la enfermedad, el viaje inmóvil condenado al fracaso, el exotismo innominado de una aventura sin ruta ni meta, y la muerte, la naturaleza interminable: “Lo de siempre, frente al mar en silencio, manso como una leche vegetal, bajo las estrellas incontables”, como advierte el poeta; y una segunda etapa, que va desde la publicación de *Los emisarios* en 1984 hasta la aparición de algunos de sus poemas dispersos, en el año 2003, y reunidos luego en el año 2008 en la edición que usamos como fuente básica para citar los poemas que aparecen en esta tesis, donde la presencia de España, en la historia y la literatura, la búsqueda del orden, una mayor fe en la capacidad del lenguaje para dar cuenta del mundo y las acciones del hombre, el deseo de regresar a los orígenes familiares, y un deseo reiterado de trascendencia, se convierten en asuntos recurrentes.

En *Caravansary*, entendido como un libro que anuncia de manera tímida la aparición del universo de *Los emisarios* (1984), *Crónica regia y alabanza del reino* (1985) y *Un homenaje y siete nocturnos* (1986), aparece también el asunto español como un tópico que se concretará en *Los emisarios*. Así, en el poema final de *Caravansary*, “En los esteros”, donde asistimos a la primera muerte de Maqroll, se nos habla de “Un imaginario y largo diálogo con el Príncipe de Viana y los planes del Gaviero para una acción en Provenza, destinada a rescatar una improbable herencia del desdichado heredero de la casa de Aragón” (p. 186), anunciando el poema dedicado a César Borgia en *Los emisarios*, “Funeral en Viana”.

El mundo árabe y España, dos de los asuntos que distinguen el segundo período de la poesía de Mutis, aparecen anunciados en *Caravansary*, y es revelador que la muerte del Gaviero, uno de los momentos más significativos de este libro, preludie la serie de resurrecciones y avatares del alter ego mutisiano. Así, luego de su aparición en dos textos de *Los emisarios*, el personaje figurará únicamente en la narrativa mutisiana. El tránsito que hace desde su muerte en *Caravansary* a su inesperada resurrección en *Los emisarios* se manifiesta como una suerte de despedida de este personaje y del universo poético, para pasar a ocupar el espacio más decididamente autobiográfico que poeta colombiano alguno haya desarrollado: el de Álvaro Mutis buscando el reencuentro con sus orígenes familiares en España.

2. La estructura de *Los emisarios*

En los poemas de *Los emisarios* continúa presente, como en los poemarios anteriores, la aparición de formas del versículo y el ritmo de la prosa poética que buscan producir un efecto cercano al de los salmos y la celebración de la eucaristía, en un ritmo de modulación del verso y la prosa lírica que desea sumergir al lector en un encantamiento de la atención, que distingue a la poesía de Mutis; asimismo, se observan en esta poesía los largos inventarios desordenados, que producen un efecto enumerativo y descriptivo muy propio de su estilo anterior, el de *Los elementos del desastre* y *Los trabajos perdidos*, así como la lujosa forma de adjetivar, exacta y sorprendente de manera simultánea.

En una vertiente de esta poesía, como sucede en la poesía del primer período, existe una tendencia a observar el mundo en su desintegración, en un proceso de deterioro constante, la labor incesante de los días limando la materia, corroyéndola, en

un proceso de diseminación y declive, principios que rigen el destino último de toda existencia. Pero esta tendencia comprensiva de la realidad, presente en sus libros iniciales, sufre un proceso de modificación. Se hace patente en su poesía un deseo de permanencia trascendente, que describiremos como uno de los cambios centrales que sucederá en sus poemarios a partir de *Los emisarios*. Estas dos visiones alternarán su presencia a partir de este libro, y aunque la construcción de lo que vendrá se sostiene sobre los cimientos iniciales de comprensión de lo real como marcado por un minucioso proceso de desintegración, el deseo de perduración y búsqueda de sentido se irá haciendo más constante a partir de este volumen.

Así, el poemario *Los emisarios* inaugura un momento distinto en la obra de Álvaro Mutis, aquella donde se introduce un deseo de orden como agente de transformación de la vivencia del caos y la disolución que recorre la primera parte de su obra y el elemento hispánico como un factor operativo en ese orden.

El título de *Los emisarios* es tomado de un verso citado en el epígrafe que se atribuye a un poeta hispano-árabe sufí del siglo XII, Al-Mutamar-Ibn al Farsi, quien supuestamente nació y murió en Córdoba (1118-1196). El epígrafe reza: “Los Emisarios que tocan a tu puerta / tú mismo los llamaste y no lo sabes” (Mutis, 191). La invocación abre una serie de interrogantes y de propuestas enigmáticas acerca de la existencia del poeta, del texto, de la cosmovisión sufí, etc., que constituyen un primer guiño hacia un legado hispano-árabe que estará buscando Mutis en este y futuros volúmenes de poesía.

Los emisarios consta de dos partes, cada una de diez poemas. Los primeros diez poemas no presentan aparentemente ninguna unidad y no los agrupa un subtítulo. Los

otros diez aparecen bajo el subtítulo de “Diez Lieder”. Por otro lado, los primeros tienen, cada uno, un título que los identifica, mientras que para los Lieder se suministra solo una numeración. Los diez primeros remiten de una manera u otra a temas históricos, mientras que los Lieder son más líricos.

Los diez poemas que podemos considerar cobijados bajo el título de *Los emisarios* hacen manifiesta su ubicación geográfica. En este volumen se avanza en la transición que ya marcaba *Caravansary*. No solo cambian los temas, sino que se pone en escena un tránsito más claro y evidente de los temas y lugares del nuevo mundo (los poemas de Maqroll) a temas y lugares del viejo, en donde ya figura España, pero sin la centralidad que tendrá en los volúmenes subsecuentes: *Crónica regia* y *Un homenaje y siete nocturnos*. Así, salvo los dos poemas de Maqroll ya mencionados (que se ubican en el trópico americano), todos transcurren en espacios europeos y mediterráneos: cuatro son de asunto español, uno ruso, otro egipcio y uno que se ubica en un lugar no definido del norte del continente.

En lo que sigue de este capítulo, discutiremos los poemas de este libro de la siguiente manera. La preocupación central es establecer cómo se elabora el tránsito del mundo americano al europeo en los poemas de *Los emisarios*, y para ello tomaremos como eje del análisis los poemas de la primera parte, pues en ellos los espacios geográficos y los tiempos históricos son más evidentes. Se han agrupado en tres secciones de acuerdo con las características espacio-temporales que nos permiten identificar los rasgos de ese tránsito de un mundo a otro, lo que lo motivó, la forma cómo se va transmitiendo en el poemario. La primera sección reúne los poemas que entonan un adiós al mundo americano; la segunda, agrupa aquellos en los que se

exploran diversos espacio/tiempos del Viejo Mundo; en el tercero se trabajan los poemas dedicados a España.

El acento de los *Lieder* es predominantemente lírico y en algunos se observa una búsqueda de una nueva *ars poética*. Al denominarlos “*Lieder*” enfatiza la importancia de un sentido musical que marca buena parte de la poesía de Mutis. “*Lied*” significa canción en alemán, pero en la música romántica del siglo XIX en Austria y Alemania pasó a designar un tipo específico de composición para voz y un solo instrumento, casi siempre piano. Estas composiciones usaban tonadas populares (*Volkslieder*) pasadas a tono mayor y muchas eran musicalizaciones de poemas de grandes autores, como Goethe, Heine, Brentano y Schiller.

El *Lied* número VII es quizás el que más se ocupa más específicamente de enfatizar lo musical. El poema comienza con “Giran, giran, / los halcones” y cierra con “Gira, halcón, gira” en un ritornello que va de lo plural a lo individual, y establece ya un procedimiento de fijación de la expresión, en tanto eufonía que produce sentido, el poder encarnado de la música, que vive por gracia del ritmo en las palabras del poema.

Como con los poemas de la primera parte de *Los emisarios*, en los *Lieder* también hay un tránsito del mundo americano al mundo europeo, se reiteran temas y motivos, como si se tratara de contrapuntos líricos a los temas más épicos y dramáticos que dominan en aquellos. Por lo tanto, en lugar de tratarlos por separado, discutiremos los *Lieder* dentro de las secciones creadas para los poemas de la primera parte.

Solo uno de los *Lieder* se tratará por separado, el último, dedicado a León de Greiff, tal vez el poeta más sobresaliente en Colombia hasta la década de los años setenta.

3. Un adiós al mundo americano: cuatro poemas de transición

Cuatro poemas de *Los emisarios* tienen tema americano. De estos, dos retoman el personaje de Maqroll, el Gaviero, que como ya se ha dicho es la figura central del primer ciclo de la poesía de Mutis (hasta 1965) y que con sobrada razón se ha caracterizado como el ciclo maqrolliano. Como ya se anotó, también aparece en *Caravansary* (1981), en el poema “En los esteros”, en donde se relata su muerte, y en el poema “Cocora”. Aquí discutiremos los dos poemas dedicados a Maqroll y “Noticia del Hades”, pertenecientes al primer grupo de poemas de *Los emisarios*, así como “El regreso de Leo le Gris”, perteneciente a la parte que se titula *Diez Lieder*, para resaltar cómo en estos textos Mutis se despide del mundo americano de su poesía (aunque continuará tratándolo en su narrativa) para dar paso a los temas euro-asiáticos y especialmente a España. Se discutirán los poemas en el orden en el que aparecen en el poemario.

3.1 “La visita del gaviero”

“*La visita del Gaviero*” es el quinto poema de *Los emisarios*, un poema en prosa en donde aparece de nuevo Maqroll, el personaje que ocupa un sitio medular en la poesía del primer período de Álvaro Mutis. En este poema y “*El cañón de Aracuriare*”, que también tiene a Maqroll por protagonista, constituyen una pareja de textos excepcionales en la segunda etapa de la poesía de nuestro autor. En estos dos poemas en prosa comparten elementos temáticos, simbólicos y de enunciación de la voz poética que permiten entroncar estos poemas con el universo de la saga de Maqroll, que se encuentra en *Primeros poemas*, *Los elementos del desastre*, *Los trabajos perdidos*, *Reseña de los hospitales de Ultramar* y *Caravansary*, además de su

presencia medular en el ciclo novelístico, que se inicia con *La nieve del almirante* y culmina con *Tríptico de mar y tierra*.

Una voz narrativa no identificada relata lo que le cuenta El Gaviero durante una breve visita. Vemos a un Maqroll envejecido y cansado que habla de pasadas aventuras; hoy parece ser una viñeta un poco desvaída, difuminada que ofrece un gesto de despedida, acaso definitiva. Tal vez “La visita del Gaviero” se trata de un recuerdo.

La conversación ocurre en un tiempo impreciso y en un lugar indefinido del trópico americano:

Llevó una mecedora al corredor que miraba a los cafetales de la orilla del río y se sentó en ella con una actitud de espera, como si la brisa nocturna, que no tardaría en venir, pudiera traer un alivio a su profunda pero indeterminada desventura. (p. 204)

Sus ojos adquirieron una fijeza de plomo como si se detuvieran en un espeso muro de proporciones colosales. Su labio inferior temblaba ligeramente. Cruzó los brazos sobre el pecho y comenzó a mecerse lentamente, como si quisiera hacerlo a ritmo con el rumor del río. Un olor a barro fresco, a vegetales macerados, a savia en descomposición, nos indicó que llegaba la creciente.

El Gaviero guardó silencio por un buen rato, hasta cuando cayó la noche con esa vertiginosa tiniebla con la que irrumpe en los trópicos. Unas luciérnagas impávidas danzaban en el tibio silencio de los cafetales. (p. 208)

El paisaje de la zona cafetera en Colombia, el paisaje propio del primer período de la poesía de Mutis, aparece aquí en su esplendor y su densidad particulares: “Un olor a barro fresco, a vegetales macerados, a savia en descomposición, nos indicó que

llegaba la creciente.” (p. 208). La creciente que se anuncia ya no es la misma que aparece en los poemas iniciales de nuestro autor, aquella que es invocada en el poema del mismo nombre:

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

Sobre el lomo de las pardas aguas bajan naranjas maduras,
terneros con la boca bestialmente abierta, techos pajizos, loros que
chillan sacudidos bruscamente por los remolinos.” (p. 17)

El paisaje tropical se matiza. Hay una diferencia entre el apacible paisaje cafetero, con un clima benévolo, atravesado por luciérnagas. Los olores dejan entrever algo de la rápida decadencia de los cuerpos en el trópico, súbita como los atardeceres de montaña, que sumen el espacio en la oscuridad cuando todavía se divisan destellos del sol tras la montaña. Este paisaje es, a su vez, uno de los paisajes de la infancia de Mutis; forma parte de las añoranzas por un mundo perdido menos amenazante que los fangosos paisajes tropicales que invocará el poema en la voz de Maqroll.

Así, la voz narrativa invoca un mundo más controlado, sitúa la conversación en un escenario calmo, en donde impera el orden de los cultivos, la paz del atardecer. La voz del Gaviero narra dos eventos turbulentos. El primero es un encuentro “en el cubículo destartalado de un burdel de mala muerte”, en un lugar al lado de un río, claramente en una zona más calurosa, marcada por un “sopor ardiente”, en el que Maqroll encuentra en la mesa de noche de la prostituta con quien ha pasado la noche una fotografía de su padre sentado en una mecedora en un hotel del Caribe. Al preguntarle a la prostituta por la identidad del hombre de la foto, se entera de que esa mujer desdentada, claramente envejecida, sentada bajo una luz que revela “el

desastrado desorden de sus carnes y la bestialidad de sus facciones” (p. 209) es su media hermana.

El clima, el pueblo, la situación confabulan en un ambiente de decadencia y degradación apabullantes. Maqroll escapa por:

la ancha calle de tierra, taladrada por el sol y la algarabía de radios, cubiertos y platos de los cafés y cantinas que comenzaban a llenarse con su habitual clientela de chóferes, ganaderos y soldados de la base aérea. (p. 209)

En el segundo encuentro, el Gaviero va a parar a un hospital de la amazonia, para cuidarse un ataque de malaria que lo estaba dejando sin fuerzas y lo mantenía en un constante delirio (p. 209), e internado, asiste al suicidio de un comerciante que era su compañero en el hospital, un convaleciente picado por la araña pudridora, que decide poner fin a su tormento descerrajándose un tiro, y que después del disparo aparece “con su cabeza deshecha por el balazo, (...) y, temblaba aún con la fofa consistencia de un fruto en descomposición.” (p. 210-211).

La atmósfera, las imágenes, parecen tomadas de la *Reseña de los hospitales de Ultramar* y comparten su naturaleza hiperbólica, ofrecen una visión del sufrimiento físico que da cuenta de una disolución de la conciencia, que parece atribuirse al mundo del trópico, tal como está desarrollado como rasgo temático de manera constante a lo largo del primer período de su poesía, dándole preeminencia al paisaje americano del mundo de la selva como espacio de la disolución, el caos, la enfermedad y la demencia.

En las diferentes zonas que aparecen en este poema (la zona cafetera, el burdel al lado de un río y cerca de una base militar, el hospital decrepito en la amazonia) se

observa la categorización de la geografía colombiana de acuerdo con los pisos térmicos, la noción de que las tierras más bajas, con sus paisajes selváticos, representan un desorden y una decadencia específicamente tropicales, mientras que las zonas intermedias, con climas más benévolos, son más propicias para el orden, la civilización, las buenas costumbres. Maqroll rememora los eventos de zonas más agrestes en este lugar donde se puede dar la conversación sosegada, en donde la naturaleza no conspira contra el fluir de las palabras.

Este poema lleva una velada alusión, en esta diferenciación de escenarios, a *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad, una de las lecturas favoritas de Mutis. Como en la obra de Conrad, un narrador introduce desde el lugar de la civilización la voz de quien ha trasegado la barbarie. En este mismo poema, sin embargo, Maqroll entrega al hombre que visita en ese paraje cafetero unos papeles:

Son algunas cartas de mi juventud, unas boletas de empeño y los borradores del libro que ya no terminaré. Es una investigación sobre los motivos ocultos que tuvo César Borgia, Duque de Valentinois, para acudir a la corte de su cuñado el Rey de Navarra y de apoyarlo en la lucha contra el Rey de Aragón y de cómo murió en la emboscada que unos soldados le hicieron, al amanecer, en las afueras de Viana. En el fondo de esa historia hay meandros y zonas oscuras que creía, hace muchos años, dignos de esclarecer. También le dejo una cruz de hierro que encontré en un osario de Almogávares levantado en el jardín de una mezquita abandonada en los suburbios de Anatolia. (p. 211)

Mientras el trópico es pura geografía, fenómenos naturales que se devoran a los hombres con la violencia de la naturaleza, el viejo mundo es historia y leyenda. Sus parajes ni siquiera requieren ser descritos: se asume que son conocidos, son las geografías de la civilización, construidas, moldeadas y transformadas por mano del

hombre en el curso de los siglos. La barbarie en la historia es parte del relato de formación de los pueblos civilizados, que en el poema aparece legendarizados, elevados a una dimensión emblemática. Se siente una distancia abismal entre los lugares del trópico colombiano y los materiales euro-asiáticos: una distancia que se mide en la precisión de las descripciones del trópico y la alusión libresca que compone los materiales que entrega Maqroll. La realidad tropical es palpable en olores, sensaciones, sonidos. El otro mundo es un ensueño, un lugar de escape y refugio.

En este poema de *Los emisarios*, las palabras de Maqroll mismo pasan de la inmutabilidad histórica y la permanente degradación de la materia en las geografías del trópico, a la fluidez del tiempo histórico y la permanencia de los materiales de un mundo alejado del trópico: “una cruz de hierro que encontré en un osario de Almogávares levantado en el jardín de una mezquita abandonada en los suburbios de Anatolia”.

En “La visita del Gaviero”, Mutis resucita al Maqroll que había muerto en “En los esteros” (*Caravansary*) y retoma una de sus obsesiones, la historia europea, y en este caso específico la historia de César Borgia y el episodio de su muerte en Viana, en Navarra, una alusión breve en un listado de imágenes que aparecen en el momento de la muerte. Este será uno de los personajes que figurarán en otro poema de *Los emisarios*, “Funeral en Viana”, donde se privilegian los episodios españoles de la muerte de este hijo de catalán que termina regresando a sus raíces luego de su salida de Italia y Francia, en un periplo que parece tener que ver de manera simbólica con el regreso que el propio Mutis hará en su poesía a territorio español, buscando las huellas de la sangre.

“La visita del Gaviero” es un poema definitorio de esta nueva fase de la poesía de Mutis. Maqroll parece ceder la voz cantante a la voz del propio Mutis cuando este inicia su periplo español, y allí se inicia una nueva visión de la realidad, que está presente en sus últimos libros de poemas, donde el asunto español y la búsqueda del reencuentro con los orígenes familiares son centrales en la enunciación de su mundo poético en el momento final de su producción.

3.2 “El cañón de Aracuriare”

“El cañón de Aracuriare” es el noveno poema de *Los emisarios*. Aquí, el universo americano está también retratado de manera inconfundible en el texto, y Maqroll es el protagonista de un proceso de aislamiento y purificación, en una suerte de “retiros espirituales” que tiene en este sitio, semejante al que experimentará en *Amirbar*, la novela del ciclo de Maqroll publicada en 1990.

La descripción del paisaje es, en un principio, evocadora de otros paisajes descritos en las aventuras de Maqroll:

El río desciende de la cordillera en un torrente de aguas heladas que se estrellan contra grandes rocas y lajas traicioneras dejando un vértigo de espumas y remolinos y un clamor desacompañado y furioso de la corriente desbocada. Existe la creencia de que el río arrastra arenas ricas en oro y a menudo se alzan en su margen precarios campamentos de gambusinos que lavan la tierra de la orilla, sin que hasta hoy se sepa de ningún hallazgo que valga la pena. El desánimo se apodera muy pronto de estos extranjeros y las fiebres y plagas del paraje dan cuenta en breve de sus vidas. El calor húmedo y permanente y la escasez de alimentos agotan a quienes no están acostumbrados a la abrasadora condición del clima. Tales empresas suelen terminar en un

rosario de humildes túmulos donde descansan los huesos de quienes en vida jamás conocieron la pausa y el reposo. (p. 226)

Nuevamente el paisaje tropical que todo lo arrasa, nuevamente la imposibilidad de sobrevivir a las inclemencias del tiempo, nuevamente la incapacidad de los hombres para adaptarse a las dificultades de un terreno inhóspito. La mirada de Maqroll-Mutis es históricamente la del colono, el aventurero que llega a los distintos parajes de un continente que se figuran como inexplorado y desconocido. Su incapacidad para comprender esa realidad los lleva a imaginarla como mortífera, devoradora. Se les antoja como una gran fosa común, un vasto cementerio sin marcas, sin cruces, sin nombres.

Valga anotar que en la poesía de Mutis, los hombres que vagan por esos parajes jamás tienen contacto con las realidades de quienes habitan realmente el mundo americano. Solo entran en contacto con otros vagamundos, transeúntes, colonos, aventureros, gentes que van de paso, tras el dinero fácil, tras promesas falsas, empresas condenadas al fracaso. Son seres sin historia, que buscan dejar atrás historias personales de vergüenza, crimen y derrota. El mundo americano de Mutis es un mundo de conquistadores, aventureros y filibusteros vencidos por una realidad que no comprenden. En ese sentido, podría leerse como una desolada alegoría de un aspecto de la historia americana, la de numerosas búsquedas de El Dorado que no dejan más que desolación y muerte.

Pero el paisaje se va transformando:

El río va amainando su carrera al entrar en un estrecho valle y sus aguas adquieren una apacible tersura que esconde la densa energía de la corriente, libre ya de todo obstáculo. Al terminar el valle se levanta una imponente mole de granito partida en medio por una hendidura

sombría. Allí entra el río en un silencioso correr de las aguas que penetran con solemnidad procesional en la penumbra del cañón. En su interior, formado por paredes que se levantan hacia el cielo y en cuya superficie una rala vegetación de lianas y helechos intenta buscar la luz, hay un ambiente de catedral abandonada, una penumbra sobresaltada de vez en cuando por gavilanes que anidan en las escasas grietas de la roca o bandadas de loros cuyos gritos pueblan en lugar con instantánea algarabía que destroza los nervios y reaviva las más antiguas nostalgias. (p. 226-227)

Vemos un paisaje muy distinto al que suele atribuirse al trópico en la obra de Mutis. El Gaviero llega a un cañón que tiene un “ambiente de catedral abandonada”, un sitio ideal para que ocurra la revelación de ese ser interior que habita en lo hondo de Maqroll, y le permite contemplarse de manera objetiva y lúcida respecto a su propia individualidad. Aquí encontramos un espacio de silencio y epifanía que antecederá a su muerte. Después de numerosas visiones del paisaje americano como destrucción y decadencia, en estos dos poemas de Maqroll que figuran en *Los emisarios* se abren nuevos espacios, de calma y meditación.

En “El cañón de Aracuriare”, al tener el espacio propicio para hacer el recuento de los errores y padecimientos de Maqroll en su agitada existencia, se cuenta otro asunto hasta ahora inédito: el encuentro con el sosiego, luego de transformar su conciencia e individualidad en una cadena de cambios que lo llevan de agente activo de su vida en indagador de ella, y luego en espectador de las acciones llevadas a cabo por esta nueva personalidad que nace luego de este tiempo de reflexión íntima y solitaria.

En una cronología desordenada, Mutis ha narrado primero la muerte de Maqroll en “En los esteros” (*Caravansary*, 1981), luego, en el quinto poema de *Los emisarios*

(1984), el momento en el que Maqroll se despide de lo mundano, con el relato de dos macabros encuentros, y se aleja perdiéndose “por los cafetales silbando entre dientes una vieja canción, bastante cursi, que había encantado nuestra juventud” (p. 212), para terminar con un momento definitivo, que se sitúa entre después de este y antes de la muerte que ya conocemos: el momento de reflexión interior en medio del paisaje del cañón de Aracuriare.

A este poema le hace contrapunto el Lied V de los *Diez Lieder*, que comienza así:

Desciendes por el río.
La barca se abre paso
entre los juncos.
El golpe en la orilla
anuncia el término del viaje. (p. 242)

La imagen que se traza en estos verso es, por así decirlo, la de “los ríos que van a dar en la mar que es le morir” (Manrique). El poema en prosa narra el evento del encuentro de Maqroll consigo mismo como un momento que lo prepara para la muerte; en este Lied se repiten los temas, en una inversión temporal. Los cinco versos que acabamos de ver anticipan el desenlace de lo que sigue:

Bien es que recuerdes
que allí esperé,
vanamente,
sin pausa ni sueño.
Allí esperé,
tiempo suspendido
gastando su abolida materia.
Inútil la espera,
Inútiles el viaje y el navío.

Sólo existieron
en el áspero vacío,
en la improbable vida
que se nutre
de la estéril materia
de otros años. (p. 242)

La espera “sin pausa ni sueño” del viajero que recorre los *Lieder* es una marca significativa de este periplo. La imagen de la vida como un viaje, que se escenifica en la existencia poética del Gaviero sobre todo como una errancia en barcas por ríos selváticos o mares interminables, cobra en este poema una nueva dimensión: el término del viaje, que es la muerte. Un viaje inútil, una espera (y una esperanza) inútil, porque su fin será siempre la muerte.

Aquí encontramos a Mutis en uno de los puntos más nihilistas, más desesperados. Pero como se verá más adelante, los poemas de la desesperanza en *Los emisarios* no son solo iteraciones de los motivos mutisianos de la poesía temprana, sino que también constituyen el estado de ánimo, el escenario contra el cual se recorta la nueva dimensión de su poesía: la de una posible redención, la de una reconciliación con la vida, la de momentos de epifánica grandeza.

Tan significativo había sido Maqroll para su poesía que Mutis no lo hace desaparecer totalmente con su muerte. Lo recupero en estos dos momentos para marcar esa muerte con marcas de lo que se aproxima: un retorno a la historia europea y una búsqueda espiritual. En 1986, publica Mutis *La nieve del almirante*, en la que comienza el desarrollo más extenso del mundo de aventuras maqrollianas, que pasarán a ser objeto exclusivo de su novelística.

3.3 “Noticia del Hades”

Este poema, el décimo del volumen, se desarrolla en un espacio que tiene indicios del paisaje americano, y, sin embargo, tiene una dimensión de atemporalidad y onirismo que no tienen ni “El regreso del Gaviero” ni “El cañón de Aracuriare”. La indicación al espacio donde se desarrolla, cercano a los paisajes del Gaviero, aparece desde el inicio:

El calor me despertó en medio de la noche
y bajé a la quebrada en busca de la fresca brisa
que viene de los páramos. Sentado bajo un frondoso guadual
un hombre esperaba, oculto en la espesa sombra de las matas. (p. 231)

Como en los poemas que hemos discutido anteriormente, el paisaje ya no es solo el de las tierras fangosas, selváticas, oprimidas por las inclemencias del calor y los animales, sino lo que en la topografía colombiana se llaman las tierras templadas, las de la zona cafetera. Esta zona, aproximadamente entre los 800 y los 1800 metros sobre el nivel del mar, presenta al mismo tiempo la exuberancia del paisaje tropical y una cierta medida, un orden a escala humana. Es un paisaje profuso en olores y colores, que el mismo Mutis ha descrito de la siguiente manera en “Nocturno”, el cuarto poema de *Los trabajos perdidos* (1965):

Esta noche ha vuelto la lluvia sobre los cafetales.
Sobre las hojas de plátano,
sobre las altas ramas de los cámbulos,
ha vuelto a llover esta noche un agua persistente y vastísima
que crece las acequias y comienza a henchir los ríos
que gimen con su nocturna carga de lodos vegetales.
La lluvia sobre el cinc de los tejados
canta su presencia y me aleja del sueño

hasta dejarme en un crecer de las aguas sin sosiego,
en la noche fresquísima que chorrea
por entre la bóveda de los cafetos
y escurre por el enfermo tronco de los balsos gigantes.
Ahora, de repente, en mitad de la noche
ha regresado la lluvia sobre los cafetales
y entre el vocerío vegetal de las aguas
me llega la intacta materia de otros días
salvada del ajeno trabajo de los años. (p. 83)

En sus descripciones de la zona cafetera, Mutis hace especial énfasis en la verticalidad del paisaje, en la conexión que marcan los ríos entre las nieves perpetuas de las cimas de los Andes y los fangos amarillos de los ríos selváticos. Casi todos los ríos en Colombia se originan en los páramos y descienden a las cuencas del Orinoco, el Amazonas o los dos océanos. Estas visiones musitianas conectan mágicamente las nieves con las selvas, como se pueden ver en diverso lugares del país, para no ir más lejos en la finca Coello de su infancia, sobre las aguas del Río Magdalena y con el Nevado del Tolima a sus espaldas.

Así, en este poema de su etapa temprana, contrastan la vegetación de clima cálido (los plátanos, cámbulos, cafetales, balsos), con el frío que arrastran las aguas de las zonas altas.

En medio de este paisaje de tierra templada, ocurre ese encuentro con un hombre que viene “de las heladas parcelas de la muerte”. El personaje tiene un carácter alegórico, pues viene de otro mundo, es mensajero del Hades y del reino del cisne, quien

en su tránsito sin pausa
con breves giros de su albo cuello majestuoso,
nos reúne bajo el mismo gesto de un hierático despojo. (p. 232).

El tono solemne del poema, su irrealidad y onirismo, nos hablan de una forma de desrealización del mundo americano. La “fresca brisa de los páramos” y el “frondoso guadual” se convierten, en un instante imperceptible, en un espacio alegórico donde la muerte hace su aparición, una muerte grave y definitiva, pero al mismo tiempo íntima. El mundo americano parece despedirse ofreciendo una forma de encuentro con la muerte, que resulta ser una forma de encuentro con un sentido final más o menos entrevisto, luego de haber vivido con intensidad los afanes tempestuosos de una desordenada e intensa existencia.

El poema es intensamente evocativo, con motivos clásicamente darianos (el cisne) y alusiones a los encuentros de hombres y dioses en las mitologías clásicas. Aun en un poemario de 1984, se hace presente la larga sombra del modernismo en una elevación de lo americano a la fabulación europeizante. La singularidad en este caso consiste en la especificidad del paisaje americano, lo que hace que la aparición de la figura mitológica asuma una condición sincrética: la antigüedad clásica se hace de alguna manera manifiesta en un paisaje tropical americano.

En un cierto sentido, este poema entona lo que ya pregonara Andrés Bello en su “Alocución a la poesía” (1826), en la que hace un llamado para que la poesía se traslade de Europa al Nuevo Mundo

También propicio allí respeta el cielo
la simple verde rama
con que al valor coronas;

también allí la florecida vega,
el bosque enmarañado, el sesgo río,
colores mil a tus pinceles brinda;
y céfiro revuelto entre las rosas;
y fúlgidas estrellas
tachonan la carroza de la noche.⁷⁴

El poema de Mutis, sin embargo, despliega un doble movimiento. Por un lado, inserta en el paisaje americano esta escena con motivo mitológico; por el otro, el gesto tiene la función de una despedida, de un último adiós al paisaje americano para trasladarse a Europa. En estos poemas, la luz del Viejo Mundo iluminará una realidad no desbordada, sino presidida por la medida y el deseo de regreso a unos orígenes soñados o imaginados. En “Noticia del Hades” se advierte, entonces, que la búsqueda de Europa es de alguna manera un ensueño.

3.4 “El regreso de Leo le Gris”

Uno de los poetas más significativos en la poesía colombiana del siglo XX, León de Greiff (1895-1976), quien firmaba también como Leo le Gris, es convocado de manera afectuosa y llena de admiración por Mutis en este Lied, el que cierra el libro de *Los emisarios* y su segunda parte, el ciclo de los *Diez Lieder*.

Forma parte, en nuestra lectura, del grupo de poemas de asunto americano, ya que de Greiff es un poeta colombiano, de ascendencia sueca, alemana y colombiana, y representa una figura que pone en diálogo el mundo americano y el europeo de manera significativa. En el poema la relación entre los mundos de allende y aquende el Océano

⁷⁴ Bello, Andrés. *Poesía de la independencia*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992, p. 40.

aparece representado de forma sugestiva, enlazando elementos culturales y autobiográficos, como sucede en prácticamente todos los poemas de *Los emisarios*:

Así supe de nuevo
que las noches de lluvia
en el bochorno ecuatorial,
los senderos que trepan
hacia el páramo,
el aire moroso de las minas,
el desastre de Poltava,
el alcohol y las hembras
en las etapas del río,
los versos de Heine y de Corbière,
el desdichado sino
del impostor Godunov,
el torpe azar de encuentros
que mudaron con efímero engaño
nuestro hastío;
que todo esto y tanta cosa
que más vale callar,
fueron nuestro común haber
un trecho del camino. (p. 250-251)

León de Greiff es uno de los poetas colombianos que estuvo en el centro indisputado del canon a lo largo de varias décadas y es para la poesía, en cierto sentido, comparable con la figura de Gabriel García Márquez para la narrativa. Poeta único, insular, con una voz inconfundible y que no dejó discípulos, es una referencia imposible de evitar cuando nos acercamos a la historia de la poesía en Colombia. La relación personal que Mutis tuvo con él lo convierte, además, en referente obligado cuando indagamos en la obra de Mutis y su recorrido vital, aunque no existe ninguna

influencia estilística. Mutis habló y escribió sobre esta amistad en diversas ocasiones.

Así, podemos verlo evocar la figura de su amigo y mentor:

Como si fuese ayer lo recuerdo caminando por las calles del centro de Bogotá, con su talante de caballero de Carlos XII de Suecia, erguido, altivo el gesto de su rostro de viking, la mirada gris, penetrante, fija en una lejanía imposible e ignota. En ocasiones, lo acompañaba su hermano Otto, vivaz de gestos y con una amena picardía brillando en los mismos ojos grises de su hermano mayor.

Conocí a León en la Radiodifusora Nacional donde yo era, allá por 1942, un modesto locutor de noticias y un lector insaciable. León, el de siempre, agudo, sabedor de inquietantes secretos de las letras y la historia de otros tiempos, perspicaz y sabroso comentarista de “Extravagancia y Capricho”, su programa semanal. A pesar de la diferencia de edades, muy pronto nació entre nosotros una amistad hecha de simpatías compartidas por autores como Alosyus Bertrand, Gérard de Nerval, el imprescindible Carolus Baudelarius –así gustaba él llamar al inmenso Baudelaire –y, claro, Julio Verne, Emilio Salgari y Joseph Conrad, a más de algunos románticos alemanes como Von Kleist y Hoffmann. Pero la relación se hizo más estrecha y gozosa cuando descubrí su casi inagotable saber sobre las cosas del Consulado y el Imperio napoleónicos, tema que, junto con Bizancio, sigue produciéndome un interés inextinguible. Fue por entonces cuando nos dedicamos, en encuentros no por infrecuentes menos gratos, a repasar, tratando de describirlas con el mayor detalle posible, las batallas del curso. Demás está decirlo, León siempre terminaba como ganador de tan compleja justa. Recuerdo haber logrado llegar a diez batallas cuando León alcanzaba fácilmente las catorce o las quince. Tratábamos, es claro, de evitar Waterloo, cuyo recuerdo era asaz ingrato para ambos.

Hubo algo que, desde los primeros comienzos de nuestra relación, me atrajo e intrigó mi curiosidad. Era la perfecta educación, la absoluta

naturalidad de las maneras de León, quien sabía, al mismo tiempo, guardar esa amable distancia que permite a cada uno conservar la necesaria independencia de opiniones y sentimientos y su lugar en el mundo. Eran los modales de un europeo de buena cepa, tan ajenos a esa nuestra invasora cordialidad postiza, más provinciana que sincera y más incómoda que propicia al diálogo.⁷⁵

El poema “El regreso de Leo le Gris”, está dedicado a Otto, el hermano menor, matemático y musicólogo, y lleva un epígrafe tomado de un poema de León de Greiff, “Sonatina en La Bemol”, que anuncia el motivo del poema: un canto que nadie escucha. En esta evocación de conversaciones entre el poeta mayor y su admirador más joven, vemos una nueva entonación de los motivos que ya se habían trabajado en los poemas de Maqroll y en “Noticia del Hades”. Tras invocar la figura del poeta, nombra el paisaje americano a través del agua, la lluvia y el río, como una línea vertical que conecta los diferentes pisos térmicos (las noches de lluvia/ en el bochorno ecuatorial, / los senderos que trepan/ hacia el páramo, p. 249) y pasa a intercalar, en medio de escenas propias del trópico mutisiano, los temas de las conversaciones con de Greiff sobre poetas europeos (Heine, Corbière) y batallas napoleónicas (Poltava y Marengo). Nuevamente, en este último poema del volumen, Mutis invoca a Europa desde América. Aquí es menos el objeto de la leyenda y mucho más el recuerdo de conversaciones que prefiguran sus intereses y algo del camino que ha decidido emprender. El poema es una despedida al poeta que representa su contacto en Colombia con la Europa que había perdido cuando regresa de Bruselas. En su voluntad

⁷⁵ Mutis, Álvaro (1999), *De lecturas y algo del mundo (1943-1998)*, Santiago Mutis (ed.), Santafé de Bogotá: Planeta Colombiana, p 98-99.

de abandonar el mundo americano, tal vez este poema constituye un gesto de apropiación de tomar de la mano de de Greiff lo que desea llevar consigo.

3.5 Discusión

En estos poemas “americanos”, la presencia de Maqroll como recuerdo de un mundo poético inicial que se transforma a partir de *Los emisarios* es significativa, y nos ayuda a entender como sucede este cambio en la poesía de Mutis. Maqroll es un aventurero que, en los dos poemas de este libro, “La visita del Gaviero” y “El cañón de Aracuriare” ofrece aquí un rostro reflexivo. Es un hombre que mira de manera lúcida su destino y está decidido a ofrecer una revisión de aquello que le fue más querido, en un proceso de ajuste de cuentas con su vida. Es, también, el momento de la despedida.

En “Noticia del Hades”, el elemento alegórico no debe hacernos olvidar que el paisaje es un paisaje americano, presente en la poesía de Mutis desde los primeros poemas publicados en 1948 hasta los que están incluidos en *Caravansary* en 1981. Sin embargo, como hemos señalado, en estos poemas de *Los emisarios* hay un cambio, una distancia con respecto a las tierras bajas de las selvas y la decadencia. Se transporta el escenario a las tierras templadas en donde se establece una conexión vertical de los diferentes pisos térmicos de las montañas.

La presencia de la muerte y el reino del cisne en “Noticia del Hades”, hablan de un fin, acaso el fin de un mundo poético encarnado en la vivencia americana, donde la disolución y el caos imperan, y su enigmático diálogo ofrece una visión donde la inevitabilidad del fin y la promesa de una intimidad bienhechora se entrelazan de manera indisoluble. Es un poema reflexivo, elegíaco, con muchos puntos de encuentro con “La visita del Gaviero” y “El cañón de Aracuriare”. El paisaje, el lenguaje, la

atmósfera general, nos sumergen en este universo clausurado, final, que parece distinguir estos poemas donde los asuntos americanos se despiden de los fieles lectores de la obra poética de Mutis, y Maqroll hace su tránsito a la narrativa, con la publicación en 1986 de *La Nieve del Almirante*.

“El regreso de Leo Le Gris”, el Lied X, que cierra el libro, es una forma de vincular los mundos americanos y europeos en la figura de León de Greiff, el poeta colombiano que tuvo una relación de amistad con el joven Mutis, y se convierte en una suerte de texto sintético donde “los versos de Heine y de Sorbiere, / el desdichado sino del impostor Godunov”, leídos e imaginados en “las noches de lluvia / en el bochorno ecuatorial, / los senderos que trepan hacia el páramo” conviven y dan cuenta de un mundo textual que convoca una realidad heteróclita y que abre sus rutas a la conquista de un nuevo horizonte simbólico que abre sus compuertas con la publicación de *Los emisarios*, abandonando las recorridas rutas de Maqroll en el trópico que corroe y destruye la voluntad de los hombres, deseando un encuentro con los orígenes familiares que ofrezca sosiego y una manera distinta de entender el propio destino.

En la siguiente sección se abordarán los poemas de *Los emisarios* que se desarrollan en diferentes lugares del Viejo Mundo para establecer cómo se van figurando y poetizando los puntos cardinales de esta geografía.

4. Los puntos cardinales: trazar los límites de la Europa de Mutis

4.1 “Razón del extraviado”

El primer poema de *Los emisarios*, “Razón del extraviado”, traza un recorrido que se describe de manera simbólica y poco clara en cuanto a los referentes geográficos. El origen es el norte, un norte más imaginado que geográfico, un norte

dibujado con elementos fácilmente identificables, como las pieles de oso y los trineos, y otros menos específicos, como la sucesión de objetos de hierro: cerraduras, arados, rejas, armas. Es posible imaginar que en este punto se inicia la peripecia de este errante sin término que recorre las páginas de *Los emisarios*.

Mutis, fiel a sí mismo, retoma el motivo del viaje y la errancia, pero en *Los emisarios* claramente inicia nuevos recorridos. No es gratuito, pues, que esta errancia sin origen ni rumbo claros, comience en un punto cardinal específico, el norte, al que comienza a dotar de sentidos culturales simbólicos, de manera análoga a lo que había hecho hasta entonces con el trópico americano.

La voz de los poemas de Mutis a partir de este libro es la del correo vivo que lleva un mensaje de otro tiempo, parece que huyendo de un mundo abolido o abandonado, el de la América que Maqroll fatigó en los libros iniciales de la poesía de Mutis, el trópico malsano, es decir el oeste y el sur, que han sido dejados atrás en el recorrido de esta poesía, y que inicia otro periplo, el del regreso a unos imaginados y deseados orígenes, allende el océano, que se glorifican en el canto.

El destino que señala es el este, que conduce “hacia los más tibios cauces / de la arcilla y el limo / hacia el insomnio vegetal y paciente / que alimentan la lluvias sin medida” (p. 193). Allí, en el este “la luz descansa absorta / en las magnolias de la muerte / y el calor inaugura vastas regiones / donde los frutos se descomponen / en una densa siesta / mecida por los élitros / de insectos incansables” (193). Y al dirigirse al este, a un destino irredento, sin embargo aparece la imagen y la añoranza de un regreso, acaso imposible, al norte, “(...) al frío reptando entre las dunas / donde canta el cristal / su atónita agonía / que arrastra el viento / entre túmulos y signos / y desvía el rumbo de las

caravanas” (p. 194). La atmósfera de “donde los frutos se descomponen / en una densa siesta” es aquella que aparece en *Los elementos del desastre*, *Los trabajos perdidos* y *Reseña de los hospitales de Ultramar*, la de la podredumbre y la disolución, la modorra y el deterioro de las cosas del mundo, un trópico voraz, donde el hombre y sus trabajos son perecederos y están condenados al desastre y el deterioro. El este se construye con elementos que ya figuraban en la descripción del trópico, pero las dunas, los desiertos, un delta indefinido podrían apuntar a Egipto, que aparece ya más definido en el siguiente poema, “Hija eres de los Lágidas”.

El norte como origen y el este como destino no deben ser entendidos de una manera literal, en calidad de puntos cardinales geográficos. Remiten a una preocupación constante en la obra de Mutis por determinar las valencias simbólicas de los lugares biográficos o imaginarios que se convierten en uno de los asuntos medulares de esta poesía, que en tantas ocasiones apuesta por una forma de anacronismo más o menos programático, o que se apasiona por darle forma a las tensiones y diferencias esenciales con una visión glorificada de la historia entendida como progreso, preocupación que distingue la obra de nuestro autor, un representante radical de la comprensión crítica del valor de lo historia, una suma de fracasos, de acuerdo con la visión del bogotano.

El tiempo que dista de la publicación de *Los trabajos perdidos* (1965) a *Los emisarios* (1984) es de diecinueve años, y podemos hablar de un propósito de transformación simbólica que, en el caso específico del este geográfico y vital como destino del “extravío”, une y separa los mundos de “Canción del este”, texto incluido en el libro publicado en 1965, y “Razón del extraviado”, el primer poema del libro que

inaugura el segundo período en la obra lírica de Mutis. En “Canción del este”, más que de un destino se habla de una vida posible negada, el sueño con un mundo deseado y no realizado. ¿Es posible que el término del viaje en un este imaginado sea el otear esa vida posible, negada a fuerza “de tanto ser tú mismo lo que eres”? (p. 107).⁷⁶

El este aparece en los dos poemas, “Canción del este” y “Razón del extraviado” como una imagen de redención, vinculada con el continente europeo, que vuelve a ser posible luego de haber cruzado el océano de vuelta y mirar, como por primera vez, ese mundo de los orígenes, vueltos a descubrir con toda su maravilla y horror, después de haber atravesado los meandros de la vida, esa que está hecha de “tiempo (que) / cava en ti su manso trabajo / de días y semanas, / de años sin nombre ni recuerdo” (p. 107).

⁷⁶ Se percibe un aire de familia entre “Canción del este” y “Autobiografía”, el poema que abre el libro *Rimas* (1951) del poeta español Luis Rosales (1910-1992). El poema de Rosales, muy breve, dice así:

Como el náufrago metódico que contase las olas que le bastan para morir;
y las contase, y las volviese a contar para evitar errores,
hasta la última,
hasta aquella que tiene la estatura de un niño y le cubre la frente,
así he vivido yo con una vaga prudencia de caballo de cartón en el baño,
sabiendo que jamás me he equivocado en nada,
sino en las cosas que yo más quería.

Rosales, Luis (1996), *Obras completas*. Volumen I, Madrid: Trotta, p. 247.

Entre la vivencia de Rosales, que confiesa “no haberme equivocado en nada, / sino en las cosas que yo más quería” y la evidencia de Mutis, de cómo :

A la vuelta de la esquina
te seguiré esperando vanamente
ese que no fuiste, ese que murió
de tanto ser tú mismo lo que eres. (p. 107)

es posible hablar de la no resignada sospecha de haber vivido una vida errada, equívoca, que parece no es posible enmendar. Apunto la relación posible, porque da un tono de visión de mundo que podría trazarse entre los dos escritores, tan distantes por otro lado en sus temas y estilo literario. Sin embargo, la ya apuntada relación entre los poetas de la generación de la revista *Mito* y los poetas españoles de distintas generaciones, entre ellas las del 27 y el 50, nos permite trazar esta relación entre los poemas de Mutis y Rosales, el último perteneciente a la así llamada generación del 36, a caballo entre las dos generaciones citadas.

En uno de los principios de creación que distinguen el primer período de la poesía de Mutis, la enfermedad y la disolución, la corrupción de la carne y los “elementos, del desastre” convocados por esta visión, existe, sin embargo, un deseo de curación, que se va haciendo más poderoso a medida que su obra va sumergiéndose en esta concepción anímica, la del encuentro con los orígenes. Así se podría entender el final del primer poema de *Los emisarios*, “Razón del extraviado”: “En el este la luna vela / sobre el clima que mis llagas / solicitan como alivio / de un espanto tenaz y sin remedio” (Mutis, 194). Las llagas que solicitan alivio, curación, presididas por la presencia de una luna benéfica, que se encuentra en el este, el posible origen mítico de la travesía vital, parecen atender al nuevo eje de significación redentora que se inicia en la obra de Mutis con este libro. Y, sin embargo, “un espanto tenaz y sin remedio” (p. 194) preside este deseo de purificación, como un mandato poderoso, casi ineludible. Llagas de un Cristo lacerado, de un pecador que confiesa su culpa, o huellas de una vida vivida al margen de la vivencia religiosa, definidas por un sentimiento de espanto al que, acaso, la naturaleza, el poder curativo de la luna, el paso del tiempo, podría ofrecer alivio. Estas imágenes de dolor que desea ser consolado están en el acervo de la constelación imaginística que se inaugura con *Los emisarios*.

Un mundo que se abre a Europa, Asia y África, un mundo alejado de América está apareciendo en este libro. Los límites de los puntos cardinales se han ampliado, y la realidad poética busca nuevos horizontes para su manifestación, en este movimiento de regreso a los orígenes y trazado de una ruta de reconciliación con el sueño de una Edad de Oro, que aparece como sentido central de este período de la poesía de Mutis.

4.2 “Hija eres de los Lágidas”

El segundo poema de *Los emisarios*, “Hija eres de los Lágidas”, canta con una voz en segunda persona a una mujer. El poeta exalta su belleza relacionando los rasgos y gestos a los de una posible heredera de los lágidas, la dinastía que reinó en Egipto de 306 a 30 a.C. Esta dinastía fue fundada por Tolomeo, hijo de Lago y lugarteniente de Alejandro Magno. Creó una verdadera talasocracia, que se extendía por el Mediterráneo abarcando Cirene, Chipre, Fenicia, Panfilia, Caria, las Cícladas y las fortalezas de la Grecia continental y de los estrechos, además de Celesiria. Los lágidas, que llevaban todos el nombre de Tolomeo, recibían honores divinos de sus súbditos griegos y egipcios. Eran de origen macedonio y de cultura griega. Practicaban, sin embargo, el matrimonio consanguíneo, según la costumbre de los faraones. En el siglo II a.C., las querellas familiares y la intervención de Roma provocaron su decadencia. Los romanos les quitaron Cirene (96 a.C.) y Chipre (58 a.C.). Los lágidas tuvieron un postrer momento de esplendor con Cleopatra VII, y se extinguieron tras el suicidio de esta reina (30 a.C.).

En los primeros cinco versos, se exalta la belleza de la mujer elevándola a la condición de imaginaria descendiente de un linaje abolido. La descripción inicial remite a imágenes del mundo de aventuras en geografías exóticas (“la submarina definición de tu rostro”, tu piel salpicada por el mar en las escolleras”), tan habituales en la poesía de Mutis. Sin embargo, aquí se observa un gesto de mayor concreción en comparación con la obra poética anterior. La invocación de los Lágidas y, en otro punto, “del fugaz Reino del Delta” marca una mayor precisión geográfica e histórica. Se trata, ante todo, de una invocación de geografía e historias mitologizadas, adoptadas

en su dimensión legendaria. Es decir, remiten a un imaginario cultural del cual se nutre Mutis, a un mundo de lecturas, sin pretensión de arrojar miradas frescas.

Esos primeros versos invocan a la mujer como una figura escultórica, una ruina rescatada de lo más profundo de los mares, un vestigio del pasado, casi como una pieza de museo. Pero también está dotada de corporeidad: “tu andar por la alcoba /llevando la desnudez como un manto que te fuera debido”. Más adelante, un cambio en el tiempo verbal (“ese aroma que escoltaba tu juventud / y te señalaba ya como auténtica heredera /del linaje de los Lágidas” (195)) revela que no es una mujer joven, sino alguien que arrastra desde la juventud y desde tiempos inmemoriales un secreto que parece ser la condición esencial de esta mujer, de la mujer.

La imagen de la mujer como heredera de una dinastía constituye una figura para darle expresión a la cualidad inextinguible de su sensualidad, expresada como un poder sobre las cosas, que por vía indirecta, se ejerce también sobre el poeta.

En tus manos también esté esa señal de poder,
ese aire que las sirve y obedece
cuando defines las cosas
y les indicas su lugar en el mundo. (p. 195)

Estos rasgos, exaltados en el poema, le dan un carácter demiúrgico a la muchacha, y la convierten, de manera simultánea, en una figura corpórea y sensual, pero también investida por un poder que la inmortaliza y la hace distinta de los otros, ya que ella incluso le da orden, un orden regio y trascendente a las cosas del mundo. En este sentido, la mujer evocada puede ser la musa del poeta. Estar a las órdenes de las cosas, para así poder definir las e indicarles su lugar en el mundo es una de las misiones del poeta y también uno de los destinos últimos que permiten entender esa

forma de poder trascendente que obsede a nuestro autor. Un poder que, al ser efectivo, sirve y obedece con sutileza y se hace depositario del misterio para buscar la redención, quizás posible en el silencio y la aceptación cabal del propio destino. Al aceptar la redención, quizás sea posible definir e indicar el lugar de las cosas en el mundo, su situación y naturaleza más íntimas y cercanas. El poeta como servidor y al, mismo tiempo, definidor de la potencia del lenguaje para ordenar las cosas del mundo, es uno de los rostros que emergen en el segundo período de la poesía mutisiana, uno de los develamientos de la condición doble de la creación poética, simultáneamente materia moldeable y principio activo y ordenador de los materiales, las cosas que componen el mundo, entendido en un principio vital y extratextual más general, pero también posiblemente comprensible como el organismo verbal del poema, “esa fértil miseria”, signado simultáneamente por la precariedad del lenguaje ante la realidad del mundo y la maravilla de la creación simbólica que se hace plena en el despliegue de las imágenes y los ritmos del poema, y que produce una realidad ampliada, diversa a la del orden fáctico, no por ello menos capaz de crear sentidos posibles para la sensibilidad y el entendimiento.

El poema se revela como una transmutación, de la imagen corpórea y sensual (investida con poderes reales), a una figura de inspiración demiúrgica, para pasar en los últimos versos del poema a una figura de carácter divino, como acompañante en el tránsito hacia la muerte. Esos últimos versos la invocan en un futuro posible. Así, de un pasado remoto hasta el más allá, esta figura femenina acompaña al poeta en su trasegar. Este carácter de intercesora ante la muerte distingue la naturaleza incorpórea y trascendente de esta figura, y ella misma representa una promesa de redención y belleza, que encuentra en el mito su desarrollo más rotundo. Es en ese sentido, que la

figura femenina en este poema puede entenderse igualmente como una alegoría del arte y de la poesía.

La mayor precisión geográfica e histórica que aparece en este poema marca una distancia clara con respecto al mundo americano. Aparece el viejo mundo, de forma más precisa que en “Razón del extraviado”, un poema en el que la voz se presenta como en tránsito entre mundos. En “Hija eres de los Lágidas” se observan los usos que Mutis comienza a darle a la historia, creando cuadros compositivos de épocas que pesan por su fuerza evocativa y plástica. Como ya señalábamos, interesa menos leer la historia de maneras innovadoras y mucho más aprovechar imaginarios culturales establecidos que le permiten trazar los contornos del mundo de redención que busca.

Por otro lado, este poema en particular marca una modalidad poética de voz en segunda persona que canta a la mujer amada con una serie de figuras e imágenes que volverán a aparecer en tres de los *Lieder*, el IV, VI y IX. En los dos primeros (IV y VI), vemos nuevamente la descripción de la mujer como una figura que evoca tiempos pasados, legendarios, que remiten a la antigüedad clásica. Así, en el IV, se convocan el cuerpo y el rostro de la amada, “La sal de tu piel / y tu rostro de antigua moneda”, mediante imágenes vinculadas con el dominio que lo femenino tiene en el universo poético de Mutis. Es descrita como un hallazgo arqueológico, rescatado de una excavación o del mar: se le invoca como una “estatua ciega”, una Andrómeda redimida en la imaginación:

Y, sin embargo,
desde el callado
polvo de Micenas,
ya tu rostro

y un cierto orden de la piel
llegaban para habitar
la grave materia de mis sueños. (p. 241)

Al igual que en “Hija eres de los Lágidas”, el recurso al pasado genera una distancia que sacraliza a la amada, que la envuelve en un halo de misterio y de silencio.

La piel y la moneda, la maravilla efímera y resplandeciente de una piel salobre, y el valor de cambio de un rostro icónico, efigie que preside a las monedas, instrumento que –al igual que el lenguaje de los negocios diarios de los hombres– ofrece una forma de subsistencia que, en ocasiones, puede ser salvífica merced al poder de la belleza, se aúnan en este Lied cretense que se sumerge en la profundidad de una historia arcaica y, de alguna forma, anterior a la caída a la que la modernidad condena a los hombres ausentes de la égida del misterio y la revelación, que se hará tan decisiva para Mutis en el segundo período de su producción poética.

En el Lied VI, nuevamente aparece la invocación a una distancia perdida en un imaginario de leyendas antiguas para enaltecer a la amada:

En alguna corte perdida,
tu nombre,
tu cuerpo vasto y blanco
entre dormidos guerreros.

[...]

En alguna corte perdida,
el silencio
de tu rostro antiguo. (p. 243)

A su vez, la presencia femenina que se convoca como leyenda en los *Lieder* irradia luz y acompaña, haciendo habitable el mundo y, por otro lado, purifica la existencia:

En alguna corte perdida,
la red de tus sueños
meciendo palmeras,
barriendo terrazas
limpiando el cielo. (p. 243).

Esta manera de ser, llena de afirmación y silencio: “el silencio / de tu rostro antiguo”, que desea recuperar aquel privilegio perdido de la presencia de la amada, en “las esquinas del tiempo, / del precario tiempo”, nos habla de ese deseo de regreso a un mundo abolido, donde la mujer decidía “el destino de los mejores”, aquellos que no había sido afrentados por la historia y su decurso siniestro. Quizás en la naturaleza haya la posibilidad de encontrar una huella de aquella que se ha perdido: “En la noche de los bosques / los zorros buscan / tu rostro. En el cristal / de las ventanas / el vaho de su anhelo” (p. 243). En esta convocación de un pasado imposible, colmado por la presencia de una mujer misteriosa y que da orden, aparece entonces la idea del carácter fútil del presente, que está en consonancia con buena parte del ideario mutisiano, donde el deseo consciente de anacronismo y el sentimiento de incomodidad con el mundo contemporáneo son potencias que signan el universo del poema: “Así mis sueños / contra un presente / más que imposible / innecesario”. (p. 244)

Como ya anotábamos, los *Lieder* refuerzan los aspectos líricos de las figuras femeninas evocadas a través de imágenes prestadas de las leyendas antiguas, pero sobre todo de un imaginario en el que prima la antigüedad no como pasado

recuperable, sino como vestigio, como una ruina que nos remite a un mundo perdido. Refuerza el sentido de desesperanza y desencanto, propio de la poesía mutisiana, pero desde una gestualidad propia de Darío y el modernismo: la de combatir un mundo prosaico con el ritmo musical y la evocación de lo bello.

4.3 “En Novgorod la grande”

Este poema, el séptimo de *Los emisarios*, está ambientado en el monasterio del Diezmo, en Novgorod, y tiene una cercanía compositiva con “Funeral en Viana”, también incluido en este volumen. El poema presenta la figura de la “venerable María Mihailovna, grata a los santos y escogida por la Trinidad Sacrosanta”, una religiosa, casi centenaria, y narra la visita que le hace la zarina Alejandra en diciembre de 1916.

El tono es solemne, emulando un lenguaje de leyenda, con invocaciones religiosas como si fuera narrado por un creyente de la Iglesia Ortodoxa rusa. La monja es una figura rodeada de un halo de leyenda. Se cree que tiene más de cien años; sus penitencias y sacrificios la elevan al punto más sublime de la devoción. Claramente está al borde de la muerte y es descrita como como un ser que está abandonando su existencia terrena:

la “muy humilde pecadora María Mihailovna”
murmura con voz débil y quebrada
como el agónico quejido de una bestezuela en acoso,
la monocorde letanía indescifrable
en la que agota los últimos signos de su existencia terrena. (p. 218)

La zarina entra al recinto en el que se encuentra la monja. En la descripción que ofrece el poema, se la muestra en su elegante gravedad y sencillez, características esenciales para definir el poder sacro de la monarquía:

El traje blanco ciñe la esbelta estatura
de altivez un tanto rígida que perturba
la hermosa regularidad de las facciones.
La diadema de la Gran Catalina
luce esplendorosa sobre la cabellera
recogida con ascética sencillez. Ningún otro
adorno rompe la intencionada sobriedad del atavío. (p. 219)

La monja casi moribunda se incorpora con inusitada energía y la saluda: “¡Veo que avanza hacia mí la Tzarina Mártir Alejandra Feodorovna!” (p. 219). El saludo, pronunciado en ese diciembre de 1916, no sería más que un delirio de la monja, pero desde la perspectiva histórica se manifiesta como profético: en julio de 1918, la zarina Alejandra y toda su familia morirían fusilados por los bolcheviques, tras la revolución de octubre de 1917.

El episodio que retoma Mutis es verídico y aparece narrado por Anna A. Vyubova, una de las damas de compañía de la zarina y quien formaba parte del cortejo imperial y fue testigo de las palabras de la monja.⁷⁷ El recuento que hace Vyubova es enteramente prosaico y nos permite apreciar el grado de fabulación y mistificación que agrega Mutis:

But at Novgorod the people poured out in throngs to greet her with peals of bells, music, and cheers. Before leaving the city the Empress paid a visit to a very old woman who had spent forty helpless years in bed, still wearing the heavy chains of penitence which as a pilgrim she had, almost a lifetime before, assumed. As her Majesty entered the old woman's cell a feeble voice uttered these words: “Here

⁷⁷ Vyubova, A. (s.f.). *Memories of the Russian Court*. (B. Atchinson, Producer) Recuperado: enero 17, 2017 de Alexander Palace Time Machine: <http://www.alexanderpalace.org/russiangcourt2006/x.html>

comes the martyred Empress, Alexandra Feodorovna.” What could this aged and bedridden recluse have known or guessed of events which were to come?

[Pero en Novgorod, la gente se abalanzaba en éxtasis a saludarla con tañer de campanas, música y vítores. Antes de partir, la emperatriz visitó a una anciana que llevaba cuarenta años postrada en una cama y llevaba todavía las cadenas de penitencia que había asumido como peregrina hacía ya tantas décadas que parecía una vida anterior. Cuando Su Majestad entró a la celda de la anciana, una voz débil pronunció estas palabras: “Aquí viene la emperatriz mártir, Alexandra Feodorovna”. ¿Qué sabría o adivinaría esta decrepita y postrada anciana de los eventos por venir?]

En la versión mutisiana, la anciana está rodeada de solemnidad y veneración. Representa lo sublime y lo sagrado; sus palabras se ponen en escena como si fueran producto de una revelación. De igual manera, la visita de la zarina no se presenta con los visos de carnaval que describe Vyubova, sino que se mueve en un espacio intermedio entre la solemnidad monárquica y el cortejo fúnebre. Incluso el vestido blanco, la sencillez del atuendo y la diadema de Catalina la Grande que lleva en la cabeza parecen detalles más propios de una mortaja. Desde el comienzo, la muerte de la monja y de la zarina parecen estar unidas fatalmente.

Aquí se revela nuevamente el deseo de Mutis por sumergirse en un universo de revelaciones salvíficas, poder trascendente y misterio, encarnado en este poema en el mundo de la fe ortodoxa rusa, y que desea entregarnos algo del ambiente de unción religiosa y grandeza terrenas que se aúnan en la vivencia del dogma de la iglesia de Moscú. En este ambiente sagrado y brillante, descubrimos que el poeta no se resigna a ver disolverse un mundo que, imaginado o soñado con las palabras, para él representa

un ideal de orden y trascendencia que desea recuperar en el verso. Los símbolos del poder real remiten a una forma de continuidad que da sosiego, y en la lejanía de la corte rusa, a punto de desaparecer, descubre elementos que lo llevan a desear la pervivencia de la tradición, y al mismo tiempo lo ven abocado a la evidencia del fin de un mundo, al que es posible imaginar y desear con nostalgia.

Una vez más, se observa mayor precisión geográfica e histórica, en este caso con lugares definidos, con fechas, incluso el uso de una fuente verídica. En este punto de *Los emisarios* se establece con claridad no solo el abandono del mundo americano, sino un giro hacia la historia como lugar de búsqueda de un pasado desde el cual se ilustra más nítidamente la sensación de pérdida y desesperanza que atraviesa su poesía.

4.4 Discusión

Los tres poemas que hemos analizado en esta sección, “Razón del extraviado”, “Hija eres de los Lápidas” y “En Novgorod la grande”, señalan los límites del nuevo espacio geográfico que define Mutis para su poesía. De un norte impreciso a un este impreciso, pero a todas luces en el Viejo Mundo, pasamos a la alusión egipcia y a la Rusia europea. Se demarca un espacio legendario donde la vivencia de lo europeo, asiático y africano va desplazando al mundo americano en su obra poética.

Estos serán los puntos geográficos que marcan el límite, las fronteras extremas, para dar paso al mundo hispánico.

5. Al-Ándalus: América y España desde una calle de Córdoba

Los poemas agrupados bajo esta sección son los que más nítidamente permiten ver la transición que se opera en la obra de Mutis del mundo americano hacia el europeo y su mayor concentración y concreción en los temas españoles. Mario Barrero

Fajardo señala que a partir de *Los emisarios* se observan tres nuevas variantes poéticas en la poesía de Mutis. La primera sería el recurrir a motivos históricos; la segunda son los Lieder, que por su brevedad y su lirismo representan una innovación en la poesía mutisiana. Con respecto a la tercera dice Barrero Fajardo lo siguiente:

Y la tercera variante, y posiblemente la más significativa, la conforman los poemas “Cádiz”, “Una calle de Córdoba” y “Tríptico de La Alhambra”. En ellos, el lector descubre el testimonio de un “yo” poético que, al recorrer la tierra de sus antepasados (España) y asistir a la revelación de la magia que ella puede albergar, encuentra una nueva razón de ser para su canto.⁷⁸

Podríamos agregar que en *Los emisarios* se encuentran destellos de una nueva esperanza, algo inusual en Mutis, para quien la desesperanza ha sido un tema rector de su quehacer poético.

La sorpresa que acompaña al lector de los primeros libros de Mutis al acercarse a los poemas de *Los emisarios* está relacionada con la transmutación de una atmósfera y un sentido, una forma de recreación de un espacio que aparece aquí vuelto a contemplar bajo la óptica de la reconciliación y el encuentro con unos orígenes, posiblemente recreados o imaginados, pero no por ello menos verdaderos en el horizonte vital y estético de aquel viajero que regresa, luego de una aventura desastrada o angustiosa, a imaginar una forma de centro, de orden más o menos consciente que a partir de este libro se hace posible, y que encuentra su espacio privilegiado en el universo simbólico del poema. El retorno al pasado, como la

⁷⁸ Barrero Fajardo, Mario (2016), “Las poéticas de Álvaro Mutis”, *Cuadernos de la Lectio* (3), 9-30, p. 25.

búsqueda de los orígenes, son figuraciones para establecer un cierto orden a un presente caótico.⁷⁹

1.1 “Cádiz”

El deseo de haber vivido en un mundo abolido, el ensueño que produce la fantasía no verificable, pero siempre presente, del regreso a lo perdido, a una Edad de Oro del espíritu, acompañan el ideario de Álvaro Mutis a lo largo del que hemos llamado el segundo período de su poesía, y ofrecen una visión transformada de la realidad, aquella que anima sus últimos poemarios.

En “Cádiz”, el poeta describe la ciudad a través de una serie de imágenes que evocan sus “vastas edades, / siglos” (p. 197), y que caracteriza como un puerto signado por constantes mutaciones.⁸⁰ Por supuesto, Cádiz es el puerto principal de salida para las Américas, un lugar en el que se abren “las aguas sin límite” (p- 197) del Océano Atlántico, pero también el sitio en el que numerosos objetos (“escarabajos egipcios, / pomos con ungüentos fenicios, / armas de la Hélade, coronas etruscas”) (p. 197), rinden testimonio de un pasado heterogéneo. De esta visión del tiempo y del lugar, en donde figuran también la luz y la piedra ostionera, blanca y porosa, pasa a una visión personal:

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

⁷⁹ Ver Barrero Fajardo (2016), “Las poéticas de Álvaro Mutis”, p. 26

⁸⁰ Para un excelente tratamiento de los puertos en la obra de Mutis, ver Rodríguez Amaya, Fabio (1997), “Los puertos en la poesía de Álvaro Mutis”, *Caravelle*(69), 173-192.

reinos que recorro, solitario destejedor
de sus misterios, señor de la luz que los devora,
herencia sobre la cual los hombres
no tienen ni la más leve noticia,
ni la menor parcela de dominio. (p. 197-198)

Como señala Barrero Fajardo:

ya no se trata de un pasado y un presente generales que aludan a la totalidad o a determinada porción de la humanidad, sino única y exclusivamente a la voz poética en cuestión. Ya no se pretende establecer unos principios poéticos válidos para cierta colectividad, sino dar testimonio, mediante el propio poema, de un nuevo derrotero poético donde el *nosotros* ha sido desplazado por el *yo* y lo genérico ha dado paso a lo particular.⁸¹

La ciudad se convierte en cifra de su vida, como una revelación de un centro siempre silenciado que súbitamente se le revela, se desvela y puede ser enunciado. Es el lugar de sus antepasados y el poema una rotunda declaración sobre sus orígenes familiares, cifrando en ese puerto legendario la condición de regreso a una meta que es, de manera paradójica un imposible en el orden de las cosas del mundo, donde “la piedra / ha venido a ser una presencia / de albas porosidades, laberintos minúsculos, / ruinas de minuciosa pequeñez, / de brevedad sin término” (p. 197), como si este orden microscópico, poroso, viniera a ser la cifra de ese orden en mayor escala, aquel que desea darle sentido a un habitar el mundo de la sangre y el recuerdo que supera lo individual, una forma de hacerse parte de la historia sin perder de vista la fugacidad y labilidad de todo lo humano.

⁸¹ Barrero Fajardo (2016), “Las poéticas de Álvaro Mutis”, p. 26.

Cádiz existe como realidad geográfica e histórica, pero tiene de manera simultánea una naturaleza legendaria, irreal, que el poeta convierte en un deseo de sosiego, de centro, de bálsamo para una vida de desazón e incertidumbre; existe y no en el mundo de los hombres, y se convierte en una suerte de deber ser que solo se hace posible en la realidad del poema, la “fértil miseria” convocada por nuestro autor de manera compleja y paradójica, en su rostro salvífico o anodino.

Siguiendo a Fabio Rodríguez Amaya en su lúcido ensayo, “Los puertos en la poesía de Álvaro Mutis” es dable sostener:

Esta poesía representa un momento crucial en la obra de Álvaro Mutis. Aprestándose a concluir el ciclo poético de Maqroll, el autor inaugura una nueva producción lírica de la que el poema es un perfecto ejemplo. No obstante haya una amplia descripción de la ciudad portuaria, el foco de la atención se concentra sobre las raíces familiares del autor. Los espacios petrificados y eternizados por una atmósfera cristalina, no se pueden relacionar tanto con la realidad espacial del puerto, cuanto con la memoria autobiográfica que constituye la sedimentación de un pasado remoto a la búsqueda de sus raíces. Cádiz, por consiguiente, no es el puerto real o imaginado sino por el contrario el lugar de origen reconstruido y reivindicado en clave casi heráldica.⁸²

La familia Mutis viene de Cádiz, y su miembro más prominente, José Celestino Mutis y Bossio (Cádiz, 6 de abril de 1732 – Santafé de Bogotá, Virreinato de Nueva Granada, 11 de septiembre de 1808), fue el director de la Expedición Botánica en Nueva Granada. J.C. Mutis se había formado como médico, pero había mostrado interés por la botánica desde sus años en Cádiz, en donde tuvo oportunidad de conocer a

⁸² Rodríguez Amaya (1997), “Los puertos en la poesía de Álvaro Mutis”, p. 181-182.

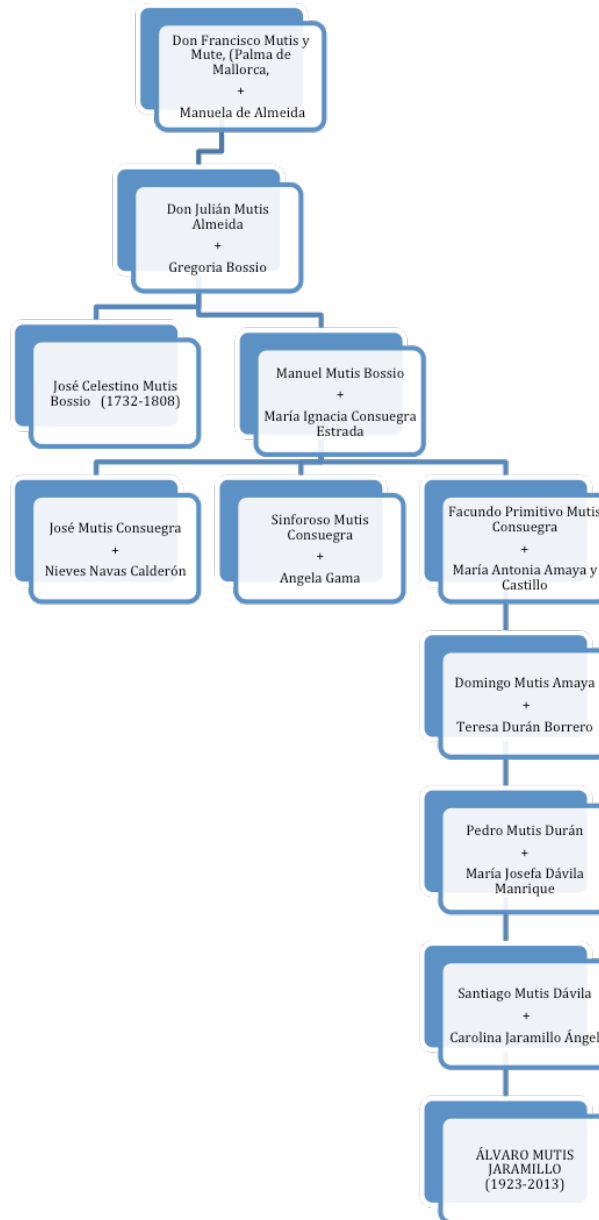
varios discípulos de Carl von Linné (Linneo).⁸³ Desde que llegó al virreinato en 1761 comenzó a recolectar muestras de flora y a observar la riqueza natural de la región. Solicitó en diversas ocasiones la autorización del rey para realizar una expedición botánica y puesto que le fue denegada, realizó trabajos de minería para financiarla. En 1774, envió una importante colección de plantas a Linneo, quien entusiasmado nombró una familia de plantas *Mutisia*. En 1777, envió también un herbario al Jardín Botánico de Madrid. Finalmente, en 1783 el arzobispo- virrey Antonio Caballero y Góngora creó la tan deseada expedición y nombró a Mutis como su director. Ese mismo año, se le concedió real cédula.

Por sus vínculos con Linneo, Alexander von Humboldt lo visitó en Santa Fé de Bogotá en su viaje americano y mostró su asombro y admiración ante la erudición del gaditano y ante la maravillosa colección de materiales que había acopiado la Expedición.

Uno de los hallazgos más importantes de la Expedición Botánica fue la identificación de una especie del género chinchona, distinta a la *Cinchona officinalis* de la que ya había dado noticia La Condamine. Esta es la planta de cuya corteza se extrae la quina, un alcaloide natural que tiene propiedades antipalúdicas, analgésicas y antipiréticas, y fue el medicamento de uso más extendido en el tratamiento de la malaria durante todo el periodo de la expansión colonial en el siglo XIX y aun hoy en día se sigue empleando. Tras la muerte de José Celestino Mutis, su sobrino Sinfonso

⁸³ González Bueno, A. (2008). *José Celestino Mutis (1732-1808) Naturaleza y Arte en el Nuevo Reyno de Granada*. España: Edición Conmemorativa del II Centenario. Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación (AECI) y Real Jardín Botánico (CSIC).

identifica siete especies de clima templado, que podían reproducirse en climas no tropicales, y explora las posibilidades de su comercialización.



12 - Genealogía de Álvaro Mutis y su parentesco con José Celestino Mutis. (Elaborada por el autor)

Nuestro poeta es descendiente de la línea que inaugura el hermano del botánico, Manuel Mutis Bossio, el más joven de la familia, quien se traslada a la Nueva Granada bajo la tutela de su hermano mayor. En línea directa, Álvaro Mutis es descendiente de Facundo Primitivo Mutis Consuegra, hermano de Sinforoso. Esta presencia familiar

recorre los poemas dedicados a España, y de manera particular en “Cádiz” descubrimos las huellas de una historia que desea ser recuperada como itinerario vital y símbolo del regreso a un mundo perdido que vuelve a existir merced a la creación poética que lo vivifica.

El poema termina con una apropiación de la ciudad, con un gesto en el que, como un conquistador en las Américas, la nombra y toma posesión:

Yo nombro ahora este puerto que el sol
y la sal edificaron para ganarle al tiempo
una extensa porción de sus comarcas
y digo Cádiz para poner en regla mi vigilia
para que nada ni nadie intente en vano
desheredarme una vez más de lo que ha sido
“el reino que estaba para mí”. (p. 198)

El verso de Darío es tomado de un Nocturno dedicado a Mariano de Cavia, incluido en *Cantos de vida y esperanza* (1905). El fragmento del que proviene es el siguiente:

Como en un vaso vierto en ellos mis dolores
de lejanos recuerdos y desgracias funestas,
y las tristes nostalgias de mi alma, ebria de flores,
y el duelo de mi corazón, triste de fiestas.

Y el pesar de no ser lo que yo hubiera sido,
y la pérdida del reino que estaba para mí,

el pensar que un instante pude no haber nacido,
¡y el sueño que es mi vida desde que yo nací!⁸⁴

Si bien el verso es tomado de Darío, en el poema de Mutis no conlleva el sentido que se le da aquí. Por el contrario, Mutis se apropia de solo una porción, “el reino que estaba para mí” y elimina la parte de la pérdida, pues de hecho se trata de todo lo contrario: de reclamar su herencia española. Paradójicamente, la hace suya, con un verso americano, con un verso de Rubén Darío. Cádiz es el puente biográfico que traza Mutis entre España y América, su posibilidad de darle sentido a un recorrido que, imaginado o inventado, habla de su sitio en el mundo y plasma su deseo de recuperación de lo perdido, nombra aquello que regresa, con nostalgia y verdad, en las palabras del poema, a pesar del desastre de la historia.

1.2 “Funeral en Viana”

Como “En Novgorod la grande”, “Funeral en Viana”, el cuarto poema de *Los emisarios*, apela a un evento histórico. En este caso se trata del entierro de César Borgia en Viana. Cabe recordar que en “La visita del gaviero”, cuando Maqroll va a despedirse de su anfitrión innombrado en la zona cafetera colombiana, le entrega

los borradores de un libro no terminado, una investigación sobre los motivos ocultos que tuvo César Borgia, Duque de Valentinois, para acudir a la corte de su cuñado el rey de Navarra y apoyarlo en la lucha contra el rey de Aragón y de cómo murió en la emboscada que unos soldados le hicieron al amanecer, en las afueras de Viana. (p. 211)

⁸⁴ Darío, Rubén (2007), *Obras completas: Poesía* (Vol. I). (J. Ortega, y N. Vélez, eds.) Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, p. 304.

“Funeral en Viana” es el poema inmediatamente anterior en el libro, con lo cual se establece un vínculo entre el episodio americano de la anticipada muerte de Maqroll y el relato de la muerte de Borgia. Este episodio legendarizado por Mutis tiene una cercanía simbólica con el anuncio de la muerte del Gaviero. El primer paso de la despedida de América en la poesía de Mutis, la visita de Maqroll, se escenifica de manera que sirva de transición hacia Europa. El puente se traza con la figura de César Borgia, obsesión del Gaviero que el poeta honra con “Funeral en Viana”, un oficio fúnebre que puede ser para ambos, Borgia y Maqroll.

César Borgia, Duque de Valentinois, Gonfalonero Mayor de la Iglesia, es una figura que apasiona a Mutis, y en este poema podemos verlo convertido en el centro del texto, sometido a un proceso de mitificación que lo hace una figura típicamente cercana al pabellón de personajes propios del segundo período de la poesía de Mutis. En la visión mutisiana, Borgia es moldeado, de manera destacada, como una fuerza del pasado, una figura donde el heroísmo en batalla, la bestialidad de los sentidos y la capacidad para labrarse un destino a voluntad se ven detenidos por la inevitabilidad de la muerte y sus poderes.

Estas figuras históricas, Alejandra Romanov o César Borgia, no son invocadas en tanto su significado histórico, como pues como señala Óscar Torres Duque,

al creador de Maqroll no le interesa la historia ni como erudición ni como estudio; le interesa en la medida en que le aporta imágenes vivas y le recuerda las figuras épicas que están investidas de sacralidad

y por eso son inmortales (aunque siempre hablan de la muerte: es su muerte lo que perdura)⁸⁵

Se trata menos de interpretar el momento histórico y más bien de recuperarlo para el presente, como imagen. Esta cualidad se aprecia claramente en “Hija eres de los Lágidas”, en donde la historia sirve como símbolo, imagen y emblema, sin que sea necesario siquiera evocar episodios o protagonistas, un caso en el que, como anota Torres Duque, la “circunstancia histórica se ha recortado hasta hacerla desaparecer, en bien, primero, del surgimiento del símbolo sagrado, y después como imágenes de alta plasticidad, pues todos ellos son inherentes a un decorado” (p. 28).

En la figura de Borgia, aventurero, peregrino, Juan sin Tierra, enemigo de las costumbres, voluntarioso y guerrero, encuentra Mutis una encarnación europea de lo que ha representado Maqroll en la primera etapa de su poesía: un vehículo para explorar el desarraigo y la desesperanza.

“Funeral en Viana” no explora los “motivos ocultos” de César Borgia ni los “meandros y zonas oscuras” de la historia que interesaban al Gaviero. Relata el episodio de la muerte de Borgia en 1507 a manos de Ximenes García de Agredo, uno de los hombres bajo el mando del Conde de Lerín, aliado del rey Fernando de Aragón en Navarra, puntuado en tres momentos por versos del Oficio de Difuntos.

El periodo histórico es, como ya se ha visto en otros poemas de *Los emisarios*, el que podemos llamar la hora cero de la relación entre España y América. El regreso a unos orígenes imaginados o soñados que se manifiesta en varios de los poemas de *Los*

⁸⁵ Torres Duque, Óscar (1992), *La poesía como idilio: La poesía clásica en Colombia*, Bogotá: Colcultura, p. 28.

emisarios y en la manera como dialogan entre sí la primera decena de poemas encuentran en la imagen de César Borgia un emblema.

El poema, escrito en presente, tiene un tono dariano, evocativo de “Marcha Triunfal”:

En el estrecho ámbito de la iglesia
de altas naves de un gótico tardío,
se amontonan prelados y hombres de armas.
Un olor a cirio, a rancio sudor, a correajes
y arreos de milicia, flota denso en la lluviosa
madrugada. Las voces de los monjes llegan
desde el coro con una cristalina profundidad sin tiempo (p. 199)

Compárese con algunos versos del poema de Rubén Darío al que hacemos alusión:

Ya pasa debajo los arcos ornados de blancas Minervas y Martes,
Los arcos triunfales en donde las Famas erigen sus largas trompetas
La gloria solemne de los estandartes,
Llevados por manos robustas de heroicos atletas.
Se escucha el ruido que forman las armas de los caballeros,
Los frenos que mascan los fuertes caballos de guerra,
Los cascos que hieren la tierra
Y los timbaleros,
Que el paso acompasan con ritmos marciales.⁸⁶

Aun cuando el verso de Darío es más irregular, con base en el trisílabo, hay una cadencia que busca reproducir el ritmo de la marcha. En el caso del poema de Mutis se trata de un cortejo fúnebre, y está compuesto en su mayor parte con endecasílabos.

⁸⁶ Darío (2007), *Obras completas: Poesía*, p. 265

La figura del joven cardenal y guerrero brillante se convierte en una imagen privilegiada del destino del hombre que arriesga su salvación eterna por conseguir la gloria del mundo y, sin embargo, encuentra en el momento de su muerte alguna esperanza de redención, una forma de trascendencia que la mera justicia humana no puede comprender con claridad. El poema describe a Borgia en vida:

Cómo sorprende este silencio militar y dolorido
ante la muerte de quien siempre vivió
entre la algarabía de los campamentos,
el estruendo de las batallas y las músicas
y risas de las fiestas romanas. Inconcebible
que calle esa voz, casi femenina, que con el acento
recio y pedregoso de su habla catalana,
ordenaba la ejecución de prisioneros,
recitaba largas tiradas de Horacio
con un aire de fiebre y sueño o murmuraba
al oído de las damas una propuesta bestial. (p. 200)

Y tras narrar el episodio de la muerte, transforma la oración de los
oficiantes en una plegaria que César Borgia eleva hacia Dios: [...] implora al Altísimo un don
que en vida le hubiera sido inconcebible: la misericordia.
El perdón de sus errores y extravíos, no fue asunto
Para ocupar ni el más efímero instante de sus días.
Sin sosiego los días de César, Duque de Valentinois,
Duque de Romaña, Señor de Urbino. (p. 201-202)

Hacia el final, nuevamente enumera los rasgos de Borgia:

soldado excepcional, señor prudente y justo
en sus estados, amigo de Leonardo da Vinci,
ejecutor impávido de quienes cruzaron su camino,

insaciable abrevador de sus sentidos
y lector asiduo de los poetas latinos:
César, Duque de Valentinois, Duque de Romaña,
Gonfalonero Mayor de la Iglesia,
digno vástago de los Borja, Milá y Montcada,
nobles señores que movieron pendón
en las marcas de Cataluña y de Valencia
y augustos prelados al servicio de la Corte de Roma.
Dios se apiade de su alma. (p. 203)

La figura de Borgia conjuga el tópico áureo del hombre de letras y el de armas, que en la tradición castellana inaugura Garcilaso de la Vega, poeta cortesano y soldado a las órdenes del Emperador Carlos V, maestro del itálico modo, quien tomaba “ora la espada, ora la pluma”.⁸⁷ En ese mismo orden de ideas, sería también como un Gonzalo Jiménez de Quesada, conquistador y fundador de Santa Marta en 1536 y de Santafé de Bogotá en 1538, en el territorio que habría de convertirse doscientos años después en el Nuevo Reino de Granada, y quien al regresar de su periplo americano terminara sus días escribiendo una refutación del libro *Historiarum sui temporis ab a. 1494 ad a. 1547 libri XLV* (Historia general de todas las cosas sucedidas en el mundo en estos cincuenta años de nuestro tiempo) del lombardo Paulo Jovio, bajo el título de *Antijovio*.

Hay una mistificación del guerrero como conocedor de arcanos secretos. Las figuras históricas de Mutis aparecen en momentos y situaciones extremas, de revelación profunda. Incluso después de la muerte, algo se releva, se les revela, nos

⁸⁷ Micó, José María & Siles, Jaime (eds.) (2003), *Paraíso cerrado: Poesía en lengua española de los siglos XVI y XVII*, Barcelona: Círculo de Lectores / Nueva Galaxia Gutenberg, p. 72.

revelan. El primero de los *Diez Lieder* está dedicado a un guerrero que duerme y cuyas armas velan. El poema invoca por un lado la sangre, que aparece en el sueño:

La sangre hace su entrada.
Con la orla de su manto
borra hasta la más leve
escoria del pasado. (p. 237)

Y por el otro, las aguas, que corren cerca de donde dormita el guerrero:

El pregón de las aguas
en nada perturba
la tibia siesta
del agitado pastor,
del esquivo heraldo
de esteros funerales
y nieves impasibles. (p. 237)

La visión de cómo el pasado puede ser purificado por el camino de la sangre, del encuentro con los orígenes, nos sumerge en el universo de esta poesía que hace del encuentro con un pasado imaginado y posible una forma de reconciliación. La idea de purificación es medular en este poema. El otro elemento, que está dirigido al oído, “el pregón de las aguas”, es también un elemento purificador en el mundo sacramental de la liturgia católica. Invocado como pastor y como heraldo, el guerrero se presenta como un guardián y como un “ángelus”, guardián de un pasado idealizado y heraldo de la muerte.

Ciertos vocablos en la poesía de Mutis han estado directamente asociados a la figura de Maqroll. La evocación de los “esteros funerales”, los mismos esteros donde morirá Maqroll, en el poema de este mismo libro, cumpliendo su destino americano, son un símbolo de la despedida que el poeta le da al mundo del trópico en su poesía,

para dar paso a la nevada concentración de un tiempo abolido y glorioso, estático, el de las “nieves impasibles”, convocadas por el poeta con la imagen del guerrero dormido que es heraldo de esteros y nieves, América y Europa vueltas a descubrir en dos imágenes sintéticas, y puestas así a dialogar en el poema.

1.3 “Una calle de Córdoba”

Este poema, el sexto de *Los emisarios*, aparece inmediatamente después de “La visita del gaviero” y, en cierta medida, como todos los poemas dedicados a España en este poemario, establece vínculos entre el mundo americano y el ibérico.

Si en el poema “Cádiz” desde el inicio nos encontramos en una atmósfera de plenitud, en el que se manifiesta de un solo golpe la densidad histórica de la ciudad, “Una calle de Córdoba” comienza, de manera inusual para la poesía de Mutis, con una descripción, y no una invocación de la ciudad, una descripción de aspectos prosaicos, contemporáneos, casi degradados:

En una calle de Córdoba, una calle como tantas, con sus tiendas de
postales y artículos para turistas,
una heladería y dos bares con mesas en la acera y en el interior
chillones carteles de toros (p. 213)

Este preámbulo sirve para dar mayor relieve y resonancia a lo que sigue. La voz se va alejando de la algarabía turística, y asoman otros espacios:

una calle con sus hondos zaguanes que desembocan en floridos jardines
con su fuente de azulejos
y sus jaulas de pájaros que callan abrumados por el bochorno de
la siesta,

uno que otro portón con su escudo de piedra y los borrosos
signos de una abolida grandeza; (p. 213)

Son estos espacios los que constituyen en el poema los elementos de una
revelación, mientras Carmen, su mujer, se queda en el ámbito de la algarabía turística:

Aquí y no en otra parte, mientras Carmen escoge en una tienda vecina
las hermosas chilabas que regresan

después de cinco siglos para perpetuar la fresca delicia de la
medina en los tiempos de Al-Ándalus,

[...]

aquí y no en otro lugar me esperaba la imposible, la ebria certeza de
estar en España. (p. 213)

Como ya se ha anotado, Mutis se vale de imaginarios históricos y culturales para
darle contornos a estos instantes de epifanía. En el segundo de los *Diez Lieder* nos
brinda una pista para descifrar el origen de las imágenes convocadas, del jardín florido
con fuente, los zaguanes, etc., pues el Lied va presidido por un verso de Antonio
Machado, el primer de la parte II de las *Canciones a Guiomar*, a saber: “En un jardín
te he soñado...”.

Sin embargo, el Lied II de Mutis al jardín no ofrece ni la frescura ni la inocencia
del jardín machadiano. La función de la invocación parece ser más bien la de
establecer conexiones, la de buscar motivos y figuras que le permitan trazar los
puentes entre los dos mundos. Así, desde los primeros versos indica que se trata más
de un jardín imaginario, alejado de la materialidad de un jardín de Machado

Jardín cerrado al tiempo
y al uso de los hombres.

Intacta, libre,
en generoso desorden
su materia vegetal
invade avenidas y fuentes
y altos muros. (p. 238)

A mitad de camino entre el ensueño y la frondosidad selvática, el jardín va cobrando visos de campo santo:

Hace años cegó
rejas, puertas y ventanas
y calló para siempre
todo ajeno sonido.
[...]
Allí, tal vez,
quede memoria
de lo que fuiste un día.
Allí, tal vez,
cierta nocturna sombra
de humedad y asombro
diga de un nombre,
un simple nombre
que reina todavía
en el clausurado espacio
que imagino
para rescatar del olvido
nuestra fábula. (p. 238-239)

Retomemos “Una calle de Córdoba”. Los espacios que va descubriendo al adentrarse en esa calle revelan en primera instancia algo de otros tiempos:

después de cinco siglos para perpetuar la fresca delicia de la medina en los tiempos de Al-Ándalus,

y evocan otras calles de otras ciudades:

en esta calle de Córdoba, tan parecida a tantas de Cartagena de Indias,
de Antigua, de Santo Domingo o de la derruida Santa María del Darién

La calle andaluza se transforma en una calle del Caribe, que paradójicamente le ofrece la certeza de encontrarse en España. La América española se hace indistinguible de una España que desde esa mirada se manifiesta americana. En ese instante, la calle de Córdoba se convierte en emblema de quinientos años de historia compartida.

Sin embargo, la España evocada es Al-Ándalus, precisamente lo que ha llegado a su fin en ese mismo año, con pocos meses de diferencia, en que comienza la historia española del Nuevo Mundo. Lo que une a Cartagena de Indias y a Córdoba resulta ser más bien lo que las separa. Lo que va de mayo a octubre de 1492 es el fin de un mundo y el inicio de otro. Pocas veces en la historia se encuentra en tan pocos meses una transformación tan radical de la constelación histórica.

Como ya anotábamos, no es la historia lo que le interesa a Mutis. En el poema, la voz a invoca a los personajes históricos que van poblando su imaginario hispánico:

Es la España de Abu-l - Hassan Al Husri, “El Ciego”, la del bachiller
Sansón Carrasco,

la del príncipe Don Felipe, primogénito del César, que
desembarca en Inglaterra todo vestido de blanco,

para tomar en matrimonio a María Tudor, su tía, y deslumbrar
con sus maneras y elegancia a la corte inglesa,

la del joven oficial de albo colete que parece pedir silencio en
Las lanzas de Velázquez;

la España, en fin, de mi imposible amor por la Infanta Catalina

Micaela que, con estrábico asombro
me mira desde su retrato en el Museo del Prado. (p. 214)

Una invocación de la niñez introduce un giro específico. La calle de Córdoba aparece como la materialización de algo que

Desde niño he estado pidiendo, soñando, anticipando,
esta certeza que ahora me invade como una repentina
temperatura, como un sordo golpe en la garganta,
aquí en esta calle de Córdoba, recostado en la precaria mesa de
latón mientras saboreo el jerez
que como un ser vivo expande en mi pecho su calor generoso, su
suave vértigo estival. (p. 214)

La niñez de Mutis se caracterizó por separaciones dolorosas: la partida de Bruselas, la muerte del padre, la pérdida de la finca Coello en el Tolima. Su infancia transhumante está simbolizada de alguna manera en “Razón del extraviado”, el primer poema del libro, un incansable peregrinaje de un punto a otro, sin rumbo fijo.

Aquí, nuevamente, cobra relevancia el Lied II, pues el jardín machadiano es el lugar donde el poeta sevillano descubre, de manera simultánea, el recuerdo de su niñez, el “patio” de “Retrato”, el poema que abre *Campos de Castilla* (1907-1917), pero también el jardín de ensueño, ya maravillado o terrible, que aparece con tanta frecuencia en los poemas de *Soledades* (1899-1907). En este Lied II, el jardín “cerrado al tiempo / y al uso de los hombres” se convoca la presencia de “cierta nocturna sombra / de humedad y asombro / (que) diga de un nombre, / un simple nombre / que reina todavía” (p. 238), como si el papel esencial de esta sombra fuera el de nombrar un mundo abolido, deseado y soñado en la intimidad de un espacio sagrado, no gobernado por los poderes del tiempo, donde se habla de aquello que no puede suceder

en el decurso demencial y cruel de la historia, y se protegen los nombres que están en el corazón de la confesión que solo oye “la voz perpetua del agua” y “algún leve y ciego / crujido vegetal” (p. 238). La naturaleza regresa con su voz silenciosa a dar cuenta de aquello que se perdió en el fragor del tiempo, y ofrece una forma de reconciliación poderosa y honda que permite el encuentro con los orígenes innominados, en un sitio fuera del mundo, que parece existir en el deseo atemporal por reconquistar un instante perdido o en las palabras siempre vivificadoras del poema: “en el clausurado espacio / que imagino / para rescatar del olvido / nuestra fábula” (p. 239).

La revelación en esa calle de Córdoba es la de un reencuentro salvífico con el origen, con “un lugar sobre la tierra”, propio y verdadero, epifanía que le da sentido a toda una vida, iluminación de aquello que fue trunco y falible, sentido revelado después de los innumerables yerros de una existencia, todo se hace una sola fuerza textual y simbólica que convoca en este poema, y lo convierte en uno de los pilares de esta poesía de la segunda etapa de la obra de Mutis, tanto por lo explícito de la convocación a España, los orígenes familiares y su relación con la historia, como por la relación íntima que el poeta establece con esta tradición y la naturaleza de sus imágenes, que descubren y señalan como propio y personal aquello que había sido visto como histórico y colectivo.

Lo propio y lo colectivo se entrelazan de manera indisoluble en esta visión donde la búsqueda de la redención individual se hace posible mediante la comprensión de su dimensión colectiva, en una forma de ampliación de los límites de la propia conciencia y en la inmersión en un estado de develamiento de la propia historia, donde

lo que es uno y lo que es múltiple se entiende de otra manera, más cercana a una forma de disolución de los límites del yo individual y de reconocimiento de la naturaleza histórica y genealógica, colectiva, de la condición humana.

La presencia de Al-Ándalus en la poesía de Álvaro Mutis, en particular en el libro *Los emisarios*, nos pone en contacto con un basamento decisivo en el giro que representa la escritura de esta poesía de su segundo período, donde los episodios históricos, el regreso a los orígenes familiares y culturales, la búsqueda de reconciliación con un período mítico que parece darle un nuevo sentido a la existencia angustiada del hombre, el reconocimiento de las limitaciones del papel del escritor en su deseo de aprehender la realidad y, por ello, la aparición de una visión de humildad sobre la naturaleza y capacidades del creador literario frente al mundo, y de manera simultánea una confianza renovada en el poder del lenguaje para hablar de la realidad, son todos asuntos que recorren esta poesía. Todo ello marcado por el carácter siempre complejo y lleno de matices que representa la vivencia a posteriori, imaginada y recreada en la escritura, del mundo árabe en España, una realidad inobjetable pero igualmente compleja en términos de confrontación con el deseo hegemónico que, en el reinado de los Reyes Católicos, pretendió crear un dique entre el mundo de Al-Ándalus y la creación de un mundo católico imperial, bajo un nuevo dictado de hegemonía de la fe y preservación del dogma de la Iglesia de Roma.

En el poema conviven España y América de una manera poderosa, sus historias y realidades se entrelazan en una calle concreta, en apariencia anodina, que se convierte en símbolo de toda una existencia vuelta a contemplar a la luz de un encuentro que da sentido:

Todo se ha salvado ahora, en esta calle de la capital de los Omeyas
pavimentada por los romanos,

en donde el Duque de Rivas moró en su palacio de catorce
jardines y una alcoba regia para albergar a los reyes nuestros señores.

Concedo que los dioses han sido justos y que todo está, al fin, en
orden.

Al terminar este jerez continuaremos el camino en busca de la
pequeña sinagoga en donde meditó Maimónides

y seré, hasta el último día, otro hombre o, mejor, el mismo pero
rescatado y dueño, desde hoy, de un lugar sobre la tierra (p. 215-216)

Esta “salvación” opera en un sentido autobiográfico, pero igualmente intenta hablar de un proceso familiar y colectivo, que supera su propio destino individual. Mutis poeta es, también, un emisario de una realidad que busca su reconciliación con los orígenes familiares, un buscador de sentidos ulteriores que desea darle un orden a aquello que, en apariencia, se manifiesta como desconcertado y agónico, habitado por el caos de la separación. Este poema representa un sueño realizado, que hace de la existencia un entramado donde termina anunciándose la verdad y purificación que las palabras del arte hacen posible.

La sensación de exaltación, de epifanía, que se expresa en este poema es la de un encuentro con España que parece abrir la puerta a múltiples incursiones por ese espacio imaginario. Este mismo espíritu de apertura e iluminación gozosa, de revelación recibida con gratitud, anima el encuentro de Mutis con La Alhambra en el siguiente poema de *Los emisarios*, que interpretaremos a continuación en este mismo capítulo, pero como ya se verá en los siguientes capítulos habrá otros aspectos de España que remiten a las visiones fúnebres y ominosas recurrentes en su poesía.

1.4 “Tríptico de La Alhambra”

Este poema, dedicado, como su nombre lo indica, a la edificación emblemática de Al-Ándalus, es el último de los poemas dedicados a España en *Los emisarios* y el más extenso. El poema está dividido en tres partes, cada una dedicada a un sitio del monumento: la primera al Partal, la segunda al Mexuar y la tercera a la Alcazaba.

El “Tríptico de la Alhambra” convoca un mundo preterido, y así lo anuncia desde su inicio en la parte I del Tríptico, “En el Partal”: “Hace tanto la música ha callado”, nos anuncia el poema, (p. 221), pero también nos da las claves para entender que existe una continuidad, una forma de convocación presente en las palabras del propio texto, que nos traen completas las formas y los colores de un mundo que vuelve a existir merced al poder de convocación del texto:

Carmen lanza migas de pan
en el estanque
y los peces acuden en un tropel
de escamas desteñidas por los años.
Inclinada sobre el agua,
sonríe al desorden que ha creado
y su sonrisa,
con la tenue tristeza que la empaña,
suscita la improbable maravilla:
en un presente de exacta plenitud
vuelven los días de Yusuf,
el Nasrí,
en el ámbito intacto de la Alhambra. (p. 221-222)

La pequeñez del momento anodino, descrito en versos cortos, detallando actos menores, produce “la improbable maravilla”: convocar ese pasado que ya se ha dado

por perdido. El poeta colombiano Jorge García Usta anota sobre este cruce de tiempos y momentos:

El tiempo es visto como la expresión de una antimemoria; todo lo que el olvido y el abandono (la ineficacia humana para acceder a lo eterno) tocan y alejan, el tiempo lo devuelve, dotado de nueva presencia.⁸⁸

En esta primera parte del tríptico vemos conexiones con “Una calle de Córdoba”. En Córdoba, Carmen se queda comprando chilabas mientras la voz poética se adentra por la pequeña calle que le revela de manera singular “la ebria certeza de estar en España” (p. 213). Aquí, es Carmen quien produce el momento de una nueva epifanía, en la que un momento presente se muestra capaz de convocar una presencia: “los días de Yusuf, el Nasrí” (p. 222), haciendo alusión probablemente a Yusuf III, quien fijara allí su residencia.

En la segunda parte del tríptico “Un gorrión entra al Mexuar”, se introduce una leve variación de la temporalidad. No comienza con la invocación de un pasado perdido, sino de un presente prosaico: “Entre un tropel y otro de turistas”, deslindándose del colectivo al que, irremediabilmente, pertenece: el de los visitantes que invaden el lugar. Hay una honestidad en esta confesión de la circunstancia en la que conoce la Alhambra, una inocencia incluso más pronunciada que en la calle de Córdoba. Es uno entre muchos. A su vez, resalta la particularidad de su experiencia al recortarla sobre el trasfondo de la banalidad del momento. En ese interregno de silencio,

⁸⁸ García Usta, Jorge (2015), “Maqroll en el reino de los Omeyas”, en Jorge García Usta, *Árabes en Macondo: Ensayos y poemas*, Bogotá: El Áncora Editores, 108-128, p. 122.

Por una de las ventanas que dan al jardín
entra un gorrión que a saltos se desplaza
con la tranquila seguridad de quien se sabe
dueño sin émulo de los lugares.
Vuelve hacia nosotros la cabeza
y sus ojos—dos rayos de azabache—
nos miran con altanero descuido.
En su agitado paseo por la sala
hay una energía apenas contenida,
un dominio de quien está más allá
de los torpes intrusos que nada saben
de la teoría de reverencias, órdenes, oraciones,
tortuosos amores y ejecuciones sumarias,
que rige en estos parajes en donde la ajena incuria,
propia de la triste familia de los hombres,
ha impuesto hoy su oscuro designio, su voluntad de olvido.
Vuela el gorrión entre el laborioso artesonado
y afirma, en la minuciosa certeza de sus desplazamientos,
su condición de soberano detentador
de los más ocultos y vastos poderes.
Celador sin sosiego de un pasado abolido
nos deja de súbito relegados al mísero presente
de invasores sin rostro, sin norte, sin consigna.
Irrumpe el rebaño de turistas. Se ha roto el encanto.
El gorrión escapa hacia el jardín. (p. 222-223)

El gorrión es una imagen de presente permanente. Sin embargo, en un lugar cargado de historia, su irrupción se llena de significado. Es el pájaro y es un símbolo, que lo trasciende. García Usta lo interpreta así:

El gorrión —fuerza leve y rotunda al tiempo— es a la vez un testigo de lo humano, un mensaje del tiempo, un dador de plenitud. El pájaro

ve a los hombres desde otro lugar y tiempo, y es descrito como una presencia antagónica con la presencia (“rebaño”) de los turistas que visitan el lugar. Es el elemento que devuelve el equilibrio y la dignidad al lugar, profanado por los intrusos. Pero es mucho más que eso. Es, a través de sus gestos, un nuevo e inesperado suscitador de la epifanía, que en este caso, el poeta asume y trata de resolver mediante la enumeración caótica, en la que nuevamente la palabra advierte su limitación, y la memoria de su vitalidad.⁸⁹

A diferencia de los otros poemas dedicados a España, en esta parte del tríptico lo que se va a evocar no es la historia, sino la memoria de momentos de su propia vida. O quizás sea más preciso decir que las pocas alusiones históricas sirven de telón de fondo para esta remembranza, la más clara y explícita de todo el ciclo de poemas:

Pero también han llegado,
en la dorada plenitud de ese instante,
las fieles señales que, a mi favor,
rescatan cada día el ávido tributo de la tumba:
mi padre que juega billar en el café “Lion D’Or” de Bruselas,
las calles recién lavadas camino del colegio en la mañana,
el olor del mar en el verano de Ostende,
el amigo que murió en mis brazos cuando asistíamos al circo,
la adolescente que me miró distraída mientras
colgaba a secar la ropa al fondo de un patio de naranjos,
las últimas páginas de “Victory” de Joseph Conrad,
las tardes en la hacienda de Coello con su cálida tiniebla repentina,
el aura de placer y júbilo que despide la palabra Marianao,
la voz de Ernesto enumerando la sucesión de soberanos sálicos,
la contenida, firme, insomne voz de Gabriel en una sala de Estocolmo,
Nicolás señalando las virtudes de la prosa de Taine,

⁸⁹ García Usta, “Maqroll en el reino de los Omeyas”, p. 123

la sonrisa de Carmen ayer en el estanque del Partal;
estas y algunas otras dádivas que los años
nos van reservando con terca parsimonia
desfilaron convocadas por la sola maravilla
del gorrión de mirada insolente y gestos de monarca,
dueño y señor en el Mexuar de la Alhambra. (p. 223-224)

En el Mexuar de la Alhambra, la sala más antigua, donde se reunía la Sura o sala de audiencia “donde –en determinados días –el príncipe administraba justicia para pequeños y grandes”,⁹⁰ Mutis convoca a audiencia a su pasado personal, “las fieles señales que, a mi favor, rescatan cada día el ávido tributo de la tumba”: el padre, la infancia en Bélgica, las tardes en la finca Coello, las lecturas de Conrad, sus grandes amigos, Ernesto Volkening y Gabriel García Márquez. Este es quizás el poema más personal y autobiográfico de Mutis.

Poesía como revelación y poesía como alquimia, convocación y purificación del mundo, opaca palabra que ofrece redención y, sin embargo, no puede negar el poder devastador del tiempo, todas estas potencias están convocadas en esta segunda parte del tríptico, y son la evidencia de cómo aquello que se hace presente en las palabras nostálgicas o esperanzadas de la voz poética que contempla a Carmen, figura idealizada y trasunto de la esposa del Álvaro Mutis biográfico, nos permiten volver a descubrir la potencia y realidad de un mundo que no ha dejado de existir de manera definitiva. Si en otros poemas de este ciclo el pasado se asoma como ruina, como vestigio arqueológico, en el “Tríptico” se manifiesta en una revelación mística, más

⁹⁰ Burckhardt, Titus (1981), *La civilización hispano-árabe*, Madrid: Alianza Editorial, p. 232

que purificadora, claramente pura. El verso mismo, en una sombrosa sencillez así lo revela.

Es significativo que en la arquitectura de La Alhambra, de acuerdo con Burckhardt, el arabesco con su repetición rítmica tenga un propósito artístico distinto al del arte figurativo, e incluso sea opuesto a él, pues no desea atraer la mirada a detalle alguno ni llevar al observador a un mundo imaginado, sino, de manera distinta, liberarla de todos los vínculos de la imaginación y del pensamiento, como lo hace la contemplación del fluir de las corrientes de agua, de trigales acariciados por el aire, de la caída de copos de nieve, de las llamas ascendentes del fuego.⁹¹ Esta forma de contemplación no produce ninguna idea específica, sino un estado vital que es de manera simultánea reposo y movimiento vibratorio en la intimidad. La reflexión de Titus Burckhardt brinda una descripción del lugar que da razón del espacio-tiempo de esta segunda parte del tríptico, de un presente suspendido, de un pasado que se funde con él.

La tercera parte del “Tríptico”, ambientada en la Alcazaba, la parte más antigua del complejo, castillo y fortaleza. Aquí la voz poética personal e íntima de las partes anteriores da paso a la voz que conocíamos en “Funeral en Viana” y los motivos son muy similares en cuanto a la evocación histórica. Se observa con mayor precisión que la visión de la historia que construye Mutis se organiza alrededor de imágenes de guerra, destrucción y desolación. No significa esto que sea la única visión del pasado, pues como se ha observado en la discusión que hemos adelantado sobre los poemas de *Los emisarios*, las evocaciones convocan imágenes de grandeza y de misterio.

⁹¹ Burckhardt (1981), *La civilización hispano-árabe*, p. 239.

El camino recorrido en “Una calle de Córdoba” y las dos primeras partes de “Tríptico de La Alhambra” presenta con nitidez los elementos del encuentro epifánico con España. Se trata de un encuentro con los antepasados, con un pasado redentor, con una posibilidad trascendencia, que signa además una toma de distancia de los motivos de decadencia y desesperanza que habían ocupado el quehacer poético de Mutis. Aquí volvemos a encontrar el motivo de la guerra, no tanto desde la acción guerrera misma, como a través de las huellas que ha dejado en la edificación:

El desnudo rigor castrense de estos muros,
tintos de herrumbre y llaga, sin inscripciones
que celebren su historia, mudos
en adusto olvido de anónimos guerreros,
sólo consigue evocar la rancia rutina
de la guerra, esa muerte sin rostro,
ese cansado trajín de las armas,
las mañanas a la espera de las huestes
africanas, cuya algarabía ensordece
y abre paso a un pánico que pronto
ha de tornarse vértigo de ira sin esclusas
y así hasta cuando llega la noche
sembrada de hogueras, relinchos y susurros
que prometen para el alba un nuevo
y fastidioso trasiego con la sangre
que escurre en el piso como una savia
lenta, como un torpe y viscoso camino
de infortunio. (224-225)

A diferencia de “Funeral en Viana”, sin embargo, vemos aquí un destello de vitalidad, inusual en Mutis. Así como imagina la sangre derramada, también evoca una vida cotidiana, precisa, con olores, con regreso de las rutinas interrumpidas por la guerra:

Y un día un aroma de naranjos,
las voces de mujeres que bajan al río
para lavar sus ropas y bañarse,
el vaho que sube de las cocinas y huele
a cordero, a laurel y a especies capitosas,
el sol en las almenas y el jubiloso restallar
de las insignias, anuncian el fin de la brega
y el retiro de los imprevisibles sitiadores. (p. 225)

Al final, constata la imposibilidad de la reconstrucción, el silencio de los muros
que no revelan los secretos que esconden y la resignación ante el olvido, el sinsentido.

Y así un año y otro año
y un siglo y otro siglo,
hasta dejar en estos aposentos,
donde resuena la voz del visitante
en la húmeda penumbra sin memoria,
en estos altos muros oxidados de sangre
y líquen y ajenos también e indescifrables,
esa vaga huella de muchas voces,
de silencios agónicos, de nostalgias
de otras tierras y otros cielos,
que son el pan cotidiano de la guerra,
el único y ciego signo del soldado
que se pierde en el vano ejercicio de las armas,
pasto del olvido, vocación de la nada. (p. 224-225)

Poesía que desea la totalidad, poesía de la revelación, pero también poesía que
nace del ojo y del oído, y que no renuncia a la corporeidad de las cosas del mundo, a
su sorprendente multiplicidad y riqueza, este “Tríptico de La Alhambra”, con su carga
nostálgica y evocadora, es uno de los momentos más notables de la poesía de Mutis, en
tanto posibilidad de reconciliación que las palabras ofrecen para hablarnos de aquello

que nos hace más intensa y dolorosamente humanos, en nuestra finitud y límite, y que por otro lado no desea renunciar al deseo de buscar una forma de continuidad más allá de nuestra existencia terrena.

Titus Burckhardt señala que uno de los sentidos más significativos del arte en el Islam es buscar siempre la unidad, y un símbolo de unidad que se hace presente de manera significativa en la arquitectura de Granada y La Alhambra está encarnado en la luz, ya que la luz es unidad que se hace presencia con distintas intensidades, pero permanece indivisible en su esencia (p. 248). En el “Tríptico” de Mutis podemos observar la presencia ubicua de esta luz unitaria, ya presente en tanto opacidad cromática: “Al fondo, / ajenos a toda mudanza, / el Albaicín / y las **pardas colinas de olivares.**” (p. 221); como morosa presencia que acaricia, primero valiéndose de una prosopopeya (“El sol se demora”), y luego con un procedimiento sinestésico (“un tibio silencio / se expande por el ámbito”) al visitante sorprendido, y le trae el recuerdo del tráfigo de una corte ya olvidada: “**El sol se demora** en el piso y un **tibio silencio** / se expande por el ámbito donde embajadores, visires, solicitantes, soplonos y guerreros / fueron oídos antaño por el Comendador de los Creyentes.” (p. 222). Presenciamos la revelación de un pasado que se hace instante epifánico (“dorada plenitud de ese instante”), y que es comprendido también como unidad posible de una vida entera: “Pero también han llegado, / en la **dorada plenitud de ese instante,** / las fieles señales que, a mi favor, / rescatan cada día el ávido tributo de la tumba” (p. 223); como señal del tránsito de la noche al día: “y así hasta cuando llega la **noche** / sembrada de **hogueras,** relinchos y susurros / que prometen para el **alba** un nuevo / y fastidioso trasiego con la sangre / que escurre en el piso como una savia lenta, como un torpe y viscoso camino / de infortunio.” (p. 225); o como descripción certera del ambiente

castrense y rígido, asfixiante, de La Alcazaba, ensangrentada fortaleza militar que cuida al palacio, habitada por soldados, que son “pasto del olvido, vocación de la nada” (p. 225): “Y así, un año y otro año / y un siglo y otro siglo, / hasta dejar en estos aposentos, / donde resuena la voz del visitante / en la **húmeda penumbra** sin memoria, / en estos **altos muros oxidados de sangre** / y liquen y ajenos también e indescifrables / esa vaga huella de muchas voces, / de silencios agónicos, de nostalgias / de otras tierras y otros cielos, que son el pan cotidiano de la guerra” (p. 225)⁹².

Este ambiente de deslumbramiento, de revelación y asombro, de sorpresa que no espera el observador-lector de estos poemas de homenaje a La Alhambra, impregna el sentido compositivo del texto, y nos permite intuir que Mutis está tan maravillado, que aquello que pretende transmitir al lector es esa sensación de sorpresa y complicidad en la experiencia de la belleza, efímera, y por ello mismo valiosa en su humanidad y riesgo siempre presente de disolución, que aparece como marca distintiva del universo convocado en el “Tríptico de La Alhambra” de Mutis.

6. Discusión

En este capítulo hemos discutido el poemario *Los emisarios* (1984) como una colección de transición entre el primer Mutis y una nueva etapa, caracterizada muy fundamentalmente por la impronta de España. Como ya anotábamos al comienzo, el poemario se divide en dos partes, una primera consistente en diez poemas (sin título

⁹² Las palabras marcadas con negritas en los versos seleccionados del “Tríptico de La Alhambra” indican las características distintas de esta luz, que se hace presencia unitaria de la totalidad en las estancias del monumento, señales posibles de una vida vuelta a contemplar con el deseo de encontrar en su potencia simbólica una forma de perduración de la historia personal, que en el poema se hace colectiva. Estas características diversas de la experiencia que ofrece la vista pueden entenderse desde el sentido unitario que el Islam otorga a la luz como potencia omnipresente en los espacios creados por el arte, y como forma de revelación de una verdad subyacente al mundo de las vivencias que experimentamos de manera aislada con nuestros sentidos.

que los englobe) y una segunda titulada *Lieder*, compuesta por diez poemas comparativamente más breves y compositivamente más líricos.

Igualmente, los hemos agrupado temáticamente, para poder analizar y comprender de manera más clara lo que ha sido la discusión central en este capítulo: la despedida del mundo americano y el encuentro con España. Así, hemos creado tres categorías: “Un adiós al mundo americano”, “Los puntos cardinales: trazar los límites de la Europa de Mutis” y “Al-Ándalus: América y España desde una calle de Córdoba”. Así, señalamos el tránsito del nuevo mundo (marcado por la presencia de Maqroll) al viejo mundo, cuya puerta de entrada será Cádiz, el puerto donde nació y de donde partió su antepasado, José Celestino Mutis, hacia América.

Como complemento a esta manera de leer *Los emisarios* cabe recuperar el orden en el que Mutis presenta los poemas, para hacernos a una idea de otras correlaciones y secuencias narrativas. El poemario comienza con “Razón del extraviado”, el menos claro en cuanto a la ubicación temporal y geográfica, pero como portal de entrada sobredetermina la lectura: este poema trata claramente de la errancia y de la búsqueda por algo indefinido, impreciso. Aquí hay una evocación a un poema de Valéry Larbaud, “Ode” (1913), autor que Mutis leyó con enorme fascinación y al que le dedicó algunos ensayos, centrados en la figura de A.O. Barnabooth, millonario suramericano excéntrico, dominado por una sensibilidad exacerbada y exquisita, un personaje con muchos puntos de contacto con la visión modernista del artista, y que será la base para la creación de algunas de las características vitales de erudición e incapacidad para sentar raíces que distinguen a Maqroll el Gaviero. El poema termina con los siguientes versos:

Ah ! il faut que ces bruits et que ce mouvement
Entrent dans mes poèmes et disent
Pour moi ma vie indicible, ma vie
D'enfant qui ne veut rien savoir, sinon
Espérer éternellement des choses vagues.⁹³

Un niño mira pasar el mundo desde la ventana de un tren, de varios trenes, que van de Viena a Budapest, de Castilla hasta Mármara, y la voz poética recupera esa imagen de infancia, de borrosas vistas, de cosas vagas, como la definición de una visión de mundo.

El segundo poema, “Hija eres de los Lápidas” introduce otro de los temas que marcarán los tonos dominantes de este poemario, a saber, la alusión histórica a mundo desaparecidos, la evocación de pasados que permitan dotar de sentido un presente que amenaza siempre con disolverse en la banalidad. La imagen escultórica, arqueológica, con la que se describe a la mujer amada sugiere un intento por dotar de sentido el mundo a través del rescate, la recuperación, el desentierro de lo oculto, y a la vez, por su mismo carácter arqueológico la imposibilidad de desentrañar todos sus arcanos.

El último poema “Noticia del Hades”, más que cerrar, enmarca este ciclo. Si el primer poema es una visión de la errancia, este último es una del ensueño, de una

⁹³ Larbaud, Valéry (1930), *Les poésies de A.O. Barnabooth*, Paris: Librairie Gallimard, p. 17. Cito la versión al español del poema hecha por Adolfo García Ortega:

¡Ah!, que estos ruidos y este movimiento
Entren en mis poemas y digan
Por mí mi vida indecible, mi vida
De niño que no quiere saber nada
Salvo esperar eternamente cosas vagas

Larbaud, Valéry (2005), *Obra completa de A. O. Barnabooth – El pobre camisero, poesías, diario íntimo*, Montblanc (Tarragona): Ediciones Igitur, p. 38

irrealidad que hace contrapunto a los que le preceden. La vaguedad con respecto a referentes que se observa en ambos poemas, sugiere que esta primera sección de *Los emisarios* presenta esa transición y vaivén entre el mundo americano y el europeo en un tono más onírico que realista.

Los otros ocho poemas llevan la impronta de la errancia y la búsqueda. Nuevamente, sin embargo, vemos dos tipos de poemas distintos. Por un lado, tenemos aquellos que establecen la transición entre los dos mundos y que oscilan entre uno y otro. Los poemas “Cádiz”, “La visita del gaviero”, “Una calle de Córdoba”, “Tríptico de la Alhambra” y “El cañón de Aracuriare” pueden leerse como un relato trazado entre las dos orillas, de despedidas y reencuentros, con dos puntos culminantes: la recuperación de memorias personales situadas en Europa (el recuerdo de su padre jugando billar en Bruselas, de su amigo Gabriel García Márquez recibiendo el Premio Nóbel en Estocolmo) en contrapunto con el mundo desaparecido de su infancia en Colombia (especialmente las tardes de ocio en Coello), por un lado, y la muerte definitiva de Maqroll en el penúltimo de los poemas, para dar cierre a su existencia en la obra poética y al ciclo americano, por el otro.

El otro tipo de poemas son aquellos que anticipan lo que se elabora más en profundidad en el siguiente poemario de Álvaro Mutis, *Crónica regia y alabanza del reino* (1985). A este subgrupo pertenecen “Funeral en Viana” y “En Novgorod la grande”, poemas que se detienen en las figuras históricas que ocuparán a Mutis en adelante: miembros de la realeza, de las casas notables de Europa, emblemáticas de un mundo abolido, elaboradas en esta poesía como seres signados por un destino trágico. Así, en el poemario que nos ocupa, las figuras son César Borgia y la zarina Alejandra

Romanov. En el siguiente poemario, la figura central será el Felipe II de España, sucesor de Carlos V, el hombre más poderoso del mundo en su momento y, sin embargo, atormentado por el peso de un destino abrumador.

Iniciamos este capítulo dedicado a *Los emisarios* (1984) con una lectura interpretativa de *Caravansary* (1981), el libro de poemas que le precede cronológicamente, pues ese último es un libro de transición, en el que Maqroll, presente desde muy temprano en la poesía de Mutis, continúa siendo el personaje protagónico pero presenciamos asimismo ya algunos guiños hacia el mundo árabe y español, insinuados, para comenzar, en el título mismo. En este poemario buscamos establecer un punto de partida para la transición de temas y la transmutación de la visión de mundo que sucede en la poesía de Mutis a partir de *Los emisarios*, así como identificar y delimitar las continuidades y rupturas temáticas y conceptuales en la obra del autor bogotano.

El universo maqrolliano se distingue por una visión de mundo fatalista, que es la que impera en la primera etapa de la poesía de Mutis y, en ese sentido, *Caravansary* se inscribe todavía en ese mundo. Los poemas de ese volumen se desarrollan en escenarios imprecisos, americanos, europeos y asiáticos, siempre marcados por una atmósfera enervante, monótona o angustiosa. Pero en ese mismo poemario se manifiesta, sin embargo, una visión inicial del mundo español, que será un asunto constante en la poesía del segundo período de la obra de nuestro autor, en textos donde se dará paso a una enunciación simbólica de lo real marcada por un deseo de retorno a su pasado familiar, soñado o imaginado, a unos legendarios orígenes hispánicos, y a

una frecuentación constante de asuntos históricos. No hay en Mutis una intención de reconstruir eventos del pasado ni de elaborar un entendimiento propiamente histórico de ese pasado, sino que, más bien, los motivos históricos que invoca, o convoca, constituyen una posibilidad de legendarizar, mitificar, sacralizar. Vemos, pues, una búsqueda de sentido en el pasado, que sugiere constantemente la ausencia y el vacío de significación en un presente anodino, homogeneizante, atravesado por la vulgaridad masificadora.

En ese sentido, la poética mutisiana hace eco a la de los modernistas hispanoamericanos, especialmente a la de Rubén Darío. Tal como se ha discutido ampliamente, el preciosismo dariano puede entenderse en una primera instancia como una evasión a un presente profano y vulgar en un mundo que se modernizaba y daba paso a la cultura de masas. Sin embargo, la crítica ha rescatado a Darío de esta lectura, señalando que se trata más bien de una respuesta mediante la cual se crea un lugar para el poeta y para la poesía en un mundo que ha sido colonizado por el positivismo, el utilitarismo y la masificación. Es decir, Darío no escapa de esa realidad, sino que la confronta con el objeto estético.⁹⁴

Vale la pena, quizás, detenerse brevemente en la circunstancia del modernismo para entender hasta dónde el gesto dariano que hemos señalado en Mutis nos permite aproximarnos a algunas facetas de su propio preciosismo literario. Ángel Rama señala de manera notoria el papel fundamental que asumió en especial Darío, pero que

⁹⁴ Ver, Schulman, I., & González, M. (1969). *Martí, Darío y el modernismo*. Madrid: Gredos; Rama, Ángel (1985), *Rubén Darío y el modernismo (1970)*, Barcelona: Alfadil Ediciones; Rama, Ángel (1985), *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo: Fundación Ángel Rama; Ramos, Julio (1989), *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*, México: Fondo de Cultura Económica.

correspondió a toda la generación de modernistas, de crear una nueva función para la poesía en el período de acelerada modernización de los países hispanoamericanos entre 1880 y 1910. La vieja generación de patricios, había conjugado la política y las letras. Hombres como Domingo Faustino Sarmiento y Juan Bautista Alberdi en Argentina, José María Samper y Miguel Antonio Caro en Colombia, Ignacio Altamirano y Justo Sierra en México, Ricardo Palma y González Prada en Perú, Victorino Lastarria y Alberio Blest Gana en Chile, habían ocupado importantes cargos en los gobiernos de sus respectivos países y habían producido además obras literarias y ensayo social de relevancia para trazar los derroteros de las repúblicas hispanoamericanas. La generación de los modernistas ya no iría a gozar de esta cómoda situación en la República de las Letras.

Los procesos modernizadores del fin de siglo requerían de un nuevo tipo de saberes. El hombre de letras, por lo general abogado o médico, se vió relegado por el ingeniero, el técnico, el agrimensor, el perito. Escribir poesía no se conjugaba ya más con gobernar el país. Tampoco les correspondía a los poetas la misión pedagógica que había sido fundamental hasta la década de 1870 en la formación de ciudadanos para la república. La poesía había dejado de ser un bien público.

Así, críticos como Ángel Rama y Rafael Gutiérrez Girardot ven en la respuesta de los modernistas no un escapismo a un orden cambiante, sino una respuesta. En medio de la secularización que desacralizaba el mundo y del utilitarismo imperante, representado claramente en “El rey burgués” de Darío, los poetas se volcaron a un arte lleno de refinamiento en el lenguaje y culto por lo bello. Con este gesto, asumían una misión de embellecer a través de la poesía un mundo que sentían demudado y

banalizado y al mismo tiempo se sumergían plenamente en él. Si renegaban del poder del dinero, al mismo tiempo sucumbían a la fascinación que ofrecía el comercio, especialmente en las ciudades más cosmopolitas, con mayor flujo de gente y de mercancías. José Asunción Silva, en la adusta Bogotá de su tiempo, sufría más por la falta de una economía vital que le permitiera llevar con holgura sus asuntos comerciales que por el imperio de un capitalismo despiadado (inexistente todavía en la Colombia finisecular) y escenifica con fino detalle el lujo parisino trasladado a la fría ciudad del altiplano en su novela *De sobremesa*. Recrea el refinamiento que había visto en las vitrinas parisinas y que apenas se permitía soñar en la pobre y lluviosa ciudad de sus abuelos.

Sin duda hay algo de desesperanza en Silva – en ese sentido, un precursor poético de Mutis – pero obedece más a las limitaciones de una Colombia que no ofrecía lo que ya se sentía pulsar en ciudades vibrantes como Buenos Aires y Caracas, La Habana y Veracruz. Muy distinta será la desesperanza en Mutis, quien también lamenta la desacralización del mundo. Donde los modernistas eran satíricos y políticos (como el Silva de *Gotas amargas* o el de la fantasía modernizadora de José Fernández en *De sobremesa*; o el Darío de la Oda a Roosevelt), Mutis evita todo contacto con el evento político, al igual que se cuida de sarcasmos o cinismos. Su poesía no se propone necesariamente de este mundo. Donde Darío revela con enorme candor las fuentes de su poesía y la armazón de su quehacer poético (un candor poéticamente creado, claro está), en Mutis no encontramos este tipo de auto-referencialidad.⁹⁵

⁹⁵ Ver, por ejemplo, el primer poema de *Cantos de vida y esperanza*, que comienza con el verso “Yo soy aquel que ayer no más decía”, un *ars poética* en el que sagazmente revela sus fuentes y su arte. Darío (2007), *Obras completas: Poesía*, p. 245-248.

Sin embargo, en donde el poeta modernista exalta lo hermoso con palabras exaltadas, lo lírico con palabras líricas, lo triste con palabras dolientes, hay en la poesía de Mutis algo que podríamos llamar una estructura discursiva antitética, “una alianza del esplendor verbal y la descomposición de la materia”, como decía Octavio Paz.⁹⁶ En donde el modernista todavía cree que es posible convocar la belleza a través del lenguaje, la poesía de Mutis muestra con un rico lenguaje “amor por la palabra, desesperación ante la palabra, odio a la palabra: extremos del poeta. Gusto del lujo y gusto por lo esencial, pasiones contradictoria pero que no se excluyen y a las que todo poeta debe sus mejores poemas”.⁹⁷

Así, Mutis se revela a la vez más moderno y menos moderno que los modernistas. A diferencia de ellos, descreo de la palabra poética, y pertenece ya a un mundo en el que todo decir es cuestionado, todo sentido impreciso y efímero. Por otro lado, en donde el modernista se sumerge en el mundo y crea una poesía que es a la vez personal y mundana, Mutis parece buscar más un escape hacia un ámbito que no esté tocado por lo mundano, obstinadamente a la caza de una revelación de lo sagrado. En el mismo periodo, Mutis desarrolla más extensamente el personaje de Maqroll en su narrativa, un personaje que descreo del mundo y se sumerge en lo mundano, e introduce una transformación profunda en su poesía: se despide de Maqroll para poder elevar el quehacer poético a un ámbito extramundano y sagrado. El modernista era contemporáneo de sus contemporáneos, daba voz a un mundo cambiante y expresión al sentimiento complejo de orfandad por un lado y de enorme fascinación, por el otro,

⁹⁶ Paz, Octavio (2001), “Los hospitales de ultramar”, en Ruiz Portella, Javier (ed.) *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero*, Barcelona: Ediciones Áltera, 129-133, p. 131.

⁹⁷ Paz (2001), “Los hospitales de ultramar”, p. 130.

que producía la acelerada modernización hispanoamericana. Mutis es un poeta del desencato pleno con esa modernidad.

En los poemas del segundo período, el que se anuncia en *Caravansary* y cobra forma en *Los emisarios*, la búsqueda de orden frente al azar y la disolución, que son elementos predominantes en el mundo de su visión poética inicial, se convierte en una obsesión vital, búsqueda de sosiego en medio del caos de la historia, y respuesta existencial ante la angustia de lo vivido y jamás comprendido en su dimensión ontológica. Esta nueva actitud ante la creación poética se manifiesta en una percepción epifánica y salvífica del tiempo y de la vivencia personal, ansiosa por encontrar alguna forma de redención de lo humano en un mundo trascendente – no cobijado de manera necesaria por las convenciones del mundo de la religión institucional –pero sí cercano a maneras de revelación de un tiempo y una ritualidad íntimas y sacras, que serán la forma suprema de belleza y verdad para nuestro autor en la segunda etapa de su obra poética.

En los poemas de asunto español de *Los emisarios*, donde esperaba al poeta “la imposible, la ebria certeza de estar en España” (p. 213), asistimos a una revelación, una forma salvífica de redescubrimiento, donde la voz poética se hace parte de una tradición de la que se sabe deudora, en esta vivencia que ofrece redención y sosiego, una forma de alegría que antes no parecía posible. Y esta “ebria certeza” se distingue por ese carácter de celebración y permanencia, desea hacernos partícipes de este gozo que permite habitar en el mundo de una nueva manera, una que no olvida el poder de la disolución y el dolor, el deterioro de las cosas del mundo, pero nos ofrece, intacto, el deseo de formar parte de una larga corriente donde aquello que es, también caos y

enfermedad, merced a una vivencia íntegra y valiente de la desesperanza maqrolliana ha encontrado una nueva senda, una luz que permite soñar con el sosiego de creer en un destino común.

España en *Los emisarios* es un símbolo de convivencia entre los hombres y de búsqueda de la trascendencia, una forma de perduración en la memoria individual y colectiva que le da al poeta una fortaleza que antes no conocía. En estos poemas la belleza no es solo belleza, el hedonismo, aunque no desaparece, no es el elemento decisivo en su comprensión del hecho poético. Aquí advertimos que la búsqueda de un sentido ulterior de nuestras acciones y el entronque con una fuerza y una tradición que hacen que lo individual adquiera sentido en la pertenencia a un mundo colectivo se convierten en fuerza que impulsan la búsqueda en el poema de otra manera de habitar y entender la realidad cotidiana.

España no es, en sentido único, la España histórica, aunque su presencia es convocada desde la historia. España es también un símbolo posible para hablar de una manera de habitar en el mundo desde la conciencia del recorrido vital propio y su relación con el mundo más amplio y colectivo de los orígenes familiares, y del deseo de trascendencia que recorre la obra poética del autor colombiano en este segundo período.

América se contempla en la lejanía; ha sido el sitio de los inicios y donde se lleva a cabo la búsqueda penetrante en las materias que constituyen la existencia, pero en estos poemas se ve como un sitio posible para iniciar el trayecto, que lleva de manera más o menos consciente a este retorno a la España ancestral donde todo puede volverse a entender, luego de haber vivido una existencia marcada por la

incertidumbre y una errancia sin norte. En esta poesía no se niega que es en el tránsito, en la indefinida singladura entre los dos lados del Océano, que se desarrolla el recorrido de esta poesía donde la revelación sobre el sentido de la existencia es implorada desde los inicios, con una creciente humildad y conciencia de las posibilidades y límites del lenguaje que hace posible la revelación.

La búsqueda que emprende Mutis de los orígenes familiares como un vehículo que le permite ingresar, o retornar, a un ideal de orden perdido, de celebración del ritual y del mundo de lo mítico se manifiesta como una búsqueda de lo trascendente que se haría presente en la poesía mutisiana a partir de *Los emisarios*, y se extenderá a *Crónica regia y alabanza del reino*, *Un homenaje y siete nocturnos* y los *Poemas dispersos*.

El poema “Cádiz” es, sin duda, el pivote en este poemario. En la recreación que hace el poeta de esta ciudad confluyen el mundo que ha dejado su antepasado, el científico gaditano que partió hacia América y fue a dar a la Virreinato de Nueva Granada, y el que ha dejado el poeta, esa Nueva Granada convertida en república que deja atrás para reencontrarse con España. Cádiz, es el símbolo de unión y separación de España y América. Santiago Espinosa señala lo siguiente con respecto al retorno que hace Mutis al mundo de sus antepasados:

En un documental sobre la *Expedición Botánica* contaba Mutis que su familia, José Celestino Mutis entre ellos, el líder de la *Expedición*, “hastiada de las cortes” y de “un mundo cansado” se había marchado a América a comenzar una aventura, tratar de salvar allí una vitalidad perdida. Se entiende todo lo que se deja con este retorno. Cuántas vidas de vuelta tendrían sus ilusiones perdidas.

Desilusión ante una realidad hostil, capaz de defraudar la sensibilidad más fiera. Derrota del país y de su intento por comprenderlo, de la naturaleza en lo voraz de nuestras sociedades: en *La Nieve del Almirante*, primera novela de Mutis, aparece la imagen de unos aserraderos para acabar con cualquier esperanza. Lo que ocurre en la poesía posterior quizás sea el más dramático de los exilios. El poeta ha sido desterrado de un lenguaje poético, de un paisaje americano que fue su aventura. La dispersión de los libros finales sería la de un poeta que no encuentra su semilla, que ha dejado de creer en lo que ha perdido y que ha tenido que perder lo que creía querer. “Aquí se frustra toda empresa humana”, dice el Bolívar del *Último rostro*, viendo a su América derrotada.⁹⁸

El entusiasmo casi místico con el cual Mutis celebra en *Los emisarios* su “re”-encuentro con España se recorta, justamente, sobre este trasfondo de desencanto ante la realidad americana. Curiosamente, es un desencanto que está atravesado por lo político. El poeta que buscó a todo lo largo de su vida deslindarse de los avatares de la política, finalmente decide abandonar (por lo menos en su poesía) un mundo que, por otro lado, se le ofrecía lleno de sorpresas, aventuras e interrogantes. Si la incertidumbre del mundo americano, en el que “se frustra toda empresa humana”, era la sustancia de la que se alimentaba el desencanto, al mismo tiempo era la que parecía nutrir una cierta energía, un coraje, una sed de respuestas ante tanto interrogante. Quizás no se equivoca Santiago Espinosa cuando afirma:

La poesía del final es de gran factura, no queda duda, pero aparte de un nuevo lirismo lo que podría estar ocurriendo es un comercio demoledor. Mutis amaba una realidad y pagaba su precio con “palabras

⁹⁸ Espinosa, Santiago (2015), “Álvaro Mutis. Epifanías de la lluvia”, en *Escribir en la niebla. 14 poetas colombianos* Granada: Valparaíso Ediciones, 87-98, p. 95.

pobres”, incapaces de devolverle a la memoria su furia sensorial. Ahora es la realidad la que se ha convertido en un “trabajo perdido”, ante el peso de las desilusiones, el corte afectivo con un paisaje, trata el poeta de animar unas palabras en las que nunca ha creído por sí solas. Lo que podría estar escondiendo este cambio sería un duelo poético: por las ilusiones perdidas y por el poema ido, una lenta sustracción de la materia prolongada y dolorosa. En adelante lo que hay es un cortejo de memorias como fantasmas fatigados, el relumbre de un esqueleto, lúcido y musical, donde antes la vida de los versos.⁹⁹

Esta lectura que habla de una poesía agotada, inocua, formalista en exceso, que aparecería en los últimos libros de Mutis, descrita como “un cortejo de memorias como fantasmas fatigados, el relumbre de un esqueleto, lúcido y musical, donde antes la vida de los versos”, no es exactamente la que estamos desarrollando en estas páginas. No hay que soslayar el punto de vista que entiende estos libros finales de Mutis en el sentido opuesto al nuestro, ya que, si bien es pugnaz en su valoración, no da cuenta de la profunda transformación que se evidencia en la visión de mundo del autor bogotano a partir de *Los emisarios*. Como ya se ha dicho, *Caravansary* y *Los emisarios* ofrecen una compleja relación entre América y Europa, una búsqueda que se mueve entre ambas orillas. Es muy posible que sea este gesto de indefinición entre uno y otro lado del Atlántico el que brinde la mayor riqueza poética en estos dos poemarios.

⁹⁹ Espinosa (2015), “Álvaro Mutis. Epifanías de la lluvia”, p. 96.

CAPÍTULO V.

CRÓNICA REGIA: EL ORDEN Y LA TRASCENDENCIA

El poemario *Crónica regia*, bajo cuyo título reza: *Philippus Secundus, Rex quondam Rexque futurus*, divisa del monarca, fue publicado en México por ediciones Papeles privados en agosto de 1985, y en el mismo año por la editorial Cátedra de Madrid, en España. Está concebido como un homenaje al “rey prudente”, su corte y su familia, y también puede ser entendido como una manera en que Álvaro Mutis hace evidente su deseo de adoptar a España como el motivo, como el asunto decisivo, en su comprensión de la creación poética, en tanto símbolo de regreso a unos orígenes familiares, y a un deseo de orden y trascendencia que se inicia con *Los emisarios*, el libro de poemas inmediatamente anterior. Está dedicado a Miguel de Ferdinandy (1912-1993), historiador de origen húngaro, apasionado por la figura de Felipe II y autor de una biografía del rey, quien se hará amigo de Álvaro Mutis, y con quien establece un diálogo de varios años en su común devoción por la historia de España, uno de los motivos que llevará a Mutis finalmente a escribir este libro de poemas.

El poemario, uno de los más breves de Mutis, junto con *Un homenaje y siete nocturnos*, el siguiente libro publicado por el autor bogotano, está integrado por cinco poemas. Dos de ellos están constituidos por secciones numeradas, “Cuatro nocturnos de El Escorial” y “Apuntes para un funeral”. Este último fue escrito en 1947 con el título de “Apuntes para un poema de lástimas a la memoria de Su Majestad el rey

Felipe II”¹ y el texto que se incluye en *Crónica regia* tiene muy pocas variantes respecto a la primera versión del poema. Queda así en evidencia que la figura de Felipe II ya era significativa para Mutis en sus inicios como poeta, probablemente por influencia de su maestro de literatura en el colegio, el poeta Eduardo Carranza. El que lo recupere muchos años después es significativo, pues lo enlaza con la configuración de su visión simbólica en torno a España, que lleva fuertemente las trazas de las enseñanzas de su maestro.

De los otros tres poemas del libro, “Como un fruto tu reino”, el poema que inicia el poemario, reflexión en torno a la naturaleza del poder, y los dos poemas efrásticos, contruidos sobre recreaciones poéticas de retratos de Felipe II y su hija, la Infanta Catalina Micaela, hay que destacar en un primer momento su deseo de ofrecer un ambiente de época y una forma posible de reconstrucción ideal del talante moral de seres privilegiados, encarnado en el rostro y los ademanes de dos de los miembros más emblemáticos de la familia real, como imagen de un mundo abolido y entrevisto en la distancia como símbolo de una visión de la realidad que se idealiza e imagina como nimbada por un halo de perduración y excepcionalidad.

En relación con el valor de este mundo idealizado del que se despide, del tamaño de la pérdida, y el sentido del regreso a estos espacios regios, en particular el que convoca El Escorial, con su palacio-monasterio y su biblioteca, la naturaleza de este lamento y la condición de la nostalgia desplegada, así como la belleza perdida que aparece en esta poesía como un ideal que sostiene el canto, Esperanza López Parada señala:

¹ Mutis, Álvaro (1981), *Poesía y prosa*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, p. 18-21.

La despedida tiene en Mutis unos símbolos concretos, y el poema evoca para él días más claros o con más sentido: el Sacro Imperio Romano Germánico, Bizancio en toda la rigidez de su teocracia, Felipe II y la austeridad monástica de su corte, el brillo conquistador de los Omeya, la Constantinopla tomada por los turcos. Pero detrás de tal mitología, que es más que un simple decorado o una ambientación decadente, existe en realidad un igual lamento, una sola nostalgia. Esos instantes, cantados tantas veces por Mutis, son las formas exteriores para cantar una pérdida, para enunciar el hecho absoluto e incontrovertible de que vivimos en medio de un extravío, que algo erramos para siempre, que una condición anterior y más pura nos falta irremediablemente. Aquel viejo y poblado mundo decae ahora en manos de bárbaros nuevos, pero también depredadores, que hacen de la técnica una religión, del progreso una moral, del utilitarismo su único principio y su única fe. Y lo que la poesía de Mutis celebra es el gesto ineficaz, el rasgo ilógico, la acción superflua, el trabajo sin finalidad, la empresa imposible, la constancia en lo condenado de antemano, la falta de proyecto y de rendimiento, el derroche, el gasto, la gratuidad sin objeto, como uno de los rastros más nítidos de una huidiza belleza.²

Los motivos y la manera de desplazar el foco de atención significativo de América a España en su poesía posee una condición particular, sucede de una manera paulatina, y puede entenderse como un regreso, pero también como un proyecto de encuentro con una realidad menos agobiante y caótica, con lo complejo y extraño que pueda ser haber tomado esta determinación, que afecta a lo vital y estético por igual. En relación con este encuentro con España, la España de la ortodoxia imperial de la corte de Felipe II, pero también la España milenaria del encuentro de culturas que descubre en Cádiz y Córdoba, y sobre la diferencia que existe entre este encuentro

² López Parada, Esperanza (2002), "Prólogo. Una vana tarea", en *Poesía. Antología personal*, Barcelona: Ediciones Áltera, 9-18, p. 10.

individual, simbólico, afectivo con España que sucede en la poesía de Mutis, y el proyecto de estado hispanocatólico defendido por la Regeneración en Colombia, visión liderada por Miguel Antonio Caro, ideólogo de un proyecto político y moral retardatario, con honda huella en la historia colombiana, vale la pena traer a consideración la visión de Pablo Montoya en relación con este asunto:

Es verdad que este afecto de una obra literaria, como la de Mutis, por personajes históricos de la nobleza europea, y la certeza de que un monarca como Felipe II representa lo mejor que pudo ofrecer la larga evolución de la civilización de Occidente, podría explicar, en parte, la visión que se desprende de América al leer los libros de Mutis. Piénsese, por ejemplo, en la derrota y el sinsentido permanente que rodea las tribulaciones de Maqroll el Gaviero cuando se encuentra viviendo en los trópicos, sean estos candentes o paramunos. Piénsese en lo que significan los indígenas en esta literatura: representan lo desconocido, lo que es menester temer, una faceta de la barbarie y lo irracional. Y ahí está el célebre pasaje de *La nieve del almirante* en el que Maqroll copula con una india selvática en la hamaca de un planchón (Mutis, 2013: 26). Por ese contacto sexual el Gaviero adquiere una temible enfermedad que, entre fiebres extremas, propicia la confusión y el delirio. Y piénsese en lo que el Bolívar de Mutis en el relato “El último rostro” dice de esas tierras que él ha querido liberar del yugo español:

Aquí se frustra toda empresa humana –comentó–. El desorden vertiginoso del paisaje, los ríos inmensos, el caos de los elementos, la vastedad de las selvas, el clima implacable, trabajan la voluntad y minan las razones profundas, esenciales, para vivir, que heredamos de ustedes. Esas razones nos impulsan todavía, pero en el camino nos perdemos en la hueca retórica y en la sanguinaria violencia que todo lo arrasa (Mutis, 1981: 173).

Estas ideas puestas en la boca de Bolívar gozan de una mayor densidad escéptica cuando se entiende lo que significa el mestizaje para

Mutis. El cruce de razas entre europeos e indígenas, que ha servido para que se escriban grandes defensas del mestizaje tipo José de Vasconcelos, Pedro Henríquez Hureña, Alejo Carpentier o Carlos Fuentes, para el escritor colombiano ha producido solo guerras civiles, desastres, muerte, desolación, inconformidad, desencuentro con nosotros mismos. ¿Tales perfiles empujarían a afirmar entonces que en Mutis todo es negativo con respecto a América? Por supuesto que no. Hay un Mutis entusiasta, de orden telúrico, que se traslada a su criatura literaria: Maqroll. Tanto este como el escritor se sienten encontrados consigo mismos y con la naturaleza cuando viven en las geografías andinas, cuando respiran el aroma del café y los cañaduzales, cuando miran los cámbulos florecidos y los ríos torrenciales y presencian la fuerza del lodo desbordado en las impresionantes crecientes. La geografía de la infancia de Mutis, vivida en la finca Coello, en las estribaciones del Tolima y el Quindío, se recupera a través de los que acaso sean los momentos más líricos y memorables de toda su obra. Sin embargo, cuando se enfrenta el lado histórico y cultural, esa misma América, prodigiosa, mágica, balsámica en su naturaleza, está sometida al crimen y al delito, a una descomposición social en la cual Maqroll se pasea con su acostumbrada sed de peripecias. Hay una especie de continuidad, valga la pena señalarlo, desde el punto de vista de la presencia de la anomalía social y la voracidad del delito y la permanencia del crimen, entre *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera y *La nieve del Almirante* de Mutis. Ambos protagonistas, Arturo Cova y Maqroll el Gaviero, son poetas, y mientras se hunden en la selva van dando testimonio de una fauna humana depravada. Es pues en estos apartes, en los que se refleja un contorno social y cultural de América, en donde podría concentrarse la explicación de la constante del fracaso que destila, de principio a fin, la obra de Mutis. Un mundo poblado de contrabandistas y militares feroces, de prostitutas locas y aventureros alcohólicos y comerciantes descarriados. Un mundo, así lo dice el Bolívar de “El último rostro”, en donde inevitablemente “se frustra toda

empresa humana” y todo proyecto civilizador que pretenda alcanzar alguna grandeza.

Mientras que si se leen los poemas dedicados a España (“Cádiz”, “Una calle de Córdoba”, “Tríptico de la Alhambra” y el conjunto que integra *Crónica Regia* (Mutis, 2008: 197, 204, 221, 251-268) se halla una gran simpatía frente a lo que para la individualidad del poeta significa la plena consolidación de la cultura y la historia a lo largo de siglos. Y esta simpatía se celebra sin reservas acudiéndose a la revelación que significa poseer sangre española.

Se trata pues de una simpatía individual. Y en tal condición estriba la diferencia que se levanta entre el radical conservadurismo de Miguel Antonio Caro de raigambre decimonónica, y el de Mutis que es ajeno a cualquier pretensión colectivista y se sabe solitario en medio de sociedades extraviadas en un desolador vacío de espiritualidad religiosa. No en vano ha pasado, entre ambos escritores, un siglo de grandes transformaciones sociales. Un siglo que ha dejado como impronta entre los intelectuales la duda y el escepticismo. Y en el que, al menos en Occidente, se han erigido definitivamente los estados laicos. Mientras que Caro era un febril militante, preocupado por hacer de Colombia una república conservadora amparada por el sagrado corazón de Jesús, Mutis se presentó siempre así: “Nunca he participado en política, no he votado jamás y el último hecho político que me preocupa de veras es la caída de Bizancio en manos de los infieles en 1453” (Mutis en Cobo Borda, 1989: 2).³

Aquí discutiremos los poemas en el orden en el que aparecen en el poemario, buscando hacer un énfasis particular en la manera como en los textos la realidad idealizada que se convoca no parece tener una dimensión histórica que pueda ser corroborada de manera puntual con textos específicos. Hay un desajuste más o menos

³ Montoya, Pablo (manuscrito) “Álvaro Mutis y Felipe II: una lectura de *Crónica Regia*”, 1-13, p. 3-6

voluntario entre el mundo del Felipe II histórico y la exaltación de un ideal de nobleza espiritual, sutileza interior y la comprobación del horror y la mezquindad de la historia, presentes en los textos del volumen, lo que produce una visión anacrónica manifiesta en todo el poemario. La búsqueda de trascendencia y la irrealidad fáctica de los hechos convocados se aúnan en un entramado textual marcado por el deseo de construir un mundo en las palabras como refugio contra la desazón existencial de una realidad social e histórica vivida por el autor en su vida concreta, que se percibe como degradada o brutal, y de la que es necesario alejarse para buscar una forma de perduración que de otra manera se haría imposible.

1. “Como un fruto tu reino”

El primer poema de *Crónica regia* tiene el tono de una plegaria y alabanza, con lo cual desde el ritmo se crea ya una dimensión de sacralización y trascendencia. Se invoca a Felipe II y a su reino con la devoción debida a quien le corresponde reinar sobre él por derecho divino:

Como un fruto tu reino, Señor.
Convergen sus gajos, el zumo
de sus mieles y la nevada autonomía
de su idéntico dibujo
hacia el centro donde rige
un orden que te pertenece
por gracia y designio
del Dios de los ejércitos. (p. 253)

El rey es representado como un ser signado por el destino para llevar la abrumadora carga, la “desolada gestión”, de administrar los vastos territorios:

Sólo a ti fue concedido el peso
de tan vasta tarea, sólo en ti
gravita la desolada gestión
de un mundo que te nombra
como el más cierto fiel de su destino. (p. 253)

La tarea se establece como una carga espiritual, como una misión sagrada, ajena a la realidad misma del imperio, su tarea material de sometimiento de los pobladores nativos (“los mancillados por el tributo”), de la explotación de los recursos (el “infame comercio”), de los valores de la ciencia y la cruda utilidad material (el “efímero afán de la razón”):

Como un fruto tu reino. Protegido,
cercado en el límite estricto
de su dorada corteza impenetrable.
Así es tu deseo que se muestre
tu reino: ajeno al infame comercio
con los señalados por el demonio
del examen con su huella de cieno,
con los mancillados por el tributo
al efímero afán de la razón. (p. 253)

Así, en este poema, Mutis eleva a Felipe II y por implicación a su reino más allá de la historia de esclavización y despojo para fundar la razón del Imperio en la misión evangelizadora y de conversión de los nativos en súbditos del rey y feligreses de la Iglesia Católica:

Como fruto en plenitud quieres tu reino
En la sazón de las más puras esencias
destiladas por siglos en la augusta
sangre de tus antepasados,

confiado a tus pálidas manos lusitanas
para que se cumpla, al fin, la promesa
del Apóstol que reposa al amparo
de tu corona tres veces santa.

“Prefiero no reinar a reinar sobre herejes”. (p. 253-254)

La imagen que emerge del rey es la de un hombre que busca purificar una empresa que parece haber sucumbido a la voracidad, a la crueldad, a la ignominia, y enaltece a Felipe II como una figura en la que converge un curso de la historia que se propone dignificar:

Como fruto madurado en milenios
de migraciones y regresos,
de fundaciones y ciegas teogonías,
de luchas entre hermanos,
de hazañas en el océano abismal,
de incendios y masacres
y reyes sin ventura o consumidos
por la fiebre de los santos
o por la minuciosa ruina del saber;
como ese fruto sueñas tu reino
y en ese sueño se consume tu vida
para gloria de Dios y ante la estulta
inquina de tus allegados que, como siempre,
nada han sabido entender de esas empresas. (p. 254)

El reino que es un fruto, un símbolo que ocupa un sitio central en la imaginería del segundo período de la poesía de Álvaro Mutis, aquella signada por la idea de orden y la posibilidad de un regreso al origen como promesa de redención, se convierte en uno de los asuntos obsesivos que recorren aquella poesía que está en el centro de nuestra reflexión. El reino es como un fruto con “una dorada corteza impenetrable” (p.

253), y parece representar una barrera, simbólica o que posee una cierta materialidad histórica no demostrable de forma evidente, que impide la disolución y, de manera simultánea, convoca una forma de metamorfosis deseada, la connatural a la evolución del fruto en su maduración y posterior destino como alimento que se hace uno con el hombre o su podredumbre y putrefacción.

Gaston Bachelard sostiene que “mediante la purificación se participa de una fuerza fecunda, renovadora, polivalente”.⁴ Puede entenderse que la imagen de transformación del fruto, que finalmente se hará polvo o agua, obedece a un principio y deseo de purificación, una metamorfosis completa, principio de sentido que recorre buena parte de la poesía de Mutis de su segundo período, donde el libro *Crónica regia*, que se inicia con este poema, tiene un sitio destacado. El fruto perdido puede ser recuperado, reconstruido del agua o del polvo, o hacerse uno con aquel que lo consume en la deglución, y en esta condición triple de su destino metamórfico está definida su naturaleza. Parece que es necesario deshacerse, transformarse de manera total para que una nueva vida sea posible, hay que morir para vivir en una forma de presencia que el mito y la memoria literaria hacen posible. Morir, y encontrar en la muerte la permanencia, recordada con afecto por su carácter heroico, es una de las condiciones de este fruto que es imagen del poder real, pero también de la capacidad de la poesía para ofrecer una forma de permanencia gozosa o íntimamente dolorida, y que pretende ofrecer al lector un sentido de la existencia significativo y sacro, trascendente, no conseguido de manera definitiva, pero siempre deseado como posibilidad en la experiencia estética.

⁴ Bachelard, Gaston (1993), *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México, D.F., Fondo de Cultura Económica, p. 216

El fruto es, también, una imagen de la historia de España. Su corteza, aquella que recubre y protege la dignidad imperial, pero también la limita, es una manera de nombrar aquellas edificaciones que encuentran en el palacio monasterio de El Escorial una de las encarnaciones supremas de la grandeza y la miseria de esta historia:

Como fruto madurado en milenios
de migraciones y regresos,
de fundaciones y ciegas teogonías,
de luchas entre hermanos,
de hazañas en el océano abismal,
de incendios y masacres
y reyes sin ventura o consumidos
por la fiebre de los santos
o por la minuciosa ruina del saber” (p. 254).

Es importante detenerse en esta enumeración, ya que incorpora algunos de los elementos centrales que constituyen para Mutis la definición de la historia de España, su “fruto”, maravilloso y terrible.

Las migraciones y los regresos, los viajes de conquista y las expulsiones de moriscos y judíos, todos los éxodos que están trenzando la historia de este reino, aparecen como motivo central que le da su razón de ser a esta suerte de fuerza natural que está representada en el fruto, y que se compone de luchas fratricidas, empezando por aquellas que están en la base del imaginario medieval, el ciclo de los romances del rey Rodrigo y la Cava, las historias de doña Urraca y las diversas encarnaciones de las luchas de los reyes cristianos que odian a sus hermanos, cometen traiciones viles y matan sin piedad y mueren atónitos y expectantes, dominados por la enfermedad devastadora de la lucha por el poder.

Las hazañas de conquista de las Indias “en el océano abismal”, los incendios y las masacres a quinde y allende la Mar Océano, marcados por la enfebrecida obsesión que marca el decurso histórico y vital de la casa de los Austrias, “consumidos por la fiebre de los santos o por la minuciosa ruina del saber”. La santidad como una fiebre que aumenta sin cesar, impulso lancinante que lleva a desear tomarse por asalto el cielo, como lo hacen los místicos y los contrarreformistas, en particular Teresa de Jesús y Juan de la Cruz, Ignacio de Loyola y Domingo de Guzmán, hermanos coetáneos de los conquistadores, o la obsesión por el saber, que la gramática y la erudición preconizan, son formas supremas de definición de un espíritu de búsqueda del mundo o del Cielo, de conquista febril, que distingue el espíritu de estos rastreadores de infinito, que está en el corazón de este delirio inspirado que distingue una manera particular de habitar la realidad, y que están en concordancia con argumentos esgrimidos por Miguel de Unamuno (1864-1936), uno de los pilares ideológicos y estéticos del pensamiento hispanista moderno, en su famoso ensayo *En torno al casticismo*:

La vieja idea castellana castiza encarnó en una literatura y en otras obras no literarias; porque las de Íñigo de Loyola y Domingo de Guzmán, ¿no son acaso hijas del espíritu castellano casado con el catolicismo y universalizadas merced a éste?⁵

El fruto del reino de Felipe II es:

ajeno al infame comercio
con los señalados por el demonio

⁵ De Unamuno, Miguel (1992), “En torno al casticismo”, en *Antología*, México, Fondo de Cultura Económica, 109-182, p. 135.

del examen con su huella de cieno,
con los mancillados por el tributo
al efímero afán de la razón (p. 253),

y la preservación de la ortodoxia de la fe, encarnada de manera histórica en el trabajo del Santo Oficio de la Inquisición, no puede hacernos perder de vista que no se trata solo de la defensa del dogma religioso lo que está en juego, sino que el desprecio a aquellos que se dejan someter por “el efímero afán de la razón” juega un papel importante en la exaltación de un ideal de revelación que no pasa por los molinos de la argumentación lógica y analítica. En plena modernidad, cerca de anunciarse el pensamiento de Descartes y como punto señero del desarrollo de una forma de conocimiento que privilegia los frutos de la razón, la posibilidad de entender la verdad de la existencia como una forma de revelación intuitiva será uno de los asuntos que obsesionarán a Mutis en su valoración de la figura de Felipe II como un modelo posible para imaginar esa España con la que desea encontrar un punto de contacto vivo y alejado de la banalización de la estadística y el consenso de unas mayorías, de las que tanto desprecia nuestro autor. Aquí la voluntad de anacronismo distingue, como en distintas ocasiones, la mirada de un Mutis que se siente ajeno a su época y a las opiniones de sus contemporáneos, con un deseo, en ocasiones excesivo, por preservar una forma de autenticidad que escapa a los discursos y principios argumentativos de un tiempo del que se siente ajeno.

Esta voluntad de anacronismo puede entenderse como un principio rector de la obra mutisiana, de acuerdo con María del Carmen Porras. Este deseo de anacronismo voluntario

define con cierta precisión lo que, considero, es la clave del discurso de Mutis: la comprensión-construcción del presente desde una mirada teñida de pasado. Jugando con la nostalgia y un contradictorio deseo de atemporalidad, mirar así el presente sería un ejercicio que permitiría comprenderlo, no tanto porque se considere que es posible hacer algo, que es posible solventar sus fallas, sino para entenderlo más allá de los imperativos e imposiciones de la época, más allá de las ideas que se consideran verdades absolutas e inamovibles en este contexto, más allá de los límites de los discursos que, desde la perspectiva de Mutis se imponen sobre el presente. En ese sentido, una declaración como la siguiente, tan característica del autor y tan citada: “Soy gibelino, monárquico y legitimista” (Mutis en: Poniatowska [1997], 34) no puede comprenderse únicamente como una *boutade*, como una afirmación polémica: ella apunta hacia esa necesidad que plantea el autor de percibir el presente sin verse limitado por sus ideologías, valores y discursos. En ese sentido, la comprensión de Mutis de la crisis de la biblioteca en el contexto latinoamericano pasa por comprender la crisis del mundo contemporáneo, más allá de las fronteras del continente.⁶

Cabe preguntarse cuál es la naturaleza del orden que busca la poesía de Mutis en este universo de tensiones, disputas, migraciones, enfebrecidas hazañas. ¿Dónde reside esa forma de orden que busca aquel que sueña con la historia de España como una forma de regreso al origen, una reconciliación con aquello que se ha roto, y no encuentra sosiego en las dolorosas y temibles tierras tropicales, aquel que desea reencontrarse con una forma de luz en el trasiego de los días? ¿Dónde aparece en esta historia la apretada simetría, “la nevada autonomía / de su idéntico dibujo / hacia el centro donde rige / un orden que te pertenece / por gracia y designio / del Dios de los

⁶ Porras, María del Carmen (2006), *Mirada anacrónica y resistencia. La obra de Álvaro Mutis*, Caracas: Editorial Equinoccio - Universidad Simón Bolívar, pp. 25-26.

ejércitos” (p. 253), si está perdida su huella en un mundo donde impera el caos? Parece ser que este orden es un deseo, una meta que se busca y no un hecho verificable o el resultado de un rastreo histórico que ofrezca alguna certeza o evidencia de un diseño simétrico y pleno de sentido, sino que es una forma de impulso, un anhelo de belleza, una añoranza de que el retorno a los orígenes familiares, simbólicos y lingüísticos, ofrezca una redención que encuentra en el camino de su realización, y no necesariamente en un destino alcanzado, su manifestación y poder de transformación.

Orden y trascendencia, anhelo del retorno al origen, simetría, todos son principios que hablan de una forma de equilibrio o, por lo menos, del deseo de hallar sosiego en un tiempo y una realidad convulsas. Y, sin embargo, el mundo continúa su marcha, y no es posible hacer ojos ciegos a su dislocación, su trasiego continuo, al signo de lo que Mutis llamará desesperanza, ese principio que recorre poemarios tan reconocidos y estudiados en la obra del autor bogotano como *Los elementos del desastre* y *Los trabajos perdidos*. ¿Qué revelación se busca si el mundo está deshecho, si la historia no parece tener sentido? América y Europa se buscan en un juego de ocultamiento y revelación continuos, lo antiguo y lo nuevo, lo nuevo que envejece y lo antiguo que se renueva son potencias convocadas en esta poesía metamórfica, que desea encontrar luz en medio del desorden, sin que jamás sean negadas la pesadumbre y la conciencia del límite y el deterioro de la naturaleza del mundo, así como de la condición humana.

1.1 La modernidad y lo sagrado

En muchas declaraciones, Álvaro Mutis ha hecho manifiesta su lejanía con respecto al consenso democrático, y existe en su visión en torno a la historia una forma

de manifestar su escepticismo con respecto a la modernidad, en términos de predominio de un espacio para la discusión social, que manifiesta haber conseguido un triunfo más o menos logrado sobre la superstición y las antiguas formas de preservación de la cohesión social. Cabe preguntarse si en sus palabras en contra de las conquistas del moderno ideario democrático, en ocasiones anacrónicas o en apariencia absurdas, reside una búsqueda de principios sagrados que intenten hablar de la precariedad de la condición humana, y de un deseo de comprensión de lo humano en términos de preservación de una forma de dignidad ritual que pueda devolverle al hombre una vida que desea la plenitud en la comprensión de un sentido allende la explicación contemporánea del tejido social.

En este planteamiento de búsqueda de lo sagrado, definido como una posibilidad de vida dotada de sentidos ocultos para el hombre actual, ejerce un atractivo especial el mito del fin del mundo y el recomenzar de una nueva era, realidades simbólicas que pueden ser relacionadas con una concepción anacrónica del curso histórico, e instauradoras del carácter legendario que pretende otorgársele, de una manera semejante pero de signo inverso, a un luminoso tiempo de los orígenes. Este tiempo de los orígenes remite, por movimiento pendular, en el registro comprensivo del mundo mítico donde el principio es el fin, al mito del fin del mundo como posibilidad de regreso a un época ideal ya perdida o que vendrá, donde no existe el tiempo cronológico sucesivo. Para los defensores de esta visión, que pone en cuestión la historia como valor absoluto de comprensión de lo humano, se desea regresar de manera entusiasta a este tiempo fuera del tiempo, en tanto realidad imposible pero soñada, o en una senda creativa que da consuelo y halla en el arte la resolución de las angustias del hombre contemporáneo ante su angustia y percepción exacerbada de caos

existencial. El mito del Fin del Mundo, la idea de un tiempo que dará fin al tiempo mismo, recorre buena parte de las mitologías occidentales y orientales, y en la enunciación de este principio se encuentran algunas de las búsquedas de sentido del arte moderno, donde se comprende que un verdadero comienzo de lo creado no puede tener lugar más que después de un fin verdadero.⁷

El fin de la existencia individual o de la existencia humana como especie son asuntos que atraviesan la visión de lo trascendente y el desarrollo de la relación con la divinidad. En este sentido, puede argüirse que el segundo período de la poesía mutisiana, aquella donde Dios es una presencia deseada o imaginada, la búsqueda de un centro y un principio de Orden remiten todos a una relación estrecha con la experiencia de la muerte como liberación y con la contemplación de un sentido posible trascendente que escape al orden férreo del tiempo y le dé su razón de ser última a la transformación vital que encarna la visión defendida en los tres últimos poemarios de Mutis.

En el desarrollo de esta visión de lo real que aparece en el segundo período de la poesía de Álvaro Mutis, se hace presente la reflexión de que si la historia terminara, o el hombre que la contempla pareciera hallarse fuera de ella, en las experiencias de sentido que el arte le ofrece al creador o al espectador como posibilidades de contemplación de lo humano fuera del flujo cronológico y verificable del dato histórico, es posible que el movimiento de extracción del tiempo sucesivo, aquel impulso que pone entre paréntesis el tiempo de los relojes, pueda ser entendido como una particular forma de liberación del discurso dominante de una época. Esta

⁷ Eliade, Mircea (1983), *Mito y realidad*, Barcelona: Labor, p. 80.

experiencia sucede de manera intensificada para el creador que hace manifiesta una óptica de lectura de la realidad donde se hace manifiesto un orden sagrado distinto al de los discursos y las soluciones argumentativas de lo racional discursivo o lo cuantificable, no necesariamente del orden de lo religioso institucional, pero de naturaleza trascendente, encarnada en ritos y símbolos sagrados, y los últimos libros de poemas de Álvaro Mutis, a partir de la publicación de *Los emisarios* hasta sus poemas dispersos, se encuentran en esta universo de comprensión de la realidad.

2. “A un retrato de Su Católica Majestad Don Felipe II a los cuarenta y tres años de su edad, pintado por Sánchez Coello”

El primero de los poemas efrásticos está dedicado a un retrato de Felipe II que por mucho tiempo fuera atribuido a Alonso Sánchez Coello, pero que, según se estableció en 1990, fue en realidad pintado en 1565 por Sofonisba Anguissola (1532-1625), aprendiz de Miguel Ángel y quien llegara a la corte de Madrid en 1559 como tutora de Isabel de Valois, la mujer de Felipe. El poemario de Mutis es de 1985 y en consecuencia no podía haber registrado esta nueva información sobre la pieza artística.



13 - Retrato de Felipe II, óleo sobre tela, 1565, atribuido a Alonso Sánchez Coello, autoría de Sofonisba Anguissola (1535-1625)

El poema, más que una descripción, es una elucubración sobre la grandeza de Felipe II y de España:

¿Por cuáles caminos ha llegado el tiempo
a trabajar en ese rostro tanta lejanía,
tanto apartado y cortés desdén, retenido
en el gesto de las manos, la derecha apoyada
en el brazo del sillón para dominar un signo
de impaciencia y la izquierda desgranando,
en pausado fervor, un rosario de cuentas ambarinas?
En el marfil cansado del augusto rostro
los ojos de un plúmbeo azul apenas miran ya
las cosas de este mundo. Son los mismos ojos

de sus abuelos lusitanos, retoños
del agostado tronco de la casa de Aviz:
andariegos, navegantes, lunáticos,
guerreros temerarios y especiosos defensores
de su frágil derecho a la corona de Portugal.
Son los ojos que intrigaron a los altivos
cortesanos del Emperador Segismundo
cuando el Infante Don Pedro, el de Alfarrobeira,
visitó Budapest de paso a Tierra Santa.
“Ojos que todo lo ven y todo lo ocultan”
escribió el secretario felón, Antonio Pérez.
Pero no es en ellos donde aparece
con evidencia mayor la regia distancia
de Don Felipe, el abismo de suprema sencillez
cortesana que su alma ha sabido cavar
para preservarse del mundo. Es en su boca,
en la cincelada comisura de los labios,
en la impecable línea de la nariz
cuyas leves alas presienten
el riesgo de todo ajeno contacto.
La barba rubia, peinada con esmero, enmarca
las mejillas donde la sangre ha huido.
Las cejas, de acicalado trazo femenino,
se alzan, la izquierda sobre todo, traicionando
un leve asombro ante el torpe desorden
y la fugaz necesidad de las pasiones.
Los lutos sucesivos, la extensión de sus poderes
El escrúpulo voraz de su conciencia,
la elegancia de sus maneras de gentilhomme,
su inclinación al secreto, fruto de su temprana
experiencia en la febril veleidad,
en la arisca altivez de sus gobernados,

quedan para siempre en este lienzo
que sólo un español pudo pintar
en comunión inefable con el más grande de sus reyes. (p. 255-256)

Esta imagen de Felipe II nos entrega una interpretación heráldica, legendaria y, simultáneamente, marcada por el deseo de conseguir transmitir una forma de intimidad entre la voz poética y el mundo interior del monarca. Esta figura de Felipe II nos muestra los principios conceptuales y estéticos que rodean la escritura de *Crónica regia y alabanza del reino*, un poemario marcado por el deseo de revelación del origen en un retorno simbólico a una España más imaginada que histórica, hecha leyenda en una visión histórica anacrónica e idealizada por una forma de perduración poética encarnada en la imagen emblemática detenida en el tiempo.

El sustrato histórico que anima el libro no puede hacernos olvidar que se tratan de un Felipe II y un Escorial imaginados o deseados los que aparecen en estos poemas. Lo que hay de reconstrucción histórica y deseo de vivificación de un tiempo tiene mucho de ensoñación y afán de creación textual, obedece a los principios compositivos de un autor del siglo XX, con origen hispanoamericano, y que está ofreciendo su particular visión en torno a Felipe II con una mirada que, nacida de un principio anacrónico consciente se está manifestando como creadora de sentidos autónomos, no necesariamente demostrables históricamente.

“En el marfil cansado del augusto rostro / los ojos de un plúmbeo azul apenas miran ya / las cosas de este mundo” (p. 255), y en esa “regia distancia” frente a la realidad, ese retraimiento, encontramos algunas de las claves para entender la naturaleza de este monarca, que se distingue por la “impaciencia” (p. 255) y el “pausado fervor” (p. 255) que conviven en su naturaleza. El poema nos los muestra en

su lejanía, marcada por su fisonomía (un recurso que aleja, en una cercanía deseosa pero siempre imposible de hacer coincidir de manera absoluta, la palabra y la imagen pictórica):

Es en su boca,
en la cincelada comisura de los labios,
en la impecable línea de la nariz
cuyas leves alas presienten
el riesgo de todo ajeno contacto. (p. 256)

En este rasgo de ocultamiento y un cierto desdén, atribuido a la disposición fisonómica, en particular a lo que se desprende de las características de personalidad que se pueden inferir de la forma de la boca y nariz de Felipe II, es donde el poeta atina a descubrir esta condición de distancia cortés que, al mismo tiempo con las cualidades de lejanía y dignidad, buscan preservar una celosa intimidad, propia de su carácter más regio y enigmático, y que, sin embargo, develan ante nuestros ojos una cierta fragilidad del retratado.

Sobre la manera como la imagen en el cuadro responde a un deseo de perduración atribuida a valores históricamente establecidos, a un deseo de transmitir dignidad o grandeza, que procede de datos históricos más que de la posible relación de los rasgos físicos con atributos morales o de carácter de la personalidad del retratado, creando una imagen didascálica del monarca, así como la manera los adjetivos en el poema son usados en la creación de la imagen efrástica de Felipe II, Efrén Giraldo sostiene lo siguiente

Veamos los adjetivos en el poema sobre Felipe, y miremos cómo son pocos los que responden a evidencias físicas. Ello permite entender

la relevancia que empiezan a adquirir los determinantes no asociados con datos sensitivos. “Cortés desdén”, “pausado fervor”, “agostado tronco”, “regia distancia”, “suprema sencillez”, “escrúpulo voraz”, “torpe desorden”, “febril veleidad” son expresiones que traen al frente cualidades poco vinculadas con lo visual. Y, de hecho, lo que pudieran expresar tal nexo lo hacen de manera tenue: “impecable línea”, “cincelada comisura”, “acicalado trazo” sólo parecen referirse muy débilmente a cosas captadas por el ojo. A la larga, que algo esté cincelado o acicalado tiene que ver más con diferencias de grado, son recordatorios abstractos de conceptos artísticos. “Cuentas ambarinas” es, en este contexto, una excepción, como la luz de los rostros sobre el fondo negro en las mismas pinturas.

Si bien el poema parece reparar más en los aspectos evidentes (mano apoyada, cuenta del rosario), todo se va relegando a una presentación histórica y “analítica”, similar a la del otro poema (el dedicado a la Infanta Catalina Micaela, hija de Felipe II). El “marfil” del rostro y lo plúmbeo de los ojos son excepciones.

La pregunta misma del inicio interpreta el rostro, recodifica las evidencias cromáticas y formales para ir hacia la psicología y, después, hacia la historia real. Inicialmente, es un enigma parecido al que asaltaba ante el rostro de la infanta, aquí más enfático porque se trata de una larga pregunta que parece buscar en las causas de cierto estado de ánimo una actitud ante la vida que el enunciador cree ver en el cuadro. Aunque, nuevamente, esto no parece desprenderse de la imagen como tal, sino del conocimiento histórico que se tiene del personaje retratado.⁸

⁸ Giraldo, Efrén (manuscrito), “Ilusión de presencia y mirada en dos poemas sobre arte de Álvaro Mutis”, 1-23, p. 8-9

Esta visión emblemática del rey, recreación moralizante y sostenida sobre una visión histórica donde lo educativo y ejemplar tienen un sitio decisivo en la creación de la imagen física de aquel que fuera señor del mundo, nos ofrecen algunos de los elementos centrales en la escritura de este libro de poemas, donde la creación de una imagen detenida en el tiempo de la fábula, de este Felipe II amante de sus hijas –que no del desafortunado Carlos–, reposa sobre un procedimiento de ennoblecimiento lingüístico, circunscrito al ámbito del poema, que nimba de leyenda la vida y obra del constructor de El Escorial.

3. “Cuatro Nocturnos de El Escorial”

La construcción del palacio-monasterio de El Escorial, una de las empresas que mayores satisfacciones le proporcionaron a Felipe II nos sumerge en el universo de interpretación heráldica de la historia, de glorificación legendaria del Imperio de los Austrias que interesa a Álvaro Mutis desde su juventud.

En este lugar el símbolo imperial arquitectónico es un símbolo que sirve a Mutis en el desarrollo de su visión de un regreso posible a una España imaginada o soñada, en este caso la España de la ortodoxia y el Imperio. Dentro de la copiosa bibliografía que existe alrededor de El Escorial, el libro de Fray José de Sigüenza (1544-1606), *La fundación del monasterio de El Escorial*, donde se da testimonio de primera mano de la construcción del palacio-monasterio, ocupa un sitio destacado. En la descripción que el Padre Sigüenza hace de El Escorial, es significativa la manera como describe el sepulcro de don Felipe II en el Panteón de Reyes, uno de los sitios centrales de la edificación, tanto por su arquitectura como por el papel simbólico que desempeña en el conjunto imperial de exaltación eclesiástica del complejo arquitectónico esta

construcción, donde ocupa un sitio destacado la tumba del monarca. En la sección IV de los “Cuatro nocturnos de El Escorial”, el mausoleo tiene un sitio destacado. Así describe Fray Pedro de Sigüenza el sepulcro de Felipe II:

Los estribos del frontispicio van a rematar en las acroteras de las pilastras que arriman al arco grande de la capilla, que tienen unas medias bolas grandes del mismo bronce dorado. El alto de este entierro (lo mismo es del otro de enfrente) es cincuenta y tres pies, y de ancho veintiocho. En el de la otra parte, en el espacio e intercolumnio del medio, está nuestro fundador el Rey don Felipe II, con armadura, manto o capa real, en que están por toda ella el escudo de las armas reales, azules, rojos, blancos, y los demás colores que allí se ven son todos los nativos de las mismas piedras: labor de mucha costa, riqueza y de singular labor, porque se puede poner y quitar toda por sus piezas, que, siendo de bronce y de piedra, tiene primor extraordinario; obra, al fin, de Reyes y de uno que lo fue tan grande. Responde lo demás todo, sin faltar punto, con el otro sitial y cojines donde se ponen de rodillas, la cabeza descubierta y las manos orando.⁹

El Escorial fue no sólo el símbolo de la grandeza imperial, sino un sitio donde la cotidianidad estaba ligada a los oficios religiosos y al estudio, ya que la Biblioteca Real ocupa un sitio importante en la edificación. Es curioso que en el poema de Mutis la biblioteca no tenga un sitio, ya que fue una de las colecciones más importantes de volúmenes científicos, teológicos y literarios del siglo XVI, y un referente para el desarrollo del conocimiento en la modernidad. Más de catorce mil volúmenes llegó a coleccionar Felipe II en la biblioteca de El Escorial.

⁹ Sigüenza, Fray José de (1986), *La fundación del monasterio de El Escorial*, Madrid, Turner Libros, p. 343

Felipe II adquirió los predios para la construcción del conjunto arquitectónico, el Real Sitio y el Monasterio en 1562, y la construcción fue terminada en 1584, luego de una planeación minuciosa, vigilada por el propio rey. El historiador valenciano Ernest Belenguer describe la significación de El Escorial en la arquitectura real española, la imponencia del conjunto y la nobleza de los materiales empleados en su construcción, así como la riqueza de su colección de arte y la grandeza del conjunto arquitectónico:

Dos décadas transcurrieron para lograr ese severo, pero armonioso, conjunto que sobresale de entre la yerma naturaleza de aquellos lugares. El Escorial ha empequeñecido toda obra arquitectónica anterior. Ni el inconcluso palacio imperial de Carlos V en Granada, que firma Pedro Machuca, ni el Alcázar de Toledo de Alonso de Covarrubias, ni la universidad de Alcalá de Henares de Rodrigo Gil Hontañón pueden comparársele. Juan Bautista de Toledo, hasta 1567, Juan de Herrera, después, y aun otros nombres más, pletóricos del Renacimiento arquitectónico italiano, habían sabido romper con todo el esquema plateresco de los Reyes Católicos y los primeros años de Carlos V, también con las reminiscencias del gótico tardío que todavía persistía en algún que otro rincón de la Corona de Aragón.

Pero, sobre todo, había sido Felipe II, tan conocedor el rey de las esencias de la arquitectura, quien había impuesto su gusto. La austeridad de ese bloque rectangular, en donde se combina el granito rojizo, extraído de las canteras de las laderas próximas, con los mármoles del interior, alcanza majestuosa grandiosidad precisamente en la sabia desnudez de cualquier ornato superfluo, en la simetría geométrica de las proporciones del orden dórico, que no admite siquiera en las ventanas de la fachada la menor moldura ni cornisa.

No obstante, la reciedumbre es sólo de esencia, revela todo un carácter, la manera de vislumbrar el mundo su rey: austero pero no

pobre. Nada en El Escorial recuerda la más mínima mezquindad en los materiales empleados, que aquí son siempre los más nobles. Felipe II no reparó en gastos, aunque el padre Sigüenza cuenta que no sobrepasaron en su totalidad los 6.200.000 ducados, con una media de 167.000 anuales para todo el reinado, lo que tampoco era un despilfarro en la monarquía más poderosa del orbe, que pretendía dejar huella de su paso en la tierra, “con lo que salió España de infinitas rustiqueces”, y aun apuntaba a la eternidad. A la llamada del rey acudieron los escultores más notables de entonces, nacionales y extranjeros, broncistas como los hermanos Leoni, León y Pompeyo, autores de los grupos del mausoleo imperial y real, iniciados en 1590. También pintores diversos trabajan en los frescos, que decoran bóvedas y paredes, como Juan Fernández el Mudo, Lucas Cangiaso, Peregrino Peregrini. En los retratos del monarca, sus esposas y sus hijos, como Alonso Sánchez Coello y Juan Pantoja de la Cruz. Y los cuadros, innumerables obras de arte, de El Bosco, Tiziano, Antonio Moro e incluso El Greco, se agolpan en El Escorial, en el centro del mecenazgo artístico que ya protagoniza directamente la monarquía.¹⁰

Mutis traza en el poema, que sucede en los helados corredores de El Escorial y en alguna oscura habitación presidida por un oscuro espejo, así como en el mausoleo, una reconstrucción posible de una escena cotidiana, la de revelaciones hechas entre atareados cortesanos, y la reflexión sobre la manera como la historia termina borrando las vidas individuales deja al lector con la sensación de haber asistido a una íntima escena de algún año de las últimas décadas del siglo XVI, en una vivencia del irrecuperable pasado, que regresa con su tráfago y sus angustia ante nuestros ojos:

¹⁰ Belenguer, Ernest (1995) *El imperio hispánico 1479-1665*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, p. 321-322

En la penumbra de un perdido
apuesto el turbio azogue
de un espejo conserva,
irrescatables,
gestos de mesurada cortesía:
dedos que acarician
con distraída ansiedad
las joyas de una empuñadura,
un pañuelo entregado
con febril disimulo,
la mano que lo oculta
con incrédulo fervor,
sombras que pasan,
escribanos, embajadores,
gente de armas, doncellas
extraviadas en el vasto
laberinto de recámaras,
salas, pasillos
y helados rincones donde
dormita un centinela. (p. 259)

En uno de sus sentidos simbólicos posibles el espejo, protagonista mudo y omnipresente de este fragmento inicial de los “Cuatro nocturnos de El Escorial”, nos remite a la facultad que posee su superficie pulida y refractiva de enderezar la imagen, y se convierte así en símbolo de las cosas vistas según su realidad esencial.¹¹ Una realidad esencial que guarda para sí el espejo “en la penumbra de un perdido / apuesto”, testigo silencioso y anónimo de la tumultuosa vida cortesana, y que parece ser la clave comprensiva para descifrar la voltería condición humana, sus pequeños

¹¹ Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain (2015), *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder Editorial, p. 477.

gestos y traiciones, vacilaciones y tanteos, que producen el tejido incomprensible y fragmentario de las vidas humanas que dan origen a la historia. Ahora bien, esta realidad esencial develada en el poema como clave para entender la naturaleza incierta del hombre y el mundo, signada por el flujo caótico y la corriente desordenada del tiempo devorador, condición efectiva a la que no es invulnerable la corte de Felipe II, y el destino de los cortesanos y monjes que atraviesan los gélidos corredores de El Escorial, posee una característica huidiza. Se nos anuncia en sordina que “el turbio azogue / conserva, irrescatables / gestos de mesurada cortesía”, es decir que esta superficie pulida se ha oscurecido, enturbiado con el paso de los años, y los gestos que conservó ya se han hecho irrescatables, están perdidos en la corriente de los días, de alguna manera parece que la verdad esencial que el espejo podría devolvernos se ha pervertido y su esencial verdad está corrupta, así como las intenciones que animaron los gestos de estos personajes que se han hecho anónimos ante el devastador paso de la historia y su fragor.

Lo que el espejo calla,
lo que guarda
en su anónima eternidad,
en su opaca extensión
donde la nada gira
en el sellado vértigo
de las disoluciones,
jamás será dicho.
Ni siquiera la poesía
es bastante para rescatar
del minucioso olvido
lo que calla este espejo

en la tiniebla
de su desamparo. (p. 259-260)

Esta verdad esencial que el espejo revela parece condenada de antemano “al minucioso olvido”, a permanecer oculta para los hombres. Ni siquiera las palabras de la poesía pueden recuperar esos fugaces momentos que se suceden en la bullente vida cortesana, y les corresponde a estos poemas ser imagen hermética, jardín cerrado, de aquello que no puede ser percibido por los protagonistas de la vida palaciega y que las imágenes de la historia no alcanzan a registrar con veracidad y eficacia verbal. Límite del lenguaje, opacidad de la poesía, son límites definitivos a los que se enfrenta la experiencia de estos personajes encerrados en fríos muros, y como en ningún otro momento del segundo período de la poesía de Mutis, en el grupo de poemas consagrados a la noche en El Escorial, asistimos a la constatación de esta incapacidad de las palabras para ofrecer una imagen más o menos vívida del mundo que pretenden convocar, su tenue y palpitante fulguración, la realidad de los objetos y los seres una verdad inaprehensible que termina perdida sin remedio, como una sombra fugaz apenas dejándose escapar de entre los dedos en los entresijos del lenguaje.

El segundo de los nocturnos dedicado a El Escorial invoca el aire del lugar:

El aire que recorre estos patios y que palpa
las figuras de reyes y evangelistas, es ajeno
a todas las distancias y regiones del mundo.
Se diría nacido en las columnatas, corredores
galerías, portales y salas de esta fábrica
sin término. Su misma temperatura mana
de la cantera pulida en la gris rutina
de su reverente superficie. Nace y muere
sin franquear jamás el augusto espacio

que su Católica Majestad prescribió como morada
para conocer y velar los asuntos del Imperio
y acoger las absortas vigilijs de su alma sin sosiego. (p. 260)

El aire, elemento natural que preside esta sección de los “Cuatro nocturnos de El Escorial”, tiene una paradójica característica, ya que no parece pertenecer al espacio terrestre, es ilimitado y no pertenece a un sitio determinado: “es ajeno / a todas las distancias y regiones del mundo.” (p. 260), y por otra parte está confinado a los límites del palacio-monasterio de una manera necesaria, como se advierte en el poema:

Se diría nacido en las columnatas, corredores
galerías, portales y salas de esta fábrica
sin término. Su misma temperatura mana
de la cantera pulida en la gris rutina
de su reverente superficie. Nace y muere
sin franquear jamás el augusto espacio
que su Católica Majestad prescribió como morada
para conocer y velar los asuntos del Imperio
y acoger las absortas vigilijs de su alma sin sosiego. (p. 260)

En un sentido particular de voluntad sincrética, fusión simbólica entre el mundo natural y el mundo de la historia humana, que se encarna en la voluntad de Felipe II, podría afirmarse que el aire “que recorre estos patios y que palpa / las figuras de reyes y evangelistas” (p. 260), nace de la propia respiración del rey, y “Su misma temperatura mana / de la cantera pulida en la gris rutina /de su reverente superficie” (p. 260). El Escorial, monumento humano nacido de la voluntad del monarca, hace nacer el aire que lo rodea y recorre, ofreciéndole una existencia única, protegida, aunque no totalmente, del mundo y sus trasiegos.

Propiamente un nocturno, la tercera sección está dedicada a la noche.

La noche desciende por la sierra,
se abre paso entre pinares y robledos,
con sigilo se establece alrededor del edificio,
se hace más densa, más presente a cada instante,
acumula sus fuerzas, agazapada, preparándose
para la contienda que la espera. Pone cerco
al Palacio Monasterio, por sus grises muros
repta una y otra vez y en vano intenta
tomar posesión del Real Sitio. Exhala entonces
su obstinado bismuto, destila sus alcoholes
funerales, extiende su grasiento sudario
de hollín y siempreviva y apenas logra,
tras porfiar con ciega energía, instalar
su tiniebla en los jardines, demorarse
en la galería de los convalecientes
y resistir por cierto tiempo en los patios,
poca cosa. (p. 260-261)

La noche, elemento simbólico protagonista de la tercera sección del poema, posee una naturaleza dual, ya que al principio del poema “se hace más densa, más presente a cada instante, / acumula sus fuerzas, agazapada, preparándose / para la contienda que la espera” (p. 260-261), y posee una condición hostil, dañina, “repta una y otra vez y en vano intenta / tomar posesión del Real Sitio.” (p. 261). Este rostro de la noche es el de una potencia enemiga del poder de Felipe II, encarnado en el Palacio Monasterio y sus muros y corredores. De súbito, oponiéndose a estos designios ominosos, que son finalmente “poca cosa”,

por obra de la nocturna brega sin sosiego
ocurre la insólita sorpresa:
los muros, las columnas, las fachadas, los techos,

las torres y las bóvedas, la obra toda adquiere
esa leve consistencia, esa alada ligereza
propias de una porosa substancia que despide
una láctea claridad y se sostiene en su ingrávida
mudanza frente a la vencida sitiadora
que cesa en su estéril asalto. (p. 261)

La noche, debatiéndose en “la nocturna / brega sin sosiego”, parece representar al sueño en su condición doble de pesadilla temida y anhelado consuelo. Sueño del horror y plácido sueño conciliado con dificultad después de la batalla del insomnio y la angustia, parece que esta noche ensoñada está en la base simbólica que nos permite entender El Escorial como un sitio donde se suceden las batallas cruentas y las conquistas plácidas de aquel que ha sabido imponerse sobre la angustia. Posee además, luego de la dura prueba de la pesadilla, una

alada ligereza
propia de una porosa substancia que despide
una láctea claridad y se sostiene en su ingrávida mudanza frente a la
vencida sitiadora
que cesa en su estéril asalto. (261)

La “porosa substancia” con que están contruidos los muros de El Escorial, parece hacer eco a la liviana materia, descrita como “albas porosidades” de aquella

piedra [que] ha venido a ser una presencia
de albas porosidades, laberintos minúsculos,
ruinas de minuciosa pequeñez, de brevedad sin término,
y así las paredes, los patios, las murallas,
los más secretos rincones, el aire mismo
en su labrada transparencia también
horadado por el tiempo, la luz y sus criaturas. (p. 197)

del poema “Cádiz”, incluido en *Los emisarios*, y llama la atención que el monumento al catolicismo y la Contrarreforma más severos comparta naturaleza con esa Cádiz metamórfica asentada sobre basamentos egipcios, fenicios, griegos y etruscos. Aquí Castilla y Andalucía se entrelazan en un universo donde es la porosidad la que distingue la naturaleza de sus íntimos cimientos. Lo más sólido en apariencia es poroso, tiene agujeros minúsculos en sus entrañas, y es recorrido por el aire en sus viajes interminos, como si esa España mitológica necesitara confirmar su vocación etérea, de deseo puro, esencia de este sueño de retorno hispánico que distingue el segundo período de la poesía de Mutis. Ya no piedra porosa, pero sí “piedra constelada” (p. 277), etérea, inmaterial e ingravida, es la que aparece en el “Nocturno en Compostela” de *Un homenaje y siete nocturnos*, el tercer libro de nuestra serie hispánica, uniendo así a Cádiz, El Escorial y la catedral de Santiago de Compostela, en una trilogía donde el elemento de ingravidez, porosidad y constelación brillante del firmamento se convierten en símbolos de la inmaterialidad y deseo de eternidad que distingue este sueño de consuelo y regreso a los orígenes que se llama España, y que regresa de forma reiterada en la poesía del segundo período de la obra de Álvaro Mutis.

La piedra porosa con la que están construidas tantos edificios gaditanos, extraída de las rocas marinas, la “piedra ostionera”, que sirve de base y primera planta de muchas construcciones, ocultada durante bastante tiempo por capas de cal o pintura, al considerarse acaso demasiado rústica para exhibirse desnuda sobre el pavimento, pero que en las últimas décadas muestra su existencia, como recuperación y exaltación de

un pasado oculto,¹² es un material de construcción nombrado con claridad en el poema. La piedra que viene del mar, y que es traída a tierra para construir edificios, primero ocultada en los basamentos de las construcciones y luego será mostrada en su desnudez, podría ser imagen, resto de naufragio del mismo mar que ha recorrido Maqroll en sus innumerables navegaciones, y que en la obra de Mutis aparece como un elemento definitivo en la constitución del mundo. Mar proceloso que, en términos simbólicos, ofrece también una forma de incitación a la aventura y es imagen de transitoriedad. Su simbología es ambivalente:

El mar, símbolo de la dinámica de la vida. Todo sale de él y todo vuelve a él: lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos. Aguas en movimiento, la mar simboliza un estado transitorio entre los posibles aún informales y las realidades formales, una situación de ambivalencia que es la de la incertidumbre, de la duda, de la indecisión y que puede concluirse bien o mal. De ahí que el mar sea a la vez imagen de la vida y de la muerte¹³

Imagen de vida y muerte, el mar del que proceden las piedras “de albas porosidades” con las que está construida Cádiz, nos ofrece una imagen de la ciudad identificada con su naturaleza navegante, lanzada a la aventura de la vida y la muerte, anhelante de infinito. Este mismo infinito que aparece encarnado en la imagen de la “piedra constelada” de la catedral de Santiago de Compostela, donde es la bóveda celeste el lugar del que parecen proceder los materiales de construcción de la tumba legendaria del Apóstol.

¹² Ripoll, José Ramón (2014), “El reino de Mutis (desde Tolima a Cádiz)”, en Diego Valverde Villena (ed.) *Gaviero. Ensayos sobre Álvaro Mutis*, Madrid: Editorial Verbum, 129-153, pp. 145-146

¹³ Chevalier y Gheerbrant (2015), *Diccionario de los símbolos*, p. 689.

El cielo responde al mar, en su tempestuoso y voltario sueño, que vive dormido, oculto en el corazón de la piedra, y que en su carácter dual es también, símbolo de ese peregrinaje sin término que es, finalmente, la vida del hombre. Sin embargo, la naturaleza del cielo posee una dimensión de búsqueda y manifestación de la trascendencia que la condición del mar no ofrece de manera tan evidente. En relación con el símbolo del cielo es pertinente considerar esta naturaleza trascendente que se asocia a la constelación que recorre la bóveda constelada:

El cielo es una manifestación directa de la trascendencia, el poder, la perennidad y lo sagrado: lo que ningún ser vivo de la tierra puede alcanzar. El solo hecho de estar elevado, de hallarse en lo alto, equivale “a ser poderoso” (en el sentido religioso de la palabra) y a estar como tal saturado de sacralidad...La trascendencia divina se revela directamente en la inaccesibilidad, la infinitud, la eternidad y la fuerza creadora del cielo (la lluvia). El modo de ser celeste es una hierofanía inagotable. Por consiguiente todo lo que sucede en los espacios siderales y en las regiones superiores de la atmósfera – la revolución rítmica de los astros, la persecución de las nubes, las tempestades, el rayo, los meteoros, el arco iris, son momentos de esta misma hierofanía.¹⁴

No el reposo definitivo, entonces, parece convocar esta forma del Orden que convoca el poeta, sino nueva incitación al viaje, con sus riesgos y posibilidades siempre presentes. Viaje hacia la vida o la muerte, recorrido incesante o trascendencia infinita y eternidad son convocados en estos poemas. Así, la piedra, en apariencia sólida y súbitamente liviana de El Escorial, donde asistimos a una metamorfosis, y “por obra de la nocturna / brega sin sosiego, ocurre la insólita sorpresa: / los muros, las columnas, las

¹⁴ Chevalier y Gheerbrant (2015), *Diccionario de los símbolos*, p. 281

fachadas, los techos, / las torres y las bóvedas, la obra toda adquiere /esa leve consistencia, esa alada ligereza / propias de una porosa substancia que despidе / una láctea claridad y se sostiene en su ingrávida / mudanza” (p. 261) ; el mar de Cádiz, cantera de “la piedra, / (que) ha venido a ser una presencia de albas porosidades / laberintos minúsculos, ruinas de minuciosa pequeñez, de brevedad sin término, / y así las paredes, los patios, las murallas” (p. 197); y por último la “piedra constelada” (p. 275) de la catedral, sobre la que vela el Apóstol en el cielo de Santiago de Compostela, se acercan significativamente en nuestra lectura. Las tres piedras, en apariencia materiales de construcción pero también otra cosa distinta, son nombradas en los poemas para entonces transformarse en símbolos de apertura a la totalidad, señales textuales de un incesante deseo de transformación que actúa en el tiempo, y hace más amplia la vida de los hombres. Son estos tres momentos estaciones en un proceso de acercamiento simbólico cifrado que nos es dable observar en los poemas “Cádiz” de *Los emisarios*, en la cuarta sección de los “Cuatro nocturnos de El Escorial” de *Crónica Regia y alabanza del Reino*, y en el segundo nocturno de *Un homenaje y siete nocturnos*, textos donde confluye esta visión de la ligereza de la piedra, imagen que responde a una visión donde se pone el acento en la experiencia de perduración del viaje de la existencia hacia un destino desconocido y, acaso, imposible, y donde los elementos fundacionales de la realidad juegan un papel decisivo en esta visión antropológica del devenir y la disolución como formas posibles de redención y destino cumplido.

El recobrado sueño del Rey y Fundador, acontecimiento decisivo en la tercera sección de los “Cuatro nocturnos de El Escorial” es uno de los principios que apuntalan el mundo legendario convocado en *Crónica regia y alabanza del reino*, ya que el sueño del monarca posee una “prístina eficacia” y, al mismo tiempo, una

“original presencia”, en una convocación de dos fuerzas que conviven en el poemario. Por una parte, una “eficacia” activa, forma de convocación y celebración de la acción del hombre en la historia y, por otro lado, una “presencia”, vinculada con un hecho epifánico, que nos lleva a presenciar la manifestación de una realidad que no precisa de la acción para ser. Tanto eficacia como presencia son convocados en tanto depositarios de una forma de trascendencia que recorre el Palacio Monasterio de El Escorial, y distingue las vidas de aquellos que están marcados por su atmósfera de revelaciones y manifestaciones de una verdad posible, la de la revelación y el misterio que el poder convoca. En este mundo, el origen puede ser soñado o imaginado, sin necesidad de confrontarlo de una manera minuciosa con el dato histórico, y parece ser mejor para la voz poética llevarnos a un universo de manifestaciones simbólicas donde el encuentro con la fuente matriz conlleva una forma de experiencia que está sumergida en el universo de la trascendencia y ofrece una posibilidad de redención y de búsqueda del orden en medio del desastre de las acciones azarosas y brutales de los “ingratos hombres y el olvido”. Es de capital importancia que tanto la eficacia como la presencia del sueño del Rey se hagan manifiestas “ante la noche”, el espacio privilegiado de la revelación y el silencio, momento donde la majestuosidad latente del paso del tiempo se encarna, y –también– donde habita la presencia poderosa del misterio que luego operará en la vigilia de los hombres, aunque ellos mismos no lo sepan con claridad. Símbolo abierto y diverso, la noche es una de las formas como la transformación y el proceso de encuentro con los orígenes se hace posible en la obra mutisiana y nos devuelven, purificados y quintaesenciados, los poderes que el hombre precisa para hacerle frente a la devastación de los días.

En la obra poética de Álvaro Mutis, en muchas ocasiones, la noche tiene una naturaleza creadora, nutricia, ofrece cobijo y posibilita el sueño que es una forma suprema de revelación. Tiene muchos de los elementos de la noche romántica donde es posible ser de manera auténtica, creativa, y ofrece una forma de consuelo y encuentro con la verdad. Volveremos a reflexionar sobre el sentido de la noche en la poesía de Mutis en el capítulo V, dedicado al libro *Un homenaje y siete nocturnos*.

La cuarta sección está dedicada al mausoleo en el que reposan los monarcas dentro del palacio:

Este mausoleo en cuyas urnas de oscuro mármol
reposan los restos de monarcas y reinas
de España, avanza por las tinieblas del tiempo
sin tregua, como en la cala de un insomne navío.
Estas cenizas velan en el centro mismo
del edificio, en lo más recóndito y esencial
de su entraña y en la alta noche de los siglos
siguen con terca parsimonia dando fe de su augusta
presencia, de su pálida fiebre de poderes y mudos
desvaríos. (p. 261-262)

El mausoleo que guarda “los restos de monarcas y reinas” (p. 261), centro de la imagería de esta cuarta sección del poema, avanza “por las tinieblas del tiempo” (p. 261), “como en la cala de un insomne navío” (261). Parece haber en esta última sección del poema, en particular en la recreación del ambiente del mausoleo real en El

Escorial, un eco de cierta poesía áurea, en particular del soneto de Luis de Góngora dedicado a la tumba del Greco¹⁵.

La vida de estos reyes aquí sepultados es motivo de reflexión e impulso para la acción de aquellos que ven en esta España mitológica, soñada, una posibilidad de redención:

De su vida, en fin, de su errancia terrena
lastrada por deberes y agonías, iluminada apenas
por el tenue licor de una incierta esperanza
en el manifiesto destino de su raza, confundido

¹⁵ “Inscripción para el sepulcro de Domínico Greco”

Esta en forma elegante, oh peregrino
de pórvido luciente dura llave,
el pincel niega al mundo más süave
que dio espíritu a leño, vida a lino.

Su nombre, aun de mayor aliento digno
que en los clarines de la Fama cabe,
el campo ilustra de ese mármol grave.
Venérale, y prosigue tu camino.

Su nombre, aun de mayor aliento digno
que en los clarines de la Fama cabe,
el campo ilustra de ese mármol grave.
Venérale, y prosigue tu camino.

Tanta urna, a pesar de su dureza,
lágrimas beba y cuantos suda olores
corteza funeral de árbol sabeo.

Góngora, Luis de, *Sonetos completos* (1992). Edición de Biruté Ciplijauskaité. Madrid: Editorial Castalia, p. 219

Aunque no existe en el poema de Mutis el juego metafórico culteranista del soneto de Góngora, hay un aire de familia entre la referencia al “insomne navío” del mausoleo, en “cuyas urnas de oscuro mármol / reposan los restos de monarcas y reinas”, y la tumba del pintor, “de pórvido luciente dura llave” que lo conduce a la eternidad. En el poema del colombiano las referencias concretas del mundo (leño, lino, lágrimas, olores), que aparecen convocadas en la inscripción para el sepulcro del soneto gongorino, se han disminuido de manera radical, y el elemento de abstracción comprensiva domina el texto. Esto muestra en otro ángulo en qué medida la proliferación barroca de la realidad se convierte en Mutis en un deseo de habitar un mundo supramaterial, de generalizaciones sintéticas que huyen de la materia que es susceptible de deteriorarse, principio que habita en su poesía última.

con la suerte de estas tierras holladas por la planta
del Apóstol. Nadie que se detenga bajo la sobria
bóveda de este espacio donde ciega la muerte
a sus rebaños y les otorga su inapelable permanencia,
podrá decirse ajeno al enigma que aquí celebra
sus instancias y nos concede aún un plazo efímero
para que sepamos en verdad lo que ha sido de nosotros
y lo que a estos despojos le debemos en el orden
que rige nuestra vida y cuya cifra aquí se manifiesta
o para siempre se desvanece y muere. (p. 262)

En los versos: “De su vida, en fin, de su errancia terrena / lastrada por deberes y agonías, iluminada apenas / por el tenue licor de una incierta esperanza / en el manifiesto destino de su raza, confundido / con la suerte de estas tierras holladas por la planta / del Apóstol.” (p. 262), encontramos algunas de las características paradójales que están en la base de la visión mutisiana en torno al Reino que ofrece la redención, intuida o deseada, para el hombre que encuentra en sus orígenes familiares o históricos una forma de sosiego. Allí, la definición angustiosa de la vida individual “lastrada por deberes y agonías, iluminada apenas / por el tenue licor de una incierta esperanza”, encuentra una forma de conciliación y reposo, aunque sea como deseo no realizado y siempre aguardado, promesa que anhela su realidad en la celosa intimidad del poeta.

La invocación a “la suerte de estas tierras, holladas por la planta del Apóstol”, y a la “errancia terrena, (...) iluminada apenas / por el tenue licor de una incierta esperanza” (p. 262) nos remite a esa visión trascendente que desea el poeta se haga manifiesta y presente en su vida, y que no siempre ofrece una resolución a la medida de sus deseos. No por ello debemos dejar pasar de largo el “plazo efímero” que nos concede la contemplación de los restos de aquellos antepasados heroicos para que

“sepamos en verdad lo que ha sido de nosotros” (p. 262), y la reverencia que debemos a aquella potencia “que rige nuestra vida y cuya cifra aquí se manifiesta / o para siempre se desvanece y muere”. Hay algo agónico en este deseo de Mutis por conseguir una permanencia trascendente, más allá de la historia y los yerros de los hombres, un deseo de continuidad en la eternidad, que encuentra en esta ensoñación monárquica uno de sus momentos más ambiguos y difíciles de entender.

El recobrado sueño del Rey y Fundador, uno de los principios que apuntalan el mundo legendario convocado en *Crónica regia y alabanza del reino*, posee una “prístina eficacia” y, al mismo tiempo, una “original presencia”, en una convocación de dos fuerzas que conviven en el poemario. Por una parte, una “eficacia” activa, forma de convocación de la acción del hombre y, por otro lado, una “presencia”, vinculada con un hecho epifánico, que nos lleva a presenciar la manifestación de una realidad que no precisa de la acción para ser. Tanto eficacia como presencia son convocados en tanto depositarios de una forma de trascendencia que recorre el Palacio Monasterio de El Escorial, y distingue las vidas de aquellos que están marcados por su atmósfera de revelaciones y manifestaciones de una verdad posible, la de la revelación y el misterio que el poder convoca. En este mundo, el origen puede ser soñado o imaginado, sin necesidad de confrontarlo de una manera minuciosa con el dato histórico, y parece ser mejor para la voz poética llevarnos a un universo de manifestaciones simbólicas donde el encuentro con la fuente matriz conlleva una forma de experiencia que está sumergida en el universo de la trascendencia y ofrece una posibilidad de redención y de búsqueda del orden en medio del desastre de las acciones azarosas y brutales de los “ingratos hombres y el olvido”. Es de capital importancia que tanto la eficacia como la presencia del sueño del Rey se hagan

manifiestas “ante la noche”, el espacio privilegiado de la revelación y el silencio, momento donde la majestuosidad latente del paso del tiempo se encarna, y –también– donde habita la presencia poderosa del misterio que luego operará en la vigilia de los hombres, aunque ellos mismos no lo sepan con claridad. Símbolo abierto y diverso, la noche es una de las formas como la transformación y el proceso de encuentro con los orígenes se hace posible en la obra mutisiana y nos devuelven, purificados y quintaesenciados, los poderes que el hombre precisa para hacerle frente a la devastación de los días.

En la obra de Álvaro Mutis en muchas ocasiones la noche es una potencia creadora, nutricia, ofrece cobijo y posibilita el sueño que es una forma suprema de revelación. Tiene muchos de los elementos de la noche romántica donde es posible ser de manera auténtica, creativa, y ofrece una forma de consuelo y encuentro con la verdad. Volveremos de manera más extensa a reflexionar sobre el sentido de la noche en la poesía de Mutis en el capítulo V, dedicado al libro *Un homenaje y siete nocturnos*.

Existe una cierta simetría en la adjudicación simbólica de una imagen central a cada una de las secciones del poema: si en la primera es el espejo de un corredor de palacio, que alcanza a vislumbrar el abigarrado universo de gestos, sombras, laberintos, recámaras y rincones, parece que le pareciera hacer un guiño, en juego simétrico, la cuarta y última sección de los “Cuatro nocturnos de El Escorial”, presidida por el mausoleo real. Tanto el espejo como el mausoleo, construcciones del hombre y que forman parte del Palacio Monasterio tienen así un sentido de clave por descifrar, son un modo de intentar ofrecer símbolos que hablen del deseo de

perduración solemne y densa, austera y monástica, que distingue la arquitectura de El Escorial.

La segunda sección, presidida por la imagen del aire, que aparece como nacido en el ámbito cerrado de El Escorial, un aire amurallado, apresado, parece desarrollar un juego de correspondencias con la tercera sección, donde la noche invade inicialmente el ambiente de manera ominosa, conquistando todos los espacios posibles en una campaña no por silenciosa menos brutal; asistimos, con posterioridad, al cambio de naturaleza de todo el ámbito descrito y evocado, al pasar la noche entonces a ser un paisaje simbólico donde se hacen reales el consuelo y descanso que le otorga el sueño al rey, luego de haber atravesado la prueba de un desasosiego inicial. Así, después de la pesadilla convulsa del inicio de la tercera sección, se consigue un reposo temporal, uno que se consigue gracias a la acción de este bálsamo eficaz: “Por breves horas, entonces, el sueño del Rey / y Fundador recobra su prístina eficacia, / su original presencia ante la noche, / contra los ingratos hombres y el olvido.” (261). En la última sección es la muerte, aquella que se evidencia en los restos reales que reposan en el mausoleo, su “inapelable permanencia”, la realidad que le da un cierre reflexivo y silencioso a este poema.

4. “Regreso a un retrato de la Infanta Catalina Micaela hija del Rey Don Felipe II”

El segundo de los poemas efrásticos está dedicado a un retrato de la Infanta Catalina Micaela, hija de Felipe II, pintado por Alonso Sánchez Coello. Con breves pinceladas, describe la vida de la infanta y termina con una pequeña fantasía del poeta de rescatarla del dolor de los siglos mediante una ligera aventura amorosa:

Algo hay en los labios de esta joven señora,
algo en el malicioso asombro de sus ojos,
cuyo leve estrabismo nos propone
el absorto enigma de los elegidos,
algo en su resuelto porte entre andaluz y toscano
que me detiene a mitad del camino
y sólo me concede ocasión de alabarla
desde la reverente distancia de estas líneas.
No esconden bien el fuego de sus ensoñaciones,
el altivo porte de su cabeza alerta,
ni el cuello erguido preso en la blanca gorguera,
ni el enlutado traje que se ciñe a su talle.
Tampoco el aire de duelo cortesano
consigue ocultar el rastro de su sangre Valois
mezclado con la turbia savia florentina.
La muerte ha de llevarla cuando
cumpla treinta años. Diez hijos dió a su esposo
el Duque de Saboya. Fue tierna con su padre
y en Turín siguió siendo una infanta española.
Torno a mirar el lienzo que pintó Sánchez Coello
cuando la infanta aún no tenía dieciocho años
y me invade, como siempre que vengo a visitarla
a este rincón del Prado que la guarda
en un casi anónimo recato, un deseo insensato
de sacarla del mudo letargo de los siglos
y llevarla del brazo e invitarla a perdernos
en el falaz laberinto de un verano sin término. (p. 263-264)

El “falaz laberinto de un verano sin término” (p. 264), donde sueña perderse la voz poética al hacer salir de su retrato a la Infanta Catalina Micaela, nos habla de la intimidad que desea Mutis con estos entrañables personajes, que forman parte de su

personal cosmología, y hace parte de ese sistema de referencias que habitan su poesía, que nos los muestran con una imagen gloriosa, idealizada y, al mismo tiempo, humana.



14 - Retrato de la infanta Catalina Micaela de Austria (1567-1597),

que fue hija del rey Felipe II de España y de la reina Isabel de Valois y esposa del duque Carlos Manuel I de Saboya de Alonso Sánchez Coello, ca. 1584-1585. Museo del Prado, <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:CatalinaMicaelaofSpainbyAlonsoS%C3%A1nchezCoello.jpg>.

María Ángeles Pérez López desarrolla la relación entre una “poética de la insuficiencia”, referida a la incapacidad del lenguaje para dar cuenta de la vitalidad irrestricta que no puede ser aprehendida por el lenguaje y el esfuerzo por atrapar el pasado en toda su intensidad en estos términos:

Frente a lo que podríamos llamar en el escritor colombiano la poética de la insuficiencia, la lúcida y devastadora poética de la

insuficiencia, que concluye el primer nocturno de El Escorial señalando cómo

[...] Ni siquiera la poesía
es bastante para rescatar
del minucioso olvido
lo que calla este espejo
en la tiniebla
de su desamparo (260)

hay sin embargo en *Crónica regia* un denodado esfuerzo por atrapar en toda su intensidad ese pasado con el que entenderse, ese pasado como pentagrama para escribir las notas de un presente mejor afinado, como palimpsesto que recobra, en su vocación elegíaca, la noción de una huella aún perceptible.¹⁶

El presente que vivifica el pasado, el deseo de que el poder del mito trascienda el tiempo y nos dé las claves de un mundo más amplio y lleno de esperanza son realidades convocadas por el poema y, al mismo tiempo, le dan vida al espíritu de un mundo en apariencia lejano, pero todavía capaz de hablarnos de nuestra existencia con verdad. Este principio vivificador del pasado recorre todo el segundo período de la poesía de Mutis, y ofrece algunas de las claves más significativas para acercarnos a su manera propia de intentar cumplir un sueño de reconciliación existencial y reencuentro con los orígenes:

Torno a mirar el lienzo que pintó Sánchez Coello
cuando la infanta aún no tenía dieciocho años
y me invade, como siempre que vengo a visitarla

¹⁶ Pérez López, María Ángeles (2007), “Cifra y orden en Álvaro Mutis: la “Crónica regia””, en Carmenza Kline (ed.), *Cajón de textos. Ensayos sobre literatura hispanoamericana*, Bogotá: Fundación General de la Universidad de Salamanca sede Colombia, 209-222, p. 211.

a este rincón del Prado que la guarda
en un casi anónimo recato, un deseo insensato
de sacarla del mudo letargo de los siglos
y llevarla del brazo e invitarla a perdernos
en el falaz laberinto de un verano sin término. (p. 263-264)

El reencuentro del poeta con la infanta es gozoso, tiene algo de ingenuidad y plenitud juveniles, y en este sentido existe una simultánea devoción reverente y un deseo de cercanía, que nos hace pensar que, acaso, no es tan hierática y vertical su relación con la monarquía. La infanta, con la que el poeta quiere perderse en “el falaz laberinto de un verano sin término” podría ser una muchacha del común, ha bajado de su trono, y el texto nos la muestra con un desenfadado ademán, que Mutis desea convertir en su imán metamórfico en este poema, merced al poder igualador y redentor el arte, que convierte la jerarquía en un asunto en apariencia poco significativo.

5. “Apuntes para un funeral”

Uno de los primeros poemas de Álvaro Mutis es “Apuntes para un poema de lástimas a la memoria de su majestad el rey Felipe II”, fechado como escrito en 1947, composición que indica claramente su fascinación con la figura del monarca. En “Al rescate de Felipe II”, un artículo recogido en *De lecturas y algo del mundo* (1999), y publicado originalmente en México el 2 agosto de 1980 en el periódico *Novedades*, el poeta explica las raíces de su interés por Felipe II y lo que lo motiva a trazar una imagen reivindicada:

Tal ha sido la persistencia y la eficacia de la leyenda negra sobre el rey Felipe II de España, leyenda de origen notoriamente protestante, cuando los detractores son ingleses, o de un candoroso racionalismo cuando son los franceses los encargados de sembrar de infamia el

gobierno y la persona del gran monarca, tan bien orquestada ha sido la campaña iniciada por Isabel y sus ministros en vida aun de don Felipe, que hasta en España ha logrado propagadores aún entre historiadores y estudiosos de quienes deberíamos esperar un criterio más riguroso y una visión más cierta para tratar el tema.¹⁷

Como señala Barrero Fajardo, el propósito de reconstrucción de la imagen de Felipe II llevaba en sus orígenes una postura provocadora, de talante juvenil, como se manifiesta en una entrevista de radio concedida en 1955.¹⁸ En ella lo que se reivindica, más que la figura del monarca, son los elementos que se asocian con la “leyenda negra” que pretendía desvirtuar. Ante la pregunta de la entrevistadora acerca de la época en la que más le hubiera gustado vivir, afirma que en la corte de Su Muy Católica Majestad Felipe II, rodeado de enanos de la corte y acompañando al rey en su labor de eliminación de la herejía. Y se imaginaba sus funciones dentro de ella de la siguiente manera:

Mi principal misión en el gobierno de Don Felipe, hubiera sido la organización y desarrollo de la Santa Inquisición en tierras de Indias. Hubiera establecido tribunales del Santo Oficio en todas y cada una de las ciudades fundadas en los nuevos dominios de la Corona Española, y bajo un régimen implacable de acusaciones secretas, vigilancia continua y duros tormentos, hubiera exterminado todo espíritu de independencia, merced a un sistema de rehenes, cautivos en las cárceles de España, o vigilados en sus destierros de la corte. Hubiera conseguido implantar un severo régimen de terror entre los españoles que quisieran residir o establecerse en las Indias, obligándolos a tornar a España, después de

¹⁷ Mutis, Álvaro (1999). *De lecturas y algo del mundo*, Santafé de Bogotá: Planeta Colombiana, p. 43.

¹⁸ Barrero Fajardo, Mario (2010), “Felipe II bajo el prisma poético de Álvaro Mutis. Una boutade transformada en una mirada reverencial”, en E. Torregroza, & P. Ochoa (eds.), *Formas de hispanidad*, Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 411-426, p. 413.

cumplido un determinado plazo, a fin de que no echaran raíces en los nuevos territorios de la Corona. A los naturales de esas regiones les hubiera embarcado en su totalidad y vendido a los venecianos para que los utilizaran en la construcción de sus malsanos y fétidos canales o de sus amplios y hermosos hospitales y palacios.¹⁹

Los cambios que realizó Mutis entre la primera y la segunda versión del poema no son significativos. Lo que se manifiesta es que las modificaciones no producen transformaciones de sentido o estilísticas notables, y obedecen a un deseo por construir un texto más desembarazado de una cierta pesadez retórica que afeaba un poco la expresión de la primera versión. Con el paso del tiempo hay una tendencia en Mutis a conseguir una expresión más sencilla y susceptible de encontrarse en diálogo directo con un lector informado pero no erudito.

El poema original, escrito en 1947 con el título de “Apuntes para un poema de lástimas a la memoria de su majestad el rey Felipe II”²⁰ y publicado de nuevo, casi cuarenta años después, en *Crónica regia y alabanza del Reino* (1985) con muy pequeños cambios, bajo el breve título de “Apuntes para un funeral”, muestra no solo la pasión que tuvo toda su vida Álvaro Mutis por la figura del monarca, sino el deseo de convertir esta reflexión sobre la figura regia en un asunto donde vida y poesía se entrelazan, dando cuenta de la transformación en la concepción sobre la escritura y la revelación poética que advertimos en la escritura del autor bogotano.

Es necesario anotar que el poema escrito originalmente en 1947 fue publicado luego de varias décadas en 1981 en la edición de *Poesía y prosa* del Instituto

¹⁹ Mutis (1982), *Poesía y prosa*, p. 544.

²⁰ Mutis (1982), *Poesía y prosa*, pp. 18-21.

Colombiano de Cultura, y poco después en la edición de La Oveja Negra de 1982, incluyendo un epígrafe de Anthony Gilbert de *La Campana de la Muerte*. La versión del poema en *Crónica Regia*, que cambia el título de “Apuntes para un poema de lástimas a la memoria de Su Majestad el rey Felipe II” por el más sobrio de “Apuntes para un funeral”, no modifica de manera sustancial el texto, y realiza algunos pequeños cambios escriturales, que contribuyen a crear un texto más despojado y cercano a la sintaxis convencional, al aligerar el poema de elementos de ostentación gramatical poco habituales, con tendencia a un cierto manierismo expresivo. Los cambios parecen responder más a una voluntad de supresión de expresiones rebuscadas que afeaban el texto original, y desean conseguir una expresión más sencilla, y cercana a la comprensión de un lector enterado pero no erudito.

En la versión de *Crónica Regia* se suprime el epígrafe de Gilbert. El texto reza:

“... alguien como un pequeño reptil, un alma gris despreciable, arrastrada por la muerte, probablemente por medios traicioneros, como el veneno, por ejemplo” *La Campana de la Muerte*, Cap. XIII. Anthony Gilbert.²¹

Se puede observar que la imagen que aparece en las dos versiones del poema, referida a la imagen de Felipe II como un reptil indefenso y creyente nace del epígrafe de Gilbert, suprimido en la versión de *Crónica Regia*. El fragmento del texto del poema en cuestión reza de manera idéntica en sus dos versiones, la del poema escrito en 1947, publicado en 1981 y 1982, y la de la segunda versión de *Crónica Regia* de 1985:

²¹ Mutis (1981), p. 18; Mutis (1982), p. 13

Por último hagamos memoria de sus hechos, cantemos sus lástimas de
monarca encerrado
en la mansión eficaz y tranquila que lentamente
bebe su sangre de reptil indefenso y creyente.²²

El “pequeño reptil, un alma gris despreciable” del epígrafe de Gilbert se transforma en “reptil indefenso y creyente” en el poema, ya que el legendario Felipe II no podía ser despreciable, como se le llama al reptil en el texto germinal usado como epígrafe, que de manera plausible le sirvió a Mutis como impulso para la escritura del poema. En el poema, de una manera bastante atípica en Mutis, el monarca es identificado con un reptil, claro que en el texto del colombiano es indefenso y creyente, una víctima del propio poder que lo rodea y marca su existencia, encerrándolo en el cumplimiento de una suerte a la que no puede sustraerse, ya que es su destino reinar y obedecer al poder del trono que lo protege y encierra, y al que él mismo debe obediencia. Aparece en el epígrafe, también, la directa referencia a una muerte causada “probablemente por medios traicioneros, como el veneno, por ejemplo”. Este motivo del envenenamiento nos permite recordar el episodio de la muerte del malogrado Carlos de Austria, príncipe de Asturias (1545-1568), el primogénito de Felipe II, como el motivo cifrado por el que podría aparecer esta cita presidiendo el poema. Esto haría de la referencia un asunto extraño y contradictorio, considerando el monarquismo confeso del propio Mutis. Sobre los motivos que produjeron la muerte de Carlos, de apenas 23 años de edad, se consideraron con el tiempo varias teorías, entre ellas la de un posible envenenamiento ordenado por su padre, ante el carácter rebelde y extravagante de su hijo, suposición desarrollada en

²² Mutis (1981) p. 19; Mutis (1982) p. 13; Mutis (1985) p. 32; Mutis (2008) p. 266

interpretaciones históricas contrarias al papel del monarca en la historia de España, o en obras artísticas, en particular en el drama *Don Carlos (Dom Karlos, Infant von Spanien)* escrito por el polígrafo romántico alemán Friedrich Schiller (1759-1805), entre los años de 1783 y 1787. La obra se enmarca en el movimiento *Sturm und Drang* del romanticismo temprano. Se representó por primera vez el 29 de agosto de 1787 en el Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo.²³

²³ Sobre el episodio que condujo a la prisión de don Carlos de Austria y su muerte ver: Thomas, Hugh (2013), *El señor del mundo. Felipe II y su imperio*, Barcelona, Editorial Planeta, pp. 255-257.

Thomas sostiene, en relación con el episodio de la muerte del príncipe:

Don Carlos permaneció encerrado en el encierro ordenado por su padre en una torre del Alcázar de Madrid, vigilado por una guardia permanente de dos hombres. El plan a largo plazo era preparar para él la torre de Arévalo donde había vivido y muerto la madre perturbada de Isabel la Católica y le pusieron como carcelero al hijo del que lo había sido de Juana la Loca.

(...)

Sin embargo, se propagaron todo tipo de rumores. Por ejemplo, que don Carlos se sometía a cambios extremos de temperatura, llegando incluso a cubrir su cuerpo con hielo. Murió el 24 de julio de 1568 a los veintitrés años y fue enterrado en la iglesia de Santo Domingo en Madrid, pero después fue trasladado al nuevo panteón familiar de El Escorial.

Hubo muchas lamentaciones. El guardián del príncipe manifestó que la mayor misericordia había sido tener una muerte tan buena, que no se merecía, considerando que había sido “gran merced (...) que hizo a toda la Cristiandad en llevarle al cielo. Porque, cierto si bibiera fuera la destrucción de toda ella: que su condición y costumbres eran fuera de toda orden”.

Nadie en la época dudó de que don Carlos fue mantenido preso por buenas razones, pero después comenzaron los rumores acerca de que estaba intrigando con el conde flamenco Montigny e incluso de que mantenía amoríos con la reina. Sin embargo, aunque la reina y su hijastro se apreciaban (era uno de los pocos miembros en la corte de su misma edad), si hubiera existido una relación estrecha, se habría sabido, aunque solo fuera porque la duquesa de Alba era quien encabezaba a sus damas de cámara. Era difícil conseguir intimidad en el siglo XVI.

El rey lo lloró durante tres días. Y habría mantenido el duelo durante más tiempo de haber sabido que, gracias al brillante pero prejuicioso dramaturgo alemán Friedrich Schiller, nunca se libraría del mito de que había matado a su hijo díscolo. Thomas (2013), pp. 256-257

La visión de una España dominada por la Inquisición, guiada por un monarca cruel y arbitrario, síntesis apretada de la “Leyenda Negra”, unida de manera indisoluble con la imagen de El Escorial como un sitio sombrío y distante, así como la relación del rey con el infante, haciendo énfasis en el enigma que por mucho tiempo rodeó la muerte de Carlos de Austria, posee una larga historia, que tiene matices y reinterpretaciones diversos, en la Europa moderna no hispanoparlante.

No en vano es posible rastrear en distintos historiadores y escritores, así como en el imaginario de varios países protestantes, la idea de un mundo oscuro y lleno de intrigas como referencia popular para designar el período del reinado de Felipe II. Esta visión se ha ido atemperando con el tiempo, y de lo que va de las obras de Schiller y Verdi al momento actual, la verdad es que se ha ido acentuando una interpretación que pretende una mayor objetividad histórica, sin desconocer lo que de excesivo y brutal hubo en dicho reinado, marcado por la conquista de América de manera decisiva. Lo cierto es que este nimbo de oscurantismo y defensa ciega del dogma acompañan a la lectura que se ha hecho de la figura de Felipe II, y la defensa a ultranza de Mutis de la figura del monarca tiene mucho de gesto anacrónico y excesivo, pero obedece también a un deseo por entender la realidad imperial de una manera más cercana a la definición de hispanidad que atraviesa la visión del mundo al que desea volver en tanto símbolo

El drama de Schiller, a su vez, sirvió como base compositiva para una obra de Giuseppe Verdi (1813-1901), *Don Carlo*, ópera en cinco actos con libreto en francés de François Joseph Méry y Camille du Locle. Tuvo su primera representación en el Teatro Imperial de la Ópera el 11 de marzo de 1867.

Para Verdi esta ópera representaba la lucha de la libertad contra la tiranía política y religiosa, encarnadas en las figuras de Felipe II y del Gran Inquisidor. La trama tiene su base argumental en el malestar que produjo en el príncipe de Asturias el hecho de que su prometida, Isabel de Valois, se casara con su padre en vez de hacerlo con él, en cumplimiento de uno de los acuerdos adoptados en el tratado de paz que puso fin a la guerra en Italia (1551-1559) entre las casas reales de los Austrias y de los Valois.

de un reencuentro y una reconciliación con un mundo de los orígenes que privilegia en su obra poética a partir de la publicación de *Los emisarios*.

Estas referencias, enmarcadas en el horizonte de la Leyenda Negra, que contribuyó a trazar la imagen histórica de un Felipe II fanático, lascivo e imprevisible, que critica Mutis en su visión hagiográfica y laudatoria del monarca, le otorgaría al texto citado de Gilbert, usado como epígrafe en la versión original del poema, un papel controversial y en apariencia ajeno a las intenciones manifiestas del propio Mutis, al ofrecernos la imagen de “un pequeño reptil, un alma gris, despreciable, arrastrada por la muerte, probablemente por medios traicioneros, como el veneno, por ejemplo”. Sin embargo, la inclusión de esta cita en la redacción original del poema nos permite mostrar en qué medida *Crónica regia* es el poemario más controversial en la obra de Mutis, no solo por su visión apologética de la monarquía, en ocasiones de un simplismo notable, sino por el trabajo que conlleva el esclarecimiento de las fuentes históricas y literarias que alimentan la escritura del libro.

De los poemas que comentamos de manera más extensa en este trabajo, “Apuntes para un funeral” es uno de los textos que está inscrito de manera más evidente en la retórica compositiva, con rasgos de escritura reconocibles, del primer período de la poesía de Mutis. El elemento imaginístico, los recursos y la atmósfera de estos versos nos recuerdan momentos de algunos de los poemas de *Los elementos del desastre*, y nos ofrecen una poesía donde el elemento irracional y ciertas formas de escritura cercanas a técnicas compositivas de las vanguardias encuentran una presencia más evidente.

La manera como se inicia el poema nos sumerge en esta atmósfera, cercana a la del sueño o la duermevela:

Ni la pesada carreta del sueño que anda por los caminos
triturando países donde la cal silenciosa del paisaje
agrieta la piel y escalda los ojos,
ni la mansa bestia que al agonizar rompe con sus cascos
las baldosas de amplios y desolados aposentos,
ni la mugrienta cortina que cubre el lecho empolvado
de años sin misericordia ni edad,
ni tanto elemento disperso que su memoria ha dejado
entre los hombres –campanillas de hoteles de miseria,
viejos navíos cuyos costados de luciente metal
carcome el salitre, escarcha de los cazadores,
lejanos disparos a la madrugada, humo de los carboneros,
pozo helado de las minas –toda cosa, en fin,
que nos agobia con su paso imborrable y profético,
nada tiene ya esa tristeza de pálido fruto estéril
que hizo de su semblante un voraz devorador de lacerias,
nada conserva ya la frágil armazón de su cuerpo
de brazos delicados, tan ajeno a las armas
y a la cópula ansiosa de sus batalladores abuelos. (p. 265)

Las imágenes evocan la disolución, la ruina, el desastre del tiempo que carcome y deshace: “campanillas de hoteles de miseria, / viejos navíos cuyos costados de luciente metal / carcome el salitre, escarcha de los cazadores, / lejanos disparos a la madrugada, humo de los carboneros, / pozo helado de las minas” (p. 265), y tienen un aire de familia, que descubrimos de manera inmediata, con los poemas de *Los elementos del desastre*. “Las campanillas de hoteles de miseria” tienen una relación directa con las imágenes de poemas como “204” de *Los elementos del desastre*:

“Escucha Escucha Escucha / la voz de los hoteles / de los cuartos aún sin arreglar, / los diálogos en los oscuros pasillos que adorna una raída alfombra escarlata / por donde se apresuran los sirvientes que salen al amanecer como espantados murciélagos” (p. 37). Estos “hoteles de miseria”, *leit motiv* de buena parte de los poemas del primer período de la poesía mutisiana, tienen una relación significativa con el ambiente de los puertos y los navíos herrumbrosos y las minas, dos de las imágenes que producen grupos semánticos de sentido más presentes en la poesía del primer período de la poesía de Mutis. Los “viejos navíos cuyos costados de luciente metal / carcome el salitre, escarcha de los cazadores, / lejanos disparos a la madrugada, humo de los carboneros, / pozo helado de las minas” de “Apuntes para un funeral” tienen una cercanía enorme con el final del poema “El húsar”, también incluido en *Los elementos del desastre*:

El nombre de los navíos, la humedad de las minas, el viento de los páramos, la sequedad de la madera, la sombra gris en la piedra de afilar, la tortura de los insectos aprisionados en los vagones por reparar, el hastío de las horas anteriores al mediodía cuando aún no se sabe qué sabor intenso prepara la tarde, en fin, todas las materias, que lo llevaron a olvidar a los hombres, a desconfiar de las bestias y a entregarse por entero a mujeres de ademanes amorosos y piernas de anamita; todos estos elementos lo vencieron definitivamente, lo sepultaron en la gruesa marea de poderes ajenos a su estirpe maravillosa y enérgica”. (p. 59)

Pero las similitudes no operan solo entre poemas concretos, sino que el sistema imaginístico de creación está mucho más cercano, en general, con el primer período de su poesía, donde las imágenes de disolución, deterioro, soledad, sinsentido, se hacen presentes de una manera constante, y muestran la distancia que hay entre la escritura de “Apuntes para un funeral” y los otros poemas que constituyen *Crónica regia*.

Felipe II se distinguirá de sus antecesores, dentro de este proceso de glorificación que sucede a lo largo del libro, por varios motivos, entre ellos algunos cercanos al ideal de mesura y parquedad corporales, entendidos como virtudes reales:

nada conserva ya la frágil armazón de su cuerpo
de brazos delicados, tan ajeno a las armas
y a la cópula ansiosa de sus batalladores abuelos. (p. 265)

El monarca, habitando una “mansión eficaz y tranquila que lentamente / bebe su sangre de reptil indefenso y creyente” (p. 266) – como si El Escorial mismo se alimentara de la energía de Felipe II, un Felipe II de naturaleza animal, monstruosa o bestial pero apacible en su recogimiento devoto, capaz de afirmar su poder en el mundo –es señor de un universo de sueño y violencia, santidad y disolución. El rey desea, de manera simultánea, el olvido y el recuerdo, ser dejado atrás, “a orillas de un mar gris, agrio y pobre de peces” (p. 266), como si se tratara de un Maqroll redivivo en el cuerpo de nuestro Austria, para luego desear que “cantemos sus lástimas de monarca encerrado” (p. 266), en una actitud poética que oscila entre la aceptación manifiesta de la disolución irremediable del mundo y las personas que lo habitan, y el deseo de perduración de la imagen del rey y su corte, sus súbditos y las tierras desoladas, los corredores de El Escorial, sus espejos y muros, así como los cuadros que nos recuerdan la imagen del monarca y su familia en una forma de trascendencia ahistórica y emblemática.

Valga anotar en este punto que en el poema “Hastío de los peces”, uno de los primeros poemas publicados por Mutis de manera individual, y luego incluido en *Los elementos del desastre* aparece, sin ser nombrado directamente, Maqroll el Gaviero, en una encarnación que lo presenta como celador de transatlánticos, pero ya con toda la

catadura y personalidad errante y excéntrica, despojada, que distingue al personaje. El horizonte marino de “Hastío de los peces” es muy semejante al descrito en “Apuntes para un funeral”. En este último, el monarca desea el olvido, que es “como un lebril de siglos / que despierta a los hombres y los arroja / de sus lechos para pegarlos a los vastos / ventanales del alba, a la mañana amarga en la boca, / sin orgullo, dura en el tiempo, ávida por siempre / de insanas alegrías que han de brotar más tarde / como los flancos de mujeres enriquecidas en batallas / a orillas de un mar gris, agrio y pobre de peces”. (p. 265-266).

En “Hastío de los peces”, el celador de transatlánticos que es la voz poética de este poema en prosa, un Maqroll que todavía no ha sido nombrado, pero es perfectamente reconocible, describe de esta manera sus vigiliias nocturnas:

Mis noches transcurrían en ese ambiente pesado que dejan los fardos de lana en las bodegas o el exceso de comida en los mineros. Uno que otro sol me halló tendido en la playa. Las estrellas nunca aparecieron por esas latitudes. Siempre me han repugnado los planetas. El arribo de un barco era anunciado al alba con el vuelo de enormes cacatúas de grises párpados soñolientos, que gemían desoladas su estéril concupiscencia. Jamás faltaron a su cita esos pájaros portentosos. (p. 42)

La presencia del color gris en los dos textos, distintivo del mar y de las cacatúas de grises párpados soñolientos que vuelan sobre sus olas, la visión de un mar estéril, agrio y pobre de peces, la repugnancia por los planetas, en un mundo oscuro y desastrado, las insanas alegrías que brotan como flancos de mujeres enriquecidas en batallas, y la concupiscencia desolada de las aves, así como las imágenes de animales, en apariencia imprecisas, pero que terminan siendo delineadas con claridad en sus

contornos: el lebrél en “Apuntes para un funeral” y las cacatúas en “Hastío de los peces”, nos permiten advertir cómo en los dos poemas aparece una atmósfera onírica como entramado que da sentido a los dos poemas, un mundo que tiene como valores significativos la esterilidad y la lujuria insaciada, ejes significantes que distinguen buena parte de la poesía temprana de Mutis, un mundo donde los elementos del desastre, tal y como lo anuncia el título de su primer poemario, son el valor imperante.

Así podemos ver al rey –al final de la primera sección de “Apuntes para un funeral” – desde una lejanía reverente y reflexiva, inmerso en un proceso de degradación y anulación de la propia existencia, que es puesto en jaque por el deseo de pervivencia de la carne, que le hace contrapeso al proceso de disolución al que asistimos. Somos testigos de este proceso antitético al contemplar El Escorial desde una distancia histórica y geográfica que lo destaca en su silueta entrevista en una ensoñación textual, con visos de una historicidad legendarizada que es ofrecida como mundo revelado y creado por vez primera en el texto. La figura de este monarca es presentada en su complejidad simbólica, figura donde conviven el deseo de glorificación y una cierta perturbación no manifiesta de forma pública, pero sí percibida en lo íntimo, ante la evidencia de su falibilidad, que es resuelta en una promesa de olvido que se alaba al principio del fragmento como potencia redentora:

Alabemos el olvido que avanza a través de las piedras
selladas por el calicanto como lengua poderosa
y magnífica de estirpe, como un lebrél de siglos
que despierta a los hombres y los arroja
de sus lechos para pegarlos a los vastos
ventanales del alba, a la mañana amarga en la boca,
sin orgullo, dura en el tiempo, ávida por siempre

de insanas alegrías que han de brotar más tarde
como los flancos de mujeres enriquecidas en batallas
de un mar gris, agrio y pobre de peces.
Por última vez hagamos memoria de sus hechos,
cantemos sus lástimas de monarca encerrado
en la mansión eficaz y tranquila que lentamente
bebe su sangre de reptil indefenso y creyente.
Cuánta astrosa soledad cobija sus rezos interminables,
sus vanas súplicas, su interés por la hembra
tuerta y ardiente que consumió unas breves noches
de su pasado, pagadas con años de remordida vigilia. (p. 265-266)

El poder de la guerra y el dominio de la violencia, las “batallas sin voz, batallas a medianoche / en rutas anegadas, entre carros atascados / en un espeso barro de milenios” (p. 266) son fuerzas que acompañan el funeral del monarca, en la segunda sección del poema, y su memoria estará presidida por este estrépito y actividad febril:

Trapos que el viento baraja
oliva blanco cobalto púrpura
savia confusa de la guerra, de la humana conquista
de territorios bajo un cielo antiguo
protector de legiones –corazas al viento de la tarde,
rígidas estatuas de violencia sumergidas en alcoholes bárbaros–(p. 266)

El “(...) vasto pueblo rendido / oscuramente entre aguas de verdad”, (p. 267) de la tercera sección de “Apuntes para un funeral”, imagen que remite a la estirpe de los hombres de España, a su historia de sufrimientos y dolores, pero también a su condición de conocedores de una verdad oculta “entre aguas de verdad”, imagen de doble faz, ya sean las aguas entendidas como presencias reveladoras de una vivencia trascendente indeterminada, o su encarnación del poder de la creación poética

manifestada en su verdad textual en el poema, nos remite al destino de viajeros impenitentes, inmigrantes, exiliados, conquistadores, que habitan los recuerdos de Mutis cuando piensa en la historia de sus antepasados, y lo llevan a pensar en aquellos hombres que pueden encontrar la revelación en medio del horror, una forma de redención que hace posible darle un sentido posterior, reflexivo o sacro, a las privaciones y el sufrimiento causados por una “historia grasienta como uniforme / de prendería o pez de naufragio (p. 268). El uniforme de prendería, su carácter precario y frágil, gastado y deshecho, parece estar en relación con el pez de naufragio, aquel elemento natural que naufraga en el mundo de los hombres, y remite al desastre que la historia en su caótico discurrir ofrece a los “súbditos”, (p. 267), aquellos que serán liberados con posterioridad, y que Antonio Machado (1875-1939) llamará, de una manera más cercana y solidaria “las buenas gentes que viven, / laboran, pasan y sueñan, / y en un día como tantos, / descansan bajo la tierra”²⁴, el innominado pueblo

²⁴ Machado, Antonio (2008), *Soledades. Galerías. Otros poemas*, edición de Geoffrey Ribbans, Madrid, Ediciones Cátedra, p. 88-89.

Incluimos el poema completo de Machado, por considerar que su visión del pueblo de España impregna el texto mutisiano, no de manera directa, sino sesgada. Esta exaltación de la nobleza y rectitud de los campesinos y jornaleros, “las buenas gentes”, opuestas a los “pedantones al paño” forma parte de la afirmación de lo hispánico en las cualidades de sencillez, bondad y reciedumbre, comprensión que alimenta el ideario mutisiano, aunque lo convoque en este poemario específico bajo la égida del poder imperial. Pareciera que hay algo en esta visión idealizada de Mutis del pueblo español que necesita de la presencia del mundo monárquico para hacerse completa, y los hace “súbditos” en el poema. En este punto reside también una dimensión de fragilidad y anacronismo presente en su visión en torno a España, patente en particular en *Crónica Regia*, y su indagación en el período de esplendor imperial, asunto que no se advierte en *Los emisarios* y *Un homenaje y siete nocturnos*, donde aparece una España más plural.

He andado muchos caminos,
he abierto muchas veredas;
he navegado en cien mares,
y atracado en cien riberas.

En todas partes he visto
caravanas de tristeza,

honesto y laborioso de esta España soñada e imaginada, deseada con avidez e intensidad por nuestro autor.

Las dos secciones anteriores del poema son más cercanas a la manera de crear imágenes afines a procedimientos de la poesía de vanguardia del primer período de su poesía, la de *Los elementos del desastre*, la *Reseña de los hospitales de Ultramar* y *Los trabajos perdidos*. En esta tercera sección se anuncia la que será la poética más habitual en los poemas del segundo período. En ella vemos convocados a los personajes de este pueblo de España, en sus historias individuales, con un deseo de creación de atmósferas históricas más marcada, a la manera de una reconstrucción de época. Esta manera de concebir el poema aparece de manera manifiesta en la sección

soberbios y melancólicos
borrachos de sombra negra,

y pedantones al paño
que miran, callan, y piensan
que saben, porque no beben
el vino de las tabernas.

Mala gente que camina
y va apestando la tierra...

Y en todas partes he visto
gentes que danzan o juegan,
cuando pueden, y laboran
sus cuatro palmos de tierra.

Nunca, si llegan a un sitio,
preguntan adónde llegan.
Cuando caminan, cabalgan
a lomos de mula vieja,

y no conocen la prisa
ni aun en los días de fiesta.
Donde hay vino, beben vino;
donde no hay vino, agua fresca.

Son buenas gentes que viven,
laboran, pasan y sueñan,
y en un día como tantos,
descansan bajo la tierra.

III de “Apuntes para un funeral”, que lleva el subtítulo de *Reseña: muestra que se hace de la gente de guerra*, en la presentación de una galería de personajes que ofrecen un cuadro de época.

III

Reseña: muestra que se hace de la gente de guerra

Incluimos también a estos que perpetúan

como pueden la desvirtuada magia de sus vidas:

al insomne que trasiega días y noches

y oye confesiones y no cede,

al que volvió por su mujer y se perdió

para siempre en la selva y gritó hasta

apagar el rumor de manadas voraces,

al vestido de gualda y sangre

que encendía hogueras en los caminos

para quemar sus arreos y sandalias,

al que dio muerte al rijoso sacristán

y puso a secar sus ropas

en los tejados de la cárcel,

al que volvió de Italia con las manos tersas

y un andar afelpado de muchacha,

al tratante de bestias de carga

que llenaba de tristeza y de luto

la feria con sus lacras y lamentos,

a la sostenedora de la fe, la insaciable

y antigua predicadora de doctrinas

entre los quejidos de su catre desvencijado,

al Relator de Desastres, mentiroso

servil de infames bodas,

al guardián desencajado de las pesebreras

que gimen de pavor y de frío bajo la llovizna.

Todos sus súbditos, vasto pueblo rendido

oscuramente entre aguas de verdad
e historia grasienta como uniforme
de prendería o pez de naufragio. (p. 267-268)

En la cuarta sección del poema un antiguo soldado de los tercios de Flandes vaticina el destino trágico del Imperio y el rito fúnebre de Felipe II, “un hombre serio y pesaroso” (p. 268), al observar “las espesas nubes de insectos / que giran sobre los desperdicios del mercado” (p. 268), como si la pequeña historia y la gran historia se fundieran por un momento. La observación de lo microscópico, las espesas nubes de insectos girando sobre los desperdicios del mercado le permiten al soldado de los tercios de Flandes adivinar “los ritos y la ceremonia final / de tres días con sus noches / celebrada con motivo de la muerte del Rey” (p. 268).

Parece que la lección de la intrahistoria unamuniana encontrara en este texto una manera de ser representada en un episodio histórico vuelto a mirar desde los ojos de la creación poética, que intensifica los acentos puestos por un soldado que se pasea por un mercado anónimo, y puede dar cuenta de los funerales de Felipe II, sin dejar de ser una voz al margen, aquella que representa la “tradición eterna” que el escritor vasco exaltará. Dice Miguel de Unamuno en su texto de 1895 *En torno al casticismo*, uno de los ensayos que hicieron carrera en el pensamiento español de las primeras décadas del siglo XX, y que en Hispanoamérica representó una de las formas más significativas del ingreso del pensamiento de la Generación del 98 a la historia de las ideas:

Las olas de la Historia, con su rumor y su espuma que reverbera al sol, ruedan sobre un mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa que ondula sobre un mar silencioso y a cuyo último fondo nunca llega el sol. Todo lo que cuentan a diario los periódicos, la historia toda del “presente momento histórico”, no es sino la superficie

del mar, una superficie que se hiela y cristaliza en los libros y registros, y, una vez cristalizada así, una capa dura, no mayor con respecto a la vida intra-histórica que esta pobre corteza en que vivimos con relación al inmenso foco ardiente que lleva dentro. Los periódicos nada dicen de la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que como la de las madreporas suboceánicas, echa las bases sobre que se alzan los islotes de la Historia. Sobre el silencio augusto, decía, se apoya y vive el sonido; sobre la inmensa Humanidad silenciosa se levantan los que meten bulla en la Historia. Esa vida intra-histórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, esa la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición eterna, no la tradición mentida que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles y monumentos y piedra.²⁵

El soldado que ante la voracidad y estrépito de la historia está simplemente allí, y lo confiesa: “Nada gané, nada perdí. / Allí estuve, eso fue todo” (p. 268), un testigo de los acontecimientos señeros del reinado de Felipe II, que habla con certeza del funeral del monarca, se convierte así en la voz de una intra-historia activa que le da una perspectiva distinta a la lectura de los acontecimientos, ya no desde la severidad de los grandes sucesos, sino que ofrece un vínculo de intimidad con los lectores contemporáneos:

IV

Dice un antiguo soldado de los tercios de Flandes:

“No importa lo que venga después.

Firme en la cera de mis años,

²⁵ Unamuno, Miguel de (1992), “En torno al casticismo”, en *Antología*, selección y prólogo de José Luis L. Aranguren, México, Fondo de Cultura Económica, 109-182, p. 117

deduzco de las espesas nubes de insectos
que giran sobre los desperdicios del mercado,
la suerte de las expediciones,
el incendio voraz de cosechas y pueblos,
los ritos y la ceremonia final
de tres días con sus noches
celebrada con motivo de la muerte del Rey,
un hombre serio y pesaroso
padre de pálidos infantes sin malicia ni pena.
Nada gané, nada perdí.
Allí estuve, eso fue todo.” (p. 268)

En la exaltación de la vida de Felipe II advertimos una forma de voluntad anacrónica en la comprensión de la historia que le da a este libro su particular tesitura, un aire de época particular y, simultáneamente, nos pone ante la evidencia de que es un poeta contemporáneo el que escribe estos versos. Sin la distancia histórica existente no existiría este deseo de mitologización que distingue al poemario, ni su propia manera de hablar de Felipe II, su residencia y su familia, así como de su funeral, símbolo del fin de una época, realidades que regresan metamorfoseadas y vueltas a entender de un singular modo, deseoso de encontrar un camino para el reencuentro colectivo e individual con esa España ensoñada y deseada, símbolo de los orígenes de una saga familiar y de una vocación literaria, destino del que el poeta desea ser voz activa, merced al poder de la creación.

6. Discusión

En este poemario, el más problemático de entender en el conjunto de la producción de Mutis, por lo que hay en él –desde nuestra perspectiva histórica –de exaltación de la monarquía y de visión nimbada por la glorificación de un mundo

dominado por la imposición de un sistema político opresor, es importante observar que, sin embargo, el libro puede ser comprendido en el horizonte de visión de una realidad abolida que desea encontrar en su fin histórico la trascendencia individual, en un movimiento que la historia terminó transformando de manera radical.

En relación con la visión de la monarquía que aparece en la obra de Mutis, con lo que tuvo de deseo de unidad y sistema que ofreció una posibilidad de comprensión del mundo desde otra lógica que no encuentra en nuestra realidad asidero, pero produce un mundo de sentido que en el horizonte de estos poemas busca su perduración frente a un mundo que percibimos muchas veces como incomprensible, sostiene Pablo Montoya:

Es verdad que la obra de Mutis tiene connotaciones reaccionarias aquí y allá. Negarlo sería absurdo. Incluso él mismo tituló sus columnas del diario *El Sol* de México: “Bitácora del Reaccionario”. Un conjunto de estas columnas está recogido en el volumen *Poesía y Prosa* (Mutis, 1982: 403-529). Su monarquismo, promulgado en una época como fue la suya, signada por la creencia en los medios literarios latinoamericanos de que el socialismo era la opción del hombre del siglo XX, fue igualmente provocador. En realidad, el monarquismo de Mutis está asociado, por un lado, a una voluntaria crítica a la modernidad liberal y, por el otro, a la nostalgia del conservador por la relación poder espiritual y poder temporal, por la armonía y el sentido de la belleza y la honorabilidad que existe cuando un rey es elegido por unas instancias que representan lo divino y no lo vulgarmente humano.

Estos son, por otra parte, los aspectos que sobresalen en el escenario poético cuando se trata la figura de Felipe II en *Crónica Regia*.²⁶

El Escorial, la morada de Felipe II, ha sido objeto de distintas recreaciones literarias. Una de las más significativas es la novela de juventud de Manuel Azaña (1880-1940), *El jardín de los frailes* (1927), al mismo tiempo novela de iniciación y reflexión sobre el ser español, texto que se distingue por una minuciosa y sugestiva descripción de los espacios escorialenses y del modo de vida de los muchachos con los que el propio Azaña hizo sus estudios secundarios en el colegio de San Lorenzo de El Escorial. Es difícil saber si Mutis leyó la novela de Azaña, pero es importante destacar que en la visión en torno a la condición del ser español, la novela tiene una serie de reflexiones jugosas, enmarcadas en una visión reflexiva y crítica, que le dan un tono particularmente significativo sobre la exaltación del orgullo por lo español que le fue enseñado a Azaña en su juventud entre los muros de El Escorial. La visión de Azaña, distante de la exaltación mutisiana, puede tener un sentido de contrapunto fructífero frente a la atmósfera hagiográfica en que se desarrolla *Crónica Regia*. Este diálogo textual puede servir de impulso para la discusión en torno a lo español y su significación histórica, presente en textos literarios de diversa naturaleza. Manuel Azaña describe así en la novela el papel significativo que tiene en la formación intelectual y afectiva de los jóvenes escolares la exaltación de lo hispánico, la vivencia cerril de un españolismo aprendido que él contemplará con mirada reflexiva al paso de los años:

²⁶ Montoya, Pablo, (manuscrito) “Álvaro Mutis y Felipe II: una lectura de *Crónica Regia*”, 13 páginas, p. 7.

Demostrado por la Historia en qué consiste el ser de un español, creábase en el mismo punto la ortodoxia españolista. Cómodos atajos, al soslayo de las rutas del discurso, nos llevaban desde la apariencia desdeñada de las cosas a la esfera moral en que se reflejan, suplantando la defensa de los sentimientos al logro de la verdad. Las formas del españolismo de colegio, plácidas a la jactancia natural, al prurito alabancioso y a otros resabios que la educación extirpa o sofoca, incitaban a profesar en esa milicia, donde la constricción era en apariencia nula. No tardábamos en advertir la pesadumbre de la vocación española, incierta, temible como la del cristiano. La ortodoxia españolista nos imponía solapadamente una revelación segunda, chapurrada con la revelación religiosa. De los misterios cristianos sabíamos la ilicitud de juzgarlos; pero llamábamos crítica, frente a los sucesos históricos, al devaneo de apreciarlos según el refuerzo que aportan a una explicación previa, intencionada. La idea de mi cualidad nacional pedía para su contenido asenso obligatorio; en mi conciencia de español, el deber eminente era aceptarse como tal, abundar en las representaciones históricas, base de los valores morales que la constituyen. Esta es la semejanza del postulado españolista y la insinuación del dogma cristiano: iluminado el entendimiento, queda embebida la conducta. El dogma no enmascara su pretensión radical de abolir la crítica; nuestro credo de españoles, por el contrario, echábaselas de demostrable e hijo de la experiencia, alzándose luego a un seguro casi religioso en nombre de la cualidad misma que acababa de revelarnos. Cualidad espiritual ante todo. Lo que inspira el ser físico de España, cuanto en mi carácter viene de la sangre y me ata en la estirpe con tantas generaciones era nada para el rango del español. El toque está en participar de una tradición y esforzarse a restaurarla; en asumir el encargo a que estoy prometido. Prueba su temple la cualidad española en la adhesión a las formas que han incorporado históricamente el ser de España. No son formas emblemáticas ni trofeos memorables que puedan en rigor mudarse por otros; poseen virtud

agente, sacramental, y adornan a quien las recibe con particulares gracias de estado. España es la monarquía católica del siglo dieciséis. Obra decretada desde la eternidad, halló entonces los robustos brazos capaces de levantarla; empresa guardada para el héroe español; su timbre único. Ganar batallas y con las batallas el cielo; echar una argolla al mundo y traer contento a Dios; desahogar en pro de las miras celestiales las pasiones todas ¡qué forja de hombres enterizos! Nos daba tan fuerte gozo el remedo de esa unidad interna, que los frailes no disponían de argumento más sutil para inculcarnos su españolismo. Con siglos de por medio, dilapidado el poder, tan diversos como parecen un enjambre de aventureros y una pollada de estudiantes reclusos, nos bastaba entrar en las proezas de los españoles truculentos para ver concordar nuestras creencias y lo que quisiéramos ser, nuestra obligación superior y los impulsos del ánimo bravo. Iguales en los pensamientos, no en las acciones, las reemplazábamos con el sabor de la gloria y esta persuasión tácita: que el heroísmo es en el español virtud inmanente aunque a ratos dormida, y reaparece en sazón cuando lo ha menester. Yo no sé si nacía de esa inmanente virtud la perennidad del esfuerzo español, que nunca era pasado, sino actual; y lo sentíamos inundar por decirlo así nuestro pecho, vivamente. Este es el mayor misterio del entusiasmo. Quitar de en medio las edades y hacernos ver los mitos, no disecados en el ejemplario nacional sino fluentes, reponiéndolos en su eficacia. Nuestro espíritu se inflamaba ante el vastísimo retablo donde los héroes todos asistían con presencia igual, respirando con el mismo latido. La gloria española lograba un vigor demostrativo, una utilidad increíble; podíamos detener una invasión con los pechos numantinos y enviar contra la América del Norte las naves de Lepanto. Digo que serían increíbles si los porrazos de estos molinos de viento no nos hubieran dejado cicatrices. Restauro en la memoria disposición tan singular merced a los ensalmos que conservo, tales como éste: “La infantería española es la mejor del mundo”; repitiéndolo en modo de jaculatoria, sin pensar en cosa alguna, pronto se pone a mi

alcance entre tinieblas aquella figura de españolismo que he descrito. Perfecta es su unidad interior. Creencia y pasión nacional se traban tan estrechamente, los apetitos de dominación concurren tan a las claras a propagar el plan divino, que es posible y grato abandonarse a ellos sin reparos de caridad o de humanidad. La causa de la religión católica es la causa española en este mundo; nadie la ha servido mejor que nosotros; a nadie ha sublimado como a nosotros. La contraprueba es fácil: España, si no campea por la iglesia se destruye. Los luteranos desde fuera no la vencieron. Ha transigido con el espíritu del mal y dejándose inficionar el corazón por las doctrinas de los bárbaros: sus energías se amortiguan. Nada crea; sacrifica en balde su originalidad; sólo consigue malograr sus dones excelsos.²⁷

En el deseo de Mutis por hacer de la historia ciega algo distinto, un ensueño de un mundo posible, la posibilidad de crear un universo áureo, nimbado por el ideal de la unión y la trascendencia que escape a la realidad del mundo moderno, que se percibe como cansina o francamente intolerable, existe un elemento de glorificación, donde el sueño individual no llega a convertirse en ideología de construcción de un mundo que regrese en la realidad al ideario hispano católico perdido en América. No existe en Mutis un deseo de transformación social colectiva, sino una visión individual y alegórica, que no se puede identificar de manera absoluta, pero que simpatiza de manera implícita con los principios defendidos por Miguel Antonio Caro y los adalides del movimiento de la Regeneración, que soñaron en el siglo XIX en Colombia con el regreso a principios de propiedad de la tierra y restablecimiento del ideario moral, que se acercaban a un ideario reaccionario y preservador de los privilegios de la clase criolla durante el Antiguo Régimen. Caro y su grupo no postularon el retorno a un

²⁷ Azaña, Manuel (1977), *El jardín de los frailes*, Bilbao, Ediciones Albia, p. 94-97.

sistema político preterido, el monárquico, ya que defendían el ideario democrático, que de manera legal garantizara la continuidad de sus privilegios, mientras que en Mutis parece que el monarquismo es una forma de hablar de un deseo de trascendencia que percibe como imposible en el mundo contemporáneo, un ideal de unidad y regreso a los orígenes con el que sueña como una forma de consuelo, luego de haber vivido de manera radical en el primer período de su poesía la experiencia de la disolución de la materia y el deterioro de la naturaleza humana como los principios constitutivos de su visión de lo real.

Sobre la naturaleza de ensueño posible que recorre el poemario, una forma de encontrar en la elaboración artística una redención que la realidad no entrega, es significativo traer a cuento las palabras de Eduardo García Aguilar, uno de los primeros lectores de *Crónica Regia*:

Dice Stephen Spender que “Los poemas deben imprimirse; las opiniones acerca de ellos deben expresarse en conversaciones”. La poesía, que es el oficio más universal y subversivo creado por el hombre, se difumina ante las manos del crítico o del analista que desee tocarla con el nefasto bisturí de la razón. Como Felipe II, materia de estas obsesiones mutisianas, la poesía lucha contra la razón y por eso la crítica es una herejía que el poeta, como el Rey, intenta extirpar a toda costa, merced a una interminable gama de suplicios. Uno de ellos es la indiferencia. Por eso *Crónica regia* (México: Papeles privados, 1985) es un libro secreto en donde la nostalgia trasciende los colores, las sombras, los paisajes y se vuelve lamento de otros siglos: añoranza colectiva, de raza. Mutis va en busca de las raíces más remotas y

difíciles a través de n poseído que como todo poeta quiso crear un mundo de sueño sobre la ondeante y mezquina materia de la historia.²⁸

A pesar de este deseo de encuentro con un mundo de sueño, un mundo lejano y nimbado por la leyenda de un orden preterido que se hace posible en el poema, *Crónica Regia* es un libro que se distingue por un cierto hieratismo, y una manera de concebir la realidad humana en una visión donde la exaltación del ideario monárquico se entrelaza con un mundo lejano y brumoso, obsesionado por la preservación de un mundo intocado y heroico que percibimos como algo vetusto y rígido. Es, quizás, el libro de poemas de Mutis donde el deseo de preservación de una ideología se hace más patente de una manera esquemática, y por ello su valor estético no es tan significativo como el que poseen los textos de *Los emisarios* y *Un homenaje y siete nocturnos*, poemarios donde el retorno a los orígenes y el deseo de un principio de orden que le dé sentido a la existencia del hombre, en busca de una dimensión trascendente, desarrolla un universo simbólico y poético más logrado en términos de escritura y recreación de atmósferas, reflexiones sobre la existencia, la memoria, la historia, la redención y la trascendencia, que acercan al lector a la visión de este mundo de los orígenes que Álvaro Mutis celebra en su obra poética última.

²⁸ García Aguilar, Eduardo (1988), "Crónica Regia. El delirio felipista de Álvaro Mutis" en *Tras las rutas de Maqroll el Gaviato*, S. Mutis Durán (ed.), Cali, Proartes, (121-124) , pp. 123-124

CAPÍTULO VI.

UN HOMENAJE Y SIETE NOCTURNOS

Poesía de la revelación, poesía del conocimiento y el reencuentro, poesía de la reconciliación y la purificación, son apelativos posibles para referirse a la naturaleza de los textos incluidos en el libro *Un homenaje y siete nocturnos* (1986). Este es el último libro de poemas que publicó Álvaro Mutis, para dedicarse en adelante, durante casi quince años, a la narrativa.

Si bien en la poesía de Mutis del segundo período se puede observar una constante en la visión de mundo propuesta, en este poemario se percibe una actitud diferente a la que se despliega en *Crónica regia* y más cercana a los momentos de lirismo de los diez *Lieder* que conforman la segunda parte de *Los emisarios*, de algunos momentos de *Caravansary* e incluso de la poesía temprana. Es decir, el que Mutis haya decidido sacar un nuevo volumen de poemas muy pronto después de la publicación de *Crónica regia*, y tan diferente en tono y tema a este, merece analizarse. Pareciera que no deseaba cerrar su recorrido como poeta con un acento que lo aleja del rumbo que había observado desde sus inicios. De manera notoria, este último poemario invita a retomar la poesía de los inicios, el universo simbólico presente en *Los elementos del desastre*, *Los trabajos perdidos* y la *Reseña de los hospitales de Ultramar*, así como en *Caravansary*. La obra poética de Mutis adquiere así una forma circular.

Sobre la estructura y los temas recurrentes que aparecen en *Un homenaje y siete nocturnos*, Jacobo Sefamí desarrolla la idea de que nos encontramos frente a un poemario de tiempo cíclico, mítico, inscrito en la alternancia de las fases lunares, un hecho que estaría corroborado a nivel visual por las viñetas que ilustran la primera edición del libro. En la lectura que hace este crítico del poemario, las fases de la luna se presentan de manera analógica como manifestaciones de momentos diversos de la existencia, y son encarnaciones de abstracciones que encuentran su concreción en la historia. Así, en los Nocturnos del libro de Mutis existe una visión de la totalidad que parte de una comprensión del mundo como un sistema de correspondencias.¹

La luna nueva ilustra el poema inicial del poemario, el “Homenaje a Mario Lavista”. Esta luna nueva representa el momento de armonía y el éxtasis de la eternidad. Enfrentada a esta fase del ciclo lunar se encuentra la luna llena, que ilustra el “Nocturno en Valdemosa”, el Nocturno IV, que para Sefamí es el poema central del libro, texto que representa tanto la plenitud del movimiento lunar, como su relación indisoluble con la enfermedad y la disolución que encuentra en el libro su emblema en la vida del músico Frédéric Chopin. Los textos pares pueden ser identificados por los nombres de sus respectivas fases: cuarto menguante, luna llena y cuarto creciente (nocturnos II, IV y VI), y tienen títulos: “Nocturno en Compostela”, “Nocturno en Valdemosa” y “Nocturno en Al-Mansurah”; se crean a partir de una experiencia concreta histórica, que lleva a una sentencia más abstracta. Por otro lado, los nocturnos impares no tienen título, y existe en ellos una tensión entre circunstancias más abstractas y otras más concretas. Los textos impares no son estrictamente abstractos,

¹ Ver Sefamí, Jacobo (1986), “Dos poetas y su tiempo” en *Dactylus* (6) otoño, 55-60, pp. 59-60

pues presentan a veces referencias específicas e imágenes concretas, que dan un sentido más claro a las propuestas simbólicas más generales desarrolladas en los poemas.²

En *Un homenaje y siete nocturnos* música y poesía aparecen como realidades artísticas hermanadas por un deseo de infinito no saciado, y que de manera complementaria producen una visión de lo real que desea una forma de armonía. El tema nuclear de este libro de poemas, que se desarrolla en distintos registros y con intensidades y matices específicos es la armonía del cosmos, que se manifiesta en ocasiones concretas, marcadas por una atmósfera de revelación y desentrañamiento de un misterio, visión unitaria que el hombre desea comprender, pero que no conoce nunca de forma total.

En relación con la manera como se plantea la experiencia de un mundo ulterior en el segundo período de la obra poética mutisiana, Rómulo Bustos Aguirre distingue dos tipos de vivencia de lo trascendente que crean textos de naturaleza diversa en su comprensión de la vivencia espiritual, una de naturaleza más abierta y simbólica y otra sumergida en la concepción cristiana del mundo. En su tesis doctoral, Bustos Aguirre sostiene:

En esta segunda fase del universo poético mutisiano caracterizado por el hallazgo de un Centro cosmizador, soporte de un Orden trascendental que instaura un orden humano y aun ilumina el desorden aparente de las cosas, se puede hablar de dos registros espirituales: el uno, que se abre a una trascendentalidad que no pierde la rica ambivalencia de los símbolos; el otro, en que la remitologización

² Ver Sefamí, Jacobo (1986) pp. 59-60

espiritual adopta un sesgo ideológico claramente cristiano; es este en donde operan más exactamente los tres grandes relatos míticos ya nombrados³, y que constituyen las referencias últimas del primero; o, tal vez, sea más justo afirmar que este doble registro constituye dos voces del yo textual, que coexisten en trenza. Del primero, son ejemplo los poemas “Homenaje” y la mayor parte de los “Nocturnos” contenidos en *Los emisarios*. Del segundo, del que me estoy ocupando ahora, además de los centrados en el Apóstol y en San Luis, vale poner el foco en los poemas que tienen como eje la ficcionalización de la figura de Felipe II.⁴

Aunque de los siete nocturnos son dos los que se desarrollan de manera concreta en el paisaje español, el número II, “Nocturno en Compostela” y el número IV, “Nocturno en Valdemososa”, lo cierto es que en el libro se descubre una presencia de esta estética de la reconciliación y la unidad, del deseo de orden y reencuentro con los orígenes que marca el segundo período de la poesía de Álvaro Mutis, y el mundo convocado en este poemario tiene puntos de encuentro con el que aparece en los dos libros anteriores estudiados en este trabajo, *Los emisarios* (1984) y *Crónica regia* (1985).

1. “Homenaje”

Un homenaje y siete nocturnos se inicia con un homenaje a la música, a su poder para sacarnos de la rutina y ofrecernos una vida purificada, espiritualizada. De alguna manera, este homenaje se convierte en clave de lectura de los demás poemas del

³ Bustos Aguirre hace referencia a tres poemas de *Un homenaje y siete nocturnos*, los Nocturnos I, II y VI: “La tenue luz de esa lámpara” (p. 274-275); “Nocturno en Compostela” (p. 275-277) y “Nocturno en Al-Mansurah” (p. 287-289)

⁴ Bustos Aguirre, Rómulo (2014), “Los rostros de Dios en tres poetas colombianos de la década del cincuenta: Héctor Rojas Herazo, Jorge Gaitán Durán, Álvaro Mutis” (tesis doctoral), Repositorio de la producción académica en abierto de la Universidad Complutense de Madrid, <http://eprints.ucm.es/29899/>, p. 387

poemario, pues invita, o incita, al lector a verificar los aspectos musicales del poema, especialmente en lo que se refiere a la poderosa capacidad de este lenguaje sin palabras para ofrecernos su “instantáneo licor de transparencia” (p. 273), como lo enuncia el poeta.

Esta manifestación del poder de la música se desarrolla en una atmósfera que convoca el encuentro y la reconciliación, en un proceso encarnado en el llamado de la belleza verbal del poema y su correlato, la imposibilidad expresiva que la palabra de la enunciación lírica representa frente a la música, hecha conciente en la escritura que reflexiona sobre sus límites, en esta renovación de la meta estética y vital a la que aspira la poesía de Mutis en su segundo período, y que encuentra su fin con la publicación de *Un homenaje y siete nocturnos*.⁵

El poema lleva un encabezamiento que no aspira a ser el título, sino que lo sitúa temporalmente y contextualiza, además de indicar lo que lo motiva o inspira: “Después de escuchar la música de Mario Lavista”. Mutis presenta la música de este compositor mexicano (1943), una de las figuras más sobresalientes de la música concreta en México y América Latina, discípulo de Pousseur y Stockhausen, como el motivo que lo lleva a componer este homenaje.

La música anula el tiempo, como lo muestra el poeta al deleitarse con la obra concreta de Mario Lavista, aquella que es convocada en el poema, pero que es también imagen de la potencia general de atemporalidad que posee cualquier música. De la

⁵ Para el análisis más completo y detallado de este poemario, ver González Luna, Javier (1995), “Álvaro Mutis: el retorno”, en *Cuadernos de Literatura*, (Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá), 1 (enero-junio), (pp. 47-65).

labor prodigiosa, aquella que surge del concierto de los instrumentos musicales, “sólo el silencio guarda la memoria”.

No sabemos, continúa el poeta, muy poco sabemos de este misterio ante el que callamos:

y en nuestra conquistada resignación
tal vez está 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.” (p. 273).

Es significativo que sea la obediencia a un orden donde el tiempo ha perdido su poder, la prueba que “los dioses” nos piden para ser dignos del “secreto de ese instante”. Como si la música, en su revelación de otro orden posible, divino, nos pidiera esta “conquistada resignación”, una manera de ponernos en manos de una potencia superior, innominada, para que sea posible ser rescatado “del uso y las costumbres, / de los días y del llanto, / del gozo y su ceniza voladora” (p. 272-273), de los “trabajos perdidos” que convocaba en sus primeros libros de poemas, y que encuentra una voz transformada, en un deseo de purificación y reconciliación constantes, presente en los últimos poemarios que publicó.

Preside el poema un verso de Fray Luis de León --“El aire se serena / y viste de hermosura y luz no usada”-- tomado de la Oda a Francisco Salinas. Nos ofrece una noción de novedad, de inicio del mundo, presidido por la potencia armónica y renovadora de la música. En esta cualidad loada del mundo que es rodeado por un aire adánico, pleno de belleza y distinguido por su naturaleza prístina, existe una dimensión

de aceptación serena del destino, de reencuentro con la propia existencia, una forma posible de la aceptación de lo propio, que puede ser entendida en un sentido lato, ya que no de manera necesaria remite a un lenguaje católico de aceptación de la voluntad divina, aunque se mueve en este horizonte comprensivo. Acaso la aceptación del propio destino refiere a un estado interior donde la voluntad es puesta a prueba, y el hombre acepta una forma distinta de reconciliación con su propia historia, sus orígenes y su manera de recibir la belleza y entender la creación poética, otra manera de purificación en el dolor y la aceptación de un destino.

En el poema se nos habla con claridad de esta cesación, del detenimiento de la voluntad, de la entrega al “vínculo de la unión transformante”, una visión empática con el pensamiento místico de Teresa de Jesús y Juan de la Cruz:

Nadie, en fin, conseguirá evocar
la despojada maravilla de esta música. (p. 272)

La música, “despojada maravilla”, cercana a la imagen oximorónica del verso del “Cántico espiritual” de Juan de la Cruz, experiencia inefable de unión expresada de manera magistral en una “música callada”, ofrece una experiencia irreductible a la comunicación convencional, es inefable, y está “limpia de las más imperceptibles huellas / de nuestra precedera voluntad de canto”, porque ofrece una verdad distinta, una a la que no podemos acercarnos únicamente con nuestro intelecto y volición para dar cuenta de su potencia y capacidad de transformación, en una búsqueda que desea revelar el camino de regreso al origen y purifica al caminante en este sendero, cifra de una experiencia que busca el reencuentro y el sosiego luego de una vida de zozobras.

Del diálogo del cristal y del oboe,
de lo que el clarinete propone como huida
y la flauta regresa a sus dominios,
de lo que las cuerdas ofrecen como enigma
y ellas mismas devuelven a la nada,
sólo el silencio guarda la memoria.

Como ya habíamos notado acerca del uso que hace Mutis de la historia, una tendencia a convertir los personajes en símbolos e imágenes que le permiten la elaboración poética, sin que necesariamente haya un vínculo con una realidad histórica, sino más bien con una ensoñación que emerge del episodio o la figura, así en este poema no es la música de Lavista la que se describe. Se describe un efecto de ese instante, que se convierte en las claves poéticas de Mutis.

En su discurso de incorporación al Colegio Nacional de México, pronunciado el 14 de octubre de 1998, Lavista, compositor de música concreta, intensamente conceptual, presenta una definición de su arte:

Se diría que la música es una *sustancia*, compuesta de tiempo y de sonidos, que encierra una verdad que no puede ser dicha: sólo puede ser escuchada. En este sentido, cada obra es la página de un diario íntimo en el que el músico narra, sobre un fondo de silencios, la historia de los sonidos, un diario cuya escritura vuelve innecesarias las palabras.⁶

Y describe una de las composiciones, titulada *Reflejos de la noche* en términos claramente conceptuales:

⁶ Lavista, Mario (1998). El lenguaje del músico. Discurso en ocasión de la incorporación de su autor al Colegio Nacional, México, 14 de octubre de 1998. Documento web: <https://www.latinoamericana-musica.net/historia/lavista/lenguaje.html>

En esta obra me propuse eliminar cualquier sonido real y utilizar únicamente sonidos armónicos; esos “polvos mágicos”, reflejos audibles de cada uno de los generadores, que sólo de manera esporádica han aparecido en la música.

El título de la pieza alude a uno de los ocho breves poemas que forman la *Suite del insomnio* de Xavier Villaurrutia. El poema se llama *Eco*, y dice así:

La noche juega con los ruidos
copiándolos en sus espejos
de sonidos.⁷

Intenté en esta obra capturar la atmósfera nocturna y la idea de reflejo que el poema sugiere. Usar armónicos es, en un cierto sentido, trabajar con sonidos reflejados, ya que cada uno es producido por un generador o sonido fundamental, que nunca escuchamos: sólo percibimos sus armónicos, sus sonidos-reflejo. Asimismo, la forma general está concebida como un espejo. Consta de un solo movimiento dividido en tres grandes partes, siendo la tercera un reflejo de la primera. Así, la obra termina como comenzó, creando la ilusión de una estructura temporal que retorna a su punto de partida.⁸

Como John Cage, una de las figuras maestras de la música concreta, Lavista busca reflejar lo oculto, los silencios, que hacen posible que el sonido exista, que pueda marcar una diferencia distintiva con respecto a su no ser.

No podemos establecer si la pieza que convoca Mutis en este poema es *Reflejos de la noche*, pero ciertamente parece captar esa estructura secreta, la que le subyace como lo no dicho. En gesto clásicamente mutisiano, este secreto pasa de ser el elemtno

⁷ Villaurrutia, Xavier (1992) *Nostalgia de la muerte* (Poemas y teatro), México, FCE-SEP, p. 48

⁸ Lavista, Mario (1998). *El lenguaje del músico*.

estructurador a un dimensión mística, sacralizada, que abandona la forma y se eleva al nivel del discurso del poema/música:

No sabemos y en nuestra conquistada resignación
tal vez está 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. (p. 273)

A pesar de la conceptualización característica de la concepción musical de Lavista, Mutis nos invita a percibir la música como un fenómeno que tiene su origen en otra dimensión del individuo que no es la de la conciencia racional, y no obedece a las rígidas lógicas del mundo de la producción y la lógica. El vate confía en este ensueño de la música, negación del tiempo, siendo testigo de la impotencia de nuestro intelecto para descubrir su fuente, su sentido último. Podemos vivir, entonces, con la certeza feliz y sorprendida de que es ella, la palabra metamorfoseada por el poder del canto, la que entrega júbilo y eternidad, “océano / que sin cesar recrea en sus orillas / la permanencia de las formas”:

No tiene signo este don de una eternidad
que, sin pertenecernos, nos rescata
del uso y las costumbres,
de los días y del llanto,
del gozo y su ceniza voladora.
Imposible saber en qué parcela del azar
agazapada esta música destila
su instantáneo licor de transparencia
y nos lleva al borde de un océano

que sin cesar recrea en sus orillas
la permanencia de las formas. (p. 272-273)

La explicitación del poder de la música para sumergirnos en una “permanencia de las formas”, promesa de eternidad posible, le apasiona a Mutis, ya que da cuenta de ese deseo de reconciliación y encuentro, consolación, que es uno de los principios que animan la poesía de su segundo período. Esta reflexión poética nos habla de las posibilidades del lenguaje para mostrar con claridad la carencia expresiva connatural al lenguaje verbal, inherente a la “miseria” de las palabras, su límite de aprehensión de las cosas del mundo, al reflexionar sobre su propio límite en el vínculo con lo real, y – de manera simultánea– quiere hacer evidente la capacidad de revelación que la poesía, deseosa de música y una suerte de hermana menor de ella, le ofrece al hombre en el regreso de las potencias del lirismo que convoca este poemario.

Como veremos en lo que sigue, este homenaje inserta la cuestión musical como motivo rector del poemario. El hecho de que los demás poemas sean nocturnos, un género y una temática que son a la vez musicales y poéticos, parece confirmar una voluntad de que esta colección, aun cuando compuesta de poemas dispersos, cobre una unidad alrededor de estas figuras.

2. Los nocturnos del primer período de la poesía de Álvaro Mutis

Ya en su primer poemario individual, *Los elementos del desastre* (1953), Álvaro Mutis incluye un “Nocturno”, un género al que acudirá en diversas ocasiones, apelando con ello a la tradición largamente establecida de esta forma lírica y este tema. Es tal vez con los “nocturnos” que podemos establecer una voluntad más clara en Mutis de acogerse a una cierta línea poética.

Se considera, por lo general, que el nocturno como género poético adopta las características con las que se le conoce hoy en día con la poesía de Novalis, o sea, con el Romanticismo temprano alemán. En esta tradición, la noche simboliza a la madre, es el momento de invocación de la amada muerta y de la unión “constante más allá de la muerte”, de la reverencia hacia la tumba de la amada como un lugar sagrado. En la tradición hispanoamericana, el nocturno que recoge estos motivos de manera explícita es el Tercer Nocturno de José Asunción Silva (1865-1896):

Una noche
Una noche toda llena de perfumes, de murmullos y de música de alas,
Una noche
En que ardían en la sombra nupcial y húmeda las luciérnagas
fantásticas,
A mi lado, lentamente, contra mí ceñida toda,
Muda y pálida
Como si un presentimiento de amarguras infinitas
Hasta el más secreto fondo de tus fibras se agitara,
Por la senda que atraviesa la llanura florecida
Caminabas,
Y la luna llena
Por los cielos azulosos, infinitos y profundos esparcía su luz blanca.
Y tu sombra
Fina y lánguida,
Y mi sombra
Por los rayos de la luna proyectadas
Sobre las arenas tristes
De la senda se juntaban
Y eran una
Y eran una
Y eran una sola sombra larga!

Y eran una sola sombra larga!
Y eran una sola sombra larga!
Esta noche
Solo, el alma
Llena de las infinitas amarguras y agonías de tu muerte,
Separado de ti misma por la sombra, por el tiempo y la distancia,
Por el infinito negro
Donde nuestra voz no alcanza,
Solo y mudo
Por la senda caminaba.
Y se oían los ladridos de los perros a la luna,
A la luna pálida,
Y el chillido
De las ranas
Sentí frío. Era el frío que tenían en tu alcoba
Tus mejillas y tus sienes y tus manos adoradas
Entre las blancuras níveas
De las mortuorias sábanas.
Era el frío del sepulcro, era el frío de la muerte,
Era el frío de la nada.
Y mi sombra
Por los rayos de la luna proyectada
Iba sola
Iba sola
Iba sola por la estepa solitaria.
Y tu sombra esbelta y ágil;
Fina y lánguida
Como en esa noche tibia de la muerta primavera,
Como en esa noche llena de perfumes, de murmullos y de música de
alas,
Se acercó y marchó con ella,
Se acercó y marchó con ella,

Se acercó y marchó con ella... ¡Oh las sombras enlazadas!
¡Oh las sombras que se juntan y se buscan en las noches de negruras y
de lágrimas!...⁹

Sin embargo, si nos remontamos a los significados de la noche en la antigüedad clásica, encontramos que se relaciona con valores negativos como el peligro, los demonios, la oscuridad y en general como una figura de opresión. Otra línea es la que ve la caída del sol como un momento de paz, de solaz y de reencuentro familiar, un motivo que se resalta especialmente en la poesía pastoril, como en las *Églogas* de Teócrito y en las *Geórgicas* y *Églogas* de Virgilio. Pero quizás la exploración más compleja y sofisticada del motivo nocturno es la que ofrece Safo, quien combina al mismo tiempo los encantos del silencio y la contemplación que posibilita la noche con su contraparte: que el silencio y la soledad den paso a la añoranza ya la melancolía. El momento en que se aleja del tumulto y el ruido del día representa asimismo hacerse consciente de su soledad. La noche también es el tiempo de la melancolía:

La luna luminosa
huyó con las Pléyades;
la noche silenciosa
ya llega a la mitad.
La hora pasó, y, en vela,
sola en mi lecho, en tanto,
suelto la rienda al llanto
sin esperar piedad.¹⁰

⁹ Silva, José Asunción, (1979), *Poesías*; edición crítica por Héctor H. Orjuela. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, pp. 198-200.

¹⁰ Píndaro y otros líricos griegos (1973). *Odas olímpicas, píticas, nemeas e ístmicas con fragmentos de otras obras de Píndaro y otros líricos griegos*; estudio preliminar de Francisco Montes de Oca. México, Porrúa, (Sepan Cuantos No. 248), p. 139. La traducción de estos versos de Safo es tomada de las *Obras*

La noche es a la vez solaz y peligro, calma y turbulencia, la hora del día en la que acechan los demonios internos, lo que no se puede acallar. Es un momento supremo de afirmación de la individualidad.

El “Nocturno” que incluye Mutis en su primer poemario nos sirve como punto de partida para hacer un recorrido de su concepción de la noche a través de su obra con el fin de entender las entonaciones de este tema decisivo en su poética. Asimismo, puesto que *Un homenaje y siete nocturnos* es su último poemario, podemos comenzar a trazar conclusiones sobre aspectos de su poesía. Cabe anotar, nuevamente, que es el último volumen por voluntad propia, porque abandona esta modalidad para dedicarse a la forma narrativa. Es decir, aquí se clausura definitivamente el quehacer con el que había iniciado su carrera literaria y al que le dedicó, aun con interrupciones, casi 35 años de trabajo.

En el Nocturno de *Los elementos del desastre* se empieza a desarrollar la construcción de un símbolo decisivo en la concepción mutisiana frente a un lugar del espíritu, la noche de la revelación. En este sentido, se acoge a la tradición inaugurada en la modernidad por Friedrich von Hardenberg, poeta alemán conocido como Novalis (1772-1801).

Con *Los Himnos a la noche (Hymnen an die Nacht)* de Novalis se desarrolla una visión de la noche como revelación, espacio de la vida sensorial marcada por la intensidad y el deseo de una trascendencia que ofrece formas de belleza inéditas, y se marca el comienzo de una “poesía de amor y de muerte”, que se inscriben en la

de Sapho, Erinna, Alcman, Stesícoro, Alceo, Ibico, Simónides, Bachilides, Archiloco, Alpheo, Pratino, Menalípides. Traducidas del griego en verso castellano por D. Joseph y D. Bernabé Canga-Argüelles. Madrid: Imprenta de Sancha, 1796.

atmósfera del género Nocturno, y que brindará sendos motivos de inspiración al arte moderno europeo. Friedrich Schlegel publicó los *Himnos a la noche* en 1800 en la revista “Das Athenäum” (1798-1800), la publicación emblemática del Romanticismo alemán temprano. Se halla presente en los poemas de Novalis una visión de la muerte que es celebrada con la embriaguez del consentimiento absoluto del poeta ante la realidad del fin de la existencia. El sentimiento de liberación que ofrece la muerte es una forma de plenitud que de manera analógica se manifiesta en la intensidad mayor del sentimiento dichoso de la percepción del poeta ante la experiencia de infinito que ofrece la noche, trasunto de la muerte dichosa, como éxtasis en el amor y en Dios.

Los tres primeros himnos se centran en el motivo del éxtasis de amor y cantan “la eternidad de la noche nupcial” cuando “la festiva luz del día se extingue y brilla en el cielo el sol de la noche: la amada”. En los tres himnos siguientes, el acento cambia de tono, gradual, pero cada vez más decididamente hacia tonalidades religiosas. El himno quinto celebra la religiosidad cristiana que ha recibido de Jesús “muerto en cruz en sus años de juventud tras de haber apurado el obscuro cáliz de indecibles dolores”, la revelación de una vida más elevada, en el seno de Dios, feliz en la eternidad de la muerte. En el himno sexto, de carácter coral, está compuesto como expresión de la vida religiosa de una comunidad. Son, en realidad, pocos motivos los que desarrollan los *Himnos*, de naturaleza insistente y reiterativa. Las palabras en que son cantados estos motivos son sencillas, ingenuas y plenas de fe, como sucede siempre en la poesía de Novalis. Los *Himnos a la noche*, escritos en verso libre o prosa rítmica llevada al último límite de la expresión, más allá del cual ya no hay más que música, expresan la creencia romántica en el poder de un idioma poético inundado de las cualidades de la música.

En los seis poemas que componen la obra los temas centrales, a saber el anhelo de la muerte (simbolizada por la noche) que dominó los pensamientos de Novalis desde la muerte de Sophie von Kühn, y la muerte como el umbral de la vida auténtica, el momento de la revelación: “La vida es el comienzo de la muerte; se vive la vida por razón de la muerte” encuentran variaciones que apuntalan el desarrollo de un tema esencial que es desarrollado con variaciones a lo largo de los *Himnos*. La presencia de la visión lírica y existencial de los *Himnos a la noche* se hace manifiesta tanto en las óperas de Richard Wagner, en particular en *Tristán e Isolda*, así como en el “Canto de medianoche” de *Así habló Zarathustra* de Friedrich Nietzsche, y se prolonga hasta la obra de Maurice Maeterlinck y Rainer Maria Rilke.¹¹

Un fragmento del “*Himno a la noche V*” de Novalis nos ofrece claves para entender esta concepción de purificación que la noche ofrece como preámbulo de una muerte deseada en el gozo del amor eterno. Esta concepción vital y lírica, definida por la poesía de Novalis, que busca la revelación y liberación del peso de la existencia en la noche, y que tanta importancia tiene en el desarrollo del género del Nocturno en la modernidad, aparece de maneras metamorfoseadas pero identificables en el último libro de poemas de Álvaro Mutis, en particular en el “Nocturno en Compostela” y en el “Nocturno en Valdemosá”. En el “Himno V a la Noche” de Novalis la promesa de eternidad se hace palpable en un movimiento de huida del peso de la existencia terrena:

¹¹ Ver: Novalis (1984) “Los Himnos a la noche” en *Escritos escogidos*, versión castellana de Ernst-Edmund Keil y Jenaro Talens, Madrid: Visor Libros, pp. 11-71; Gabetti, G. (1967) “Himnos a la noche” en *Diccionario literario*, tomo V, Barcelona: Montaner y Simón, pp. 589-590; y Taylor, R.J. (1971) “Novalis” en *Diccionario de literatura*, volumen 2, Madrid: Alianza Editorial, pp. 567-568

Siento dentro de mí
el fin de todo quehacer,
celeste libertad,
un dichoso retorno,
en mi dolor punzante
percibo tu distancia
de nuestro mutuo hogar,
tu resistencia
hacia el antiguo cielo
fastuoso.

En balde tu furor,
tu delirio.

(...)

Hacia allá peregrino,
que algún día serán
todos los sufrimientos
aguijón de placer.

Un poco tiempo aún
y seré libre al fin,
podré reposar, ebrio,
en el regazo del amor.

Una vida infinita
me recubre,
desde su altura estoy
observándote. Veo
cómo se extingue
tu brillo en la colina,
mientras las sombras traen
una fresca corona.

Aspira, amado, aspira
aspírame con fuerza
para que pueda pronto

dormir eternamente.
Siento en mí el oleaje
con que la muerte nos rejuvenece
y aguardo con valor
entre las tempestades de la vida.¹²

Esta lección de trascendencia y revelación en la noche, que es imagen de la muerte, o invitación a una muerte dichosa, está presente en la composición de *Un homenaje y siete nocturnos*, y la dimensión religiosa que supone esta comprensión de lo nocturno impregna el poemario de una particular manera de concebir el hecho poético, donde música y poesía se entrelazan en la búsqueda de un orden que le de sentido al caos del tiempo.

Por otra parte, la noche en la poesía de Álvaro Mutis en un primer momento se presenta como un lugar de viaje donde el día pierde su color y se sustrae a los elementos ligados a la vida de la vigilia y del deseo consciente; es su opuesto, donde

La piel pálida y tersa del día
cae como la cáscara de un fruto infame. (p. 60)

La noche termina siendo el centro de una vida renovada y el momento ideal para la revelación. Esta imagen se convertirá más adelante, en *Crónica regia*, en un símbolo ideal para hablar de la búsqueda del orden de la existencia. El día se muestra como la vigilia, aquel tiempo que cubre el desarrollo de los pensamientos del hombre, su vida volitiva y consciente. Se habla del espacio diurno como de una cubierta, en una imagen que se transformará en las palabras del poema “Como un fruto tu reino”:

¹² Novalis (1984), “Los Himnos a la noche”, pp. 39-41

Como un fruto tu reino. Protegido,
cercado en el límite estricto
de su dorada corteza impenetrable. (p. 253)

Hay que advertir la distancia de significación de este fruto, que es como un reino, al del poema temprano de *Los elementos del desastre*, donde los colores del día, es decir, su luz, son “la cáscara de un fruto infame”. En la visión del reino como un fruto de *Crónica regia* no existe este elemento de prevalencia de la noche como símbolo de la huida del día y sus potencias febriles. En el espacio de tiempo que va de 1953, año de la publicación de *Los elementos del desastre*, a 1985, cuando aparece *Crónica regia*, la imagen del fruto, asociada al día como símbolo de deterioro y perversidad, pasa a ser algo “protegido, cercado”, dotado con un carácter de nocturnidad luminosa y orden manifiesto, que habla de la transformación que sucede en la poesía de Mutis.

En el poema de *Los elementos del desastre*, la noche tiene un carácter febril, es una forma de fugarse del “infructuoso navegar alrededor de las islas” (60), y ni siquiera es nombrada de manera directa en el poema, aunque se trate de un Nocturno, que por ello muestra su carácter atípico y primerizo. Por sustracción, deducimos que la noche se identifica con la imagen del placer sexual, cuya característica específica en el poema es la de la insaciabilidad:

La fiebre atrae el canto de un pájaro andrógino
y abre caminos a un placer insaciable
que se ramifica y cruza el cuerpo de la tierra. (60)

El “placer insaciable”, se identifica con el delirio que sucede a la vigilia y a la entrega al deseo de los cuerpos, ofreciendo una imagen final de desolación del día

posterior a la fiesta de los sentidos, cuando se regresa a la vigilia lancinante y la comprobación de una secuencia brutal de la que no se huye nunca, la de la actividad diurna que condena al hastío y la repetición:

La fiebre atrae el canto de los resumideros
donde el agua atropella los desperdicios. (60)

Hay una atmósfera de degradación, de día apurado con desespero y voracidad, del que se huye con rabia y hastío. Es la noche apenas una forma de cesar momentáneamente el esfuerzo de la vigilia diurna, para sumergirse en la “fiebre” de este “placer insaciable”, pausa breve en un mundo solar e implacable. El poema es elocuente en relación con la jornada de la que huye la voz poética, esperando encontrar consuelo en el placer, que deja, sin embargo, “una extensión de terror en las caderas” de las mujeres que ofrecen con voluptuosidad y algo de fatalismo sus cuerpos:

¡Oh el infructuoso navegar alrededor de las islas
donde las mujeres ofrecen al viajero
la fresca balanza de sus senos
y una extensión de terror en las caderas! (60)

La atmósfera del poema tiene puntos de contacto con el mundo de lujuria y hastío de *La mansión de Araucaima*, y está inscrito en la estética de la disolución y la podredumbre que da cuenta, en buena medida, del primer período de su obra poética.

De igual manera la noche convoca una atmósfera en la que el cuerpo se entibia y se entrega a un ensueño creativo que abre caminos a una sensación placentera. Esta visión nocturna no olvida hacer énfasis, sin embargo, en la fértil miseria, imagen rectora y piedra de toque de la visión sobre la poesía en los libros iniciales, y que expresa la manera en que Mutis entiende la vida creativa, con sus dones y carencias, en

particular en el primer período de su poesía. La noche se entiende en este momento como un camino de exploración al goce de los sentidos, carente de un sentido de revelación trascendente, valencia significativa que desarrollará Mutis en sus poemas con posterioridad.

En su siguiente libro, *Los Trabajos Perdidos* (1965), se encuentran dos poemas con el título de “Nocturno” (p. 80 y p. 83), de los cuales el segundo ya forma parte del canon para los lectores de poesía en Colombia, y es un poema especialmente querido por un público amplio.

El primer Nocturno de *Los trabajos perdidos* designa las características de la noche en un sentido general, sus cualidades, y establece una serie de realidades y elementos que se desarrollan en este espacio simbólico. Se muestra a la noche como un ambiente vivo, que respira, desde un principio se habla de esta condición vital, esta capacidad de ser en el mundo, y esa misma capacidad habla de un movimiento no accidental:

Respira la noche,
bate sus claros espacios,
sus criaturas en menudos ruidos,
en el crujido leve de las maderas,
Se traicionan. (p. 80)

Por otra parte, aparece en la noche una capacidad renovadora de lo oculto, esa habilidad expresa la posibilidad de ofrecer una forma distinta de claridad con imágenes precisas (“claros espacios”) y se la dota de una cualidad semejante a la de la leche nutricia y “letal”, que es de manera simultánea fuerza que permite continuar en la

lucha de la vida, “semilla oculta”, y conciencia de la “mina feroz”, la necesidad que sostiene el doloroso e inflexible orden del mundo:

Renueva la noche
cierta semilla oculta
en la mina feroz que nos sostiene.
con su leche letal
nos alimenta
una vida letal que se prolonga
más allá de todo matinal despertar
en las orillas del mundo. (p. 80)

Ofrece así la noche una forma de continuidad, una contenida promesa de redención en una eternidad apenas entrevista, pero posible; la noche nos salva del mundo de la vigilia y de sus miserias. La noche es, también, alimento, ya que nos permite soportar el cansancio de la vida, “preserva y protege” y resguarda “para más altos destinos”. El poema desarrolla las posibilidades que ofrece la noche como espacio, lugar y momento de liberación de cargas diurnas, nos permite situarnos por fuera del espacio agobiante del día; la noche nos revela un condición del alma “más allá de todo matinal despertar/ en las orillas del mundo.”

Estas características generales de la noche se desarrollan de manera potenciada en el segundo Nocturno de *Los trabajos perdidos*, un texto que explora las posibilidades encarnadas y activas de la noche benéfica, dadora de sentido. En ese orden de ideas, el Nocturno que le precede en este volumen podría considerarse una exploración inicial, que sirve de punto de partida para desarrollar la lectura del segundo, más lírico y esperanzado. El primero parece ser, entonces, una suerte de

reflexión que habla de la noche y la explora con una voz poética caótica y desoladora, donde se busca deslindar la miseria de la vida de una posible fuente revivificadora.

En este segundo Nocturno, desde un inicio, se plantea una noche específica: “Esta noche ha vuelto la lluvia sobre los cafetales.”, se nos habla de un presente que va encontrando su línea de desarrollo a lo largo del poema. Mutis no caracteriza a La Noche, una realidad abstracta, sino que habla de esa noche, particular y única, irrepetible. Los sucesos desarrollados en la noche expresan una forma de frescura, una renovación que ocurre en todo el espacio y afecta al individuo, transformándolo:

Sobre las hojas de plátano,
sobre las altas ramas de los cámbulos,
ha vuelto a llover esta noche un agua persistente y vastísima. (p. 83)

La imagen de la noche como dadora de vida es constante y la naturaleza se presenta en la noche alimentándose; el suceso especial en esa noche es la llegada de alimento para la vida, encarnado en la lluvia, y ese alimento crece y afecta el equilibrio todo del mundo nocturno, pues es esa agua la

que crece las acequias y comienza a henchir los ríos
que gimen con su nocturna carga de lodos vegetales. (p. 83)

La presencia de la lluvia y del movimiento nocturno se ven expresadas por un yo en tiempo presente, que no es un yo poeta externo, sino que esta voz poética protagoniza y vive y se poetiza en el interior del poema como personaje vivo y receptor de sentidos epifánicos que la noche propicia. Ese yo presencia el milagro de la aparición de la noche y aprovecha las virtudes de su presencia y su canto.

En el primer Nocturno de este volumen veíamos expresados la noche y sus efectos, pero como reflexiones a posteriori del poeta. En este segundo poema encontramos a un personaje nutrido por las esencias del mundo nocturno, por su potencia liberadora, centrada en la lluvia, que impide el sueño:

La lluvia sobre el cinc de los tejados
canta su presencia y me aleja del sueño
hasta dejarme en un crecer de las aguas sin sosiego,
en la noche fresquísima que chorrea
por entre la bóveda de los cafetos
y escurre por el enfermo tronco de los balsos gigantes. (p. 83)

La lluvia le impide caer en un estado definitivo de estatismo, de muerte, y lo invita a la acción benéfica. El sonido de la lluvia en las tejas de cinc se presenta como música, que no expresa un mundo caótico, sino de liberación, de encuentro con la memoria por fin recuperada, ampliada en el mismo desorden de la materia. La noche y la situación de desbordamiento alimentan al hombre para traer el pasado que no habla de experiencia cuantitativa, sino de sensibilidad y liberación sensorial, de un mundo devuelto merced a los poderes del recuerdo involuntario que devuelve intacta una realidad perdida.

Las características del primer Nocturno aparecen reflejadas de manera intensificada en este segundo poema, donde se ponen en acción todos los sucesos y sensaciones que puede producir ese momento único nocturno de revelación. El espacio tan amplio que convoca la noche sucede como un sueño en la conciencia de la voz poética, dando así lugar a la manifestación de la noche como sitio privilegiado de desbordamiento de la memoria sensorial y espacio de liberación del sueño.

El espacio del poema es la zona cafetera del trópico, América con toda su potencia y es, a la vez, un regreso a la niñez, a un tiempo salvado y bendecido por la naturaleza que, bajo esta luz, ofrece la reconciliación con el pasado de una manera plena:

Ahora, de repente, en mitad de la noche
ha regresado la lluvia sobre los cafetales
y entre el vocerío vegetal de las aguas
me llega la intacta materia de otros días
salvada del ajeno trabajo de los años. (p. 83)

En este poema podemos avizorar ese deseo de encuentro, de completud, que aparecerá en el “Nocturno de Compostela” de *Un homenaje y siete nocturnos*, y advertimos cómo en la obra poética del Mutis de la segunda etapa la noche aparece como una forma posible de bendición y cita, una manera de volver a recorrer el camino de la existencia y hallar el sosiego que parecía imposible en el duro mundo de la vigilia incesante, de la desesperanza y del deterioro, realidades que le dan forma al primer período de su obra poética.

3. Nocturno I: “La tenue luz de esa lámpara”

Con claras alusiones rítmicas a la “Canción de amor de Alfred J. Prufrock” de T.S. Eliot, en este primer nocturno, se canta a la luz de una lámpara que busca iluminar la noche, que lucha contra la oscuridad, hasta ser redimida de su labor por el alba.

La tenue luz de esa lámpara
en la noche débilmente
se debate con las sombras
No alcanza a rozar los muros
ni a penetrar en la tiniebla
sin límites del techo

Por el suelo avanza
No logra abrirse paso
más allá de su reino intermitente
restringido al breve ámbito
de sus oscilaciones
Al alba termina
su duelo con la noche
la astuta tejedora
en su blanda trama
de hollín y desamparo (p. 274)

Luz de las palabras, las palabras que son luz y vida, “frágil maderamen del poema”, es la imagen central sobre la que está construido el primer nocturno, y resulta decisiva para sumergirnos en la atmósfera y el talante de *Un homenaje y siete nocturnos*, un libro donde el principio compositivo poético está equiparado con una forma de salvación personal y colectiva, inscrita en este principio de búsqueda del orden y deseo de permanencia, amén del afán de trascendencia que lo acompaña, concepción existencial determinante en la creación imaginaria y estética del segundo período de la poesía de Mutis.

La fragilidad del poema, un asunto recurrente en la obra mutisiana, no puede hacernos olvidar que hay una forma de redención entrevista para el creador. Aunque la imagen es elocuente y nos muestra la escritura en su fragilidad y carencia en la lucha que establece con una realidad brutal e inaprensible, lo cierto es que se puede decir con esperanza:

Como un pálido aviso
del mundo de los vivos
esa luz apenas presente

ha bastado
para devolvernos a la mansa
procesión de los días (p. 274-275)

,y podemos presentir que existe una huella posible de la obra de la palabra debatiéndose en la noche, “la memoria de su vana proeza”, o la “fértil miseria” de la que habla con realismo crítico y entusiasmo lírico el poeta.

Es verdad que los días recuperados ofrecen “su blanca secuencia / de horas muertas” (p. 275), advirtiéndonos del peso del hastío y la repetición que ofrece la vida de la vigilia verbal y la fidelidad a las leyes de la manada, pero también es verdad que aquel tesoro ofrecido por las palabras buscan y presienten el exacto lugar que las espera, “por designio inefable de los dioses” (p. 275), prometiendo una perduración de la que ni siquiera el propio creador puede dar exacta dimensión, ya que el resultado obtenido, el fruto de la creación poética, está más allá de su voluntad, y obedece a la naturaleza del propio lenguaje, “el frágil maderamen del poema” (p. 275) o a una forma de revelación que la conciencia atenta de la vigilia no alcanza a explicar.

Sobre el sentido que pueda buscar Mutis en la noche en la poesía de su último período, donde se anhela y, en ciertas dimensiones de su manifestación proteica, casi omnímoda, se asiste a su revelación nocturnal, ha de entenderse que para nuestro autor hay en este último momento de su poesía una visión de la noche donde prima un sentido de reunificación del universo, donde todo lo vivido encuentra su justo sitio.

Manuel Cortés Castañeda entiende el claroscuro que es protagonista del primer nocturno, donde asistimos a la escenificación del combate entre la presencia ya débil de las potencias nocturnas y el anuncio del alba, como una realidad unificadora,

primigenia, dadora de un sentido de totalidad y no como la manifestación de una dicotomía:

La lucha entre la luz y la oscuridad no acusa siempre un carácter mitológico. Muchas veces Mutis utiliza una anécdota simple para ilustrarla, como en el primer nocturno del libro *Un homenaje y siete nocturnos*. Aquí, la débil luz de una lámpara lucha contra las tinieblas, nos da una ilusión falsa del día y se convierte con la aurora en “terca vigilia” y “vana proeza”.¹³

Se puede afirmar por otra parte, apartándonos de la argumentación de Cortés Castañeda, que entiende la manifestación del alba como un principio unitario, originario del mundo, mítico y salvífico, que en el primero de los siete nocturnos es posible asistir a una contraposición entre la luz de la lámpara, precaria y frágil, y el poderío de la noche como potencias adversas. Encontramos en este poema, al igual que en los “Cuatro cuartetos de El Escorial”, incluidos en *Crónica regia*, la escenificación de una lucha entre dos elementos, que en los Cuartetos remite a la disputa entre el caos de la historia y el intento de orden que busca imponer, de manera parcial y angustiada, Felipe II. En el Nocturno I, por otra parte, la lámpara da cuenta del poder del lenguaje que intenta abrirse paso en medio de la oscuridad, y cómo desea llegar al alba, venciendo a “la astuta tejedora / en su blanda trama / de hollín y desamparo” (p. 274). La noche aquí debe ser vencida, para conseguir que la palabra del poema viva, a pesar de la tenacidad del silencio nocturno que quiere amordazar la luz de la palabra, tal y como se nos indica al principio del poema: “La tenue luz de esa lámpara / en la noche

¹³ Cortés Castañeda, Manuel. “Las vastas geografías de la noche en la poesía de Álvaro Mutis” En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero 1988-1993*, Santiago Mutis Durán (ed.), Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993 (231-242), pp. 236-237.

débilmente / se debate con las sombras” (p. 274). El rastro de esta batalla, “la memoria de su vana proeza” será visible para aquel que acompañe la creación en “su terca vigilia” y su “clara batalla”. En este primer nocturno del libro de 1986, la noche encarna una condición opresiva, censora, frente al poder revelador de las palabras del poema, que aguardan el alba, dándole un valor negativo al símbolo de la noche, que tiene una dimensión creadora y productiva en buena parte de la poesía mutisiana, convirtiéndose en este sentido en un texto bastante excepcional en el conjunto de su obra.

4. Nocturno II: “Nocturno en Compostela”

La historia de España en su riqueza y complejidad aparece convocada en este poema, donde la figura del Apóstol convoca la noción de orden en medio del caos de la historia. Existe una dimensión trascendente inobjetable que anima el poema, y nos ofrece una lectura en clave de plenitud y reencuentro para buscar definir el sentido de la existencia y del hecho poético. La escritura de la propia experiencia personal es, entonces, la escritura de la saga familiar y de la búsqueda de los orígenes ancestrales, que se convierten en una suma comprensiva de aquel sentido oculto y cifrado en medio de las vicisitudes y falencias de la condición humana, búsqueda medular para el poeta colombiano en este momento último de su obra.

Santiago, que es también Jacobo, huella etimológica de la cohabitación y necesario vínculo de las culturas judía y cristiana que el nombre del Apóstol representa, es así un símbolo de esta España diversa, sincrética, con la que sueña Mutis como destino posible, puerto de partida y de llegada de una travesía personal y familiar que lo obsede: “**Jaime, Jacobo, Yago**, / tú, **Hijo del Trueno**, / vemos que ya nos has

oído, / porque esta piedra constelada y esta noche por la que corren las nubes / como ejércitos que reúnen sus banderas, / nos están diciendo / con voz que sólo puede ser la tuya: / “Sí, todo está en orden, / todo lo ha estado siempre / en el quebrantado y terco / corazón de los hombres”. (p. 277).

La Biblia se refiere habitualmente al Apóstol Santiago con el nombre de Jacobo, procedente del hebreo Ya'akov, que pasó al latín como Iacobus, derivando en una gran diversidad de nombres propios en las distintas lenguas europeas al extenderse el cristianismo: Jacobo, Iago, Yago, Tiago, Diego, Santiago, Xacobe, Jaime, Jaume, Jacob, Jakob, Jacques, Giacomo y James son sólo algunas de ellas. La variante Santiago surgió como evolución de la composición Sanctus Iacobus.¹⁴

La figura del Apóstol Santiago es central en el Nuevo Testamento, y su figura histórica e irradiación simbólica y legendaria están en los fundamentos de las historias que componen el acervo de la cristiandad. Santiago el Mayor, discípulo de Jesús, nacido en Betsaida, Galilea-Jerusalén c. 42 d. C., y a quien se llama *el Mayor*, para distinguirlo de su homónimo, el apóstol Santiago *el Menor*, el “hermano del Señor”. Era pescador y siguió, con su hermano Juan, el llamamiento de Jesús, dejando a su padre y su oficio (Mt. 4, 21-22). Formó parte del grupo de los doce apóstoles (Mt. 10, 2-4), y, junto con su hermano Juan y Pedro, ocupó un lugar privilegiado (los tres fueron testigos de la Transfiguración (Mt. 17, 1-13), de la resurrección de la hija de Jairo (Mc. 5, 37) y de la agonía de Jesús en Getsemaní (Mt. 26, 37). Por la impetuosidad de su carácter, Santiago y su hermano fueron llamados por Jesús

¹⁴ <http://www.santiagoturismo.com/apostolo-santiago/que-era-santiago> (consultado el 23-01-2017).

Boanerges, es decir, *hijos del trueno* (Mc. 3, 17). Fue el primer apóstol que padeció martirio por Cristo, bajo el poder de Herodes Agripa (Ac. 12, 2).

La relación del Apóstol Santiago con España está sostenida sobre tres tradiciones distintas y complementarias: la predicación en la península, que aparece por vez primera en *De vita et obitu sanctorum utriusque Testamenti*, que fue atribuida a San Isidoro de Sevilla, sin las bases documentales necesarias. Otras menciones del Apóstol, que poseen un basamento más rotundo, son del siglo VIII. La segunda tradición, posterior, es la de la aparición de la Virgen a Santiago en Zaragoza, de la que la basílica del Pilar se convierte en el monumento consagratorio. La tercera tradición es la de Compostela. Según esta leyenda, Teodomiro, obispo de Iria halló el sepulcro del apóstol, en el sitio donde se halla Santiago de Compostela. Hacia el siglo IX se remontan las fuentes documentales de la aceptación de esta tradición.¹⁵

Javier Domínguez García desarrolla la tesis, de que la superficial continuidad del fenómeno jacobeo desde el siglo XI hasta nuestros días se transforma y desarrolla conforme a las diferentes ideas de la nación española en cada época. En su lectura, Domínguez García se preocupa por mostrar el papel central que la ideología tiene en la conformación del símbolo jacobeo, y nos ofrece un análisis sugestivo del paso de la

¹⁵ “No existe probablemente en la historia de la Edad Media europea ejemplo más perfecto de nacimiento de una ciudad y adecuación de ésta a la función para la que se origina que el caso de Santiago, llamado desde un principio el lugar de San Jacobo –Iocus Beati Iacobi– y después la ciudad de San Jacobo –civitas Beati Iacobi–, es decir la ciudad propiedad del Apóstol Santiago”

González Vázquez, Marta (2003), “Lugar de culto y centro de cultura” en Ermelindo Portela Silva (ed.), *Historia de la ciudad de Santiago de Compostela*, Capítulo V:, Santiago de Compostela: Concello de Santiago de Compostela- Universidade de Santiago de Compostela, 173-224, p. 173

figura de Jacobo Apóstol a Santiago Matamoros en la conformación del ideario cristiano en España.¹⁶

Domínguez García lee críticamente la instauración de la peregrinación a Santiago de Compostela y la fundación de la propia ciudad como centro de irradiación piadosa en torno a la figura del Apóstol, en términos de creación de un centro de poder político, necesario para los intereses de las elites en la España medieval, y que tuvo una dimensión de conformación de ideales protonacionalistas, no siempre advertida por la historiadores tradicionales:

La invención del sepulcro de Santiago en la primera mitad del siglo IX constituye un momento clave en la construcción de las nuevas identidades colectivas, asociadas éstas a un fenómeno social más amplio de carácter hegemónico que se manifestó mediante la constante reorganización política y cultural del espacio hispano. La invención programática del sepulcro de Santiago es fundamental en la lógica estructural del naciente sentimiento protonacionalista, aunque no es en sí el origen. La invención del culto a Santiago y la puesta en marcha de la peregrinación a Compostela representan la puesta en marcha de un calculado programa ideológico por parte de las elites dominantes. Siendo por estas razones que el fenómeno jacobeo se puede entender como uno de los entramados sociales y políticos más importantes de la Europa medieval, en el sentido en que el marco histórico creado por la peregrinación a Compostela adquirió –y todavía lo muestra hoy en día – total independencia frente a la crítica objetiva de los hechos.¹⁷

¹⁶ Ver Domínguez García, Javier (2008), *Memorias del futuro: ideología y ficción en el símbolo de Santiago Apóstol*, Madrid: Iberoamericana / Vervuert,.

¹⁷ Domínguez García (2008), *Memorias del futuro: ideología y ficción en el símbolo de Santiago Apóstol*, pp. 61-62

Por supuesto que la visión de Mutis, inmersa en un ideal de exaltación hispánica y de sueño de orígenes áureos, más sostenida sobre un ensueño de regreso existencial, dador de sentido, que sobre las evidencias de la historia, no tendrá contactos con esta posterior lectura crítica, pero es significativo que sea un sitio tan decisivo en la conformación de la hispanidad como Santiago de Compostela, donde política y fe conviven de manera inextricable, el lugar donde el autor colombiano hace una de sus primeras declaraciones de encuentro con el Orden, uno que parece provenir más de un deseo de encuentro con unos orígenes personales y familiares idealizados, que la posible intuición o constatación de la dimensión ideológica que la conformación de un centro de poder encarnado en la catedral gallega.

La revelación que la noche ofrece, en su grandeza e intimidad, también pone al hombre frente a la evidencia de su fragilidad y desnudez, asalta al hombre en su capacidad para encontrar en la fe una respuesta definitiva, y lo hace testigo del dolor y miseria de los hombres. Cortés Castañeda lo entiende de esta manera:

Nada definitivo ocurre en la vida de los hombres. Por eso Mutis, transido por la duda y empujado por una conciencia aguda frente al dolor, mientras “el viento nocturno barre las losas que pisaron monarcas y mendigos / leprosos de miseria y caballeros / cuya carne también caía a pedazos”, (p. 277) busca una mano que se le tienda e interceda por él en medio de este cuadro desolador... y en la mirada del apóstol Santiago de Compostela (*Nocturno 2*) encuentra transitoriamente alivio y respuesta a sus obsesiones. La voz de Santiago surge, entonces, más como intensidad o fuerza emocional que como palabra; no juzga, sino afirma que todo tiene su lugar en el seno de la noche, “que todo está en

orden / todo lo ha estado siempre / en el quebrantado y terco corazón de los hombres” (p. 277). Santiago es el mensajero de la noche. ”¹⁸

La “piedra constelada” del “Nocturno de Compostela”, que brilla en el firmamento, y parece venir de él, en un descenso cósmico, podría también encontrar su equivalente terrestre en la imagen de una piedra compuesta por “porosidades, laberintos minúsculos”, imágenes diminutas a escala de un firmamento lejano que parece descender y hacerse el entramado diminuto que entreteje los muros de la milenaria ciudad, como sucede en el poema “Cádiz” de *Los emisarios*. El cielo y la tierra se encuentran, el firmamento con que está hecha metafóricamente la catedral de Santiago de Compostela y el puerto de Cádiz se encuentran en este tejido textual. Este procedimiento analógico puede remitirnos al vínculo posible que tienen estas imágenes con una lección de hermetismo místico, donde lo que está arriba es como lo que es abajo, microcosmos y macrocosmos que se encuentran y son reflejo uno del otro, en una forma de conocimiento cifrado que anima y le da sentido a la última etapa de la poesía de Mutis.

Aquí estoy –le digo–, por fin,
tú que llevas el nombre de mi padre
tú que has dado tu nombre a mi hijo,
aquí estoy, Boanerges, sólo para decirte
que he vivido en espera de este instante,
y que todo está ya en orden.
Porque las caídas, los mezquinos temores,
las necias empresas que terminan en nada,
el delirio que se agota en la premiosa

¹⁸ Cortés Castañeda (1993), “Las vastas geografías de la noche en la poesía de Álvaro Mutis”, pp. 238-239.

lentitud de las palabras, las traiciones
a lo que un día creímos lo mejor de nosotros,
todo eso y mucho más que callo o que olvido,
todo es, también, o solamente,
el orden; porque todo ha sucedido,
Jacobo visionario, bajo la absorta mirada
de tus ojos de andariego enseñante
de la más alta locura.
Aquí, ahora, con Carmen a mi lado,
mientras el viento nocturno
barre las losas que pisaron monarcas y mendigos,
leprosos de miseria y caballeros
cuya carne también caía a pedazos,
aquí te decimos simplemente:
De todo lo vivido, de todo lo olvidado,
de todo lo escondido en nuestro pobre sueño,
tan breve en el tiempo
que casi no nos pertenece,
venimos a ofrecerte lo que consiga
salvar tu clemencia de hermano.
Jaime, Jacobo, Yago,
tú, Hijo del Trueno,
vemos que ya nos has oído,
porque esta piedra constelada
y esta noche por la que corren las nubes
como ejércitos que reúnen sus banderas,
nos están diciendo
con voz que sólo puede ser la tuya:
“Sí, todo está en orden,
todo lo ha estado siempre
en el quebrantado y terco
corazón de los hombres”. (p. 276-277)

La constatación de la voz poética, advirtiendo que “Todo está en orden”, lo lleva a buscar hacer una introspección personal e histórica sobre el sentido de su presencia frente a la catedral de Santiago de Compostela, y la evocación del Apóstol se convierte en un punto decisivo para entender por qué era importante convocar esta imagen de ensueño de una España imaginada, más un deber ser que una realidad fácticamente convocada. El sueño de unidad y trascendencia, la posibilidad de volver a entender los yerros y caídas, el espíritu de transformación que anima este regreso a los orígenes, está habitado por un enorme deseo de contemplar la propia existencia y volverle a dar un sentido, no siempre único ni expresamente manifiesto, al mirar de nuevo las experiencias del pasado y entenderlas bajo una óptica distinta, evocativa y deseosa de hallar la reconciliación, cumpliendo un proceso de purificación que lleva a la comprensión de un sentido ulterior, o por lo menos, a la posibilidad de su existencia, deseo que las palabras del poema quieren hacer posible.

5. Nocturno III: “Había avanzado la noche hasta establecer sus dominios”

La “expandida tiniebla”, las “tortuosas galerías” y “lentos laberintos” de la noche son el espacio del reencuentro con la propia historia, la posibilidad de develar aquel giro crucial donde perdimos el camino, asuntos centrales del Nocturno III, poema donde asistimos a esta lúcida revelación en la tiniebla, que revela el giro donde se encuentra la cifra de una vida, que de otra manera quedaría perdida y fragmentada en el caos de los días de la vigilia, incapaz de ofrecer otra ruta que no sea la del hábito y la resequedad de lo obvio y manido. En este espacio mágico, sorprendente, es viable encontrar aquel secreto escondido, una manera de mirarnos de nuevo sin temor, con la sorpresa de aquel que parece asistir de nuevo a los episodios fragmentarios de la propia existencia, contemplarlos y recuperar el sentido que perdieron en las prisas de lo

cotidiano, hacernos partícipes de una revelación que no fue pedida pero llegó, cuando ya no era dable esperarla. Las imágenes aparecen nimbadas por un halo irreal, “en el hollín impalpable del sueño”, pero de otra parte tienen una definición visual, unos contornos precisos, contemplando con sorpresa la imagen que regresa de manera inopinada:

junto a una mujer que tal vez hubiera cambiado nuestra vida
y con la que nunca hablamos ni supimos su nombre
y que tomaba lentamente un vaso de leche tibia
en el sórdido rincón de un café de provincia
en donde el ruido de las bolas de billar
se mezclaba con la gangosa música de un tocadiscos
o en la pulcra oficina de correos de Namur
a donde fuimos por un paquete de ultramar (p. 278)

El asunto de una vida posible no vivida, apenas deseada o entrevista, un asunto que Mutis desarrolla en un poema de su obra poética inicial, “Canción del este” (p. 107), incluido en *Los trabajos perdidos*, texto al que nos referimos con anterioridad en este trabajo, vuelve en *Un homenaje y siete nocturnos* a hacer su aparición con un aviso en medio del sueño o un remordimiento imperceptible que acompaña a la confesión del poeta. En “Canción del este” el poeta habla del encuentro imposible con aquel que podría haber ofrecido otra vida, una manera diversa de encarar la existencia, y se muestra la forma como se canceló otra posibilidad de haber sido en el mundo: “A la vuelta de la esquina / te seguirá esperando vanamente / ese que no fuiste, ese que murió / de tanto ser tú mismo lo que eres” (p. 107). Luego el poema nos habla de esa vida clausurada como una pérdida irreparable: “Ni la más leve sospecha, / ni la más leve sombra / te indica lo que pudiera haber sido / ese encuentro. Y, sin embargo, / allí

estaba la clave / de tu breve dicha sobre la tierra” (p. 107). Esta vida posible dejada de lado en “Canción del este” retorna como una necesidad innominada en el “Nocturno III” de *Un homenaje y siete nocturnos*, es un sueño donde aparece la revelación: la voz poética contempla su rostro “junto a una mujer que tal vez hubiera cambiado nuestra vida” (p. 278), y desea encontrar en el recuerdo la posibilidad de la redención, los rastros lejanos aun de aquello nimio y deleznable, de los actos que no parecen tener sentido, y son recuperados merced al poder redentor de la memoria que la atmósfera de lo nocturno hace posible.

También el asunto, convocado antes por Mutis en “Amén” (p. 79), poema que forma parte también del volumen *Los trabajos perdidos*, de unas vacaciones eternas y salvíficas, “sin término” (p. 278), como se las llama en el poema de *Un homenaje y siete nocturnos*, vacaciones dadoras de un sentido final de redención posterior a la muerte, hace su aparición en este Nocturno III:

Pocos son en verdad los elegidos que se libran
de tales trabas y se lanzan a la noche con el afán
de quien intenta aprovechar plenamente esas vacaciones
sin término que el oscuro prestigio de sus reinos propone
como quien regala una aleatoria eternidad
una supervivencia sin garantía pero provista en cambio
de una módica cuota de tentadoras encrucijadas
en donde el placer se nos viene encima
con la felina presteza de lo que ha de perderse (p. 278-279)

En el poema de *Los trabajos perdidos* el desarrollo de esta redención que toma la forma de “las vacaciones que nunca te dieron” (p. 79) encuentra un punto de contacto decisivo con el Nocturno III. En “Amén” el poeta pide una eternidad que se semeje a

estas vacaciones esperadas con todas las ganas de una vida deseosa de redención y libertad, o al retorno de una furiosa adolescencia, situaciones de la existencia límites eternizadas en el deseo:

AMÉN

Que te acoja la muerte

con todos tus sueños intactos.

Al retorno de una furiosa adolescencia,

al comienzo de las vacaciones que nunca te dieron,

te distinguirá la muerte con su primer aviso.

Te abrirá los ojos a sus grandes aguas,

te iniciará en su constante brisa de otro mundo.

La muerte se confundirá con tus sueños

y en ellos reconocerá los signos

que antaño fuera dejando,

como un cazador que a su regreso

reconoce sus marcas en la brecha. (p. 79)

La noche tiene en el “Nocturno III” una dimensión salvífica, capaz de permitirnos mirar de nuevo la existencia y darle sentido a aquello que, en su fugacidad, parecía dejarnos a merced del sinsentido y la disolución de lo efímero. El pasado vuelto a contemplar es una condición posible y redentora, que emana de una manera particular de contemplar la historia personal, pero también de una actitud ante el lenguaje y su potencia creadora, su capacidad de ofrecer una forma inesperada, pero real, de salvación. Asimismo la visión de una eternidad plena, ese ser acogido por la muerte con los sueños intactos, al retorno de una furiosa adolescencia, o al comienzo de las vacaciones que nunca te dieron, imágenes puestas en diálogo en el Nocturno III con los previos poemas de *Los trabajos perdidos*, “Amén” y “Canción del este” nos muestran con claridad que en *Un homenaje y siete nocturnos* nos encontramos con

variaciones y ampliaciones de asuntos que obsedían a Mutis con anterioridad. Son asuntos vueltos a tratar, desarrollados de manera más amplia o puestos en un entorno diverso, consiguiendo una fineza e intensidad mayores en el desarrollo de esta visión de búsqueda de plenitud y redención que caracteriza en buena medida el segundo período de su obra poética.

Entregarse a los efectos residuales de las potencias nocturnas durante la vigilia tiene mucho de cesación de la voluntad, un movimiento espiritual cercano al descrito por los místicos, pues en esta búsqueda de unión espiritual “quien menos piensa y quiere hacer hace, hace más”, como lo sostiene Teresa de Jesús en las *Moradas*.¹⁹ Es

¹⁹ De Jesús, Teresa (1982), *Obras completas*, Burgos: Editorial Monte Carmelo.

Cito el fragmento completo del libro de las *Moradas* o *Castillo interior* de donde procede el fragmento, por considerar la importancia que la invitación de la religiosa de Ávila tiene en la conformación de este ideario de cesación de la voluntad y la acción como formas posibles de la revelación, un asunto al que volverá Mutis con alguna frecuencia en sus poemas finales, así como al hecho de que el autor bogotano se refiera a la obra de Teresa de Jesús y Juan de la Cruz como símbolos de esta literatura española clásica que respeta y defiende en su visión creativa, y en su emblemático regreso a sus orígenes familiares españoles:

Y es disposición para poder escuchar, como se aconseja en algunos libros, que procuren no discurrir, sino estarse atentos a ver qué obra el Señor en el alma; que si Su Majestad no ha comenzado a embebernos, no puedo acabar de entender cómo se puede detener el pensamiento de manera que no haga más daño que provecho, aunque ha sido contienda bien platicada entre algunas personas espirituales, y de mí confieso mi poca humildad que nunca me han dado razón para que yo me rinda a lo que dicen. Uno me alegó con cierto libro del santo Fray Pedro de Alcántara –que yo creo lo es– a quien yo me rindiera, porque sé que lo sabía (se refiere al *Tratado de oración y meditación* del Padre Granada, entonces atribuido a San Pedro de Alcántara); y leímoslo y dice lo mismo que yo, aunque no por estas palabras; mas entiéndese en lo que dice que ha de estar ya despierto el amor. Ya puede ser que yo me engañe, mas voy por estas razones:

La primera, que en esta obra de espíritu quien menos piensa y quiere hacer, hace más; lo que habemos de hacer es pedir como pobres necesitados delante de un grande y rico emperador, y luego bajar los ojos y esperar con humildad. Cuando por sus secretos caminos parece que entendemos que nos oye, entonces es bien callar, pues nos ha dejado estar cerca de él, y no será malo procurar no obrar con el entendimiento –si podemos digo –. Mas si este Rey aun no entendemos que nos ha oído ni nos ve, no nos hemos de estar bobos, que lo queda harto el alma cuando ha procurado esto, y queda

importante, entonces, dejarse llevar por esta potencia que precisa de una cierta pasividad cómplice para permitir que la operación nocturna continúe en medio del día, y pueda regresar con persistencia para ofrecernos una forma de revelación propia de su “oscuro prestigio” (p. 279).

Porque la noche reserva
esas sorpresas destinadas a quienes saben negociar
con sus poderes y perderse en sus corredores
habiendo abandonado por completo las precarias
armas que concede la vigilia y violado la limitada
tolerancia con la que nos permite internarnos
en ciertas regiones sin dejar de ejercer
sobre nosotros sus decretos de ceniza ni de extender
a nuestro paso la raída alfombra de sus concesiones
(...)

Porque tiene radas la noche dársenas
tenuemente iluminadas móviles vegetaciones
de algas ansiosas que nos acogen meciendo
pausadamente sus telones cambiantes sus velos funerales. (p. 278-279)

Este descenso, que es presentado como buceo en aguas misteriosas, obedece a principios particulares de exploración: “Es más bien como un dejarse llevar por la corriente / intentando apenas con un leve sacudir de las piernas / o con una brazada oportuna impedir el golpe / contra las piedras y ceder al impulso de las aguas” (p. 279), y podemos intuir que la voluntad opera de una manera propicia, aunando

mucho más seca y por ventura más inquieta la imaginación con la fuerza que se ha hecho a no pensar nada, sino que quiere el Señor que le pidamos y consideremos estar en su presencia, que Él sabe lo que nos cumple. Yo no puedo persuadirme a industrias humanas en cosas que parece puso Su Majestad límite y las quiso dejar para Sí; lo que no dejó otras muchas que podemos con su ayuda, así de penitencia, como de obras, como de oración, hasta donde puede nuestra miseria. (pp. 861-862)

planificación entusiasta y entrega a fuerzas desconocidas y proteicas que transforman la propia realidad y dan una nueva posibilidad para reconciliarnos con el duelo, en un movimiento de encuentro con los orígenes perdidos es una forma de reconciliación y entrega amorosa a una potencia que abraza y consuela, sin negar la identidad individual, manifiesta en los “caprichos del deseo”(p. 280) de este descenso acuático en la nocturnidad salvífica. La reconciliación nace de la aceptación y tránsito por un proceso de duelo y renuncia, aceptación de los límites de la existencia, la muerte y el dolor como verdades manifiestas que acompañan la vida del hombre: “Como esos viajeros que guardan una botella de vino / que se bebió para despedir a quienes fueron a la guerra / y en las tardes la llenan de nuevo con aceite de palma / y sudor recogido en las sienes de los agonizantes” (p. 279), y le da un sentido ritual a la aceptación del dolor y la desolación, condición necesaria para la liberación salvadora que la noche puede ofrecer, y se identifica en un cierto sentido con el reencuentro con los orígenes familiares y ancestrales, presente en el regreso a la España imaginada del segundo período de la poesía de Mutis:

Y es por eso que quienes han sellado el pacto
suelen preparar con minucia y prudente entusiasmo
cada excursión por los reinos nocturnos
Como esos viajeros que guardan una botella de vino
que se bebió para despedir a quienes fueron a la guerra
y en las tardes la llenan de nuevo con aceite de palma
y sudor recogido en las sienes de los agonizantes
o como esos maquinistas que antes de emprender la partida
y acumular presión en las calderas graban en las paredes
de las mismas la oración de los pastores sin ganado
pero tampoco es esto porque aquel que se instala
tras las fronteras de la noche no precisa ajustarse

a reglas tan rígidas ni a condiciones tan específicas
Es más bien como un dejarse llevar por la corriente
intentando apenas con un leve sacudir de las piernas
o con una brazada oportuna impedir el golpe
contra las piedras y ceder al impulso de las aguas
sin perder nunca una cierta autonomía
No para escapar al fin sino para que el descenso tenga
más de viaje sujeto a los caprichos del deseo
que de vértigo impuesto por las aguas (p. 279-280)

La noche como espacio privilegiado para el cumplimiento de “los caprichos del deseo”, como posibilidad de libertad y establecimiento de un nuevo rumbo de la existencia, es una potencia existencial que se hace activa en el “Nocturno III”, y nos habla de un mundo donde el valor de la aventura está en el centro de la realidad. Hay una forma de volver a contemplar la propia vida, de convocar el recuerdo como una vía de salvación reflexiva, que encuentra su manifestación en el pacto sellado con la noche, un pacto que permite preparar cada excursión a sus dominios “con minucia y prudente entusiasmo” (p. 279). La noche salvífica, la que ofrece libertad y energía, es la potencia simbólica celebrada en este “Nocturno III”, y la atmósfera reflexiva y sosegada del poema, que hace de la noche la redentora del desastre del tiempo, lo convierte en uno de los textos más significativos de este libro.

6. Nocturno IV: “Nocturno en Valdemosa”

La temporada mallorquí del compositor y pianista polaco Frédéric Chopin (1810-1849) en Valdemosa es el asunto biográfico que sirve de trama para la anécdota compositiva de este nocturno, una reflexión poética sobre la muerte, el silencio y la creación. Un paisaje español específico, el del Mediterráneo balear, cruce de caminos culturales, ricos y diversos, se convierte, por otra parte, en motivo poético para la

iluminación de un mundo que es materia susceptible de ofrecernos en el “Nocturno IV” una visión renovada del sueño de una España plurimórfica y bullente, cosmovisión nutrida por la imaginación y el deseo de alguien que es y no, simultáneamente, parte de estas tierras.

Valdemosà, en catalán Valldemossa, es una localidad y municipio situado en la parte occidental de la isla de Mallorca. Los asentamientos en la isla eran llamados alquerías (vocablo de origen árabe), pequeñas comunidades rurales. Se piensa que el origen del pueblo era una de estas alquerías fundadas en el valle por un noble árabe denominado Mussa o Muça. Con los años Valldemussa se convertiría en el actual nombre del pueblo. Su atracción principal es la Cartuja de Valdemosà, y el recuerdo que en ella dejó en el invierno de 1838-1839 la estancia de Frédéric Chopin y George Sand (1804-1876). Chopin compuso en la Cartuja sus *Preludios Op. 28* y Sand escribió *Un invierno en Mallorca*.

En el invierno de 1838 Chopin se hallaba débil por distintas complicaciones de salud, y su médico le recomendó pasar una temporada en las Islas Baleares para recuperarse. Al llegar a Mallorca, procedente de Barcelona, se dedicó a componer la mayoría de sus 24 *Preludios op. 28*. Lo que debería haber sido un viaje de placer y recuperación se convirtió en un desastre, ya que el invierno fue especialmente crudo. Se le diagnosticó a Chopin tuberculosis, y la constante humedad empeoró la condición de sus pulmones. La espera del piano que le debían enviar desde París fue prolongada, debido a la dificultad para el transporte del instrumento, y este fue instalado finalmente en una celda que Chopin y Sand tenían alquilada en la cartuja de Valdemosà.

Permanecieron en este lugar desde el 15 de diciembre de 1838 hasta su tempestuosa salida de Valdemosa, el 12 de febrero de 1839, víspera de su partida de la isla de Mallorca, ocasionada por un agravamiento de la enfermedad pulmonar del músico. El día 13 de febrero embarcaron de regreso a Barcelona, ciudad donde Chopin pasó una semana bajo los cuidados del médico del vapor de guerra francés “Méléagre”. Tras ocho días de reposo se trasladaron hasta Marsella, donde los aguardaba el médico personal del músico, el doctor Cauvières.

La tramontana azota en la noche
las copas de los pinos.
Hay una monótona insistencia
en ese viento demente y terco
que ya les habían anunciado en Port Vendres.
La tos se ha calmado al fin pero la fiebre
queda como un aviso aciago, inapelable,
de que todo ha de acabar en un plazo que se agota
con premura que no estaba prevista.
No halla sosiego y gimen las correas
que sostienen el camastro desde el techo.
Sobre los tejados de pizarra,
contra los muros del jardín oculto en la tiniebla
insiste el viento como bestia acosada
que no encuentra la salida y se debate
agotando sus fuerzas sin remedio. (p. 280-281)

Sobre esta historia de enfermedad y desconcierto, episodio simbólico de una vida turbulenta que pocos años después llegará a su fin, el poema desarrolla no solamente el episodio de la enfermedad de Chopin en la isla, sino que convierte a Valdemosa en un protagonista activo del texto, dándole voz a la tierra de España, una particular región

del territorio donde la amalgama cultural produce una riqueza definitiva que nutre el texto.

En relación con Mallorca, y en particular con Valdemosa, es significativo recordar que Ramón Llull (c. 1232 - 1315 o 1316) creó en este sitio el primer colegio de lenguas orientales, lo que impregna al lugar de una dimensión sugestiva, de crisol cultural, que pone en contacto el territorio balear con el mundo del Mediterráneo y de Oriente Medio, un asunto que seguro tuvo en mente Álvaro Mutis cuando escribió el poema, así como el hecho de que la presencia árabe está viva incluso en el nombre de la localidad. Así, este poema trata desde el punto de vista de la historia de una amalgama compleja de tradiciones y culturas, y también se ocupa de la reflexión sobre la naturaleza del hecho creativo, ya musical o poético, como cifra de una realidad bullente, en una concepción donde se entiende que el impulso artístico nace del entronque de tradiciones poderosas y diversas, que se convierten en un suelo fecundo para hablar de un deseo de eternidad que el arte hace manifiesto.

Un deseo de eternidad que, sin embargo, se alimenta de la nostalgia de un enigma sin respuesta, principio animador en el poema tanto de la música de Chopin, como del hecho mismo de la creación artística, proceso del que se habla de manera indirecta en este encuentro con los difusos orígenes de un mundo, donde el imaginario de una España compleja y bullente le da su razón de ser a estos nocturnos.

El regreso a la nada aparece para el músico polaco como un alivio, una forma suprema de purificación y cura del mal de vivir. Este deseo de ser acogido por la muerte, de cesación de los deseos y el dolor, no puede hacernos olvidar cuánto de belleza contemplada y de deseo de regreso a los orígenes individuales y familiares hay

en esta evocación poética, de identificación última en la belleza. La tramontana, el viento poderoso y temible, se convierte en una fuerza que conduce a la liberación pero, de manera simultánea, destruye y produce dolor. La compasión de los dioses, así, múltiples y vivaces, poderosos en su pluralidad, los dioses anteriores a la cristiandad, y testigos de la riqueza del mundo de la España fenicia, griega y romana, parece ser entonces una promesa de redención que recibirá el músico, merced a una forma de anulación del tiempo que la muerte promete como un regalo prodigioso.

La voz del viento trae
la llamada febril que lo procura
desde esa otra orilla donde el tiempo
no reina ni ejerce ya poder alguno
con la hiel de sus conjuras y maquinaciones.
La tramontana se aleja, el viento calla
y un sordo grito se apaga en la garganta del insomne. (p. 282)

Javier González Luna desarrolla la idea de cómo en el “Nocturno IV” el asunto de la mirada última a la existencia, el final de la errancia, la muerte, de la que no sabemos si es fin o regreso, y la agonía se hacen presentes como evidencia poética en un texto rico en sentidos comprensivos sobre las relaciones entre obra y vida, y que desarrolla el tema de la angustia del artista ante la evidencia del trabajo no realizado al final de la existencia:

El cuarto nocturno, en Valdemosa, se ocupa del final de la errancia, del morir que no sabemos si es fin o regreso. Mutis retoma el tema de la agonía, y de la mirada última al sentido de la existencia; tema que ya había trabajado en “El último rostro”, el relato sobre la muerte de Simón Bolívar. Ahora el personaje es otro; más romántico y ligado al mundo de la creación. Federico Chopin hace el balance de sus

días en la noche de las Baleares. Reflexión sobre la brevedad de la vida y la fugacidad de toda obra, el poema reproduce el ritmo y el espíritu melancólico del personaje. La agitación de la agonía se traduce en el paisaje, en el insomnio que impide el reposo del artista.

Lo más doloroso tal vez no sea el hecho de desaparecer sino la angustia de lo no realizado; el inmenso trabajo de creación que se ve frustrado por la enfermedad y la muerte. Se impone la evidencia de que la duración de una vida no es suficiente para realizar todo lo soñado. Toda obra queda necesariamente inconclusa, toda vida es incapaz de alcanzar su destino.

La muerte en sí misma no tiene para el artista mayor significado. Frente a todas las posibilidades no realizadas la obra misma pierde su brillo; morir es más bien la manera de olvidar la afrenta que causa el tiempo al espíritu creativo.

En el minuto final la obra se dispersa en el silencio; no pertenece ya a su autor que quisiera perfeccionarla al infinito. El poeta se deshace de su obra, de su cuerpo; se deshace en el silencio. Obra y cuerpo son una misma entidad para el artista consciente del tiempo. Tan sólo un grito de dolor se extiende entre dos silencios; grito que es el espíritu, la fuerza oculta de la música.

Al silencio responde otro silencio,
el suyo, el de siempre, el mismo
del que aún brotará por breve plazo
el delgado manantial de su música
a ninguna otra parecida y que nos deja
la nostalgia lancinante de un enigma
que ha de quedar sin respuesta para siempre (p. 282).²⁰

²⁰ González Luna, Javier (1995), “Álvaro Mutis: el retorno”, en *Cuadernos de Literatura*, (Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá), 1 (enero-junio), 47-65, pp. 61-62.

No hay que olvidar lo que advierte la voz del propio músico, en relación con esta “torpe aventura” que lo ha llevado a Mallorca, la evidencia del “variable signo que ha enturbiado / cada momento de su vida”, un eco plausible del mundo de Maqroll y sus vacilaciones, yerros y fantasías imposibles jamás realizadas, evidencia palpable de la humana condición de desamparo y duda, quimérico anhelo, fuerzas nutricias que están tan enraizadas en el espíritu de la poesía de Mutis. Incluso la visión de cómo “el incomparable edificio de su obra / se desvanece y pierde por entero / toda presencia, toda razón, todo sentido.”, le da de voz de nuevo a la concepción mutisiana de la creación como un trabajo perdido, a la duda lancinante que aqueja a aquel que ha dedicado sus días al arte, y no sabe si ha arado en el mar, entregándose a una quimera estéril:

Por entre el viento y la vigilia
irrumpe la instantánea certeza
de que esta torpe aventura participa
del variable signo que ha enturbiado
cada momento de su vida.
Hasta el incomparable edificio de su obra
se desvanece y pierde por entero
toda presencia, toda razón, todo sentido.
Regresar a la nada se le antoja
un alivio, un bálsamo oscuro y eficaz
que los dioses ofrecen compasivos. (p. 281-282)

El propio lugar de su padecimiento en Valdemosa, musgoso y sepulcral, nos ofrece las claves para entrever el futuro signo fatal de esta existencia dolorida. Asistimos en el “Nocturno IV”, en la intimidad de la confesión de un hombre enfermo, a la prueba existencial que debe afrontar el músico en su convalecencia, y que habla de

la imperiosa necesidad humana de buscar un remedio al dolor, para terminar hallando en su búsqueda una forma más intensa de la enfermedad, la tuberculosis en este caso, pero en realidad una imagen de la enfermedad de vivir, mal que padece el hombre de manera consustancial en la visión de Mutis, y que nos recuerda las dolencias y enfermedades que aparecen descritos con minuciosa visión en la *Reseña de los hospitales de Ultramar*:

El más arduo suplicio tal vez sea
el necio absurdo del viaje
en busca de un clima más benigno
para terminar en esta celda,
alto féretro donde la humedad
traza vagos mapas que la fiebre
insiste en descifrar sin conseguirlo.
El musgo crea en el piso
una alfombra resbalosa
de sepulcro abandonado. (p. 281)

La conciencia que no descansa en su acción devastadora, el remordimiento, la punzante sensación de haber olvidado lo fundamental, y quizás haber errado el camino entero de la existencia, hace difícil la vida del hombre, y esta sensación de vivir una vida equívoca se convierte en una presencia dolorosa que acompaña al creador de belleza nostálgica, de esos hermosos Nocturnos y Preludios, unos de los músicos más emblemáticos del sentimiento de pérdida y añoranza que conoce la tradición europea, y que se convierte en símbolo de “la nostalgia lancinante de un enigma / que ha de quedar sin respuesta para siempre” (p. 282).

Y echa a andar la veloz devanadera:
regresa todo lo aplazado y jamás cumplido,

las músicas para siempre abandonadas
en el laberinto de lo posible,
en el paciente olvido acogedor. (p. 281)

El “paciente olvido” que acoge al músico, aquel “laberinto de lo posible”, el aplazamiento constante como clave de una existencia entregada al arte y acaso irredenta en su incompletud o en su fatalista visión de incompletud, de obra inacabada, es una de las formas más altas de redención que encuentra el hombre. En esta medida podemos hablar de un lenitivo que acoge a Chopin al final, una forma de abandono que es, por una parte, resignación, pero también sabia aceptación de un destino cumplido y, sin embargo, trágico, en su conciencia fatal de no haber dado forma definitiva a la obra soñada e inasible como realización de totalidad, una de las condiciones necesarias que el arte verdadero tiene para Mutis.

7. Nocturno V: “Desde el último piso de un hotel que se levanta al pie del desembarcadero”

En el “Nocturno V”, con el río como imagen central, dedicado a su querido hermano Leopoldo, con quien tuvo una relación muy cercana desde los lejanos días de las vacaciones de verano que pasaban en la hacienda cafetera de Coello, en el Tolima, sitio donde está forjada en buena medida la atmósfera del primer período de su poesía, determinada también por la carga simbólica que representaba el paso del océano desde Bélgica, donde pasó sus primeros años de infancia, y se amplió su visión de la realidad, en ese viaje continuo que en su obra representará después el tránsito del Nuevo al Viejo Mundo, encontramos una reiteración del concepto de Orden, que es tan propio de este segundo período de su poesía.

Al final del Nocturno V dirá: “Todo así está en orden” (p. 286), haciéndole eco a las palabras del Nocturno II en Compostela: “y que todo está ya en orden” (p. 276). Este orden que descubre la voz poética en el curso tumultuoso del río es, entonces, el orden descubierto bajo el abigarrado caos de la corriente, una forma de permanencia en lo metamórfico, y nos hace recordar el famoso soneto de Francisco de Quevedo (1580-1645), “A Roma sepultada en sus ruinas” que termina con los versos: “huyó lo que era firme, y solamente / lo fugitivo permanece y dura”,²¹ un tópico de la poesía española, que proviene para Samuel Johnson, citado y comentado por Augusto Monterroso, de un poema del latinista Janus Vitalis.²² En el poema de Mutis descubrimos cómo existe

²¹ Quevedo, Francisco, en Micó y Siles (2003), *Paraíso cerrado: Poesía en lengua española de los siglos XVI y XVII*, p. 493-494.

Buscas en Roma a Roma, ¡oh peregrino!,
y en Roma misma a Roma no la hallas:
cadáver son las que ostentó murallas,
y tumba de sí proprio el Aventino.

Yace donde reinaba el Palatino,
y limadas del tiempo, las medallas
más se muestran destrozo a las batallas
de las edades, que blasón latino.

Sólo el Tíber quedó, cuya corriente,
si ciudad la regó, ya, sepultura,
la llora con funesto son doliente.

¡Oh, Roma!, en tu grandeza, en tu hermosura,
huyó lo que era firme, y solamente
lo fugitivo permanece y dura.

²² Monterroso, Augusto. “Lo fugitivo permanece y dura”. en *La palabra mágica*, México, D.F.: Ediciones Era, 1984, 77-82.

Entonces me levanté y busqué en mis estantes la *Vida de Samuel Johnson* de la edición Evereyman’s, p. 181, pero leí en voz alta en la reducidísima versión de Antonio Dorta publicada por Austral: “Mencionado el viaje de Horacio a Brindisi, observó Johnson que el arroyo que describe puede verse ahora exactamente como en aquel tiempo y que a menudo se ha preguntado cómo puede ocurrir que pequeñas corrientes, como ésta, conserven la misma situación durante siglo, a pesar de los terremotos, que cambian incluso las montañas, y de la agricultura, que produce tales cambios en la superficie de la tierra.

una forma de perduración que el movimiento de la superficie del río, las embarcaciones que lo surcan, los negocios incesantes de los hombres, no consiguen perturbar, un fondo de eternidad y quietud, que parece ser uno de los atributos principales de este flujo incesante, deseado con devoción por el poeta colombiano en su regreso a la España imaginada que signa, en buena medida, este período de su obra poética, lo que llama en este Nocturno V “el viaje en secreta complicidad con las fuerzas que mueven el invariable sino de estas aguas” (p. 285):

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

praderas y trigales, vastas zonas fabriles, ciudades populosas,
tranquilos villorrios bautizados con nombres que intentan evocar la

CAMBRIDGE: Un escritor español ha expresado ese pensamiento de una forma poética. Después de observar que la mayoría de las edificaciones sólidas de Roma ha perecido totalmente, mientras el Tíber sigue permaneciendo igual, dice:

Lo que era Firme huió solamente
lo Fugitivo permanece y dura. (En este español en el original inglés, tal como lo anotó
Boswell).

BOSWELL: Eso está tomado de Janus Vitalis:

immota labescunt;
Et quae perpetuo sunt agitata manent”

Como en realidad lo que más le interesaba en ese momento (como en tantos otros) era conversar, el gran hombre y sus interlocutores siguen hablando como si nada, y como si ese poeta español, que no era otro que Quevedo, careciera de importancia, y lo más probable es que en realidad para ellos careciera de importancia, pues en ese año de 1778 en el que diálogo tuvo lugar (133 años después de la muerte del poeta) el único escritor español que todavía contaba en Inglaterra era Cervantes, quien había mostrado a Smollet, a Sterne y Fielding, entre otros, las posibilidades de esa para entonces extraña cosa que hoy llamamos antihéroe, y de paso una nueva manera de narrar.

Lo que sí ya resulta más extraño es que los eruditos de hoy sigan hablando de este verso maravilloso sin hacer caso para nada de la observación un tanto despectiva de Johnson, ni explicarnos qué cosa sea Janus Vitalis, que Quevedo debió de conocer, pero que hoy todo el mundo ha olvidado.

Pero hay algo más. En los *Poemas escogidos* de Quevedo preparados por José Manuel Blecua para los Clásicos Castalia, leo en nota que un humanista polaco, Nicola Sep Szarynski, publicó en 1608 un epigrama que según Blecua constituye la fuente de los versos primeros y últimos del soneto, y es posible, pues para entonces Italia seguía estando de moda y una antología titulada *Delitia italarum poetarum*, como la del polaco, sería tremendamente atractiva para el poeta. (p. 77-81)

antigüedad clásica o las muertas ciudades faraónicas.
Cambia la faz del río a cada instante, muda de color y de textura, la
recorren sorprendidas ondulaciones,
rizados que se disuelven al momento, remolinos en los que giran
despojos vegetales,
ramas florecidas quién sabe en qué orilla distante, islas de hierba que
aún mece la brisa,
donde habitan aves hieráticas que lanzan un grito de pavor o desafío al
paso de los enormes cargueros
y saltan hasta el borde de las barcazas cargadas de tierra o de grava
color sangre
y allí siguen el viaje en secreta complicidad con las fuerzas que mueven
el invariable sino de estas aguas. (p. 285)

Este “invariable sino” tiene una cercanía manifiesta con las potencias del olvido,
que igualan y perdonan, tal y como lo hace evidente en el poema, advirtiéndole que el
río que contempla en este momento, proteica corriente que es imagen de todos los ríos
que ha conocido en su vida, el Old Man River, presumiblemente el Mississippi, ya que
lo describe de la siguiente manera: “praderas y trigales, vastas zonas fabriles, ciudades
populosas, / tranquilos villorrios bautizados con nombres que intentan evocar la
antigüedad clásica o las muertas ciudades faraónicas” (p. 285) :

El río de nuevo.

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

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

no ha dejado de visitarme desde entonces cada noche.

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

que iluminan apenas el paso de los grandes navíos y la chata quilla de

las barcazas cargadas con arena o carbón.

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

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

recomienza en un fugaz intento que se apaga.

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

qué condición de bálsamo, qué intenso consuelo proporciona.

Como una fuente propicia o una materna substancia hecha de nocturnas materias sin memoria,

de inmensurables cantidades de agua pasajera que nos limpia y nos rescata de la necesidad

que arrastran las tareas de toda miseria cotidiana.

Es entonces cuando el río me confirma en mi irredenta condición de viajero,

dispuesto siempre a abandonarlo todo para sumarme al caprichoso y sabio dominio de las aguas en ruta,

sobre cuya espalda será más fácil y menos pesadoso cruzar el ancho delta del irremediable y benéfico olvido. (p. 283-284)

Los “remolinos (que) trazan la huella de un poder sin edad, de una providente rutina soñadora” (p. 283) convocan esta visión de un mundo donde el olvido y un poder fuera del tiempo, la soñadora rutina que es una forma de redención representan el poder del río para conducir al dolorido viajero a “una fuente propicia o una materna substancia hecha de nocturnas materias sin memoria” (p. 284), “sobre cuya espalda será más fácil y menos pesadoso cruzar el ancho delta del irremediable y benéfico olvido” (p. 284). Estas “nocturnas materias sin memorias”, maternas substancias que tejen las aguas del río, y que permiten “cruzar el ancho delta del irremediable y benéfico olvido” poseen virtudes que desea el atribulado espíritu del poeta, y que tienen una cierta semejanza con la tradición que buscan de manera tan vigilante y

deseosa. Parece ser que en la búsqueda de estos orígenes de la sangre, hay un elemento de olvido necesario, de inmersión en la sin memoria, para que sea posible una reconciliación con ese poder esencial del despojamiento, la virtud que anima el espíritu del hombre que se ha reencontrado con su propia herencia familiar y desea ser uno más en la serie de los que lo han precedido, sumergirse en la actividad frenética del río, sus embarques, aventuras, negocios y desembarques, para luego ser redimido por el prolífico olvido, la inmersión en el río del legado familiar y cultural, y así conseguir el anhelado reposo.

Presidido por con un verso de Emile Verhaeren (1855-1916), el poeta belga que Mutis leyó en el colegio en su niñez en Bruselas, el “Nocturno V” es una reflexión sobre la Forma, de acuerdo con González Luna. La contemplación del río pronto deja de ser huida de la realidad, entonces, para transformarse en “trance”, en experiencia excepcional de compenetración con el mundo.²³ Sobre esta experiencia de compenetración con la realidad del mundo, que es también una presencia física, una entidad que recorre la tierra, y le da forma a la experiencia desordenada del hombre, en forma de un enigma no descifrado, sostiene el mismo González Luna:

El río es presencia física, entidad planetaria que recorre –siempre el mismo –todos los rincones de la tierra. El viajero es el río: antigua reflexión heracliteana que ocupa la mente ociosa del hombre instalado en su cuarto de hotel de lujo. El poeta analiza detenidamente las corrientes, la textura, la luminosidad de esas aguas que encierran un secreto que no alcanza a descifrar.²⁴

²³ Ver González Luna (1995), “Álvaro Mutis: el retorno”, p. 62

²⁴ González Luna (1995), “Álvaro Mutis: el retorno”, p. 63.

El paisaje del Old Man River, pleno de vitalidad, feraz y pleno, su materialidad que acoge al hombre y le ofrece un mundo donde existir en libertad, ofreciéndole una forma de reencuentro con la niñez perdida, con la prolijidad de lo real, es descrito con detalle en el poema:

ramas florecidas quién sabe en qué orilla distante, islas de hierba que
aún mece la brisa,
donde habitan aves hieráticas que lanzan un grito de pavor o desafío al
paso de los enormes cargueros
y saltan hasta el borde de las barcazas cargadas de tierra o de grava
color sangre
y allí siguen el viaje en secreta complicidad con las fuerzas que mueven
el invariable sino de estas aguas. (p. 285).

Este paisaje fluvial tiene un aire de familia con el paisaje original que aparecía en uno de los primeros poemas publicados por Mutis al inicio de su producción, “La creciente”, al que nos hemos referido con anterioridad:

Sobre el lomo de las pardas aguas bajan naranjas maduras, terneros con
la boca bestialmente abierta, techos pajizos, loros que chillan sacudidos
bruscamente por los remolinos.
Me levanto y bajo hasta el puente. Recostado en la baranda de metal
rojizo, miro pasar el desfile abigarrado. Espero un milagro que nunca
viene. (p. 17)

Los terneros con la boca bestialmente abierta y los loros que chillan sacudidos bruscamente por los remolinos del poema publicado en 1947, y las ramas florecidas, las islas de hierba y las aves hieráticas del poema de 1986 son la voz del mundo natural en este universo, un paisaje americano y bullente. Sobre este paisaje aparece la

presencia del hombre, que asedia y atraviesa el paisaje natural, con una energía equiparable al de la potencia original del río.

Largas horas me quedo contemplando el ir y venir de embarcaciones de toda clase:

majestuosos buques cisternas pintados de naranja y azul celeste, graves caravanas de planchones cargados con todo lo que el hombre consigue fabricar,

y que el pequeño remolcador empuja mansamente a su destino, mientras bregan sus hélices

en un desaforado borboteo cuya estela se pierde en la oscuridad; navíos que llegan de las islas con la pintura desteñida y huellas de hollín y desventura en los puentes de mando;

barcos de rueda que intentan copiar, sin conseguirlo, los altivos originales de antaño;

y ese viejo vapor de quilla recta y esbelta chimenea a punto de caer por obra del óxido feroz que la combate.

Escorado, enseña sus lástimas y se va deshaciendo con la pausada resignación de quien vivió

días de soberbio prestigio entre los hombres que lo dejan morir sin evitarle la impúdica evidencia de su ruina. (p. 284-285)

Estos artefactos nacidos de la mano del hombre, busques cisternas, planchones, remolcadores, navíos con “huellas de hollín y desventura en los puentes de mando”, barcos de rueda y vapores “de quilla recta y esbelta chimenea a punto de caer por obra del óxido feroz que la combate” poseen la misma condición de lo humano, son frágiles y entran en el reino de la disolución, “con la pausada resignación de quien vivió / días de soberbio prestigio entre los hombres que lo dejan morir sin evitarle la impúdica evidencia de su ruina”. Desean estos navíos, también, el bienhechor olvido y la inmersión en la corriente de la tradición que termina haciendo tolerable la muerte de lo

individual, y ofrece una forma de pervivencia posible para aquel que desea y convive con la noción de un orden trascendente.

8. Nocturno VI: “Nocturno en Al-Mansurah”

Luis IX de Francia, protagonista del poema, es un personaje que pertenece a la misma tesitura espiritual del Apóstol Santiago, del Nocturno III, un hombre convencido del poder de la fe para transformar el mundo, y se convierte en un símbolo que le permite al poeta colombiano indagar en la capacidad de la nobleza interior y de la sangre para conseguir, en la sufrida austeridad, una forma de salvación. Es un personaje perfectamente asociado con el carácter emblemático y salvífico de las figuras que atraviesan los poemarios del segundo período de la obra en verso de Álvaro Mutis.

La batalla de Al Mansurah, en Egipto, tuvo lugar entre el 8 y el 11 de febrero de 1250 durante la Séptima Cruzada, entre los sitiadores cristianos que mandaba Luis IX de Francia y los asediados ayubíes encabezados por el emir Fakhr-ad-Din Yussuf. El combate acabó con la victoria musulmana.

La noche que sucede a la derrota de los cruzados ofrece un consuelo que llega con suavidad para el rey: “La noche va borrando las heridas de su conciencia, / va disolviendo la desfallecida miseria de su desaliento” (p. 288). En el anuncio de la que será la entrada en la muerte, Luis Noveno de Francia descubre que es posible encontrar una forma de redención que las palabras y las órdenes no otorgaban, y se prepara para buscar una reconciliación que la noche, amorosa y plena, ofrece:

Se dijera que la noche ha confundido
el curso del tiempo en la red de sus tinieblas incansables.

Luis de Francia, noveno de su nombre, mueve apenas
los labios en callada plegaria y se entrega
en manos del que todo lo dispone
en la vasta misericordia de sus designios.
Su pecho se alza en un hondo suspiro
y comienza a entrar mansamente en el sueño de los elegidos. (p. 288-
289)

Javier González Luna hace una lectura conjunta de los Nocturnos VI y VII, donde destaca la naturaleza de indagación mítica, la exploración en episodios históricos específicos escenificados y reinterpretados por el poeta, en un afán de composición escenográfica que se ofrece al lector. En estos poemas la indagación en la naturaleza de lo humano en busca de trascendencia, sin soslayar el horror y la dureza de la violencia que habita en el corazón de los hombres, que distingue el último período de la poesía de Mutis se hacen elementos centrales:

Los dos últimos poemas del libro tienen un carácter histórico, premonitorio. El poeta retoma los temas que le interesaron en los últimos años. De un lado, el misterio, el componente mítico que se revela cada vez que miramos con detenimiento ciertos momentos fundadores de la cultura; del otro, la exploración descarnada de las pasiones más profundas que alberga el corazón del hombre.

El Nocturno en Al-Mansurah reconstruye uno de esos momentos cruciales de la historia de la civilización: la derrota de los ejércitos de Occidente en la batalla de Bar-al-Seghir. Anochece en el cuarto de prisionero de Luis Noveno, rey de Francia y abanderado de la causa de la cristiandad:

Un servidor de la escritura, Dios lo bendiga,
ha dado asilo al más grande rey de Occidente.
Prisionero del Sultán de Egipto, yace

en un mísero lecho al amparo de la morada
de Fahkr-el-Din en un oscuro arrabal de Al-Mansurah. (p. 288)

De ese cuerpo derrotado, sin fuerzas, se desprende sin embargo la promesa de una victoria distinta. La meditación de Mutis gira en torno al sacrificio; piedra angular de la verdadera civilización de los hombres. Poco importa la derrota: con el correr de los tiempos la circunstancia histórica se hará mítica, y lo único que quedará en la memoria será el gesto de aceptación del destino:

Reza el rey y pide por su gente, por el orden de su reino,
porque se cumpla en él la promesa del Sermón de la Montaña,
el agua descende por el delta
en un silencio de aceites funerales. (p. 288-289) ²⁵

La honesta vivencia de la derrota bélica y mundana, la entrega a la voluntad divina, son los temas centrales de este poema, marcado por la serenidad y la esperanza, la aceptación valerosa y rotunda del fin. Existe una gran distancia entre este penúltimo poema y el nocturno que culmina el libro, una indagación en torno al mal, el crimen y la locura, partiendo de una visión donde la obra de Arthur Rimbaud juega un papel significativo.

9. Nocturno VII: “Justo es hablar alguna vez de la noche de los asesinos”

De la imagen del rey que acepta su destino sagrado, consagratorio, que aparece encarnado en Luis IX de Francia en el “Nocturno en Al-Mansurah”, Mutis pasa a contemplar a un personaje antagónico arquetípico, de naturaleza aterradora, que se manifiesta en la personalidad devastadora de los asesinos. La fascinación por el mal encuentra en este texto un momento cumbre. El poeta no puede mostrarse ajeno al crimen que aparece de forma rutinaria y desolada en el mundo de hoy. Hace falta

²⁵ González Luna, Javier (1995), “Álvaro Mutis: el retorno”, p. 63.

penetrar en los entresijos del misterio de esa muerte, de ese horror, que aparecen como lo totalmente distante, ajeno, pero que está más cerca de lo que nos atrevemos a confesar:

Justo es hablar alguna vez de la noche de los asesinos
La noche cómplice la larga noche donde se anudan
las serpientes que han perdido los ojos y rastrean
con su lengua bífida el lugar de su descanso. (p. 289)

Los asesinos, oficiantes de un culto siniestro, deseosos de mostrarse fieles a una divinidad oscura, viven en una noche abismal, donde la pasión se transforma en odio y muerte. Hay, sin embargo, que descubrir el sentido fatídico, la razón de ser de su existencia en el mundo, dentro de un orden que aparece como explicación última de la realidad en este período final de la obra poética de Mutis. Javier González Luna entiende el poema en este sentido:

La noche se muestra aquí en sus más terribles abismos. Ya no es momento de ensoñación ni de dulces revelaciones; es el horror, la pasión convertida en muerte, en odio feroz. Se impone, sin embargo, descubrir en ello una razón, un sentido fatídico. Los asesinos son oficiantes de una divinidad oculta que se disfraza de pretextos y justificaciones “racionales”:

Ellos son los señores de la noche propicia
los capitanes del desespero los ejecutores insomnes
los que van a matar como quien cumple con un rito necesario
una rutina consagrante amparada
por el humo nocturnos de las celebraciones. (p. 290)

Un epígrafe de Arthur Rimbaud recuerda al lector que la presión de los días que se viven, no concierne tan sólo a una época, a una

situación social determinada. Inútil buscar en explicaciones de tipo circunstancial una evasión del mal que nos aqueja. El veneno es antiguo y mina las fuerzas de toda una civilización que se pretendía inocente. El hombre, que ha querido develar todos los misterios, ataca ahora su propia sombra que le devuelve la imagen de su vacío, de su locura. El poeta reconoce el crimen, lo ve acechando insomne en la noche sin fin. No son estos o aquellos los asesinos; es el crimen como fondo de nuestra manera de vivir:

Justo es hablar así sea por una sola vez
de la noche de los asesinos la noche cómplice
porque también ella entra en el orden de nuestros días
y de nada valdría pretender renegar de sus poderes.²⁶

En el Nocturno VII es significativo que la noche de los asesinos sea “la noche que no puede nombrarse” (p. 290). En los otros nocturnos la noche es nombrada de alguna manera específica: así la noche donde el poeta aguarda la llegada del alba, “tenue luz de (una) lámpara” (p. 274), aquella noche donde se busca la palabra para darle su sitio en el frágil maderamen del poema, del Nocturno I; o en la noche de la revelación, “pasada la media noche” (p. 276), en la “noche estrellada de Galicia” (p. 275), que alumbra la “piedra constelada” (p. 277) de la catedral de Santiago de Compostela, donde se termina descubriendo que “todo está en orden” (p. 276) del Nocturno II. En el Nocturno III la noche es ese espacio subacuático, onírico, nimbado por el “oscuro prestigio de sus reinos” (p. 279), la posibilidad de la memoria que devuelve la niñez y la juventud perdidas. En el nocturno IV aparece la nocturnidad de la tramontana en el paisaje mallorquí, la noche del “viento demente y terco” (p. 280) que anuncia la llegada de una muerte, no inmediata, pero siempre al acecho, la

²⁶ González Luna (1995), “Álvaro Mutis: el retorno”, p. 65

insomne noche que “establece sus astucias / y echa a andar la veloz devanadera: regresa todo lo aplazado y jamás cumplido, / las músicas para siempre abandonadas / en el laberinto de lo posible” (p. 281), que “nos deja la nostalgia lancinante de un enigma / que ha de quedar sin respuesta para siempre” (p. 282). El nocturno V, por otra parte, es un poema sobre la imagen del viejo río y su incesante tránsito, “en la tarde a punto de extinguirse, contemplo el incesante tráfico de luces” (p. 283), la posibilidad benéfica que tiene la noche iniciática de ofrecer el olvido, luego de haber sufrido la angustia del esfuerzo incesante de los trabajos perdidos del hombre, usando un título del propio Mutis. En el nocturno VI, dedicado a Luis IX de Francia, santo de la iglesia, donde “La noche va borrando las heridas de su conciencia / va disolviendo la desfallecida miseria de su desaliento”, (p. 288), estamos inmersos en el ámbito de la noche redentora que promete el sueño de la salvación en la eternidad.

De manera distinta encontramos en el Nocturno VII la noche de los asesinos, esta “noche que no puede nombrarse” (p. 290), donde “hay una tiniebla para los altos hechos del crimen / tibia noche interminable donde la pálida lujuria / alza sus tiendas y establece sus estamentos y sus rondas” (p. 289). Y parece que es el olfato el sentido que prima en la relación con el mundo, en esta noche innominada, “cómplice” (p. 290): “Hay frutos cuya blanda pulpa despide a esa hora / un dulce aroma devastador que acompaña / a los transgresores de todo orden y principio / y los eleva a la condición de grandes elegidos” (p. 289). A pesar de su carácter huidizo, es justo hablar, “así sea por una sola vez” (p. 290) de esta noche de los asesinos y sus códigos, tejidos en una “ardua teoría” (p. 290) a los que somos ajenos, pero de cuyos poderes nada valdría renegar. Asesinos crueles, pero también necesarios ejecutores de un destino del que el hombre no conoce los resortes escondidos, estos duros seres

pertenecen al dominio del orden, entendido por Mutis como principio rector de la realidad.

10. Dos poemas de asunto español en los poemas dispersos

Después de la publicación, en 1986, de *Un homenaje y siete nocturnos*, Álvaro Mutis no volvió a publicar libros de poesía, y en este mismo año se inicia la publicación de los siete títulos que componen su producción novelística: *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* (1990) y *Tríptico de mar y tierra* (1993). En estas novelas el personaje de Maqroll continúa siendo el protagonista, aunque ya hemos visto que había muerto en el poema en prosa “En los esteros”, un texto de *Los emisarios* (1984), para revivir luego en las novelas, en un procedimiento textual que habla del proceso de legendarización y persistencia que tiene Maqroll en la obra de nuestro autor, al desplazarse de la poesía a la narrativa, ya que no volverá a aparecer en los últimos poemarios de nuestro autor. El mundo convocado en su obra novelística se nutre del universo de sus libros de poemas iniciales, el conformado por *Los elementos del desastre*, *Los trabajos perdidos*, la *Reseña de los hospitales de Ultramar* y *Caravansary*, donde la degradación del mundo, la ruina, el deterioro del hombre y los objetos del mundo, la desesperanza y el mundo devastador del trópico son elementos centrales que constituyen su cosmovisión inaugural, aunque en la obra novelística desarrolla una visión más mundana de Maqroll, una que lo inscribe en el decurso de la historia, y nombra sitios y personajes de una manera que no era propia de sus poemarios iniciales, marcados por un nivel de abstracción e indefinición notables en

los espacios y tiempos referidos en los poemas donde Maqroll aparece por primera vez.

En los dos poemas que estudiaremos a continuación, no incluidos en libros, sino en revistas de poesía, y que no tienen la pretensión de convertirse en textos que conformen el universo de poemarios orgánicos, aparece la idea recurrente de que nada es novedoso, todo ha sido sentido o dicho antes de maneras más o menos logradas, y esta constatación se convierte en un pensamiento reiterativo que marca el segundo período de la poesía de Mutis. Esta visión llega a uno de sus momentos de mayor énfasis en estos *Poemas dispersos*. Este es el mundo del poeta que nos muestra, en una buscada evocación de regreso a un pasado glorioso y nostálgico, constituido por imágenes clásicas, así en los versos: “Como espadas en desorden / la luz recorre los campos” (p. 311), del poema “Como espadas en desorden”, texto construido sobre la imagen de haces de trigo, bañados por la luz del sol sobre los campos, y que nos muestra, en la proyección de las mieses sobre los trigales, una figura esencial y arquetípica. Estos poemas nos hacen sentir que la imaginería desplegada pertenece a un mundo donde la exaltación del ideario clásico, y la conciencia de una expresión que no encontrará en las búsquedas de la originalidad ningún sustrato efectivo para la creación, se hacen en su poesía presencias constantes.

En el poema “Celebración de la vid” aparece España, su presencia amada, como una evocación ya casi desleída, por emblemática, de la amada vid y su sarmiento: “hermana de Omar Khayam, / señora de los jardines de Córdoba / en donde los Omeyas exaltaron el álgebra y la vida.” (p. 293), en un poema donde la atmósfera verbal y el asunto son muy semejantes a los del “Tríptico de La Alhambra” de *Los*

emisarios. Los asuntos de la exaltación de la tradición hispánica, encarnada en la vid y su presencia en los jardines de Córdoba, aquellos jardines que los Omeyas cuidaron con fruición, y que se convierten para Mutis en uno de los modelos más altos de civilización, regresan con un cierto ademán de despedida, en la constatación que hace el poema de “la persistencia / mineral de nuestros huesos, resignado limo del subsuelo”, (p. 293), imagen muy en consonancia con el espíritu de igualación de los hombres en la muerte, sustrato de una tradición silenciosa y eterna, que está presente como emblema vital en estos poemas finales:

Canto a la vid, su hoja de cinco puntas
que copia la mano del hombre.
Alabo su terca fidelidad
al ingrato suelo que la acoge.
Celebro su condición de testigo:
compañera de Platón, hermana de Omar Khayam,
señora de los jardines de Córdoba
en donde los Omeyas exaltaron el álgebra y la vida.
Reclamo para la vid el homenaje sin pausa
que le deben nuestra sangre y la persistencia
mineral de nuestros huesos, resignado limo del subsuelo. (p. 293)

“Cita”, el otro texto analizado, es un poema de homenaje a la figura de don Quijote. Nos presenta el hipotético encuentro entre el poeta Álvaro Mutis, bogotano descendiente de gaditanos, y el caballero de la triste figura, en un pueblo de Castilla, camino de Salamanca, cerca de Alba de Tormes.

En el poema, como en la mayoría de los poemas de asunto español del segundo período de la poesía de Mutis, hay un reclamo nostálgico y evocador, una exaltación de España como un símbolo de continuidad, y la convierte, más que en un país

concreto, en un sueño posible de retorno a los orígenes y reconciliación con una historia personal contemplada de nuevo, metamorfoseada en la visión mítica: “¿Cómo hace España para albergar tanta impaciente savia / que sostiene el desolado insistir de nuestra vida, / tanta obstinada sangre para amar y morir según enseña / el rendido amador de Dulcinea?” (p. 295). El poema se desarrolla “en un pueblo cuyo nombre ya he olvidado” (p. 294), en un guiño directo al libro de Miguel de Cervantes, y la atmósfera del lugar busca llevarnos de súbito a este pueblo castellano, a la manera de reconstrucción realista y estetizada de los textos del Azorín (1873-1967) de *La ruta de don Quijote (Viajero por La Mancha)* (1905), entregándonos un paisaje a través de la mirada del cronista, que en este caso viene de regreso del otro lado del Océano, “desde esas Indias /de las que tiene una vaga noticia” (p. 294), y que nos ofrece una recreación libre del lenguaje y del tono cervantinos, en clave poética:

El empedrado corredor de una fonda
me invita con su sombra a refugiarme
en sus arcadas. Entro. La sala está vacía,
nadie en el pequeño jardín cuya frescura
se esparce desde el tazón de piedra
de la fuente hasta la humilde penumbra
de los aposentos. Por un estrecho pasillo
desemboco en un corral ruinoso
que me devuelve al tiempo de las diligencias.
Entre la tierra del polvo sobresale
lo que antes fuera el brocal de un pozo.
De repente, en medio del silencio,
bajo el resplandor intacto del verano,
lo veo velar sus armas, meditar abstraído
y de sus ojos tristes demorar la mirada
en este intruso que, sin medir sus pasos,

ha llegado hasta él desde esas Indias
de las que tiene una vaga noticia.
Por el camino he venido recordando, recreando
sus hechos mientras cruzábamos las tierras labrantías.
Lo tuve tan presente, tan cercano,
que ahora que lo encuentro me parece
que se trata de una cita urdida
con minuciosa paciencia en tantos años
de fervor sin tregua por este Caballero
de la Triste Figura, por su lección
que ha de durar lo que duren los hombres,
por su vigilia poblada de improbables
hazañas que son nuestro pan de cada día. (p. 294-295)

La “cita urdida / con minuciosa paciencia en tantos años / de fervor sin tregua por este Caballero / de la Triste Figura, por su lección / que ha de durar lo que duren los hombres,” (p. 295), tiene la condición de destino cumplido, de retorno a los orígenes, culminación simbólica de una existencia que regresa a su sitio de partida, y se distingue por la naturaleza de revelación súbita y dadora de sentido, epifánica, que distingue los poemas del segundo período de la poesía mutisiana. En este poema la atmósfera de continuidad reconciliada, deseo de sosiego y encuentro, se hace posible en una cita simbólica que, en este caso, permite el regreso al ideal de una manera sencilla, sin aspavientos, “bajo el resplandor intacto del verano” (p. 294) en un corral vacío y silencioso.

11. Discusión

Podría pensarse en un cierto sentido que *Un homenaje y siete nocturnos* es el libro de un poeta agotado en su visión y recursos, donde el retorno a asuntos clásicos y el deseo de orden representa una especie de despedida agónica del mundo, pero la

disminución de las potencias caóticas, desbordadas, que distinguieron el primer período de la obra poética de Álvaro Mutis no debe hacernos olvidar que hay una forma posible de permanencia que continúa deseando a la vida en su irreductible variedad.

En términos de Javier Manríquez, los textos de este libro pueden ser entendidos de otra manera, donde la derrota y el deseo son formas que conviven de manera constante:

La lección de Mutis, recogida en estos poemas, no es, pues la de alguien que se ocupe de mundos cancelados. La derrota no puede ser la *derrota*, aunque éste sea uno de los temas recurrentes de su poesía. El deseo de brillar en algún sitio, y más si en estos textos cuenta, de manera especial, la substancia de la noche. En cada nocturno está presente el deseo de alcanzar ecos, rostros y situaciones que se desprenden de ella: “sorpresas destinadas a quienes saben negociar / con sus poderes” y que pueden proporcionar una “aleatoria eternidad”, en donde el “placer se nos viene encima / con la felina presteza de lo que ha de perderse”. Por eso, en esta dilatada noche, no falta la imagen entrañable del río: la misma que Mutis ha tratado de rescatar a lo largo de su obra. Ver el Old Man River de noche, durante varios días, es motivo para que este gaviero, tan curtido en los trabajos de la poesía, elabore una de sus más memorables visiones. Mutis se deja ir tras los remolinos que “trazan la huella de un poder sin edad, / de una providente rutina soñadora”, sigue el “tráfico de luces” que iluminan vagamente “el paso de los grandes navíos” y las barcas cargadas con

arena o carbón”, se pierde en las ondas apenas insinuadas que, en su calma, elevan su “condición de bálsamo”.²⁷

Con este poemario, Mutis se despide del poema y se inicia el ciclo novelístico de Maqroll. Hay un ciclo de revelaciones y encuentros que se cierran con *Un homenaje y siete nocturnos*. Este es un libro donde el elemento cifrado y alegórico que define la existencia humana, el deseo de dar cuenta de una vida de devoción a la poesía y la búsqueda de la redención en la palabra, a pesar de su carencia esencial –asumida con lucidez y valentía por el poeta–, así como la vivencia de lo místico y la explícita valoración de la poesía española como una fuente significativa de sentidos posibles que iluminan la existencia y producen la reconciliación con los orígenes familiares, son principios que encuentran una formulación significativa.

En relación con la aparición de lo místico en *Un homenaje y siete nocturnos*, tanto como asunto, así como fuerza dadora de sentido del hecho poético, y con el papel que juega la poesía española en su concepción de la creación en este segundo período de su obra poética, es significativo lo expuesto por Javier González Luna en este sentido:

Los Nocturnos se presentan como la ocasión privilegiada para la comprensión de la presencia de elementos místicos y religiosos en la obra de Mutis. La colección de nocturnos alude directamente a símbolos y figuras de evidente significación “mística”. Santos, apóstoles, guerreros, reviven en el universo del poeta con fuerza renovada, recreando la visión que tradicionalmente se ha tenido de estas figuras arquetípicas. La reconstrucción efectuada por Mutis se diferencia por su actitud y por su forma de la simple expresión de esa

²⁷ Manríquez, Javier (1993), “Álvaro Mutis: Un homenaje y siete nocturnos”, en *Tras las rutas de Maqroll el Gaviro. 1988-1993*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 203-207, pp. 205-206.

creencia ciega, que se ha entendido corrientemente bajo la especie de lo “místico”.

Se habla de misticismo para referir esta experiencia con la palabra que aproxima al poeta con el visionario. “La poesía es visión – nos dice el propio Mutis – y de allí viene su relación con la mística y el sentimiento religioso”. Mutis reitera su afinidad con la tradición de la poesía española, que se resume en su admiración por Machado: “Es la vieja voz de España en su lírica más clara. Viene directamente de Garcilaso, de lo mejor de Lope; lo que yo encuentro de más noble y perdurable en las letras españolas. Es Santa Teresa, es San Juan: esa línea clara, espléndida, pura, pegada a la tierra”.²⁸

Un homenaje y siete nocturnos es un libro de despedida, pero no es la despedida de un nostálgico soñador de mundos preteridos, sino la despedida de un poeta que desea regresar a sus orígenes, apasionado por la búsqueda del orden en medio del caos del universo, capaz de descubrir la aparición de la luz como fuerza que se manifiesta en su potencia esencial en la oscuridad más recóndita. En estos poemas Mutis le guiña los ojos a su río de niñez, a aquel en que descubrió el cuerpo y el esplendor del deseo, así como la miseria de la devastación y la violencia, en el Coello de su familia materna, con la imagen proteica del Old Man River del “Nocturno V”, pero es también el apasionado melómano, amante de la música concreta de Mario Lavista y de los románticos acordes del piano de Frédéric Chopin que nos trae enfrente la imagen del muchacho que era locutor y hacía programas de música clásica en la Radio Nacional de Colombia a sus flamantes veinte años. Este es un libro de saludo y despedida, un poemario circular donde los viejos asuntos son tratados con una nueva gradación de tonalidades, en variaciones sutiles que nos devuelven al joven enamorado de formas

²⁸ González Luna (1995), “Álvaro Mutis: el retorno”, p. 57-58

literarias heterodoxas, del versículo amplio de Saint-John Perse y de los poetas surrealistas franceses, sumergido en la vorágine del tiempo sofocante del trópico, pero que desea con nostalgia las tierras gaditanas que imagina con deseo.

Reflexión sobre la creación poética en tanto conquista de la luz de la forma que se abre paso en la oscuridad de lo innominado, homenaje a la amada España que encuentra en el santuario de Compostela un símbolo de posible redención, meditación sobre la música y su poder de transformación de lo real, indagación en torno al poder de la mística para elevar la naturaleza del hombre a una dimensión epifánica, visión cifrada de la realidad cambiante e idéntica que convocan los ciclos de la luna como imagen del orden del cosmos, regreso afectuoso a viejos asuntos de niñez y juventud, *Un homenaje y siete nocturnos* es no solo el último libro de poemas publicado por Álvaro Mutis, sino un texto capaz de mostrar cómo el sentido de una vida dedicada a la poesía encuentra su plenitud en la asumida elección de un destino cumplido con convicción.

CONCLUSIONES

Bien puede ser que muchos de los poemas que aparecen en los tres volúmenes que hemos analizado aquí hayan sido escritos a lo largo de un período de tiempo más prolongado y que en este período entre 1984 y 1986, Mutis se hubiera ocupado ante todo de armar las colecciones. Independientemente de que esto haya sido así o si realmente compuso cada volumen antes de iniciar la escritura del siguiente, es de anotar que no retomó los motivos de *Crónica Regia* ni parece haber deseado darles continuidad y mayor desarrollo. Más aún, no cierra su carrera poética con ese volumen, aun cuando a juzgar por sus declaraciones y entrevistas, este sería el que mostraría con mayor claridad sus visiones y convicciones. La boutade monarquista de 1955 parece no haberle brindado el aliento que esperaba cuando retoma su poema temprano sobre Felipe II y decide desarrollar el tema hispánico con mayor profundidad.

En relación con un aumento de la producción poética de Mutis en estos años y la manera como España se convierte en un asunto recurrente en su obra, dando cuenta del deseo de regresar a sus orígenes familiares que se hacen legendarios y simbólicos en los poemas, síntesis de una vida entendida en otra clave posible, dirá el propio Mutis:

Todo se acelera por causa de España, por una serie de visiones que me vienen de estos viajes en España, de ciertas lecturas, de esta red

de razones que me llevan de pronto a escribir en forma mucho más activa, más continua, pues es muy difícil de desentrañar. Siento a España, siento cierta madurez interior, cierta visión más clara de mi posición frente al sentimiento religioso y al sentido de trascendencia de las cosas y del mundo y de los seres.¹

La relación que se establece entre Colombia y España en la poesía de Mutis está vinculada con una aventura personal que le da un cariz de honestidad y rastreo en los propios orígenes, y produce un sistema simbólico y una obra poética donde la frecuentación de asuntos españoles, lo que hemos llamado la impronta de España en su obra, posee un carácter de autenticidad y deseo de afirmación en la realidad personal que es particularmente significativo en sus tres últimos libros de poemas, *Los emisarios*, *Crónica Regia* y *Un homenaje y siete nocturnos*.

En relación con el trazado de esta relación que cruza el Océano y produce un universo poético significativo, donde Mutis desea establecer una particular manera de entrever la realidad de la creación y la manera de entender el lenguaje poético en tanto recuperación de una realidad que, por lejana en el tiempo de la historia familiar, no deja de operar sobre la propia historia personal, sostiene Javier González Luna:

No sería exagerado afirmar que la obra de Mutis representa, en buena medida, un punto de encuentro privilegiado de la imaginación y el pensamiento americanos con los símbolos y el lenguaje de la península. El autor colombiano se inscribe en la poesía española desde el punto de vista de la búsqueda personal que lo invita a la reconciliación con la memoria. Poesía que recupera el sentido de la

¹ Sefamí, Jacobo (1993) "Maqroll, la vigilancia del orden: entrevista con Álvaro Mutis", en *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero 1988-1993*, S. Mutis Durán (ed.), Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, (117-130), p. 130

totalidad de nuestra cultura; recreando desde la genealogía personal los símbolos de una tradición que es, al mismo tiempo, ajena y totalmente propia.²

En relación con las conquista de nuevas posibilidades para la creación literaria, merced a la exploración en las propiedades originales desarrolladas en el lenguaje poético y en el mundo que se devela en él, y sobre el sitio destacado de la obra poética del autor al que se dedica este trabajo, considerando su aporte en el conjunto de la poesía colombiana, Fernando Charry Lara sostiene:

No hay en toda la poesía colombiana un conjunto tan ambicioso, tan rico y tan personal”, dice el comienzo del inquietante ensayo de Juan Gustavo Cobo con que se abren las páginas de la *Summa*. Audacia, fertilidad e individualidad de la poesía de Mutis, cuyas más sobresalientes calidades quisiéramos difícilmente resumir. Exploración y conciencia del lenguaje, hemos dicho; al mismo tiempo, configuración, dentro del poema, de un mundo alucinado y de unos seres ya vueltos mito. Estos elementos, que raramente se presentan, hacen que pueda hablarse de ella como de una de las muestras de mayor originalidad en la poesía hispanoamericana contemporánea.³

La transformación existencial y simbólica que observamos a partir de *Los emisarios* en la obra poética de Álvaro Mutis no obedece a un principio único e irreversible de cambio de paradigma, y no deja de lado la visión de deterioro, ruina y devastación que es uno de los puntos más poderosos de imaginería y visión de mundo de su trabajo literario en la etapa inicial. Cabría hablar, mejor, de una intensificación de lo luminoso, como una forma de permitir la constatación vital de lo caótico y

² González Luna (1995), p. 58.

³ Charry Lara, Fernando (2005), *Lector de poesía*, Bogotá, Random House Mondadori. p. 120.

disperso de la existencia que busca su redención o transformación en la creación poética.

En esta convivencia de sacralidad y aceptación del carácter ominoso y fragmentario de la realidad, encarnación verbal del carácter en esencia “desesperanzado” de la naturaleza de lo humano, donde se encuentran presentes de manera simultánea la exaltación del valor de la belleza y la realización artística y la conciencia de la futilidad de la “fértil miseria” que es, también, la condición propia de la palabra poética, se desarrolla la concepción de mundo que distingue los principios compositivos y el carácter de esta poesía. Una poesía en apariencia enigmática o de una sacralidad acezante, deseosa de completud y, sin embargo, frustrada en su realización clásica de una totalidad, caracterizada por una *trascendencia quebrada*, por su carácter *enigmático* de obra de arte –en términos de Theodor Adorno–:

El carácter enigmático de las obras de arte consiste en que son algo quebrado. Si la trascendencia estuviera presente en ellas no serían enigmáticas, sino misterios; son enigmas porque, al estar quebradas desmienten lo que sin embargo pretenden ser. (...) La praxis de ciertos artistas importantes tiene realmente afinidades con el enigma; en su favor habla el hecho de que, durante siglos, los compositores se han complacido en sus cánones enigmáticos. La imagen enigmática del arte es la configuración que se da entre mimesis y racionalidad. El carácter enigmático es algo que en arte aparece de un salto. Es arte lo que queda tras haberse perdido en él lo que primero tuvo función mágica y después cultural. Se ha purificado de su “para qué” –o dicho en paradoja: de su racionalidad arcaica– y lo ha convertido en un momento de su en-sí. De aquí procede su enigma, de que ya no está ahí en función de aquello que era su objetivo y cuyo sentido era: ¿qué debe ser en sí mismo? Su carácter enigmático es el agujón que lo impulsa a

articularse de tal forma que adquiriera sentido por la configuración de su enfática carencia del mismo. Por ello el carácter enigmático de las obras no es lo último en ellas, sino que cada obra auténtica está proponiendo la solución de su insoluble enigma.⁴

El enigma de estos poemas de la segunda etapa de la obra de Mutis está vinculado con una relación compleja y de tensión con la búsqueda de trascendencia, evidente en las formas que asume el misterio como símbolo y forma de expresión estética, para intentar vivir en un tiempo donde parece ser que lo trascendente ha sido desterrado de la vida cotidiana. Esta vivencia de lo trascendente, reemplazada por un pensamiento instrumental, que reverencia la razón operativa, no ha podido erradicar la necesidad de absoluto que sigue carcomiendo la voluntad y la necesidad de sentido de un hombre lanzado a un mundo llano y brutal, donde la necesidad marca el compás de las acciones humanas, y que se alimenta de un principio de utilidad y efectividad que nuestro autor ve con sorna.

Es atinado preguntarse por el contenido de verdad –en palabras del mismo Theodor Adorno– que podemos encontrar en la obra del autor bogotano. A este respecto sostiene el autor de la *Teoría estética*:

El contenido de verdad no es algo que pueda identificarse inmediatamente. Como únicamente es conocido por mediaciones, es mediato en sí mismo. Lo que trasciende lo fáctico en la obra, su contenido espiritual, no está cosido a los datos sensibles singulares aunque se constituya por medio de ellos. Este es el carácter mediato del contenido de verdad. El contenido espiritual no está planeando más allá de la factura, sino que las obras de arte trascienden la realidad factual

⁴ Adorno, Theodor (1971), *Teoría estética*, Madrid, Taurus, p. 173

por su propia factura, a consecuencia de su formación. Ese hálito que las envuelve, lo más cercano a su contenido de verdad, es factual y no factual a la vez, es radicalmente distinto del talante que expresan las obras; su proceso de formación lo deshace del todo a causa de ese hálito. Realismo y verdad son, en las obra de arte, recíprocamente inmanentes. Por el hálito en sí mismo –el “aliento” de una música es familiar a los compositores –las obras se acercan a la naturaleza y no por su imitación, prohibida por el talante.⁵

En esta poesía, donde la disolución de la materia y el deseo de continuidad trascendente conviven en tensión, se desarrolla un sentido de perpetuación que, sin negar el caos y el deterioro de lo humano, desea una posible redención convocada en forma de un orden posible, que hace surgir en su complejidad el contenido de verdad que la anima.

Poesía de la revelación y poesía del retorno a sus orígenes familiares, deseo de orden y sosiego que no niega la disolución y anarquía del mundo en su variopinto despliegue, aceptación del tráfago de la historia con su horror y su brutalidad, en estos libros de poemas finales de Álvaro Mutis descubrimos la huella de una errancia que desea encontrar un puerto de regreso, un puerto que ha sido imaginado y deseado por décadas, y que produce en el lector la sensación de materia ya conocida pero vuelta a contemplar con el prisma de la experiencia lúcida del que conoce la desesperanza, el deterioro y la fatiga de los hombres y las cosas y, sin embargo, desea creer de nuevo en las palabras para dar cuenta del tamaño de su deseo, y encontrar la paz de aquel que ha soñado mucho y encuentra una forma de permanencia en un sueño posible de

⁵ Adorno (1971), *Teoría estética*, p. 173

continuidad en el lenguaje de la tradición, pero que encuentra su poder en la confesión de lo personal, principios que no riñen en esta poesía, hasta ahora tan poco estudiada.

Consideramos con este trabajo haber ampliado el espectro de los estudios mutisianos, al estudiar la manera como consigue desarrollar en sus tres últimos libros de poemas, *Los emisarios*, *Crónica Regia* y *Un homenaje y siete nocturnos* una significativa y transformada visión de lo real, que posee diferencias apreciables con respecto al período inicial de su poesía, el corpus más estudiado de su obra poética hasta la fecha.

Uno de los asuntos que se aclaran con este trabajo es que el trópico, un asunto obsesivo en la poesía del primer período de la poesía de Mutis, tiene un desarrollo temático y de sentido que tiene una historia trazable desde la perspectiva de las concepciones científicas de los siglos XVIII y XIX, y la vinculación de sus propios orígenes familiares con la figura del sabio José Celestino Mutis le da un sentido simbólico a esta recuperación de esa España que nuestro autor desea o imagina con devoción como posible redención en medio del caos. El trópico tiene un rostro devorador y mortífero, presente en el paisaje de *Los elementos del desastre* y la *Reseña de los hospitales de Ultramar*, pero también puede ser benéfico y amable, el paisaje de las tierras altas cafeteras que aparece en poemas diversos de *Los trabajos perdidos* y *Los emisarios*, y en esta convivencia de principios en apariencia contradictorios del paisaje americano se gesta el viaje allende el Océano que llevará a Mutis a la revelación epifánica del encuentro con España que encuentra su cumbre en el poema “Cádiz”, uno de sus textos más logrados. América y España convivirán en los poemas de *Los emisarios* y *Un homenaje y siete nocturnos*, poniendo de manifiesto una nueva

manera de entender la realidad y el hecho poético, más llena de confianza y deseo de comunión con los hombres.

La lectura analítica de todos los poemas que componen los tres libros ofrece claves interpretativas inéditas que dan cuenta de la transformación que sucede en la obra poética de Mutis a partir de la publicación de *Los emisarios* en 1984, en nuestra opinión el libro más interesante del segundo período de la obra poética de Mutis, y que se prolonga en los libros de 1985 y 1986, *Crónica Regia* y *Un homenaje y siete nocturnos*. La trascendencia entrevista en esta poesía no obedece a un principio religioso institucional de exaltación del mundo ulterior a la muerte, y conviven en estos poemas revelaciones vitales que exaltan la visión laica de una realidad perdida que se recupera merced al poder de la obra artística, y que es memoria de lo colectivo, posible gracias al poder del lenguaje literario, junto con exaltaciones de ideales trascendentes de la cristiandad que, en particular en textos de *Crónica Regia* y *Un homenaje y siete nocturnos*, encuentran su momento más relevante.

El poeta joven que percibió a su alrededor la existencia de un mundo en disolución, atravesado por el desasosiego y la podredumbre, donde la violencia hacía su aparición en la creciente de un río que arrastraba en su caótico fluir “cadáveres, monturas, animales con la angustia pegada en los ojos” (p. 17), convocando los elementos del desastre que son imagen de la historia de un país, Colombia, en su radical brutalidad, deseó encontrar en su madurez una forma transformada de percibir la realidad, precisó de un orden que terminó descubriendo en la imagen idealizada de sus orígenes familiares. Esta búsqueda no garantizó que el camino de regreso representara un sosiego o un puerto definitivos, pero lo llevó a escribir una poesía

donde el devorador magma de los inicios, anónimo o angustiado, se transformara en una visión donde lo autobiográfico empezó a ocupar un sitio significativo, una experiencia individual que encontró en la expresión colectiva de unos orígenes familiares soñados o inventados su manera predilecta de expresión, y que le permitió descubrir en un paseo en apariencia anodino por las calles de Córdoba la revelación de un instante que se hace cifra de una vida, al confesar: “aquí y no en otro lugar me esperaba la imposible, la ebria certeza de estar en España”. (p. 213).

En los poemas estudiados en la sección del capítulo IV titulada “Ál Andalus: América y España desde una calle de Córdoba”, se estudian algunos de los poemas más significativos de la obra poética de nuestro autor. La recuperación de las experiencias de niñez y juventud de Álvaro Mutis que aparecen en estos poemas, en un tejido donde la historia de América y España se anudan en una trama indisoluble, merced a la fuerza de un imaginario poético donde la civilización hispano-árabe ocupa un sitio central como crisol simbólico, nos permiten afirmar que en estos textos nos encontramos con la síntesis de un regreso a España marcado por la añoranza, pero también por el deseo de encontrar luz en medio de la oscuridad, una forma de permanencia en la belleza y la verdad, búsqueda que distingue a la poesía de nuestro autor en este segundo período.

Esta visión de mundo de la poesía de Mutis de su segunda etapa, fundada en la búsqueda de la trascendencia individual y colectiva como meta de la vida humana, aunada al retorno a sus orígenes, representados en una España imaginada o soñada, como principios comprensivos de la realidad, recupera no obstante elementos decisivos de su poesía inicial, la de los primeros poemas publicados de manera

dispersa, y que continúan presentes en *La balanza*, *Los elementos del desastre*, *Los trabajos perdidos*, la *Reseña de los hospitales de Ultramar* y *Caravansary*, donde priman la visión del caos y la disolución como visiones comprensivas de lo humano.

Con *Un homenaje y siete nocturnos*, su último volumen de poemas, se completa el ciclo simbólico, tanto vital como poético. En este poemario conviven, así, dos maneras posibles de entender la realidad, principios existenciales y estéticos en apariencia contradictorios, pero que precisan uno del otro en la conformación de esta poesía última de Mutis, signada por la búsqueda de trascendencia, que no deja de contemplar con honestidad la precariedad humana. Estas dos fuerzas compositivas, capaces de dar cuenta de la complejidad de la existencia, son estudiadas a lo largo de este trabajo. El recorrido textual aquí descrito le imprime al libro final de Mutis un sello propio, y nos ayuda a avistar las “marcas en la brecha” (p. 79) de una fe recobrada en la capacidad de la poesía para hablar del mundo y del hombre en su fragilidad y prodigio.

BIBLIOGRAFÍA

1. Obras de Álvaro Mutis

La balanza

Bogotá: Talleres Prag, 1948.

Bogotá: El Navegante, 1997.

Bogotá: El Áncora, 2013.

Los elementos del desastre

Buenos Aires: Editorial Losada, 1953.

Reseña de los hospitales de Ultramar

Bogotá: Separata de la revista *Mito*, n.º 26, 1959.

Xalapa: Universidad Veracruzana, 1997.

Diario de Lecumberri

México: Universidad Veracruzana, 1960.

Barcelona: Círculo de Lectores, 1975.

México: Espiral, 1986.

Barcelona: Ediciones del Mall, 1986.

Los trabajos perdidos

México: Ediciones Era, 1965.

Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2005.

Summa de Maqroll el Gaviero (poesía 1948-1970)

Barcelona: Barral Editores, 1973.

Bogotá: La Oveja Negra, 1982.

México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

La mansión de Araucaíma

Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1973.

Barcelona: Seix Barral, 1978.

Bogotá: La Oveja Negra, 1982.

Madrid: Siruela, 1992.

Bogotá: Biblioteca familiar Presidencia de la República, 1996.

Maqroll el Gaviero

Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1975.

Caravansary

México: Fondo de Cultura Económica, 1981.

Poesía y prosa

Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

La verdadera historia del flautista de Hamelin

México: Ediciones Penélope, 1982.

Los emisarios

México: Fondo de Cultura Económica, 1984.

Crónica regia

Madrid: Cátedra, 1985.

México: Papeles Privados, 1985.

Obra literaria

Bogotá: Procultura, 1985. 2 vols.

Un homenaje y siete nocturnos

México: El Equilibrista, 1986.

Pamplona: Pamiela, 1987.

La nieve del almirante

Madrid: Alianza editorial, 1986.

Bogotá: Norma, 1991.

Madrid: Suma de Letras, 2002.

Ilona llega con la lluvia

Bogotá: La Oveja Negra, 1987.

México: Editorial Diana, 1988.

Madrid: Mondadori, 1988.

Bogotá: Norma, 1992.

Madrid: Alfaguara, 1997.

Madrid: Suma de Letras, 2002.

Un bel morir

Bogotá: La Oveja Negra, 1988.

México: Editorial Diana, 1989.

Madrid: Mondadori, 1989.

Bogotá: Norma, 1992.

Madrid: Suma de Letras, 2003.

La última escala del Tramp Steamer

México: El Equilibrista, 1988.

Bogotá: Arango Editores, 1989.

Madrid: Espasa Calpe, 1999.

Madrid: Suma de Letras, 2003.

Amirbar

Madrid: Siruela, 1990.

Bogotá: Norma, 1990.

El último rostro

México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

Madrid: Siruela, 1990.

Abdul Bashur, soñador de navíos

Madrid: Siruela, 1991.

Bogotá: Norma, 1991.

Summa de Maqroll el Gaviero (poesía 1948-1988)

Madrid: Visor, 1992.

México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

Antología poética

Caracas: Monte Ávila, 1992. Edición anotada de José Balza.

Obra poética

Bogotá: Arango Editores, 1993.

Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero

Madrid: Siruela, 1993.

Bogotá: Santillana, 1995.

Madrid: Alfaguara, 1996.

Bogotá: Alfaguara, 2007.

Tríptico de mar y tierra

Bogotá: Norma, 1993.

Antología personal

Buenos Aires: Argonauta, 1995.

La muerte del estratega y otro relato

Bogotá: Santillana, 1995.

Contextos para Maqroll

Montblanc: Igitur, 1997.

Poemas y otros textos

Bogotá: El Navegante, 1997.

Palabra en el tiempo

Madrid: Alfaguara, 1997.

Summa de Maqroll el Gaviero: poesía (1948-1997)

Salamanca: Universidad de Salamanca, 1997.

De lecturas y algo del mundo (1943-1998)

Bogotá: Planeta Colombiana, 1999. Editado por Santiago Mutis.

Antología

Barcelona: Plaza & Janés, 2000.

La voz de Álvaro Mutis: poesía en la Residencia

Madrid: Residencia de Estudiantes, 2001.

Desde el solar. 50 textos

Bogotá: Ministerio de Cultura, Universidad Nacional de Colombia, 2002.

Poemas

Madrid: Turner, 2002.

Poesía. Antología personal

Barcelona: Áltera, 2002.

Summa de Maqroll el Gaviero: poesía reunida
Alcalá de Henares: Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares, 2002.
México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

La muerte del estratega y tres conversaciones con Julián Meza
México: DGE/Equilibrista, Fondo de Cultura Económica, UNAM, 2007.

Relatos de mar y tierra
Buenos Aires: Debolsillo, 2008.

Summa de Maqroll el Gaviero: poesía reunida [1947-2003]
Bogotá: Alfaguara, 2008.

Estación México. Notas 1943-2000
Bogotá: Taurus, 2011.

De mis libros
Bogotá: Idartes, 2014.

2. Bibliografía de referencia

AA.VV. *Manual de literatura colombiana*. 2 vols. Bogotá: Procultura-Planeta, 1988.

Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Madrid: Taurus, 1971.

Alape, Arturo. *El bogotano. Memorias del olvido: 9 de abril de 1948*. Bogotá: Editorial Planeta, 1987.

Alonso Girgado, Luis. "Álvaro Mutis: Gaviero, estratega, capitán". *Ínsula* 46, no. 531 (marzo 1991): 25-26.

Alstrum, James. "Metapoesía e intertextualidad: las demandas sobre el lector en la obra de Álvaro Mutis". En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 251-260. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993.

Amidon, Stephen. "Mutis en Gran Bretaña". En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 171-172. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993.

Aranda Luna, Javier. "Aventura en el entresueño". *Vuelta* 20, n° 230 (enero 1996): 15-17.

Arango, José Manuel. "Álvaro Mutis: del tiempo y del río". En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 31-35. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993.

Arbeláez, Fernando. "El Diario de Lecumberri". *Mito*, n° 35-36 (1961): 25-31.

Arbeláez, Jotamarío. "Mutis en Mito". En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 36-40. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993.

Arciniegas, Germán. "Álvaro Mutis". *El Tiempo*, 5 de mayo de 1997: 5A.

- Arias, Ricardo. “Los sucesos del 9 de abril de 1948 como legitimadores de la violencia oficial”. *Historia crítica*, n° 17 (julio-diciembre 1998): 39-46.
- Aristizábal, Alonso. “Cartas de Mutis a Maqroll y a Elena Poniatowska”. *Revista Universidad de Antioquia*, n° 255 (enero-marzo 1999): 99-103.
- . *Mito y trascendencia en Maqroll el Gaviero*. Bogotá: Universidad Nacional, 2002.
- Arteaga, Andrés. “¿Las fiebres?... ya las tengo!”: *Melancolía y fading del yo en tres textos de Álvaro Mutis*. 2011. https://www.ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/20395/1/Arteaga_Uribe_Andres_2011_Thesis.pdf (último acceso: 03 de enero de 2017).
- Arturo, Aurelio. “La balanza”. En *Poesía y prosa*, editado por Santiago Mutis Durán, 663-665. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- Azaña, Manuel. *El jardín de los frailes*. Bilbao: Ediciones Albia, 1977.
- Bacci, Massimo Livi . *Conquest: The Destruction of the American Indians*. Cambridge: Polity, 2008.
- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Balza, José. “Mutis: disoluciones y mudanzas”. En *Ensayos invisibles*, 73-81. Caracas: Grijalbo, 1994.
- . “Prólogo. Mutis: disoluciones y mudanzas”. En *Antología poética*, Álvaro Mutis, 7-14. Caracas: Monte Ávila, 1992.
- Barnechea, Alfredo, y José Miguel Oviedo. “La historia como estética”. En *Poesía y prosa de Álvaro Mutis*, de Santiago Mutis Durán, 576-597. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- Barrera, Trinidad. “Álvaro Mutis o la poesía como metáfora”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, no. 28 (1999): 473-487.
- . “La navegación poética de Álvaro Mutis”. *Rassegna Iberistica*, no. 64 (noviembre 1998): 21-33.
- Barrero Fajardo, Mario. “Las poéticas de Álvaro Mutis”. *Cuadernos de la Lectio*, no. 3 (enero-junio 2016): 9-30.
- . “Felipe II bajo el prisma poético de Álvaro Mutis. Una boutade transformada en una mirada reverencial”. En *Formas de hispanidad*, de Enver Joel Torregroza y Pauline Ochoa, 411-426. Bogotá: Editorial Universidad del Rosario, 2010.
- . *La obra poética de Álvaro Mutis: Entre imperativos y vacilaciones*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2008.
- . *Maqroll y compañía*. Bogotá: Universidad de Los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, 2012.
- Belenguer, Ernest. *El imperio hispánico 1479-1665*. Barcelona: Grijalbo - Mondadori, 1995.
- Bellini, Giuseppe. “Álvaro Mutis, La neve dell'ammiraglio”. *Rassegna Iberistica*, no. 39 (mayo 1993): 45-52.

- Bello, Andrés. *Poesía de la independencia*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1992.
- Bello, Andrés. *Gramática de la lengua castellana destinada a los americanos*. Santiago de Chile: Imprenta del Progreso, 1847.
- Bolívar, Simón. *Doctrina del Libertador*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, [1977] 2009.
- Brading, David. *The Origins of Mexican Nationalism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- Braun, Herbert. *Mataron a Gaitán. Vida pública y violencia urbana en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional, 1987.
- Brubaker, George. “Una «minoría excelente»: la generación del Centenario y su impacto en la política colombiana”. *Universitas Humanística*, julio-diciembre 1986: 73-80.
- Buffon, George Louis Leclerc, conde de. *Animales comunes a los dos continentes*. Vol. XI, en *Historia Natural general y particular*, traducido por Don José Clavijo y Fajardo, 115-146. Madrid: Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1792.
- Burckhardt, Titus. *La civilización hispano-árabe*. Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- Burgos Cantor, Roberto. “Gaviero loco: rostro y espejo”. En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, edición de Santiago Mutis Durán, 173-186. Cali: Proartes, 1998.
- . “La leyenda de Mutis, el fusilado de Dios”. En *El Caribe*, 16-17. Barranquilla, 1983.
- Bustillo, Carmen. “Álvaro Mutis. Parodia y antiparodia en La mansión de Araucaíma”. *Thesaurus XLIX*, no. 1 (1994): 142-165.
- Bustos Aguirre, Rómulo. *Los rostros de Dios en tres poetas colombianos de la década del cincuenta: Héctor Rojas Herazo, Jorge Gaitán Durán, Álvaro Mutis*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid (Repositorio), 2014.
- Cajías de Villa Gómez, Dora. “Álvaro Mutis: la nueva geografía de la novela”. *Cuadernos de Literatura Latinoamericana* (Universidad Mayor de San Andrés), no. 7 (1997): 5-12.
- Caldas, Francisco José. *Obras completas de Francisco José de Caldas*. Bogotá: Imprenta Nacional, 1966.
- Caldas, Francisco José de, y Joaquín Camacho. “Historia de nuestra Revolución”. *Diario político de Santafé de Bogotá*. 27 de agosto de 1810. <http://www.banrepcultural.org/sites/default/files/lablaa/historia/diario-politico/dpbta01.pdf>.
- Camacho, José Manuel. “El discurso del fracaso en La nieve del Almirante de Álvaro Mutis”. *Arrabal*, no. 5-6 (2007): 229-242.
- Canfield, Martha. “Álvaro Mutis: soñador de navíos”. *Hispanamérica: Revista de Literatura* 23, no. 67 (abril 1994): 101-107.
- . “De la materia al orden: la poética de Álvaro Mutis”. *Inti: Revista de Literatura Hispánica* 51, no. 51 (primavera, 2000): 69-88.

- . “La poética de Álvaro Mutis”. *Cuadernos Hispanoamericanos.*, no. 619 (enero 2002): 35-42.
- . “Maqroll el Gaviero: de la poesía a la novela”. *Cuadernos de Literatura* 1, no. 2 (s.f.): 37-43.
- Cañizares Esguerra, Jorge. *Nation and Nature: Natural History and the Fashioning of Creole National Identity in Late Colonial Spanish America*, 1997. <http://lasa.international.pitt.edu/LASA97/canizares.pdf> (último acceso: 27 de noviembre de 2016).
- Cano Gaviria, Ricardo. “‘El Húsar’, breve descripción de una forma”. *Cuadernos Hispanoamericanos* (AECI), no. 619 (enero 2002): 27-33.
- . “Dieciséis fragmentos sobre Maqroll el Gaviero”. En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 53-62. Cali: Proartes, 1988.
- . “La obra de Álvaro Mutis como drama o novela ‘em gente’ (una modesta proposición)”. *Revista Atlántica*, n° 23 (septiembre 2001): D21-D26.
- Cardona López, José. “La última escala del Tramp Steamer: El doble, y de nuevo la errancia y el deterioro en una nouvelle de Álvaro Mutis”. *Estudios de Literatura Colombiana*, no. 11 (julio-diciembre 2002): 30-38.
- Carranza, Eduardo. *La poesía del heroísmo y la esperanza*. Madrid: Editora Nacional, 1967.
- Carranza, Jerónimo. “La hispanidad en Colombia: Eduardo Carranza y el Instituto de Cultura Hispánica”. *Boletín Cultural y Bibliográfico del Banco de la República* 43, n° 73 (2006): 3-15.
- Carranza, María Mercedes. “La nieve del almirante”. En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 170-171. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993.
- Castañón, Adolfo. “¿Quién es el Gaviero?”. *Vuelta* 21, n° 249 (agosto 1997): 46-50.
- . “El otro invierno del almirante”. En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 97-102. Cali: Proartes, 1988.
- . “El tesoro de Mutis”. *Criterios*, n° 8 (enero 1994): 53-58.
- Castillo Mier, Ariel. “Recouvrances: un texto clave en la trayectoria poética de Álvaro Mutis”. *Caravelle* (Université de Toulouse-Le Mirail), no. 74 (2000): 241-246.
- Castro García, Óscar. “La muerte, espejo de la vida, en los cuentos de Mutis”. *Lingüística y literatura* 15, no. 26 (julio-diciembre 1994): 67-82.
- . “La verdadera muerte de Maqroll”. *Estudios de Literatura Colombiana*, no. 1 (julio-diciembre 1997): 19-33.
- Castro-Gómez, Santiago. *La hybris del punto cero. Ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2007.
- Cervantes, Francisco. “Triunfo y desolación de Maqroll”. En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 143-145. Cali: Proartes, 1988.

- Charry Lara, Fernando. "La poesía de Álvaro Mutis". En *Poesía y prosa*, editado por Santiago Mutis Durán, 713-716. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- . "Los elementos del desastre". En *Poesía y prosa*, editado por Santiago Mutis Durán, 668. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- . *Los Nuevos*. Vol. II, de *Manual de literatura colombiana*, de AA.VV., 17-85. Bogotá: Procultura-Planeta, 1988.
- . *Poesía y poetas colombianos*. Bogotá: Nueva Biblioteca Colombiana de Cultura, 1985.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder Editorial, 2015.
- Chiban, Alicia. "'El ultimo rostro' de Álvaro Mutis: la narración conmovida". *Alba de América: Revista Literaria* 17, no. 32 (marzo 1999): 277-290.
- Cobo Borda, Juan Gustavo. *Álvaro Mutis*. Bogotá: Procultura, 1989.
- . "Dos poetas colombianos". *Diálogos: Artes, Letras, ciencias humanas* 20, no. 6 (120) (noviembre-diciembre 1984): 24-31.
- . "Dos poetas de Mito: Álvaro Mutis y Fernando Charry Lara". *Revista Iberoamericana (RI)* 51, no. 130-131 (enero-junio 1985): 89-102.
- . "El Gaviero cumple su cita con el Caballero de la Triste Figura". *ABC*, jueves 13 diciembre 2001: 48.
- . "Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis: la política y el olvido". *Boletín de la Academia Colombiana* 51, no. 207-208 (enero-junio 2000): 140-145.
- . "La poesía de Álvaro Mutis". *Eco*, no. 141-142 (enero-febrero 1972): 155-204.
- . "Los 70 años de Maqroll el Gaviero". *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 526 (abril 1994): 118-119.
- . "Mutis de vuelta". *Revista Atlántica*, no. 23 (septiembre 2001): D5-D8.
- . *Para leer a Álvaro Mutis*. Bogotá: Planeta, 1988.
- . "Poesía y poder: a propósito de Álvaro Mutis". En *Suplemento Literario de La Nación*, 6. Buenos Aires, 11 de diciembre 1988.
- Colmenares, Germán. *Los partidos políticos en Colombia*. Bogotá: Norma, 1967.
- Conte, Rafael. "Mutis sigue navegando". *El País*, jueves 13 diciembre 2001: 39.
- Cortés Castañeda, Manuel. "Las obsesiones poéticas de Maqroll el Gaviero". En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 221-230. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993.
- . "Las vastas geografías de la noche en la obra poética de Álvaro Mutis". En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 231-241. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993.

- Cruz Kronfly, Fernando. “La nieve del almirante o la agonía en la modernidad”. En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 133-142. Cali: Proartes, 1988.
- Darío, Rubén. *Obras completas: Poesía*. Edición de Julio Ortega y Nicanor Vélez. Vol. I. III vols. Barcelona: Círculo de lectores / Galaxia Gutenberg, 2007.
- . *Poesía*. Editado por Ernesto Mejía Sánchez. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- De Humboldt, Alexander, y Aimée Bonpland. *Essai sur la géographie des plantes accompagné d'un tableau physique des régions équinoxiales*. Paris: Chez Levrault, Schoell et Compagnie, Libraires, 1805.
- De Jesús, Teresa. *Obras completas*. Burgos: Editorial Monte Carmelo, 1982.
- De Ramón, Armando, Juan Ricardo Couyoumdjian, y Samuel Vial. *Ruptura del viejo orden hispanoamericano*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1993.
- de Frías y Jacott, Francisco. *Lettre a Sa Majeste l'Empereur Napoleon III sur l'influence française en Amérique a propos du message de M. Buchanan, par un homme de la race latine*, Paris: Ledoyen, 1858.
- Díaz-Granados, José Luis. “Álvaro Mutis. Paraíso y exilio, figuras de un imaginario poético”. *Anthropos*, no. 202 (enero-marzo 2004): 92-95.
- . “Cronología de Álvaro Mutis”. *Revista Atlántica*, no. 23 (septiembre 2001): D27-D31.
- Domínguez García, Javier. “Memorias del futuro: ideología y ficción en el símbolo de Santiago Apóstol”. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2008.
- Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*. Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- . *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1979.
- . *Mito y realidad*. Barcelona: Labor, 1983.
- Espinosa, Santiago. “Álvaro Mutis. Epifanías de la lluvia”. En *Escribir en la niebla. 14 poetas colombianos*, 87-98. Granada: Valparaíso Ediciones, 2015.
- Eyzaguirre, Luis. “Álvaro Mutis o la transitoriedad de la palabra poética”. *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, no. 18-19 (otoño-primavera 1983-1984): 83-105.
- . “Transformaciones del personaje en la poesía de Álvaro Mutis”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 18, no. 35 (1992): 41-48.
- Ferdinandy, Miguel de. “‘El estratega’, un cuento de Álvaro Mutis”. En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 43-48. Cali: Proartes, 1988.
- Fuenmayor, Alfonso. “Creador de mitos”. En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 11-13. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993.
- Gabetti, G. “Himnos a la noche”. En *Diccionario literario tomo V*, 589-590. Barcelona: Montaner y Simón, 1967.
- Gampo, Xorge del. “La mansión de Araucaíma”. *Revista Mexicana de Cultura*, no. 11 (1980): 6.

- García Aguilar, Eduardo. “Crónica regia, el delirio felipista de Álvaro Mutis”. En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 121-124. Cali: Proartes, 1988.
- . “El gaviero loco de Ultramar”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 619 (enero 2002): 15-19.
- . “La prosa de la desesperanza”. En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 125-132. Cali: Proartes, 1988.
- García Bernal, Manuela Cristina. “Política indigenista del reformismo de Carlos III y Carlos IV”. *Temas Americanistas*, n° 13 (1997): 23-44.
- García Maffla, Jaime. “Los emisarios de Mutis”. *Revista de la Universidad Nacional*, no. 4-5 (diciembre 1985): 83-84.
- García Márquez, Gabriel. “Homenaje al amigo”. *El País*, domingo 16 diciembre 2001: 29-30.
- García Montero, Luis. *Confesiones poéticas*. Granada: Diputación Provincial, 1993.
- García Nieto, José. “La nieve del almirante”. En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 163-166. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993.
- . “Mutis: el viaje hacia sí mismo”. *Novedades*, 15 de febrero de 1987: 4.
- García Terrés, Jaime. “Renglones varios para Álvaro Mutis”. En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 151-154. Cali: Proartes, 1988.
- García Usta, Jorge. “Maqroll en el reino de lo Omeyas”. En *Árabes en Macondo: Ensayos y poemas*, de Jorge García Usta, 108-128. Bogotá: El Áncora Editores, 2015.
- Gilard, Jacques. “Entretien avec Álvaro Mutis”. *Cahiers du monde hispanique et lusobresilien*, no. 64 (1995): 179-192.
- Gimferrer, Pere. “La poesía de Álvaro Mutis”. En *Poesía y prosa*, editado por Santiago Mutis Durán, 702-706. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- Giraldo, Efrén. “Ilusión de presencia y mirada en dos poemas sobre arte de Álvaro Mutis (manuscrito)”. s.f.
- Goldman, Francisco. “Álvaro Mutis”. *BOMB*, no. 74 (invierno 2001): 42-47.
- Gómez, Blanca Inés. “Epifanía y desesperanza en la obra de Álvaro Mutis”. *Universitas Humanística*, no. 57 (2004): 117-127.
- Gómez Valderrama, Pedro. “Álvaro Mutis. La nieve del almirante”. *Novedades*, enero de 1987: 12.
- . “La odisea del Almirante”. En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 167-169. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993.
- Góngora, Luis de. *Sonetos completos*. Madrid: Editorial Castalia, 1992.

- González Bueno, Antonio. *José Celestino Mutis (1732-1808) Naturaleza y Arte en el Nuevo Reyno de Granada*. España: Edición Conmemorativa del II Centenario. Ministerio de Asuntos Exteriores y Cooperación (AECI) y Real Jardín Botánico (CSIC), 2008.
- González Luna, Javier. “Álvaro Mutis: el retorno”. *Cuadernos de Literatura (Pontificia Universidad Javeriana)*, 1, enero-junio 1995: 47-65.
- González Vázquez, Marta. “Lugar de culto y centro de cultura”. Capítulo V de *Historia de la ciudad de Santiago de Compostela*, editado por Ermelindo Portela Silva, 173-224. Santiago de Compostela: Concello de Santiago de Compostela- Universidade de Santiago de Compostela, 2003.
- Gordillo Restrepo, Andrés El Mosaico (1858-1872): nacionalismo, elites y cultura en la segunda mitad del siglo XIX Fronteras de la Historia, núm. 8, 2003, pp. 19-63 Instituto Colombiano de Antropología e Historia Bogotá, Colombia.
- Granados Palomares, Vicente. *Literatura española (1900-1939)*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces - UNED, 2012.
- Guerra, François-Xavier. *Modernidad e independencias: Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*. Madrid: Editorial Mapfre, S.A., 1992.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. “Álvaro Mutis o la retórica del conservadurismo”. En *Ensayos sobre literatura colombiana 2*. Medellín: Unaula, 2011, 245-270.
- . “Mito: cultura universal y paz social”. En *Tradición y ruptura*. Bogotá: Mondadori, 2006.
- . *Modernismo: Supuestos históricos y culturales (1983)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Guzmán, Campos Germán, Orlando Fals Borda, y Ignacio Umaña Luna. *La Violencia en Colombia*. 2 vols. Bogotá: Taurus, 2005 [1962, 1963].
- Hernández, Consuelo. *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*. Caracas: Monte Ávila, 1996.
- . “Propuesta y respuesta de Maqroll”. *Folio: Shakespeare Genootschap van Nederland en Vlaanderen*, no. 24 (julio-agosto 1992): 36-39.
- . “Razón del extraviado: Mutis entre dos mundos”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, no. 523 (enero 1994): 69-78.
- Herrera Gómez, Fernando. “La visita del ‘Nocturno’”. En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 45-46. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993.
- Hill, W. Nick. “A sketch map of Álvaro Mutis: Reseña de los hospitales de Ultramar”. *University of Dayton Review* 18, no. 1 (verano 1986): 69-83.
- Homero, José. “Tres novelas de Álvaro Mutis”. *Vuelta* 13, no. 152 (julio 1989): 42-45.
- Hoyos, Alberto. “Poeta de mares y de vidas”. En *Poesía y prosa*, editado por Santiago Mutis Durán, 98-702. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- Ilian Kronfly, María Victoria. “La conciencia de la desesperanza”. *Magazín dominical de El Espectador*, 26 junio 1977: 8-9.

- Jaramillo Escobar, Jaime. "Rehén de la nada". En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 157-164. Cali: Proartes, 1988.
- . "Sólo para lectores de Álvaro Mutis". En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 165-172. Cali: Proartes, 1988.
- Jiménez, David. *Historia de la crítica literaria en Colombia*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1992.
- . "Poesía de la presencia real". En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 113-119. Cali: Proartes, 1988.
- . *Poesía y canon. Los poetas como críticos en la formación del canon en la poesía moderna en Colombia*. Bogotá: Editorial Norma, 2002.
- . "Sobre la presente antología". En *Antología de la poesía colombiana*. Bogotá: Editorial Norma, 2008.
- Jimeno, Gregorio. "Maqroll, la escritura de una nostalgia". *Magazín dominical de El Espectador*, 15 marzo 1991: 14.
- Jurado Valencia, Fabio. "Álvaro Mutis y el grupo de la revista Mito: tradición e innovación en la poesía colombiana". En *Gaviero. Ensayos sobre Álvaro Mutis*, de Diego Valverde Villena, 93-98. Madrid: Verbum, 2014.
- Lafuente, Fernando R. "Crónica y alabanza". *ABC*, jueves 13 diciembre 2001: 47.
- . "Los días difíciles de Maqroll el Gaviero". *Anales de literatura hispanoamericana* (Ed. Univ. Complutense), no. 17 (1988): 189-191.
- Larbaud, Valéry. *Les poésies de A.O. Barnabooth*. Paris: Librairie Gallimard, 1930.
- . *Obra completa de A.O. Barnabooth - El pobre camisero, poesías, diario íntimo -*. Montblanc (Tarragona): Ediciones Igitur, 2005.
- Laverde Ospina, Alfredo. *Afinidades y oposiciones en la narrativa colombiana: Una lectura de Jorge Isaacs, José Asunción Silva, Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis*. 2006. Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía, Letras e Ciências Humanas, Universidad de São Paulo, São Paulo, doi:10.11606/T.8.2006.tde-08062006-002046. www.teses.usp.br (último acceso: 13 de enero de 2017).
- . *Tradición literaria colombiana. Dos tendencias*. Medellín, Editorial Universidad de Antioquia, 2008.
- Lavista, Mario. "El lenguaje del músico". *Documento web*: <https://www.latinoamerica-musica.net/historia/lavista/lenguaje.html>, 1998.
- Lefort, Michele. "Maqroll el Gaviero: nom image, sesame de l'oeuvre d'Álvaro Mutis". *Moenia: Revista Lucense de lingüística y literatura*, no. 2 (1996): 145-193.
- Legrand, Catherine, "De las tierras públicas a las propiedades privadas: Acaparamiento de tierras y conflictos agrarios en Colombia, 1870-1936", *Lecturas de Economía*, no. 13 (enero-junio 1984): 13-50,
- Libreros, Beatriz. "Álvaro Mutis, su Mansión y el cine". *Magazín dominical de El Espectador*, 29 diciembre 1985: 6-9.

- Liedekerke, Arnould De. “Álvaro Mutis: destination cap de la bonne desesperance”. *Magazine litteraire*, no. 333 (junio 1995): 97-102.
- López, Eduardo. “Álvaro Mutis o la desolación del tiempo”. *Boletín cultural y bibliográfico de la biblioteca Luis Ángel Arango*, no. 7 (1965): 1084-1088.
- López Colome, Pura. “La nieve del almirante. Ver para morir”. *Uno más uno*, 7 febrero 1987: 11.
- . “Un homenaje y siete nocturnos de Álvaro Mutis”. *Uno más uno*, 20 diciembre 1986: 11.
- López, Óscar. “Amirbar: o de las razones históricas del desencanto”. *Estudios de literatura colombiana*, no. 6 (enero-junio 2000): 81-99.
- López Parada, Esperanza. “Prólogo. Una vana tarea”. En *Poesía. Antología personal*, de Álvaro Mutis, 9-18. Barcelona: Ediciones Áltera, 2002.
- Lucarda, Mario. “La peregrinación dolorosa de Maqroll el Gaviero”. *Revista Universidad de Antioquia*, no. 216 (abril-junio 1989): 96-100.
- Machado, Antonio. *Obras*. México: Editorial Séneca, 1940.
- . *Soledades. Galerías. Otros poemas*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2008.
- Manrique, Winston. “Las raíces literarias de Álvaro Mutis están en un paraíso de Tierra Caliente”. *El País*, domingo 16 diciembre 2001.
- . “Toda una obra en torno a Maqroll el Gaviero”. *El País*, jueves 13 diciembre 2001.
- Manríquez, Javier. “Álvaro Mutis: Un homenaje y siete nocturnos”. En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 203-207. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993.
- Martin, Gerald. “Álvaro Mutis and the ends of history”. *Studies in twentieth century literature* 19, no. 1 (invierno 1995): 117-131.
- Martínez, Guillermo. “El mito de lo cotidiano en la poesía de Álvaro Mutis”. *Magazín dominical de El Espectador*, 27 agosto 1978: 10.
- Maspero, François. “Álvaro Mutis, Gaviero de las brumas”. En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 47-51. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993.
- Michaels, Leonard. “Un gran lector y un gran amante”. En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 173-177. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993.
- Micó, José María, y Jaime Siles. *Paraíso cerrado: Poesía en lengua española de los siglos XVI y XVII*. Barcelona: Círculo de Lectores / Nueva Galaxia Gutenberg, 2003.
- Milán, Eduardo. “La nieve del almirante: navegación al origen”. *Revista UNAM*, no. 439 (1987): 45-47.
- Mires, Fernando. *La rebelión permanente. Las revoluciones sociales en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, [1988] 2005.

- Molano, Alfredo. *Los años del tropel*. Bogotá: Cerec-Cinep-Estudios rurales latinoamericanos, 1985.
- . *Siguiendo el corte. Relatos de guerras y de tierras*. Bogotá: El Áncora Editores, 1989.
- Monsalvo, Sergio. “Caravansary de Álvaro Mutis”. *Uno más uno*, 6 noviembre 1981: 28.
- Montagut, María Cinta. “La muerte y los cuentos, Álvaro Mutis”. *Camp de l'arpa*, no. 70 (1979): 54.
- Monterroso, Augusto. “Lo fugitivo permanece y dura”. En *La palabra mágica*, 77-82. México, D.F.: Ediciones Era, 1984.
- Montoya, Pablo. “Álvaro Mutis y Felipe II: una lectura de Crónica Regia”. *Manuscrito*, s.f.
- Mora, Miguel. “Mutis y Maqroll ganan el Cervantes”. *El País*, jueves 13 diciembre 2001: 38.
- Moreno, Belén del Rocío. *Las cifras del azar. Una lectura psicoanalítica de la obra de Álvaro Mutis*. Bogotá: Planeta colombiana editorial, 1998.
- Moreno Durán, R. H. “El falansterio violado”. En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 77-85. Cali: Proartes, 1988.
- . “La prosodia escondida de Alvar de Mattos”. En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 191-197. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993.
- Mutis Durán, Santiago, ed. *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero 1981-1988*. Cali: Proartes – Gobernación del Valle – Revista Literaria Gradiva, 1988.
- . *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero 1988-1993*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993.
- Mutis, Álvaro. “Autobiografía literaria”. *Anthropos*, no. 202 (enero-marzo 2004): 60-67.
- Nieto, Mauricio. *Historia natural y política*. Universidad de los Andes, EAFIT, Tropenbos Internacional Banco de la República. 2008. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/exhibiciones/historia-natural-politica/hnp-intro.html> (accessed febrero 12, 2017).
- Novalis. “Los Himnos a la noche”. En *Escritos escogidos*, de Novalis, 11-71. Madrid: Visor Libros, 1984.
- O'Hara, Edgar. “Ajuste de cuentas con Maqroll el suertudo”. En *Iris*, 123-137. 1992.
- . “Los emisarios: respuestas que son preguntas”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana (RCLL)* 11, no. 24 (1986): 263-268.
- . “Lugar que no es habido: el arduo mester de Álvaro Mutis”. *ALPHA: Revista de Artes, Letras y Filosofía*, no. 10 (1994): 31-40.
- Olaciregui, Julio. “El sueño gótico de Álvaro Mutis”. En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 87-95. Cali: Proartes, 1988.

- Oquist, Paul. *Violencia, política y conflicto en Colombia*. Bogotá: Instituto de Estudios Colombianos, 1978.
- Ordóñez, Montserrat. “La secreta herida de Maqroll el Gaviero: La marca del centauro”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 27, no. 54 (2001): 79-85.
- Ortiz Rodríguez, Álvaro Pablo. *Reformas Borbónicas: Mutis Catedrático, Discípulos Y Corrientes Ilustradas (1750-1816)*. Bogotá: Centro Editorial Rosarista, 2003.
- Ospina, William. “Álvaro Mutis”. *Cuadernos Hispanoamericanos* (AECI), n° 619 (enero 2002): 7-13.
- Oviedo, José Miguel. “Caravansary: hastío y fervor”. En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 198-202. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993.
- . “Contra viento y marea”. *ABC*, jueves 13 de diciembre de 2001: 48.
- . “Mutis: viaje al corazón de las tinieblas”. *Novedades*, 30 de agosto de 1987: 5-6.
- . “Rigor y fastuosidad”. En *Poesía y prosa*, editado por Santiago Mutis Durán, 696-698. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- . “Summa poética”. En *Poesía y prosa*, editado por Santiago Mutis Durán, 710-713. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- Pacheco, José Emilio. “Diario de Lecumberri”. *Revista Mexicana de Literatura*, n° 4 (1961): 80-82.
- . “La fuerza original de Álvaro Mutis”. En *Poesía y prosa*, editado por Santiago Mutis Durán, 686-688. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- . “Sartre, Sade, Maqroll y Macondo”. *Gaceta Colcultura*, n° 8 (1980): 119-120.
- Padilla Chasing, Iván Vicente. *El debate de la hispanidad en Colombia el siglo XIX: Lectura de la Historia de la literatura en Nueva Granada de José María Vergara y Vergara*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2008.
- Palacios, Marco. *¿De quién es la tierra?: Propiedad, politización y protesta campesina en la década de 1930*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, Universidad de los Andes, 2011.
- Palencia-Roth, Michael. “Álvaro Mutis”. *Poligramas*, n° 19 (junio 2003).
- . “Diasporic consciousness in contemporary Colombia”. *Studies in the linguistic sciences* 31, n° 1 (primavera 2001): 121-135.
- Panabiere, Louis. “Lord Maqroll”. En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 203-213. Cali: Proartes, 1988.
- Paz, Octavio. “Los hospitales de ultramar”. En *Poesía y prosa*, editado por Santiago Mutis Durán, 681-686. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- Pécaut, Daniel. *Orden y violencia: 1930-1954*. Bogotá: Siglo XXI, 1987.
- Pelegri, Alfonso Simón. “Los emisarios de Álvaro Mutis”. *La Jornada*, 23 diciembre 1984: 9.

- Pérez López, María Ángeles. “Cifra y orden en Álvaro Mutis: la ‘Crónica regia’”. En *Cajón de textos. Ensayos sobre literatura hispanoamericana*, editado por Carmenza Kline, 209-222. Bogotá: Fundación General de la Universidad de Salamanca sede Colombia, 2007.
- Phelan, John. *El pueblo y el rey: la Revolución Comunera en Colombia, 1781*. Bogotá: Carlos Valencia, 1980.
- Pinilla, Augusto. “Señales de Álvaro Mutis”. En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 147-150. Cali: Proartes, 1988.
- Pohl-Valero, Stefan. “¿Agresiones de la altura y degeneración fisiológica? La biografía del ‘clima’ como objeto de investigación científica en Colombia durante el siglo XIX e inicios del XX”. *Revista de Ciencias de la Salud*, no. 13 (esp.) (2015): 65-83.
- Ponce de León, Gina. “El traspaso de la frontera como búsqueda en la obra de Álvaro Mutis”. *Explicación de textos literarios* 28, no. 1-2 (1999-2000): 98-107.
- Poniatowska, Elena. “Álvaro Mutis”. *Estaciones*, no. 17 (1960): 78-79.
- Porras, María del Carmen. “De escritura a obra: el proyecto literario de Álvaro Mutis”. *Iberoamericana. Nueva época* 5, no. 20 (diciembre 2005): 39-54.
- . *Mirada anacrónica y resistencia. La obra de Álvaro Mutis*. Caracas: Editorial Equinoccio - Universidad Simón Bolívar, 2006.
- Puccini, Darío. “Il Gabbieiro sconfitto”. *L'indice dei libri del mese*, no. 9 (octubre 1994): 37.
- . “La terza storia del Gabbieiro”. *L'indice dei libri del mese*, no. 8 (septiembre 1992): 16.
- Rama, Ángel. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985.
- . *Rubén Darío y el modernismo (1970)*. Barcelona: Alfadil Ediciones, 1985.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina: Literatura y política en el siglo XIX*. Santiago: Editorial Cuarto Propio/Ediciones Callejón, 2003.
- Regazzoni, Susana. “Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero: La scrittura itinerante di Álvaro Mutis”. *Rassegna Iberistica*, no. 52 (febrero 1995): 19-27.
- Restrepo, José Manuel. *Historia de la Revolución de la República de Colombia*. Vol. VIII. VIII vols. París: Librería Americana, 1827.
- Reyes Cárdenas, Ana Catalina. “El derrumbe de la primera república en la Nueva Granada entre 1810 y 1816”. *Historia Crítica*, no. 41 (mayo-agosto 2010): 38-61.
- Ripoll, José Ramón. “El reino de Mutis (desde Tolima a Cádiz)”. En *Gaviero. Ensayos sobre Álvaro Mutis*, 129-153. Madrid: Editorial Verbum, 2014.
- . “Rumbos y viajes de Álvaro Mutis”. *Revista Atlántica*, no. 23 (septiembre 2001): D3-D4.

- Rodríguez Amaya, Fabio. *De Mutis a Mutis. Para una ilícita lectura crítica de Maqroll El Gaviero*. Viareggio: Mauro Baroni editore, 2000.
- . “Il Río Grande de la Magdalena. Spazio di vita, tempo di morte nella letteratura colombiana contemporánea (Mutis et ál.)”. En *La poétique du fleuve*, editado por Francesca Melzi d'Eril, 387-419. Milán: Cisalpino-Monduzzi, s.f.
- . “Los puertos en la poesía de Álvaro Mutis”. *Caravelle*, no. 69 (1997): 173-192.
- . “Mutis nudis”. En *Literatura y Cultura. Narrativa colombiana del siglo XX, Vol. 1: La nación moderna. Identidad*, de M.M. Jaramillo, B. Osorio y A. I. Robledo, 499-537. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2000.
- Rodríguez Padrón, Jorge. “Escribir con Álvaro Mutis”. *Revista Atlántica*, no. 23 (septiembre 2001): D9-D15.
- Rojas Herazo, Héctor. “La poesía de Álvaro Mutis”. En *Poesía y prosa*, editado por Santiago Mutis Durán, 671-673. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- Romero, Armando. “Álvaro Mutis o la obsesión de la derrota”. En *Las palabras están en situación*, 96-104. Bogotá: Procultura, 1985.
- . “Gabriel García Márquez, Álvaro Mutis, Fernando Botero: Tres personas distintas, un objetivo verdadero”. *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, nº 16-17 (otoño-primavera 1982-1983): 135-146.
- . “Los poetas de Mito”. *Revista Iberoamericana* 50, nº 128-129 (julio-diciembre 1984): 689-755.
- . “Visitación de Maqroll el Gaviero”. En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 178-184. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993.
- Rosales, Luis. *Rimas*. Madrid: Cultura Hispánica, 1951.
- . *Obras completas*. Volumen I. Madrid: Trotta, 1996.
- Rueda Gómez, María Helena. “Maqroll o el gusto por la errancia”. *Magazín dominical de El Espectador*, 13 marzo 1988: 19-20.
- Ruiz Dueñas, Jorge. “Dos nuevas novelas de Álvaro Mutis y el ciclo del Gaviero: la navegación del silencio”. *Plural: Revista Cultural de Excélsior*, no. 233 (febrero 1991): 23-27.
- . “Palabras para Álvaro Mutis”. *Revista Atlántica*, no. 23 (septiembre 2001): D17-D19.
- Ruiz, Jorge Eliécer. “La poesía de Álvaro Mutis”. En *Poesía y prosa*, editado por Santiago Mutis Durán, 673-677. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

- Ruiz Portella, Javier, ed. *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero*. Barcelona: Ediciones Áltera, 2001.
- Ruy Sánchez, Alberto. “La obra de Álvaro Mutis como un edificio mágico y sus rituales góticos de Tierra Caliente”. En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 63-75. Cali: Proartes, 1988.
- Samper, José María. *Apuntamientos para la historia política i social de la Nueva Granada, i especialmente de la administracion del 7 de marzo*. Bogotá: Imprenta del Neogranadino, 1853.
- Sánchez, Gonzalo, y Donny Meertens. *Bandoleros, gamonales y campesinos. El caso de la violencia en Colombia*. Bogotá: El Ancora, 1983.
- Sarmiento Sandoval, Pedro. *La revista Mito en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad literaria en Colombia*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 2006.
- Schulman, Iván A., y Manuel Pedro González. *Martí, Darío y el modernismo*. Madrid: Gredos, 1969.
- Sefamí, Jacobo. “De la desesperanza a la plenitud: la revelación epifánica en la poesía de Álvaro Mutis”. *Acta Poética* 36, no. 1 (enero-junio 2015): 87-104.
- . “Dos poetas y su tiempo”. *Dactylus* (Departamento de español y portugués de la Universidad de Texas), nº 6 (1986 otoño): 55-60.
- . “La palabra en el desastre: arte poética de Álvaro Mutis”. En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 208-220. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993.
- Serafín, Silvana. “Mutis, cantore del disastro”. *Rassegna-Iberistica*, no. 72 (2001): 41-45.
- Serje, Margarita. *El revés de la nación: Territorios salvajes, fronteras y tierras de nadie*. Bogotá: Universidad de los Andes-CESO, 2005.
- Serrano Serrano, Samuel. “Maqroll el Gaviero, conciliador de mundos”. *Cuadernos Hispanoamericanos* (AECI), no. 619 (enero 2002): 21-26.
- . “Maqroll el Gaviero, un nuevo símbolo de nuestras letras”. *El País*, domingo 16 diciembre 2001: 29.
- Serrano Serrano, Samuel, e Inmaculada García Guadalupe. *Álvaro Mutis. 1997-2017*. <http://cvc.cervantes.es/Literatura/escritores/mutis/cronologia/default.htm> (accessed agosto 12, 2016).
- Sheridan, Guillermo. “Los emisarios de Álvaro Mutis”. En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 103-112. Cali: Proartes, 1988.
- Shimose, Pedro, ed. *Álvaro Mutis. Semana de autor*. Madrid: ICI, 1993.
- Siemens, William. “El limbo de lo contingente. Ideología del relato en Álvaro Mutis”. En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 242-250. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993.
- Sigüenza, Fray José de. *La fundación del monasterio de El Escorial*. Madrid: Turner Libros, 1986.

- Silva, José Asunción. *Poesías*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1979.
- Silva, Renán. *Los ilustrados de Nueva Granada 1760-1808. Genealogía de una comunidad de interpretación*. Medellín: Fondo Editorial EAFIT-Banco de la República, 2002.
- Soria, Giuliano. “Álvaro Mutis in alto mare”. *Tuttolibri*, n° 783 (enero 1992): 2.
- . “Álvaro Mutis. L'ultimo scalo del Tramp Steamer”. *Quaderni Iberoamericani*, no. 71 (junio 1992): 28-30.
- Sozzi, Elena. “La neve dell'ammiraglio”. *Uomini e libri*, no. 29 (diciembre 1991): 44-45.
- Stackelberg, Jurgen von. “‘El que sirve una revolución ara en el mar’: Simón Bolívar bei Álvaro Mutis und Gabriel García Márquez”. *Iberoromania: zeitschrift fur die iberoromanischen Sprachen und literaturen in Europa und Amerika*, n° 36 (1992): 38-51.
- Sucre, Guillermo. “El poema, una ‘fértil miseria’”. En *Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, de Guillermo Sucre, 320-330. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Suescún, Nicolás. “Los trabajos perdidos”. *Magazín dominical de El Espectador*, 30 mayo 1965: 2.
- Taylor, R.J. “Novalis”. En *Diccionario de literatura, volumen 2*, 567-568. Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- Téllez, Hernando. “La poesía de Mutis”. En *Poesía y prosa*, editado por Santiago Mutis Durán, 668-671. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- . “Los trabajos perdidos”. En *Poesía y prosa*, editado por Santiago Mutis Durán, 690-696. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- Thomas, Hugh. *El señor del mundo. Felipe II y su imperio*. Barcelona: Editorial Planeta, 2013.
- Torres, Camilo, y Simón Bolívar. *Memorial de Agravios. Carta de Jamaica: Pensamientos políticos*. Bogotá: Panamericana Editorial, 2009.
- Torres Carrillo, Alfonso. “La educación popular: Evolución reciente y desafíos”. s.f. http://www.pedagogica.edu.co/storage/ps/articulos/pedysab04_05arti.pdf.
- Torres Duque, Óscar. *La poesía como idilio: La poesía clásica en Colombia*. Bogotá: Colcultura, 1992.
- Trujillo, Patricia. “Períodos y generaciones en la historia de la poesía colombiana del siglo XX”. *Literatura: teoría, historia, crítica*, no. 5 (2003): 127-146.
- Unamuno, Miguel de. “En torno al casticismo”. En *Antología*, 109-182. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Valdés Medellín, Gonzalo. “‘Crónica Regia’ (entrevista)”. En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 321-331. Cali: Proartes – Gobernación del Valle – Revista literaria Gradiva, 1988.

- Valencia Goelkel, Hernando. “Diario de Lecumberri”. En *Poesía y prosa de Álvaro Mutis*, de Santiago Mutis Durán. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- . “Sobre unas líneas de Álvaro Mutis”. En *Poesía y prosa*, editado por Santiago Mutis Durán, 677-681. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- Valverde Villena, Diego. “A los que van por mar: anotaciones al pliego de historia de Maqroll el Gaviero”. *Nueva Revista* 80, marzo-abril 2002: 124-128.
- . “Hechos de armas bajo la bandera de Álvaro Mutis”. *Letras Libres*, no. 10 (julio 2002): 45-48.
- . “Mujeres de mirada fija y lento paso: el eterno femenino en la poesía de Álvaro Mutis”. *Revista de la Universidad de Antioquia*, no. 274 (s.f.): 108-110.
- . “Para Catalina Micaela: Álvaro Mutis, más allá del tiempo”. *Cuadernos de literatura latinoamericana* (Universidad Mayor de San Andrés), no. 7 (1997): 15-22.
- (ed.). *Gaviero: Ensayos sobre Álvaro Mutis, Madrid: Verbum*. Madrid: Verbum, 2014.
- Van Broeck, Anne Marie. *Álvaro Mutis, memoria de Bélgica*. Medellín: U. EAFIT, 2016.
- Vanegas, Isidro, y Magali Carrillo. “El pedestal erróneo para un prócer. Antonio Nariño y la revolución neogranadina”. *Tzintzun. Revista de estudios históricos*, n° 63 (junio 2016): 9-36.
- Vargas, Rafael. “Álvaro Mutis. Los emisarios”. *Uno más uno*, 1 noviembre 1984: 6.
- Varón, Policarpo. “La mansión de Araucaíma”. En *Poesía y prosa*, editado por Santiago Mutis Durán, 706-710. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- Vergara y Vergara, José María. *Cuestión española. Cartas dirigidas al doctor M. Murillo*. Bogotá: Imprenta de la Nación, 1859.
- . *Historia de la literatura en Nueva Granada (1867)*. Vols. I-II. Bogotá: Biblioteca del Banco Popular (vols. 63-64), 1974.
- Villaurrutia, Xavier. *Nostalgia de la muerte (Poemas y teatro)*. México: FCE-SEP, 1992.
- Villoro, Juan. “El metal imaginario. Una lectura de Amirbar”. En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 185-190. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1993.
- . “La maestría del descalabro”. *El País*, jueves 13 de diciembre de 2001.
- . “Mutis, el círculo de sus asuntos”. *Revista Atlántica*, n° 23 (septiembre 2001): D47-D50.
- Vinyes, Ramón. “La balanza”. En *Poesía y prosa*, editado por Santiago Mutis Durán, 665. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.

- Vitale, Ida. "Aires y mares. Presentación de Álvaro Mutis". *La Jornada*, 31 mayo 1985: 2.
- . "Caravansary, uno de los libros más febriles y estimulantes de la actual literatura de nuestra lengua". *Uno más uno*, 17 octubre 1981: 18.
- . "Sobre La mansión de Araucaíma". *Uno más uno*, 30 abril 1979: 20.
- Volkening, Ernesto. "El mundo ancho y ajeno de Álvaro Mutis". En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 35-42. Cali: Proartes, 1988.
- Von der Walde, Erna. "'Ceci n'est pas un crocodile': Variations on the theme of American nature and the writing of history". *Journal of Latin American Cultural Studies* 15, no. 2 (agosto 2006): 231-249.
- . "El 'cuadro de costumbres' y el proyecto hispano-católico de unificación nacional en Colombia". *Arbor Ciencia, Pensamiento y Cultura* CLXXXIII, no. 724 (marzo-abril 2007): 243-253.
- . "Lengua y poder: El proyecto de nación en Colombia a finales del siglo XIX". *Estudios de Lingüística del Español (ELiEs)* (<http://elies.rediris.es/elies16/Erna.html>) 16 (2002).
- Von Persien, Prinze Bedr. "El lenguaje de la desesperanza: sobre la esencia del actuar humano en la obra de Álvaro Mutis". 2014. <https://premionalcritica.uniandes.edu.co/wp-content/uploads/Prinzen-Bedr-von-Persien.pdf> (último acceso: 7 de mayo de 2017).
- Vyrubova, Anna. *Memories of the Russian Court*. Bob Atchinson. s.f. <http://www.alexanderpalace.org/russiancourt2006/x.html> (último acceso: 17 de enero de 2017).
- Xirau, Ramón. "Missa Solemnis de Álvaro Mutis". *Novedades*, 17 marzo 1985: 7.
- . "Mutis, Maqroll el Gaviero". *Plural*, 1974: 37-38.
- Zalamea, Alberto. "La balanza". En *Poesía y prosa*, editado por Santiago Mutis Durán, 665-668. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1982.
- . "La nieve del almirante, el diario de Maqroll y Álvaro Mutis". En *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*, editado por Santiago Mutis Durán, 27-34. Cali: Proartes, 1988.
- Zapata, Miguel Ángel. "Álvaro Mutis: pensando con los dedos, con las manos...". *Inti: Revista de Literatura Hispánica*, no. 26-27 (otoño-primavera 1987-1988): 255-272.