

P E R I O D I C O D E

Poesía

**Roberto
Echavarren**

Baile sobre un puente

Marco Antonio
Montes de Oca

*Regreso
a casa*

**Álvaro
Mutis**

Blanco • Costañón • Cano Gaviria • de la Colina •
García Aguilar • Huerta • Ruy Sánchez •
Panabière • Volkenin •

UNAM  UAM



C O N T E N I D O

Poesía

Marco Antonio Montes de Oca: *El regreso a casa* □ 3

DOSSIER

Eduardo García Aguilar: *Entrevista con Álvaro Mutis* □ 10

David Huerta: *Maqroll y los paisajes emblemáticos* □ 11

Alberto Ruy Sánchez: *La obra de Álvaro Mutis como un edificio mágico y sus rituales góticos de tierra caliente.* □ 13

Adolfo Castañón: *¿Cómo sobrellevar la decadencia?* □ 20

Ernesto Volkenin: *El mundo ancho y ajeno de Álvaro Mutis* □ 22

Ricardo Cano Gaviria: *Dieciséis fragmentos sobre Maqroll el Gaviero* □ 25

Alberto Blanco: *Una parvada de cuervos entra al castillo de Ponferrada.* □ 28

Louis Panabière: *Lord Maqroll* □ 29

José de la Colina: *Perdidas caravanas* □ 31

Eduardo Milán: *Roberto Echavarren: posiciones.* □ 32

Roberto Echavarren: *Baile sobre un puente.* □ 33

Ricardo H. Herrera: *Cintio Vitier: un destino matinal* □ 36

Guillermo Fernández: *La Poesía en Italia* □ 41

MINUTERO

Magali Tercero: *Entrevista con Alberto Blanco.* □ 42

Josué Ramírez: *Salvar la poesía/ quemar las naves de Ludwig Zeller.* □ 43

Ilustraciones de Krzysztof Augustin

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
METROPOLITANA
Rector general
Dr. Oscar González Cuevas
Secretario general
Ing. Alfredo Rosas Arceo
Director de Difusión Cultural
Mtro. Luis Hernández Palacios

DIRECTORIO
Dirección:
Marco Antonio Campos y
Luis Hernández Palacios
Redacción:
Ernestina Loyo
Eduardo Vázquez
Consejo Editorial:
Julieta Arteaga, Alicia Meza
José María Espinasa,
Alejandro Toledo y Jorge von
Ziegler
Diseño:
Efraín Herrera
Teléfonos:
655 16 97 UNAM 511 08 09 UAM
Tipografía e impresión
Grupo Edición, S.A. de C.V.
Moras 543-bis, Col. del Valle

UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE MÉXICO
Rector
Dr. Jorge Carpizo
Secretario General
Dr. José Narro Robles
Secretario General Académico
Dr. Abelardo Villegas
Secretario General Administrativo
C.P. José Romo Díaz
Secretario General Auxiliar
Lic. Mario Ruiz Massieu
Abogado General
Lic. Manuel Barquín Álvarez
Coordinador de Difusión Cultural
Mtro. Fernando Curiel



Marco Antonio *Montes de Oca*

EL REGRESO A CASA

Entre piedras rojas para siempre en vilo,
Entre soldados que abandonan almenas transtornados por el vino negro de la muerte,

Entre esperanzas que se ahogan como libélulas en un tintero,
Mi casa regresa de nuevo a sus viejos cimientos
Y pisa y deshace el maíz transparente de la lluvia
Sin que nadie recuerde su vieja fachada:
Ella misma no recuerda si su vuelo dio en el blanco,
No recuerda la ráfaga aérea que la trajo de vuelta calada hasta los huesos,
Ni el viento sonámbulo en que se mecía transportada por la noche
Hacia la intimidad de un inmenso meteoro perforado de claro en claro
Mientras la tiniebla rugía desde la orilla gastada
Y la obscuridad siempre virgen disipaba tatuajes
O se perseguía a sí misma entre sus propios peldaños:
Hoguera nutrida con los huesos del mundo,
Hoguera secreta como ala de arcoíris atada al cuerpo de una mosca
Y que iluminaba mi casa disparada más allá del ocaso,
Mi casa ocupada en que no se dispersara el rebaño de sus piedras
Y en que su aroma fuera visible como un lienzo pintado,
Oh mansión desvanecida de pavor ante la hora futura del regreso,
Temerosa al saberse pájaro de alas cortadas,
Obsesionado por la necesidad de remontarse más alto
Para no tocar el suelo con el pecho desflorado;
Yo miraba su sombra irisada en la sonrisa de cada latido
Y el fuego la veía asomarse entre sus pagodas de oro
O derrumbarse frente a un coletazo del tiempo inocente
Para luego crecer como una gran ola estival,
Oh casa infestada de arcángeles, de novios que la luna pálida de asco ya no besa,



Plegaria invasora que sube entre ramajes de humo celeste
 Cuando me rompo el alma en rocas de sonido
 Y mi caída se detiene sobre el balcón momentáneo de una cresta marina,
 Frente a la nueva estación que amarillea y avanza
 Como la piel de un resucitado que envuelve a su sarcófago:
 Frente a lo invisible hablaré hoy que mi mansión ya no me habita,
 Hablaré con espectros llenos de jugo dorado bajo la piel de vidrio,
 Hablaré de mí hoy que me peino la calva llena de púas,
 Cuando el seno de la muerte satura al valle con gotas de constelación,
 Cuando la verdad estalla igual que colmena de rocío
 Y un alto enjambre de pensamientos centellea
 Junto al origen de la hora informulada,
 Hora milagrosa como un piano izado por las telarañas de mi cubil
 Y que vivirá fuera del reloj que la encarcela
 Y la mide como a todo tiempo domesticado,
 En presencia de un cuerpo desdoblado en selva repentina
 Bajo la cúpula de pan borrada por el hambre de los pájaros,
 Cuando ahueco un rayo de Antares y luego lo divido
 En tantas flautas como el viento al atardecer requiere
 Para que el cielo se nuble con los escuadrones de la música,
 Antes de que el olvido sea una página de negros labios
 Y la piedra niegue que no tuvo más origen que la frotación de dos candelas;
 Yo sé todo esto y guardo un trozo de vuelo para que el espacio respire mejor,
 Yo sé lo que sucede y lo siguiente y lo que viene después de nunca,
 Yo que ya no extraño los órganos que me han sido secuestrados,
 Yo que clavo en el mástil un espantapájaros blanco y azul como el fuego de San Telmo
 y que atraigo a los búhos como si nunca se saciaran de mi pesada sombra sangrienta,
 Yo que me oriento bien, pues mis ojos se han mudado a la punta de mis antenas,
 Y me adelanto para ver un túnel cavado en medio de mi nombre
 Y bebo una sustancia pesada en que hierven jeroglíficos
 Y ahuyento abrazos carcomidos por la pungente materia ceñida
 Y escucho universos que pasan con vagones atestados de volcanes en flor
 Y almaceno silencio donde la imaginación se pudre y la luz se agusana
 Y veo pares de universos, parejas de totalidades constituidas,
 Pues ya nada concibo como "uno", nada pienso como "único":
 Detrás del universo hay otro bosque de universos
 Y un viento esencial remece el tendedero donde se seca la piel de los astros,
 Remece la materia astillada que mantiene al cuerpo en estado de promesa,
 Mientras la yerba accede a ser alfiler con cabeza de rocío
 Y cada canto transborda de nube sin que se detenga el huracán
 Y cada guitarra simula que todo lo ve bajo sus vendas de tripa de gato
 Cuando algo imperceptible coquetea con lo indiviso,
 Cuando alguien corta el ombligo de la noche con el filo de la Eucaristía
 Para que sangre nueva corra por las acequias del paraíso
 Y ya nadie confunda al milagro con la lejanía,
 Para que ya nadie contemple los dientes de las plantas carnívoras,
 Para que yo bendiga al mediodía aunque mi suerte me condene
 Y un graznido sin cuervo me espere en cada gaveta de mi vida,
 En cada esquina del panal que sangra abismos
 Y en el pozo con alas de mi alma que se hunde y levita a su antojo
 Sin que mi palabra empañe la lengua diáfana del río,
 Sin que el alma mía —que no es la definitiva—
 Vaya tras de su cuerpo que a su vez se abstiene de ir tras de su sábana,
 Lo cual me hace pensar en un destino libre de todo destino,
 En un surtidor que sólo es la vulnerada semilla de mis lágrimas,
 Lo cual me hace pensar en jardines que se marchan entre fluviales grietas
 Y en deseos coronados de soñolienta tierra firme



A-p-t-i-1788



Y en condensaciones vertiginosas que dejan rastro perdurable sobre la piel,
Sobre lo que nace y se apaga en la fisura de los párpados,
Sobre cohetes que iluminan al cielo un instante y luego desaparecen,
Mientras la brisa corta con su plegadera la página doble de la selva y el agua
Y una ninfa repentina corre por el lago sobre redondos adoquines de flotante verdor,
Lo cual me hace pensar en mi frente rota
Y en los pensamientos prohibidos que aún así no se atreven a salir:
No se atreven aunque la pólvora de la transparencia
Haya volado como por ensalmo la cerradura del enigma,
No se atreven aunque se vea al trasluz la costa emergente de lo ignoto,

Lo ignoto y sus signos roídos en el aire
Por un perro que presiente la existencia del vuelo
Y que percibe la saga que quema la piel de las espirales cósmicas
Con un sahumerio que emite nubes de cristal,

Transparencias que me hacen pensar en una raza ligera izada sobre huesos de pájaro,
En mundos de lumbré anclados sobre una cuerda floja,
En deshabitadas creaturas que no ocupan lugar en su propia tumba,
Pero sí en soliloquios circulares de inmolaciones ígneas,
Sí en un silencio que llena al océano y desaparece
Imantado por los ojos de una mujer,
Lo cual me hace pensar en lo que dice cada nimbo a una centena de gorriones
Y en tablas de luz que chirrían a lo largo del puente
Y en un manantial incesante de transfiguraciones
Y en un ojo que guiña y al hacerlo despetala flores de piedra,
Flores de agua mansa que sobreviven al torbellino,
A un torbellino que ya no me hace pensar en nada,
Pues ahora me adormece el ondeo remoto de un bláncor nupcial,
Me adormece el zumbido que ahueca al meteoro
Y lo hace caja de música, lontananza crucificada,
Silencio que se pone en marcha como diástole de sol entre provincias submarinas,
Cuando la tarde pierde aroma y pierde pájaros
Igual que la caverna pierde resonancias y profundidades,

Pues ya nada hay que postergar para ser pensado mañana
Aunque yo siga hablando con la boca llena de piedras y plegarias;
Nada hay que pensar cuando la tarde flota en decúbito dorsal,
Cuando engaño mi hambre de finitudes devorando mendrugos
De espacio que yo mojo en el fondo caliente de mi pecho,
Mientras el espejismo se despide con su sombrero de hogueras en alto;
Nada hay que pensar hoy que la rabia reduce
A muñones de aleta el patrimonio del tiburón,
Hoy que la impiedad hace crujir cien mil conchas
Como enterradas cúpulas de templos hundidos a la orilla del mar;
Nada existe abajo, salvo el rastro de un pensamiento que afirma todo, pero evita despedidas:

No dice adiós al tiempo constelado de quemaduras,
Ni a la corriente en que nada el sol como una exhalación bienaventurada,
Ni al sollozo de arena que rasga el pecho de mi tumba;
Dice adiós al silencio roto que sólo sangra más silencio,
Al suave resplandor de inauditas germinaciones,
A la suave arena que como polvo de almas se acompaña de nacimientos que arraigan
En la lejanía excavada por torrenciales fantasmas en descenso;
Dice adiós a lo que se marcha y no excluye el porvenir,
Al pensamiento que sólo sabe decir la verdad y nada más que la mitad de la verdad,
Pues lo ignoto apenas se le revela en esta mañana cegadora
En que se bucea copiosamente, pues el aire y la mañana
Se han vuelto enemigos de por vida y muchos buscan
Un ancla para la mirada despeñada, para el ojo
Perdido entre zafiros que tosen niebla azul





Y que abren el durazno de lo diáfano sin encontrar el hueso:
Ahí se agolpa el pensamiento que elude a toda música,
Ahí se encrespa el canto que todo lo degüella mientras vuela,
El canto que no respeta el pensamiento ni a ninguno de sus dones transitivos,
Y que devuelve el impulso claro a la maraña de las indeterminaciones,
De suerte que la cintilación mayor pierde su harina mágica
Dentro de una explosión que mancha al vestido negro
Conque la noche se entierra a sí misma
Frente a ese archipiélago de baratijas luminosas
Que persigue la calma con su cortejo sediento,
Con sus pigmentaciones fosfóricas y su cellisca de Neón,
Con su chisperío resurrecto y su cauda zañuda,
Con su marcha especial que arrasa edificios de carne verde y submarina,
Entre gorras inéditas que le sacan filo a la brisa
Y larvas de piedra a lo que aún no nace
Y que será muro que prolongue en su sombra florecida,
Jaulas para un más allá del que sólo el destino sabe el nombre,
Un nombre que teje con los huesos del vuelo, la realidad de todo vuelo,
Siempre a partir de nada y de nadie, a partir de un río
De nada y de nadie, que avanza y hace crujir a la selva con su peso,
Un río en que bracean aves con cuerpos de sombra
Hacia el universo donde águilas blancas se posan entre copos de estratósfera,
Y donde el verano anuda la lengua de las cascadas,
Cuando un remoto gorjeo penetra la corteza del álamo
Y un impulso escondido salta alambradas de hielo
Y se incorpora al vuelo que es anterior a toda cosa que vuela:
Horda primera entre campos de centelleantes girasoles
Y picos de hierro al rojo blanco arañando y quemando la tez de un lago,
Horda inmemorial del vuelo, habitada por lo que arrasa
Y por la huella de lo sacro que le da fondo a ese abismo
Porque el viento se vuelve vuelo remolcado y el brazo de Dios
Canta en él al desencadenar las provincias de su peso,
Peso de zarpa vendada con los jirones azules de la ola,
Corriente celestial en que dan vuelta desde siempre rosarios de aerolitos:
Por ahí marcha el mundo con sus ídolos
Que se lavan las manos en un pozo de llamas,
Por ahí se desplaza el espíritu y escupe andanadas de polvo y de raíces,
Bandadas de áncas y séquitos de llameantes ojos,
Ojos que tapan los orificios del tablón en que viajamos
Y que se pierde entre un goteo de voces y una enramada de gritos
Y un pueblo de cantos que son el aire del vuelo,
Vuelo inmenso que contiene como arroyos o como afluentes al resto de los otros vuelos,
Y que es la respiración de Dios, el discurso de su aliento,
El caldo de cultivo donde crece y se esfuma mi carne de quimera,
Y donde se hunden paisajes colgantes y muros
Que se adelgazan hasta flamear como banderas;
En ese vuelo dejan marca los dientes de la aurora
Y las piedras en picada desplazan a los pájaros
Y todo va más lento porque ese vuelo perpetúa la mordedura de cada cometa,
Para que me sea permitido atar mi carreta a una estrella,
A una estrella fugaz que al avanzar hacia su desaparición
Me proporcione movimiento, condición de estela
O cicatriz de incienso en mitad del paraíso remolcado:
No vemos desde ahí el cuerpo caído del canto,
Al cuerpo perdido entre el llanto rojo que se fuga por las acequias,
No vemos lámparas que brotan del ojo eruptivo,
Ni veo a tu cuerpo de junco al que no le cabe un corazón,



Ni el fulgor de la arena que se desangra en la mano
 Cuando la tristeza me ahoga con la fiebre de sus constelaciones
 Y arranco al olvido puñados de escritura que dejan a la tierra otra vez en blanco,
 Virgen de toda huella, lejos de la maraña pulsante y sus devastaciones cósmicas,
 Lejos de la catedral levantada sólo con himnos ahuecados,
 Lejos del calendario enjambrado de soles y atacado por la lepra
 Mientras al cielo se le cae una capa de ti
 O un recuerdo perdido entre la pared y el moho,
 Entre el beso y la promesa, entre la niebla corruscante
 Y un puñado de voces que empujan al mundo hacia su disipación
 En tanto que un murmullo fluvial pone en marcha al paisaje
 y establece la edad de mi archipiélago errante
 Y la sorpresa de nacer que desagüa sobre los ojos
 O vacía las ropas de luz y desnuda entretelas sonámbulas,
 Racimos de globos que van hacia cielos más abstractos,
 Con la fortuna de bailar en la mano sin hueso del vuelo,
 Lejos de donde se quema tu osamenta dorada,
 Mientras una parábola sideral que toma el atajo nocturno
 Mientras el rocío se pega a la piel del porvenir
 Igual que se pega el sueño a los muros de la transparencia perpetua:
 Sorpresa de estar despierto entre bocanadas de tiempo
 Cuando la mente enarbola burbujas y obedece señales de fósforo
 Y dice lo mismo que el agua cuando el río cambia de postura y se vuelve a dormir,
 Abastecido por la sosegada fluencia inmemorial,



Oh mente que es habitat del vuelo inmenso,
 Mente sensual como una pared tapizada de papilas
 Y que sin embargo peligra con cualquier incisión que no desfigura a un pétalo,
 Relámpago acústico en el estruendo de la premonición,
 Lienzo frutecido, luz que no se extravía entre farallones

Y que abre el cofre turbio con la tracción de sus vapores
 Para descubrir que la realidad es sombra,
 Y toda realidad sólo sombra más impenetrable y más enrarecida;
 Ahí las cicatrices cantan al desaparecer
 Y un árbol de palabras se mece dentro de una tristeza también hecha de palabras.
 Mas no me asombra que la saliva de las estrellas escarbe en mis ojos
 Y que la mirada crezca como otro árbol paralelo al de la palabra:
 Sólo bajo la obra humana hallo sombras de consuelo
 Y sólo hasta ahora dialogo con mis padres sembrados en el viento,
 Hasta ahora vislumbro otra altura enraizada
 Sobre el nudo en que se consuma una ceremonia inagotable y rojiza,
 Una edad escondida bajo espesos enjambres que reverberan:
 Yo estoy saludando aquí a otro yo que me visita,
 Oigo los goznes que ponen en movimiento a su transfiguración
 Y siento una mordedura luminosa que no toca mi piel sino el centro de mi mente,
 Siento el temblor del agua que me ciñe con la justeza
 Y advierto que mi yo presente, no es reconocido por el yo que resucita,
 En cambio el yo presente saluda con júbilo al yo que emerge
 Y se alarga para acariciarlo con toda su superficie de nube
 O para medirlo como una serpiente de perfume neblinoso;
 Uno y otro se unifican al fondo de una grieta
 Y tal es su peso que un puente se parte en muchedumbres de vidrio:
 Cada isla pisada es territorio que se hunde,
 Así se acorta el desfile de enigmas y también así, el pasado,
 De cuerpo entero se afirma en el tiempo aún no vivido,
 Muestra todo lo plácido que existe en la primavera de la amnesia
 Y la recorre hasta que la niebla resuena habitada por huesos:
 Se prueba entonces que la transfiguración excede al estallido de luciérnagas



En subsuelos de alado pasmo y de húmeda obsidiana,
 Se condensa la electricidad desplegada en la zona del vértigo
 Y percibo el golpe sordo de una escultura guillotizada por un suspiro
 Al caer en un sueño necesario para que la memoria vuelva
 Y el despertar dé rienda suelta al instante
 Que se desboca sólo para alcanzar su centro:
 Ahí ya no espero raciones de niebla en cucharas de ceniza,
 No espero silbos que desmoronen a tu garganta de sal,
 No espero soga corrediza que la oprima hasta reducirla
 Al peso y al color de la hojarasca, no espero
 Al mundo atraído por un señuelo escondido bajo la córnea,
 Ni espero que el amanecer se siente en el umbral para luego arrastrarlo sangre adentro;
 Lo que espero llega solo y mueve el planisferio con un ala de mariposa,
 Se hunde en mí, se hunde como los bajeles, hasta la cintura solamente,
 Vuela hasta el valle que también vuela a semejanza de una alfombra
 Y me toma por la estela opaca de mi respiración
 Y me arrastra como una señal de esperanza sobre la montaña,
 Mientras el resplandor de un eco habla por todo lo que ya se ha ido
 Y abre sin cortapisas el grifo rítmico de trinos, la cabeza de pájaro
 Que inunda de savia fresca al relámpago exhumado
 Cuando algo que no estaba aquí la víspera
 Descubre al único gajo no recubierto por el blindaje
 Y asesta ahí su rabiosa centella de sabiduría,
 De suerte que ya hay mediodía en el penúltimo despertar
 Y sopla el deseo sobre el flujo insondable del recuerdo
 Y ya nada desaparece, ni siquiera la llama desollada como un plátano,
 Ni siquiera los girones del eclipse protegidos por mi puño,
 Ni siquiera la seca migaja de pronto dura como un ascua,
 Ni siquiera la piel sustituida por un vendaje de zarpazos,
 Ni siquiera las áridas banderas del yo, ni las del otro yo
 Tendido en la cama de clavos de la posteridad comprada;
 Todo gorjea en la tarde con un silencio de oro, nada desaparece,
 Ni siquiera ese otro yo que emerge con el cadáver del pasado en los brazos,
 Y lo quema para ser más libre, zarpa cautelosa cazadora de aerolitos,
 Ahora confinada en las bóvedas de medianoche

Para dar cuenta de ese ejército de organismos invasores
 Que yo engalano con uniforme de arcoíris:
 Héme aquí hecho una centella entre los demás recuerdos de la noche,
 Héme aquí hundido en un trébol por lo que resta del verano,
 Podéis encontrarme sentado en mis rodillas, lanzado cerca,
 Derramado en la camisa azul del fuego
 Bajo la luz que se define y da color y traza puentes
 Desde la plata azulenca hasta el arrebol informulado;
 Aquí estoy fuera de mí pero en completa calma
 Mirando sucesos infrecuentes como el de una chispa aplastada por dos piedras,
 Cuando alguien reparte la enorme baraja de alas de pegaso
 Y bloques incandescentes resbalan con parsimonia y sigilo
 De suerte que el instante parece hundirse en la nada
 Y estrellarse como una idea en el lienzo de una ráfaga diáfana,

Estrellarse en un vidrio nublado por el vapor de los presentimientos,
 Pero no; no sucede así, pues un fulgor no previsto
 Reanima a mi pecho aplastado por la almendra del silencio,
 Un fulgor no previsto que en decúbito dorsal
 Entra por su propio deseo a la tumba del tiempo,
 Precisamente hoy que la arena soñada sufre de una breve muerte natural
 Y el caracol emite sombras en lugar de su eco acostumbrado,
 Porque un central surtidor de realidad se abre paso



Y porque mis palabras se alinean junto a una blanca arboleda de estalagmitas
Y forman un jardín de pararrayos que atraen al oro rabioso
De otra edad que duerme a la deriva,
Mientras la luz, casi ardida, grita al tocar la piel del lago
Y borra las heridas del piolet en el pecho de la montaña
Y bendice al mar que arrastro de los cabellos hasta tu cuarto sin alfombra,
Bendice la columna de niebla en cuyo capitel fundo estatuas de verdad
Y bautiza al cielo deshojado por el viento suave de mis pestañas
Y pule la mancha auroral crucificada en la telaraña de unas venas
Y abrillanta al panal de fuego, a su fulgurante marea de látigos,
Cuando la suma de mis olvidos mata a la amnesia de la primavera
Y de nuevo pone en juego al sacro temblor
En la balanza de la necesidad y el azar;
Ahí pesa lo que sin ser palabra habita a mi palabra,
Lo que me despierta y me contagia con su prisa
Como a un pájaro polvoriento que escapa desde el fondo de una cafetera
Y cambia de orbe movido por la suave marea del limbo
Y por una fuerza mortal que husmea la carne del espejismo
Y me lanza de cabeza en cubos de albayalde ennegrecidos por el pensamiento,
O me arroja a la madriguera donde un lobo extranjero pasea su fosforescencia
Y al sótano donde se quema la raíz de lo creíble,
Al río crecido entre luminiscencias carnívoras,

A la jaula de podre celestial, al muñón que gotea tiniebla,
Al dolor que me mantiene con la piel arremangada hasta los codos,
Al antro en que me pierdo en un remolino de azogue líquido
Y donde permanezco inmóvil mientras la aurora husmea en mi bolsillo,
Mientras el dolor de los ángeles me hace visible
Y da peso a sus lágrimas que tintinean como fémures en un pozo

Cuando me muevo entre moscas de piedra que lidereo y desbando
Y cuando se enreda un aerolito en la cabellera de un cometa,
Cerca del páramo donde aletean las ventanas de mi casa,
De mi casa errante caída con justeza sobre sus cimientos,
Mi casa con paredes de vuelo y escaleras de firmamento,
Mi casa con una chimenea negra para los razonamientos en blanco
Y que regresa feliz a la tierra y al moho de lo visible,
Fresca y soleada como sinfonía recién escrita:
Nadie que la vea sabrá cuánto la besaron los astros,
Nadie que la vea verá algo más que una vieja casa,
Nadie verá cuánto rocío de ultratumba tiritita en su jardín,
Casa asentada con naturalidad en el suelo de todos los días
Y que acepta por fin otro espacio diferente a la inmovilidad del vuelo.





La expedición poética de Mutis

Entrevista de Eduardo García Aguilar

En el mes de mayo del año en curso se rindió homenaje en Cali, Colombia, al escritor Álvaro Mutis. La revista literaria *Gradiva* reunió en un libro titulado *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero* las voces de veintiséis escritores y críticos referidas al autor de *La nieve del Almirante*. El Periódico de poesía reproduce para sus lectores mexicanos los artículos ahí publicados de Adolfo Castañón, Alberto Ruy Sánchez, Luis Panabière y del crítico colombiano Ernesto Volkenin y el escritor también colombiano radicado en Barcelona Ricardo Cano Gaviria. Asimismo publicamos la lectura que de *Caravansary* hace José de la Colina y un artículo de David Huerta, todo lo anterior junto al extenso diálogo que sobre la poesía provocan las preguntas de Eduardo García Aguilar a don Álvaro Mutis.

Maqroll el Gaviero, centro de la obra de Mutis y hermano de los personajes de Balzac y Conrad, ha escrito con su camino la épica de una renuncia a la esperanza en medio del canto festivo a los dictados de la naturaleza, los dioses y el destino. Sabe con Joseph Rott que el hombre es víctima de las circunstancias y que de ellas se alimenta. Aunque encontremos a veces el aliento de Saint-John Perse, la épica que se nos cuenta no es la de la construcción de una civilización sino la de la sobrevivencia de un Gaviero, de un avisador de costas en medio de la deriva. Si Maqroll ha escrito en la tierra la bitácora de su extravío, Álvaro Mutis ha dejado en sus lectores la huella de su obra; leamos el dibujo de esta huella en algunos de sus fieles.

E.V.M.

El poeta colombiano Álvaro Mutis nació en agosto de 1923, bajo el signo Virgo, como Borges, Cortázar y Stalin. Hijo de un diplomático colombiano, don Santiago Mutis Dávila, debió pasar parte de su infancia y adolescencia en Bruselas y otras ciudades europeas que alternó con largas temporadas en la "tierra caliente", a orillas del río Coello, donde su familia tenía una finca. Pese a que nació en Bogotá, ciudad de tierra fría a donde había llegado su ancestro, el notable botánico y científico José Celestino Mutis,— amigo de Humboldt y fundador en la Nueva Granada de la legendaria *Expedición Botánica*, a comienzos del siglo XIX—, Mutis es fundamentalmente hombre de tierra caliente. A ese ámbito en donde sus personajes recurren al recuerdo de otros mundos milenarios, está dedica la mayor parte de su poesía y de su prosa.

Su obra se inició con un pequeño libro, *La balanza*, publicado y desaparecido en 1918, al que sucedieron *Los elementos del desastre* (1953), *Los trabajos perdidos* (1962) y otros, reunidos por Seix Barral bajo el nombre de *Summa de Maqroll el Gaviero* (1974). Con la reciente publicación de *Los Emisarios*, *Caravansary*, *Crónica regia* y *Un homenaje y siete nocturnos*, su obra poética se ha enriquecido. Debe mencionarse también la aparición de la trilogía novelística de Maqroll, compuesta por *La nieve del Almirante*, *Ilona llega con la lluvia* y *Un bel morir*, todos de reciente publicación en España.

Esta entrevista hace parte de unas conversaciones más extensas, que sobre novela, historia, poesía y otros temas, aparecerán en forma de libro. En ellas, Mutis nos habla de sus preocupaciones actuales y en especial de su admirable fe en la palabra como un instrumento de revelación. En estas épocas caóticas, su contacto con la tradición milenaria cultural de occidente, pero también su sensual y acendrada raigambre en las tierras calientes, constituyen y producen uno de los mundos literarios más genuinos de la literatura latinoamericana de este fin de siglo. La entrevista se desarrolló en su casa de San Jerónimo, en la Ciudad de México, capital en donde ha vivido por más de 30 años.



Maqroll y los paisajes emblemáticos

DAVID HUERTA

Alvaro Mutis (Bogotá, Colombia, 1923) ha reunido en un solo libro su producción poética de 1948 a 1970; el volumen se titula *Summa de Maqroll el Gaviro*.^{*} Fue editado en España y junta por primera vez el trabajo lírico del escritor colombiano en un conjunto orgánico, ordenado con precisión como el todo y/o el saldo de una obra severa y ambiciosa. Los poemas de esta *Summa* están puestos bajo el signo de una sola figura, ese personaje que transita la obra de Mutis y actúa al modo de una conciencia vigía, según indica el nombre de su oficio marítimo: el Gaviro, Maqroll-Mutis, ojo que recorre esas extensiones requemadas —itinerario de esta experiencia poética y vital—, mirada sensible que padece la insistente vigilia donde se desarrolla el drama.

La *Summa* se construye sobre una base firme, sobre un terreno rotulado rigurosa y firmemente. Las obsesiones del poeta le dan un tono cohesivo y una elocuencia singular a todo el libro y a cada poema en especial. No es una mera cuestión de colorido, música o tema; en esos tres órdenes el sentido unitario del libro de Mutis es evidente. La estructura total del libro es convincente sobre todo porque el poeta ha sabido ser fiel a sí mismo y a su obra a lo largo de 23 años de trabajo literario —ha sabido serlo o ha tenido que serlo, da lo mismo; los resultados son legibles y valiosos en el difícil contexto de la poesía latinoamericana contemporánea. Por otra parte, dicha fidelidad no supone rigidez o inmutabilidad, sino preci-

—¿Cómo definiría usted a la poesía?

—La poesía en su esencia es indefinible. La materia de la poesía es lo inefable. La palabra se acerca pobremente a lo que la poesía intenta y ha intentado siempre. Por eso en algún poema de mi juventud decía yo que todo poema "no es sino el testimonio de un incesante fracaso". Sin embargo, hay una definición que yo encuentro muy cercana a la poesía. Es de Joe Bousquet, un poeta que vivió en Carcassonne toda su vida, y que era paralítico a causa de las heridas que recibió durante la guerra del 14: "la poesía es la lengua natural de lo que nosotros somos sin saberlo." Eso es precisamente la poesía. Es justamente a ese aspecto oscuro, a ese aspecto indefinido o indefinible, a ese aspecto al cual sólo nos podemos acercar a tientas, a ese otro mundo, al que se refiere siempre la poesía.

—¿Se podría decir entonces que la poesía es una religión?

—Yo no diría que es una religión. Desde luego toda poesía tiene un acento religioso, una intención religiosa, en el sentido de que toda gran poesía se está refiriendo siempre a algo que nos trasciende completamente. Entonces, sin llegar a ser la poesía una religión —pues no podría serlo—, sí es cierto que toda poesía válida, profunda y hecha con toda la honestidad y la plenitud conque debe hacerse al menos, tiene un aspecto religioso y desde luego también —y esto es obvio— una relación muy profunda con lo mítico. Estamos hablando de la misma cosa.

—¿Cuál sería el papel que representa el hombre en la poesía?

¿Por qué si está tan cercana a la religión o al mito, es el hombre quien la produce?

—El hombre es el intermediario, es la voz que a través de ese medio tan torpe como es la palabra, o para utilizar un término de moda, tan polucionado, comunica a los demás hombres su visión de lo inefable. Ahora, cuando yo digo que la palabra tiene ese sentido de uso y de desgaste, podemos explicarnos mejor si pensamos en algo como la música o la pintura. Un pintor tiene una tela en blanco y la va llenando de un mundo de formas y colores absolutamente nuevo, inédito en el universo. O sea que el universo es uno antes de ese cuadro y otro después. Después de ese cuadro, el universo es ese universo más ese mundo de colores que acaba de nacer. En el caso de la música ocurre lo mismo. Esa combinación, ese juego entre el tiempo y el espacio que es la música, crea un elemento que enriquece profundamente el universo y que es completamente inédito. En cambio el poeta tiene que usar las mismas palabras con las que compra cigarrillos o con las que ordena el almuerzo o con las que da instrucciones a un taxista. Con esas mismas palabras tiene que acercarse a decir lo que no se logra decir. Entonces de todas maneras pretende despojar a las palabras de ese óxido, de esa pátina que les da el uso diario, cotidiano, intrascendente, generalmene sórdido. Con esas mismas palabras tiene que encargarse de decir lo que no se puede decir, o sea su visión de las cosas, del mundo, de los demás hombres, de sí mismo, de su posición frente a todo. Claro que la poesía crea ese milagro de unir palabras en forma inesperada y al crear esas especies de parejas de acoplamientos, de palabras que se encuentran en el camino de la poesía y que nunca en ningún otro camino pudieran haberse encontrado, esa combinación podría representar ese elemento nuevo que es el cuadro en la pintura. Pero de todas

samente: lucidez autocrítica frente a la necesidad de cambios de orientación, atención al desarrollo de la forma y sentido de las proporciones en el tratamiento de temas inestables (por manidos, "trascendentales", engañosamente triviales o patéticos). Pero Mutis se cuida bien del tono menor, de la tesitura crepuscular; sabe cuándo puede y debe sacar partido de un exceso retórico o de alguna intensa manifestación del paisaje interior, del paisaje exterior, de la memoria o del rito, etcétera.

El versículo que Mutis maneja con algo más que maestría sirve estupendamente a los propósitos del poeta. No otra forma requieren esas visiones de una vastedad que se deteriora sin término, entre el olor de plantas retorcidas y el perfume salado de las vegetaciones ribereñas; sólo el versículo es capaz de dar esa sensación de amplitud, esa sonoridad. Maqroll cumple una travesía que lo lleva por lugares donde el desgaste domina con minucioso trabajo las materias más diversas. Maqroll ve las enormes ceremonias de una pausada destrucción y el indefinido contrapunto de esos laboriosos crecimien-

tos vegetales, de esas construcciones altas y desgarradas, hechas de humedad y blandas sustancias.

La *Summa de Maqroll el Gaviro* se inicia con un grupo de poemas que establecen ya las preferencias formales de Mutis. Son las composiciones de 1947 y 1948. "Tres imágenes", poema que inicia el libro, está dedicado significativamente a Luis Cardoza y Aragón, poeta de quien Álvaro Mutis ha tomado, quizá, no pocos elementos poemáticos; sea como fuere, entre el poeta colombiano y el guatemalteco hay algo así como una circulación de afinidades, un diálogo, un claro resonar de uno en el otro. El deliberado tono prosaico (o prosístico) de esta primera obra de Mutis (en algunos poemas; en otros es surrealista y lujoso), el empleo directo de la prosa en un día-pasión metafórico e imaginativo, los motivos y los usos retóricos del poeta dan ya el tono general de la obra posterior:

Esta pieza de hotel donde ha dormido
un asesino.
esta familia de acróbatas con una

(nube azul en las pupilas,
este delicado aparato que fabrica
gardenias,
esta oscura mariposa de torpe vuelo...
("Tres imágenes, II, p. 57)

La *Summa*, ese inventario, ha comenzado a erigirse. (Curioso: hay un poema-cuento en esta primera parte, titulado "El viaje", que recuerda de inmediato esa pequeña obra maestra de perfección y estilo de Juan José Arreola: "El guardaguas", no tanto por la tesitura literaria propiamente dicha, sino por el tema de un tren que hace no un viaje sino el viaje...).

Sigue el libro *Los elementos del desastre*, de 1953. El primer poema, "204", evoca al T.S. Eliot de *Prufrock* y de *Four Quartets*. La "Oración de Maqroll" contiene líneas memorables; éstas son las últimas:

¡Oh Señor! recibe las preces de este
avizor suplicante y
concédeme la gracia de morir envuelto
en el polvo de
las ciudades, recostado en las graderías
de una



casa infame e iluminado por todas las
estrellas del firmamento.
Recuerda señor que tu siervo ha
observado pacientemente
las leyes de la manada. No olvides su
rostro.
Amén.

En esta sección, el poema de mayor relieve, de intenciones más altas y de una factura más enrarecida es "El húsar". El húsar es una figura de tragedia, y la fulgurante narración de sus aventuras y desventuras es el poema. El guerrero se disgrega fatalmente en medio de ciudades neblinosas, irreales, abrumadoras; las antiguas batallas y su recuerdo, su memoria reiterada ("Lejana la época de su dominio, perdidos los años que pasaron sumergidos en el torbellino de su ansiosa belleza", p. 88) vendrán a darle un fondo fantasmático a la muerte del húsar, ocurrida entre vagones por reparar, húmedas minas, páramos, maderas secas, sombrías piedras de afilar... todo en esas "horas anteriores al mediodía cuando aún no se sabe qué sabor intenso prepara la tarde". La estirpe del

húsar, "maravillosa y enérgica", poco tiene que ver con ese entierro del último de sus guerreros en una "gruesa marea de poderes ajenos".

Además de "El húsar", esta sección incluye "El festín de Baltasar", poemas menores, "Los trabajos perdidos", pieza que prepara la siguiente sección del mismo nombre. "Los trabajos perdidos" constituye la declaración desencantada y escéptica de una Poética excesiva y dolorosamente consciente; "ya está hecho el milagro y sobran las palabras" (p. 102), dice Mutis, y agrega: "...Pero si acaso el poema viene de otras regiones, si su música predica la evidencia de futuras miserias, entonces los dioses hacen el poema. No hay hombres para esta faena." El poeta se ve a sí mismo lacerado en este inmenso desgaste al que no escapa la ceremonia poética; la franja escasa, el margen mínimo del gesto del poema, nada salva: "Esperar el tiempo del poema es matar el deseo, aniquilar las ansias, entregarse a la estéril angustia... y, además, las palabras nos cubren de tal modo que no podemos ver lo mejor de la batalla cuando la bandera florece en los sangrientos muñones del príncipe. ¡Eternizad ese instante!" La exclamación final anuncia sin embargo la concentrada magia y el extraño poder de la poesía. "Los trabajos perdidos" termina con una estupenda serie de apuntes sobre lo que "es el poema": "metal blando y certero que equilibra los pechos de incógnitas mujeres", "el cadáver hinchado y gris del sapo lapidado por los escolares", "la caspa luminosa de los chacales" (pp. 103 y 104). Y finalmente dice Mutis: "De nada vale que el poeta lo diga... el poema está hecho para siempre."

En *Los trabajos perdidos* (1961), libro de plena madurez y tercera sección de la *Summa*, hay un poema verdaderamente excepcional titulado "Grieta matinal", expresión que evoca ciertos enigmáticos poemas de la primera *Residencia* nerudiana:

Cala tu miseria,
sondálala, conoce sus más escondidas
cavernas.
Aceita los engranajes de tu miseria,
ponla en tu camino, ábrete paso con ella
y en cada puerta golpea
con los blancos cartílagos de tu
miseria...

Un "Poema de lástimas a la muerte de Marcel Proust" y una "Sonata" que cierra la primera parte de esta sección-libro de la *Summa* son también poemas notables.

La segunda parte de *Los trabajos perdidos* es la "Reseña de los hospitales de ultramar", quizá la sección más impresionante y más sabiamente construida de todo el libro. La "Reseña" es la noticia estremecedora de "todos esos pasos que da el hombre usándose para la muerte, gastando sus fuerzas y bienes para llegar a la tumba y terminar encogido en la ojera de su propio desperdicio" (p. 136).

Maqroll el Gaviero recorre aterido estas construcciones que son los Hospitales de ultramar, signos de un volumen y una materialidad desconcertantes, símbolos y testigos de ese proceso de florecimientos y declinaciones que conduce a la conciencia

rumbo al tenue derrumbe en que todo concluye, rumbo al último Gesto. Los Hospitales, verdaderos o espectrales, reciben al Gaviero que llega para meditar en sus "asuntos" y curar sus heridas. Maqroll está enfermo y sus experiencias se resuelven ahora en una apacible y doliente memoria. La muerte es el tema, y más: el Desgaste. La cascada en que se baña el Gaviero lo enfrenta a una imagen —la del insecto— que emblemáticamente condensa los atributos de ese desastre sordo que rodea el trayecto de Maqroll por el mundo; las plagas son, por su parte, las portadoras del delirio, del tráfago en que se hunden las cosas, los animales, los instrumentos de navegación, los burdeles, los marineros.

Los Hospitales vienen a poner de relieve ese Diálogo trágico entre la Ciudad y la Naturaleza que subyace a buena parte de la obra de Mutis. No es por azar que las cosas usadas, las edificaciones ribereñas, las vegetaciones trabajadas por el calor y la mano aturdida del hombre, la madera que se transforma en herramienta, la herrumbre, la cera, todo ese repertorio de la poesía de Mutis circule incesantemente del aire perfumado al pozo ciego, de la celebración de un canto ceremonial a la requemada "Grieta matinal" en donde vemos cómo reverbera, envenenada y magnífica, nuestra sola Miseria.

"Moirologhia", lamento fúnebre cantado por las mujeres en el Peloponeso, es el último gran poema del libro.

Un cardo amargo se demora para
siempre en tu garganta

¡oh Detenido!

¡oh varado entre los sabios cirios!...

(pp. 159 y 161, respectivamente)

Maqroll el Gaviero ha muerto y las últimas páginas de la *Summa* son un recuento-catálogo "de ciertas visiones memorables", de experiencias, de viajes y objetos "familiares y antiguos". La "Letanía" final, "recitada por el Gaviero mientras se bañaba en las torrenteras del delta", reabre el itinerario de Maqroll.

...

El prólogo de J.G. Cobo Borda a la *Summa*, largo y detallado, es una buena introducción a la lectura de Mutis. Viene a situar histórica y críticamente la obra del poeta colombiano. El texto de Octavio Paz sobre *Los hospitales de ultramar*, cabe agregar, sigue dando una luz suficiente a la poesía toda de Álvaro Mutis. En ese brevísimo escrito (incluido en *Puertas al campo*, UNAM, 2a. ed., 1967), OP caracteriza a Mutis con inteligente exactitud. Paz menciona, en la ascendencia del poeta colombiano, al "mejor Neruda", al Conde de Lautréamont, y habla de los paisajes "suntuosos y malsanos" de Mutis, que recuerdan los de "ciertas películas de Bergman".

* Álvaro Mutis, *Summa de Maqroll el Gaviero/Poesía* 1948-1970). Prólogo de J.G. Cobo Borda. Insulae Poetarum. Barral Editores, Barcelona, 1973. 168 páginas.

Artículo aparecido en el número 605 (septiembre de 1973) del suplemento *La Cultura en México* de la revista *Siempre!*



La obra de Álvaro Mutis como un edificio mágico y sus rituales góticos de tierra caliente

ALBERTO RUY SÁNCHEZ

¿Es posible que un libro, más bien, un conjunto orgánico de ellos, una obra literaria, nos invite, sin decirlo abiertamente, a imaginarnos y sentirnos dentro de una especie de construcción gótica cuyas paredes hayan sido devoradas por la selva y substituidas por ella: arcos ojivales aparentemente tejidos por la naturaleza, espacios donde la luz muy contrastada entre las hojas establezca un claroscuro que se prolongue hasta el alma, donde corran ríos amazónicos bajo los arcos vegetales y las pirañas duerman soñando su futura indigestión con nuestra carne?

Un lugar donde "cada poema nace de un ciego centinela que grita al hondo hueco de la noche el santo y seña de su desventura". Un vasto edificio de contrastes donde cada poema es "un pájaro que huye del sitio señalado por la plaga". ¿Es posible que un obra nos permita compartir la experiencia gótica por excelencia: gozar y padecer la belleza de lo terrible; y que al mismo tiempo esta-

maneras el hombre siempre que se sienta a hacer poesía, a escribir poesías, tiene el instrumento más pobre y más desgastado de todas las artes: la palabra. El milagro de la poesía se sucede cada vez que un poeta como Neruda, o como Octavio Paz, o Mallarmé, o Rimbaud o Yeats hace poesía. Ese milagro sucede a través de un elemento, la palabra, que ha servido para las cosas más cotidianas, más triviales, más necias del mundo y de la vida del hombre.

—¿Cuál sería la naturaleza de lo indecible?

—Bueno, ahí hemos entrado —como siempre que se tocan estos temas— en plena metafísica. No podemos conocerla. Lo que podemos es aludir a esa naturaleza. Sabemos que a través de la poesía estamos alcanzando un mundo que nos trasciende plenamente. Pero por este camino corremos el peligro de perdernos en filosofismos y metafísicas sobre las cuales ya se ha escrito demasiado y se han hecho especulaciones extraordinarias como las de Paul Valéry o absolutamente tontas como las de cualquiera de los críticos que hacen crítica de poesía sin intentar ni siquiera saber qué están tratando.

—La poesía está hecha con palabras. Con palabras se hacen ensayos, novelas, discursos, muchas cosas. ¿En qué radica precisamente el hecho de que un poema sea distinto a una narración o a un ensayo?

—La respuesta es muy difícil de dar, porque volvemos otra vez a un mundo bastante vago e inasible. Pero, desde luego, hay un problema de intensidad. En la poesía podemos ir mucho más lejos, podemos llegar mucho más al centro del blanco que en un discurso, una larga narración o un ensayo. Aunque a veces cualquiera de estos géneros, cuando logra una condición excelsa, llega a tener la intensidad de la poesía.

Pero un poema como cualquier de los *Cantos materiales* de Neruda, como "Estatuto del vino", "Apogeo del apio" o "Entrada a la madera", son un ejemplo perfecto de cómo la poesía se acerca a la esencia misma de cosas tan elementales como son la madera, el vino o el apio y al mismo tiempo está refiriéndose al hombre y a todas las relaciones del hombre con el mundo que lo rodea. La poesía tiene esa condición de instantaneidad, de visión inmediata de elementos y de situaciones que, para ser explicados en otra forma y en otro género, se necesitarían páginas y páginas para lograr capturar, detener, dar permanencia a esa visión. Toda poesía es esencialmente visionaria. Un poema como el "Barco ebrio" es una visión absoluta del destino humano y al mismo tiempo del barco mismo y del río.

—¿Cuál es su relación con la poesía romántica?

—Sólo hay una poesía: la verdadera poesía. La poesía está presente con igual intensidad e igual validez en los tercetos de la *Divina comedia*, en las *Églogas* de Garcilaso o en un poema de Yeats o de Keats o de Shelley o de Hölderlin. Para mí no hay diferencia de tiempo, hay diferencia de estilo. Pero en realidad el gran poeta, el poeta esencial se acerca en la Edad Media, en la Roma de los Césares en la antigüedad griega o en la época contemporánea a la incandescencia de la poesía. Puede haber diferencias de estilo, de tono de lenguaje, de acento, pero la esencia es la misma. Una égloga de Garcilaso palpita con una actualidad y una presencia absoluta. No está más distante, ni más lejos del hombre, que un poema de Rimbaud o de Baudelaire. El fenómeno, en el fondo, es el mismo. Es un intento de cerco, de acercamiento de posesión de una verdad esencial.

—¿Cómo se da en usted la escritura de un poema?

—Es algo que surge muy lentamente. En mi caso es el producto de un largo trabajo. "Mis criaturas —dice Pablo Neruda— nacen de un largo rechazo." Yo voy pensando mucho en el poema, y las imágenes del poema, el ámbito del poema, me van cercando, acosando, sin que todavía haya escrito nada. Cuando escribo generalmente lo hago a lápiz, en una hoja cualquiera... Son signos, apuntes, señales que me dejan los hitos de esa visión que he tenido...





14

blezca entre nosotros el misterio de su presencia?

A toda obra literaria le llega un momento crucial en el que inevitablemente exhibe su verdad arquitectónica: su solidez y todas las cualidades o defectos de sus formas, interpretadas a partir de entonces con una nueva mirada que ya no puede dejar de tomar en cuenta la totalidad del edificio.

De la misma manera que la última frase de un libro puede modificar el sentido que atribuimos a la primera página del mismo, los primeros libros de un escritor pueden ser vistos de manera distinta cuando llegue la hora decisiva en que esa obra muestre la verdad de su espacio imaginario.

Un caso extremo es el de Marcel Proust, que veía con desesperación cómo se criticaba severamente y se malinterpretaba *Por el camino de Swann*, primer volumen de *En busca del tiempo perdido*, en la época en que sólo aquél había sido publicado; y pedía con cierta vehemencia que se aplazara el juicio de su novela hasta que se pudiera tener una visión del conjunto de ella. Formado por varios libros y géneros entrelazados, *En busca del tiempo perdido* se concibe como un sólo libro. Es el libro-obra, el libro de los libros de un escritor.

De manera menos intencionada pero no menos orgánica, llega ese momento en el que los libros diseminados por el mundo tras el mismo nombre de su autor, acuden al llamado de nuestra mirada y se perfilan sobre el horizonte formando una sola obra. Es el momento en el que el escritor, voluntariamente o no, nos permite ver con cierta claridad

—¿Cómo surgió, por ejemplo el poema "Moirologhia"?
—Es un ejemplo que no se ajusta muy estrictamente a lo que estaba yo diciendo. Yo escuché en Colombia y todavía tengo el disco, unas canciones griegas del Peloponeso, cantadas por Dora Stratu. Aquí a la palabra folklórica habría que restituirle toda su nobleza y olvidarnos del horror y de la pesadilla en que eso se ha convertido en nuestra América indígena. Allí hay una canción que se llama Moirologhia, que cantan las mujeres del Peloponeso en el entierro de los seres queridos. Allí invocan al ausente por última vez y lo hacen presente con una invocación intensísima. Entonces a mí se me ocurrió hacerlo conmigo mismo, como ser que acababa de morir. No con otro, sino con la voz mía, con los elementos de mi ser y de mi intimidad. Este es un caso muy excepcional. Podría hablar de otros poemas basados en experiencias reales, sometidos a una especie de alquimia, de larga destilación —por lo menos en mi caso— a que someto el poema en un trabajo puramente mental y de búsqueda. Por ejemplo, cuando visité la ciudad de Córdoba, en España, la impresión fue tan intensa y tan definitiva, que supe que eso tenía que escribirlo algún día como poema. Y durante un año estuve trabajando y dando vueltas sin escribir nada. Estas imágenes, a medida que se iban haciendo más precisas, iban dando forma al poema. Hasta que escogí un instante que yo recordaba, en donde esa presencia de Córdoba fue de las más intensas. Es ese instante en que me estoy tomando una copa de jerez en una pequeña cafetería junto a la Mezquita.

—Todos nosotros vamos a morirnos y el mundo también, ¿entonces para qué escribir poesía?

—Finalmente lo único que no va a morir es la poesía. Nosotros somos totalmente pasajeros y transeúntes, pero la visión que ha tenido el poeta del mundo y de sus elementos, durará mucho más que el hombre y pertenece a una eternidad inconcebible.

—Cuando usted era un adolescente, ¿cuáles fueron los primeros poetas que se le revelaron?

—El poeta que primero se me reveló fue don Antonio Machado. Machado, en mi bachillerato, leído por Eduardo Carranza, en el Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario, en Bogotá. Después hubo una lectura que hice siendo ya una persona mucho más completa y con más experiencia: fue la de Baudelaire que fue para mí definitiva. La hice a los 17 años. Había hojeado a Baudelaire, pero no supe de qué se trataba. Luego, casi inmediatamente después, leí a Rimbaud. Pero el primer

perfil de lo que construye: es como un nuevo amanecer de la obra madura en el que surgen de lo informe y secreto de la noche las líneas que definen su espacio literario.

Descubrimos así obras que no conformes con levantar un edificio despliegan urbes: decididamente son de la ciudad, y descubrimos también obras que más bien son del llano, hay obras del lecho y obras costañas, obras de salón social y obras de salón de clases, obras de púlpito y obras de confesionario, obras que son fachada y obras de traspatio, obras que son ruina y otras que son eterna promesa. En cada obra verdaderamente valiosa hay un edificio imaginario que toma forma al ritmo que leemos y entramos al mundo de un escritor. Es un edificio que sufre metamorfosis palabra a palabra. Frecuentar la obra de un escritor es participar, aunque sea como espectadores, en la construcción incesante de ese edificio imaginario.

Por otra parte, los lectores asiduos a una obra se reconocen en la frecuencia más o menos exclusiva a esas construcciones de palabras. Ellas se convierten para muchos en el santo y seña de una cofradía. Así, cada vez es más frecuente encontrar lectores que reconocen en la obra de Álvaro Mutis una de las construcciones más enigmáticas y seductoras de nuestra lengua. La edición de sus obras completas (dos volúmenes en la "Nueva biblioteca colombiana de cultura", editorial Procultura, Bogotá, 1985), más los poemas que de él aparecen constantemente en revistas y el maravilloso ciclo de novelas que tiene a Maqroll como protagonista (*Em-*

presas y tribulaciones de Maqroll el Gaviro, dividido en *La nieve del almirante*, *Ilona llega con la lluvia*, *Un bel morir...* y *Tramps Steamer*) permiten ver claramente que su obra se ha levantado sobre nuestro horizonte el horizonte de la literatura hispanoamericana, como una fantástica construcción "gótica de tierra caliente".

El mismo Mutis utilizó una vez la expresión para titular su libro *La mansión de Araucaíma*: "relato gótico de tierra caliente". Pero el espacio gótico caliente que se levanta en ese libro es el mismo, enriquecido, que edifica el conjunto de sus libros. Lo anterior es cierto únicamente si se entiende "lo gótico" de una manera contemporánea. "Lo gótico" en la obra de Mutis no es el conjunto de rasgos del suspenso de ultratumba que define a una parte de la novela inglesa del siglo pasado. "Lo gótico" en la vegetación de Mutis, por donde viaja su personaje central, Maqroll el Gaviro, es la experiencia de lo terrible, la evocación de lo oscuro, la visita deseada de los muertos y la experiencia de lo oscuro, la visita deseada de los muertos y la participación en sus penas, en sus guerras y amores. La experiencia de lo terrible es manifestación de una llaga pero también contemplación nocturna de la belleza luminosa de ciertos instantes.

Experiencia de lo terrible que es vivida por un personaje fragmentado, una conciencia contemporánea (Maqroll) que inevitablemente descubre la más profunda tristeza en la más luminosa alegría, el bien en el mal, el fuego en el corazón del hielo, el vacío en las promesas del autor, la demencia en los



contacto con el mundo de la poesía lo tuve con don Antonio Machado. Este sigue siendo para mí una compañía de una fidelidad absoluta. No hay viaje que 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. Aprendí también, gracias a las clases de Eduardo Carranza, a leer y a entender como poesía presente y viva a la poesía del Siglo de Oro español y a la poesía del Renacimiento español. Garcilaso, después los sonetos y algunos poemas de Lope de Vega, que encuentro de una belleza absoluta. Los sonetos de Quevedo, Góngora, hasta llegar al más alto ejemplo, el más deslumbrante, cuya sola mención es ya tocar uno de los instantes más absolutos a que ha podido llegar un poeta, que es San Juan de la Cruz.

—En su adolescencia ¿cómo se dió su contacto con la literatura clásica, la griega, por ejemplo?

—Desgraciadamente lo que tuve fue contacto con estas lamentables y destetables traducciones de la *Ilíada* y la *Odisea*, hechas generalmente por sacerdotes, en el siglo pasado. De allí mi deslumbramiento y mi felicidad cuando leí por primera vez, allá en los años 40, ese gran intento de traducción en verso de la *Ilíada* hecho por don Alfonso Reyes. Ahí me di cuenta de lo que me había perdido. Porque, por otra parte, la versión francesa, que había leído era la de Leconte de L'Isle, que también estaba tocada de esa "literatura, de esa intención literaria preciocista finisecular, que falseaba completamente el texto. Después he podido leer traducciones más modernas, y las magníficas traducciones inglesas que hay, de la *Odisea* sobre todo. También recuerdo una traducción de la *Eneida*, hecha por Antonio Machado, que no es muy feliz. La encuentro un poco asfixiante, un poco densa. No tiene

silogismos más perfectos: *la luz en las tinieblas* y viceversa, tal como se experimenta físicamente la luminosidad en una catedral gótica. Lo terrible es experiencia bien conocidas por Maqroll en sus noches "largas de insomnio y visitas de recuerdos". "Con el nombre de *hospitales de ultramar* cubría el Gaviero —afirma Mutis en uno de sus primeros libros— una amplia teoría de males, angustias, días en blanco en espera de nada, vergüenzas de la carne, faltas de amistad, deudas nunca pagadas, semanas de hospital en tierras desconocidas curando los efectos de largas navegaciones por aguas emponzoñadas y climas malignos, fiebres de la infancia, en fin, todos esos pasos que da el hombre usándose para la muerte, gastando sus fuerzas y bienes para llegar a la tumba y terminar encogido en la ojera de su propio desperdicio."

El espacio gótico del Gaviero, esa catedral de lianas que une de forma misteriosa al pantano con su memoria, es, hasta ahora, el centro vital de la obra de Mutis. Pero ese peculiar edificio gótico tiene habitaciones laterales a las que se entra por puertas secretas. Las lecturas mismas del Gaviero abren entradas insospechadas a la historia europea y nos revelan que tanto de lo que parece muy alejado de nosotros nos es tremendamente próximo, por vertientes ocultas, por pasadizos genéticos e imaginarios que no se nombran. En *Los Emisarios* por ejemplo, o en *Alabanza del reino* (que se incluye en la edición española de *Crónica regia*, Cátedra, 1985), se abre un espacio arábigo andaluz que es tan hispanoamericano como cual-



quier otra de nuestras ascendencias, aunque haya merecido poco reconocimiento y muy poca existencia en nuestra literatura.

En la edición mexicana de *Crónica regia* (Ediciones Papeles Privados) Mutis nos abre y hace nuestro otro espacio: el del reinado de Felipe II. Ahora bien, para entrar a esta extensión del edificio gótico de Mutis, se pasa por rituales similares a los que nos permitieron participar en el establecimiento de los otros espacios: un ritual poético de evocación trascendente: una liturgia de la palabra. Ya lo había señalado con gran precisión Octavio Paz al comentar uno de los primeros libros de Álvaro Mutis, *Memoria de los hospitales de ultramar*: "...en una palabra, no hay poesía sin un rito. La poesía es liturgia: los momentos centrales del hombre, desde su nacimiento hasta su muerte, los prefigura y los consagra un rito.

(...) En nuestros días, la misión del poeta consiste en convocar a los viejos poderes, revivir la liturgia verbal, decir la palabra de vida". (En *Puertas al campo*, sección "Literatura de fundación".)

Crónica regia sigue siendo fiel a ese principio ritual señalado por Octavio Paz en la poesía de Mutis muchos años y muchos libros antes. En el poema que abre el libro, "Como un fruto tu reino", el poeta descifra ritualmente en un fruto los sueños de un hombre. Pero ese sueño va adquiriendo dimensiones insospechadas y en él convergen la ambición y la historia, el deseo y la teología, navegaciones, batallas, inquina y, finalmente, una vida consumida en ese sueño de una grandeza incommunicable. Sigue la hermenéutica ritual en un poema dedicado a un retrato de Felipe II pintado por Sánchez Coello, y en el cual los gestos del

soberano nos dicen carácter y dinastía, regia dinastía, lutos sucesivos y, como en un círculo de espejos que incluyen al poeta, comunión del pintor con los rasgos más cargados de sentido de su rey. En otro poema encontramos una idéntica sutileza de desciframiento vital en el retrato de la Infanta Catalina Micaela, también pintado por Sánchez Coello, muerta a los treinta años, con diez hijos que dio al Duque de Saboya, y en cuyo retrato el poeta ve, mal escondido, "el fuego de sus ensoñaciones".

Los "Cuatro nocturnos del Escorial" son auténticos rituales de la noche en cuya obscuridad todas las noches se comunican y es posible estar en ellas. En el primer nocturno, los aposentos del Escorial nos revelan a través de sus espejos, y al mismo tiempo nos ocultan, el paso de sus habitantes:

*En la penumbra de un perdido
apuesto el turbio azogue
de un espejo conserva,
irrescatables,
gestos de mesurada cortesía
(...)
Ni siquiera la poesía
es bastante para rescatar
del minucioso olvido
lo que calla este espejo
en la tiniebla
de su desamparo.*

Ritual de evocación, el poema no se realiza en la llegada a otro tiempo sino en la evocación misma, en el viaje mismo, en el ritual está su fin como en la pregunta la respuesta —que no es sino una pregunta más profunda, una imagen mas honda.

En el segundo nocturno, estamos en los patios del Escorial, donde un viento que forma parte del edificio, y que parece ser milenario como una piedra, se insinúa como testigo mudo del Imperio y tal vez, alma sin sosiego de su Católica Majestad. En el tercero presenciamos la batalla de la noche, sitiadora del edificio, contra el sueño del Rey, vencedor por breves horas mientras los muros y toda la obra de piedra adquiere ante la mirada una consistencia ágil, digna de ese sueño vencedor. En el último nocturno, estamos de frente al enigma que guardan las bóvedas del mausoleo donde reposan los monarcas. Un enigma que nos exige una respuesta.

*... y nos concede aún un plazo
efímero
para que sepamos en verdad lo que
ha sido de nosotros
y lo que a estos despojos debemos en
el orden
que rige nuestra vida y cuya cifra
aquí se manifiesta
o para siempre se desvanece y
muere.*

En los cuatro poemas que componen "Apuntes para un funeral" ya publicados por Mutis antes pero que se integran perfectamente en su *Crónica regia*, el ritual de la muerte acude desde ángulos extremos: ante los rasgos del cadáver la evocación de la vida que se ha ido (pero una evocación hecha bajo ángulos inusitados), evocación de las bata-

esa transparencia latina. No conozco el latín, pero los amigos que han podido leer *La Eneida* en latín, me hablan de un mundo que me produce una inmensa envidia y una sensación de plenitud que deben ser extraordinarias. Pero, desgraciadamente, mis primeros contactos con los clásicos fueron con estas horribles traducciones o con los de este catalán Segala, que lo que hizo fue un perfecto curso de mal gusto y un intensísimo tratado de cursilería en su traducción de la *Odisea*.

—¿Y ese mundo antiguo qué ha suscitado en usted?

—Ah, es un mundo que a mí me fascina. El mundo del gran mito helénico. El mundo de la Hélade para mí tiene una transparencia infinita y es de una actualidad absoluta en mi ser. No estoy hablando de la actualidad del mundo que tanto preocupa a los periódicos y a quienes los leen. Me refiero a la actualidad de mi ser. Es un mundo inagotable, además de una belleza, una nobleza, de una certeza de lo que es el destino humano, que hace de estas letras uno de los testimonios más grandes que ha dejado el hombre en su paso por la tierra.

—¿Qué piensa de una obra como *El paraíso perdido*?

—La conozco mal, no poseo el inglés suficiente para leer a Milton. No es una obra que haya frecuentado.

—¿Lamartine?

—La poesía de Lamartine, me fascina. A mí Lamartine me parece un grandísimo poeta, extrañamente marginado por sus compatriotas franceses. Y sigo leyendo *El lago* y una docena de poemas suyos y me encuentro allí con una sensación de musicalidad y de belleza que para mí están intactas.

—Su contacto ha sido mucho mayor con la poesía francesa...

—Sí, desde luego. Un libro que me acompaña siempre es la *Antología de la poesía francesa* de André Gide, caprichosa y arbitraria como debe ser una antología, pero para mí de una gran riqueza.

—¿Cuáles son los poetas del siglo XIX que más le gustan?

—Para citar la frase tan citada, "Victor Hugo ¡helas!". Victor Hugo es extraordinario. Cuando da en el blanco, estamos realmente frente a una poesía de primerísimo orden. Disfruto mucho también la poesía del *Gran Siglo*. Racine es un poeta espléndido y, anterior a él, Ronsard. Y desde luego mi poeta preferido y más querido es François Villon.

—¿Y André Chénier?

—No lo soporto. Hay algo en Chénier que mi impide apreciarlo. Pero esto es algo totalmente personal. No estoy haciendo un juicio sobre la poesía de Chénier.



*padre de pálidos infantes sin malicia
ni pena.*

Ya desde uno de sus primeros poemas, llamado "La creciente" Mutis instaura su manera ritual y, yendo tras "el agua de repente enriquecida por dones y fecundismos", el instante se hace para él puente de la memoria creativa, entrada al mundo que habría de construir: "Hace calor y sábanas se pegan al cuerpo. Con el sueño auestas, tomo de nuevo el camino hacia lo inesperado en compañía de la creciente que remueve para mí los más escondidos frutos de la tierra."

En el creciente edificio gótico de tierra caliente que es la obra de Mutis el calor de la tierra designa no solamente un espacio casi tropical, sino la fecundidad imaginaria, y poética sobre todo, de la tierra —un elemento que en la antigua teoría de los temperamentos es considerado como esencialmente frío. Y la recolección de los frutos escondidos de esa tierra (que es en realidad todas las tierras que él toca, desde Novgorod hasta Granada, desde el cuarto 204 de un hotelucho hasta el Cañón de Aracuriare) es el ritual de su poesía, un ritual gótico de tierra caliente.

Y la misma fuerza ritual de su poesía está en sus novelas. Está en la prosa misma como está en la historia que cuenta pero, sobre todo, está en Maqroll. La manera de existir de Maqroll el Gaviero en la obra de Álvaro Mutis lo vuelve algo más que un personaje literario. Por supuesto, es el protagonista de sus novelas y hasta el personaje-narrador y

*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 pesadoso*



Lo que pasa es que hay algo en él que no soporto. Curiosamente tengo un ejemplar que era de mi padre, todavía firmado por él en su juventud y lo conservo con mucho cariño y con mucho amor. Justamente tres libros que heredé de mi padre, que estaban a mi alcance cuando él murió son este libro de André Chénier y *El centauro* de Maurice de Guérin, que sí me sigue pareciendo un poema en prosa de gran belleza y con el que sí tengo un contacto intensísimo, y otro libro es *Los pequeños cuentos de las colinas*, de Rudyard Kipling.

—Perdone que le insista sobre André Chénier. ¿Tampoco le gusta ese intenso poema que escribe antes de pasar a la guillotina?

—El problema que yo tengo con Chénier es no poder acercarme a él. Porque hay algo en su estilo, en su vocabulario, en su instrumento, que me es particularmente irritante. No me he detenido a examinarlo o a pensar por qué ocurre eso. No me convence, aunque veo cosas extraordinarias y otros de sus poemas donde hace referencias a la antigüedad griega, recreaciones de situaciones pastoriles y líricas en donde yo veo una gran belleza, pero lo veo en forma fría casi a través de un laboratorio, pero no estoy yo presente. Sospecho que es algo común a muchas manifestaciones literarias contemporáneas de la revolución francesa, que me son particularmente irritantes.

—Cuál es su relación con los románticos ingleses: Coleridge, Byron...

—Los románticos ingleses son tal vez la más grande poesía que se ha escrito en occidente... Keats, Shelley y todos ellos. Creo que en ningún otro idioma se ha llegado a esa intensa claridad, a esa belleza a esa desgarrada serenidad a la que llegaron los románticos ingleses.

—Un poeta como Blake, por ejemplo, ¿qué le dice?

—Blake es otra cosa. Toca un mundo que está más cerca de Baudelaire y de



poeta de muchos de sus relatos y versos, si no es que de todos. Pero hay en él algo de emblemático que lo vuelve una presencia misteriosa más que un personaje, una pulsión vital más que una psicología.

Surge en los lugares más insospechados de la obra de Álvaro Mutis y, lo curioso es que no siempre aparece corporalmente: es como un fantasma que habita todos los libros de Mutis brotado de pronto como una actitud, como una manera de hablar y hasta de ver la vida. Es al mismo tiempo una conciencia del sinsentido de los caminos del hombre y un ejemplo cotidiano de ello. Es un hombre de destino: se encamina hacia la muerte, pero lo hace de manera ritual: muriendo profundamente todos los días, emprendiendo hazañas sin sentido que lo alcanzan siempre de la idea que se hacía de ellas y lo acercan a su propia muerte y a presentirla cada vez más de cerca.

Ya desde *Memorias de los hospitales de ultramar*, en los años cincuenta, Octavio Paz detectó el sentido de la visión vital que ejerce cotidianamente Maqroll el Gaviero: "personaje de ascendencia romántica, conciencia del poeta, avizora desde el palo mayor (la gavia) el horizonte; y lo que descubren sus ojos —arenales, vegetación tupida y enana de la malaria, inmensas salinas, obeliscos y torres cuadradas, geometría de las prisiones, las oficinas y los mataderos— no es tanto un mundo físico como un paisaje moral".

El rostro indescriptible y ritual de Maqroll el Gaviero es un rostro que no se detalla porque, entre otras cosas, es un rostro em-

blemático: hay algo de nuestra propia muerte en él. Pero hay también una rabia de grandes dimensiones, un grito de esperanza que se sabe vana, como en "La oración de Maqroll" incluida en el libro *Los elementos del desastre* (1953). Ahí vemos a la oración como el ritual de esa rabia: "Señor, haz que todos conciban mi cuerpo como una fuente inagotable de tu infamia. Seca los pozos que hay en mitad del mar, donde los peces copulan sin lograr reproducirse."

En la obra de Álvaro Mutis el ritual del Gaviero tiene sobre todo dos vertientes. Por una parte consiste en vivir profundamente cada uno de sus gestos sabiendo que conducen hacia la nada. Por otra, el ritual de la nada crea lagunas vitales de gran intensidad donde Maqroll o está con mujeres o convoca pasados majestuosos, muchas veces a través de algún libro. Pasados que se vuelven

presente, que son un presente silencioso para Maqroll el Gaviero cuando, por ejemplo, una grandeza monárquica de varios siglos atrás viene a señalarnos discretamente la grandeza de alma que habita en ese Gaviero descarriado en la selva, perdido en noches "largas de insomnio y visitadas de recuerdos".

En uno de sus primeros libros, Álvaro Mutis nos dice que "con el nombre de *Hospitales de ultramar* cubría el Gaviero una amplia teoría de males, angustias, días en blanco en espera de nada, vergüenza de la carne, faltas de amistad, deudas nunca pagadas, semanas de hospital en tierras desconocidas curando los efectos de largas navegaciones por tierras emponzoñadas y climas malignos, fiebres de la infancia, en fin todos esos pasos que da el hombre usándose para la muerte, gastando sus fuerzas y bienes para llegar a la tumba y terminar encogido en la ojera



de su propio desperdicio". Todo esto que era en la poesía de Mutis ennumeración de instantes se ha ido convirtiendo en una amplia corriente narrativa que por el momento toma cuerpo en tres novelas asombrosas, tres libros de esos que a uno lo acompañan siempre, en la mente y bajo el brazo o en la maleta: *La nieve del almirante*, *Ilona llega con la lluvia* y *Un bel morir...*; trilogía reunida bajo el título de *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. A la trilogía promete sumarse una cuarta novela, *Tramp Steamer*.

Ya desde 1973, Álvaro Mutis reunió su poesía completa bajo el título de *Summa de Maqroll el Gaviero*, reconociendo la presencia absoluta en su obra de este visionario de profundidades humanas y miope ante las cosas prácticas de la vida el Gaviero volvió a surgir incensantemente y poco a poco fue apoderándose también de la prosa de Álvaro Mutis. Algunas narraciones de *Caravansary* (1981) ya tenían al Gaviero en situación de aventurero agonizante. Y en 1986, esa presencia fantasmal de la obra de Mutis cobra cuerpo en una novela, *La nieve del almirante*.

Utilizando el recurso literario de "el manuscrito encontrado", el narrador descubre el diario de Maqroll. El libro comienza dando cuenta de la sorpresa que este nuevo surgimiento del Gaviero produce en el narrador: "Cuando creía que ya habían pasado por mis manos la totalidad de escritos, cartas, documentos relatos y memorias de Maqroll el Gaviero y que quienes sabían de mi interés por las cosas de su vida habían agota-

Rimbaud y del gran misterio que es el mal. Blake me fascina. Uno de los libros que más leo y releo, es la traducción que hizo André Gide de Blake, que tengo aquí en una edición que hizo Camus cuando era joven: *El matrimonio del cielo y el infierno*.

—Siempre se ha hablado del "sino" trágico del poeta. Tal es el caso de Lord Byron o de Nerval. ¿La figura de Lord Byron qué suscita en usted?

—La figura de Lord Byron, el dandy, el noble inglés romántico me parece profundamente detestable, representa lo que yo más odio. Son estas posiciones esencialmente artificiales, esas poses que no soporto. No estoy refiriéndome a la poesía: *Childe Harvold* tiene cosas estupendas, el *Don Juan* es espléndido, pero el personaje me es particularmente irritante. Ahora: todo poeta tiene un destino trágico en su esencia, desde luego. Acercarse a esta incandescencia se tiene que pagar en alguna forma, o colgándose de un farol como el pobre Nerval, o hundiéndose en la sífilis, la droga y el alcohol como Baudelaire, o sencillamente dándole la espalda a ese mundo y sabiendo que eso va a costarle la vida, como Rimbaud. Impunemente no se llega a la poesía.

—Luego de esta época romántica y *maldita* con poetas como Nerval, Rimbaud y Baudelaire, hay un cambio en la poesía francesa, siguen los parnasianos y los simbolistas. ¿Qué piensa usted de esa nueva poesía?

—A mí los simbolistas —y uso a propósito esta palabra— me *gustan* mucho. Dándome cuenta de que es un mundo donde lo artificial está evidente, está al alcance de la mano. Ahora, la gran poesía francesa representada por Valéry y Claudel, vuelve a rescatar una pureza y una gran corriente de experiencia y de visión que los simbolistas no tienen. Estos lo que tienen son visiones de objetos, de decorados casi todos de cartón piedra, pero yo los disfruto porque tienen un gran idioma, si bien llegan a una decadencia insoportable, representada por Albert Samain, que verdaderamente ya no se aguanta.

—Y poetas de transición hacia algo nuevo como Apollinaire y Mallarmé, ¿qué le dicen?

—Mallarmé es otra de mis grandes admiraciones y de mis lecturas más frecuentes. Mi entusiasmo por Apollinaire se ha enfriado mucho. Las últimas lecturas que hice de su obra, hace dos años, me dejaron una cierta indiferencia. Uno tiene que volver a los poetas. La poesía es una especie de danza demoníaca donde en un momento dado estamos cerca del fuego y en otras llegamos a situaciones más tibias y más lejanas del núcleo, del centro. Hay poemas de Apollinaire que me siguen pare-

do la búsqueda de huellas escritas de su desastrosa errancia, aún me reservaba el azar una bien curiosa sorpresa, en el momento cuando menos lo esperaba". El mismo narrador describe en su prólogo, un poco más adelante, la naturaleza del género narrativo intermedio e intermitente en el que Maqroll se expresa: "Este Diario del Gaviero, al igual que tantas cosas que dejó escritas como testimonio de su encontrado destino, es una mezcla indefinible de los más diversos géneros: va desde la narración intrascendente de hechos cotidianos hasta la enumeración de herméticos preceptos de lo que pensaba debía ser su filosofía de la vida". Esta variación genérica queda descrita en dos palabras del título mismo de la trilogía: empresas y tribulaciones. En las tribulaciones están incluidas todas esas pasiones errabundas, dudas, temores, sufrimientos, iluminaciones súbitas y contemplaciones de la belleza y del horror que ya constituían la materia de la poesía de Álvaro Mutis y que habitan con igual desenvoltura la prosa narrativa. Pero en ésta, lo que entra literalmente con mayor desenvoltura es todo lo relativo a las "empresas" de Maqroll. Porque el Gaviero es un hombre de empresas, entendidas éstas en el sentido medieval de "hazañas". De ahí todo el carácter de aventura que toman sus novelas, añadiendo a la aventura el trópico, la selva, el lugar de los riesgos naturales.

Como hombre que emprende hazañas el Gaviero es un desastre. Siempre quiere hacer negocios inverosímiles que lo orillan a la ruina, tanto económica como vital. En *La nieve del almirante*, llevar madera río arri-

ba es un negocio inverosímil de dificultades inauditas. Un río que es casi un emblema del tiempo en el que transcurre la vida misma. Y todos los obstáculos para completar sus hazañas lo llevan a convertirse en un cuerpo habitado por sus propios fantasmas, miedos, recuerdos, lecturas y placeres efímeros. Porque la hazaña que ha emprendido es la vez emblema del reto que es vivir. Su fracaso constante y en diferentes planos es el signo inequívoco de que su destino está por donde él no dirige sus pasos sino en la tierra movediza que lo rodea y que lo llama.

Para Maqroll, un momentáneo vacío de salvación entre empresas y tribulaciones, lo constituyen sus lecturas, que inciden continuamente en el presente produciendo efectos muy diversos sobre él. Efectos que generalmente, lo ayudan a vivir. Porque Maqroll lee como quien convoca fantasmas. Lo habita la historia, la nobleza perdida en el tiempo, la grandeza de otras épocas, la biografía de quienes admira. Pero también son un espacio de salvación las mujeres. *La nieve del almirante* es precisamente el nombre del sitio donde Maqroll, protegido y curado por Flor Estévez, ocupó con relativa calma el breve espacio de paz que había en el ojo de su propia tormenta. Porque fue Flor Estévez, la dueña del tugurio que inevitablemente también al final desaparece, quien supo o pudo acompañar a Maqroll por sus delirios y limitaciones. Un desencuentro fatal pero al mismo tiempo vanal, como todos los de la vida del Gaviero, rige a su relación con Flor. La pierde de casualidad, la busca sin encontrarla y sin remedio la anhela mien-



ciendo muy bellos, pero no son lo que está más cerca de mí. Me interesa mucho más la poesía de Max Jacob. Una poesía que a mí me fascina, como todo lo que él escribió, pero su poesía me es particularmente grata, son los poemas de *Barnabooth*, de Valéry Larbaud, a los que aludo en una conferencia que hice sobre él en la Casa del Lago.

—A Valéry Larbaud se le tiene un poco relegado dentro de la tradición de la poesía francesa.

—Sí, siempre se han tenido los poemas de Larbaud como escritos por un "riche amateur", como él mismo decía. Pero hay en ellos una nostalgia, una tristeza que los hace en mi caso muy válidos, muy bellos.

—¿Y qué nos puede decir de Saint-John Perse?

—Fue un poeta para mí muy importante. Curiosamente fueron muy deslumbrantes las versiones espléndidas que hizo Jorge Zalamea de Saint-John Perse. Su poesía en francés no tiene para mí esta cercanía que tienen las versiones de Zalamea, sobre todo las de *Elogios* que me parecen las más logradas, *Las imágenes para Crusoe*, que creo que es uno de sus poemas más bellos y desde luego *Lluvias*, *Nieves* y *Exilio*, y *Anábasis* ya un poco menos. Hoy en día es un poeta que cuando lo leo en su lengua original —cosa que hago con frecuencia—, lo siento más distante, mucho más distante de lo que fue para mí a los 20, años. Hay una intención de Saint-John Perse, un despliegue intencional de sabiduría que me resulta un poco artificial y un poco un gesto buscado a propósito.

—¿Y Paul Claudel?

—Con Claudel, por otras razones, me sucede un poco lo mismo. Sin embargo, debo confesar que un día estuve leyendo la *Connaissance de L'Est*, que hacía muchísimos años no había leído y me quedé absolutamente deslumbrado. Es que esto de las lecturas y del acercamiento con los poetas hay que tenerlo siempre en cua-

tras el río sigue bajando hacia su desembocadura, su disolución, su muerte.

En *Ilona llega con la lluvia*, la dimensión del desencuentro amoroso se vuelve trágica. Para comenzar, el narrador ya no recurre al pretexto del manuscrito encontrado sino que dice repetir con esforzada fidelidad lo que contaba el Gaviero. En este segundo libro hay menos tribulaciones y más empresas. Sobre todo porque Maqroll vuelve a encontrar a Ilona una mujer maravillosa que es a la vez su doble pero que, ella sí, está dotada de una capacidad para anclar en la realidad sus hazañas. Juntos emprenden la proeza de montar un burdel de fingidas azafatas en Panamá y gracias a la habilidad minuciosa de Ilona lo logran. Sin embargo, aunque Ilona sí puede hacer empresas fructíferas, eso no es lo suyo. Su destino es abandonar la monotonía del logro y decide proseguir la errancia, junto con Maqroll, cuando irrumpe en su vida el llamado de la muerte. Larissa, emblema de la muerte la arrastra ante los ojos angustiados de Maqroll hacia su perdición. Las leyes del destino se cumplen para Ilona, la Gaviera profunda y veloz, la que primero llega a la muerte; y se cumplen también para Maqroll, el desposeído de lo que ve al alcance de su mano y trata de alcanzar, siempre sin lograrlo.

En *Ilona llega con la lluvia*, se exhibe con grandeza esa curiosa inversión de valores implícita en todo lo que tiene que ver con Maqroll: el verdadero estado de gracia es estar en desgracia. Esta novela donde Ilona llega trayendo con su presencia y con su ausencia un espacio temporalmente paradi-



síaco para Maqroll, constituye casi toda ella una laguna dentro de la trilogía: un edén para perderlo, pero en edén.

En *Un bel morir...*, la novela final de la trilogía, regresamos al fluir del río, a la selva ácida de la vida, a las empresas innecesarias y fatales. El narrador ya no recurre a ninguna justificación literaria para contarlos lo que sabe de Maqroll. Ya nada importa: el desastre se acelera. Se ha cerrado el paraíso de Ilona. Aquí, como en la primera novela lo hace Flor Estévez, una tercera mujer, Amparo María ofrece al Gaviero las alegrías del cuerpo. Pero se trata de algo muy pequeño comparado con lo que traía Ilona. Y, además, Amparo María es vivida como el preludio de la muerte, como la última felicidad que se concede a los condenados: su último deseo. En esta novela el Gaviero cae de nuevo en sus propias trampas, que son las trampas de la vida. Se convierte en traficante de armas sin saberlo, aunque lo intuía,

y en el constructor aburrido de su propia desgracia. Navega al final sobre un lanchón derruido como él mismo hacia el reposo de su muerte. No sabemos qué tan directamente la alcanza.

La prosa delicada de Álvaro Mutis despliega en este destino incierto de Maqroll un universo de sutilezas. La composición total de la trilogía es impecable, es una composición musical en tres movimientos que, como la música, nos lleva a recorrer las corrientes de nuestros afectos. Así, a la conciencia de nuestra precariedad humana estos libros suman la sensación de navegar nuestros destinos hacia el sonido final que borra todos los demás y que inevitablemente, es un inmenso silencio sin sentido. La trilogía de Maqroll el Gaviero es sin duda, por su emocionante despliegue narrativo, su profundidad terrible, su construcción de gran artesanado, su poesía constante y su delicadeza, una obra mayor de la literatura en nuestra lengua.



Aragón 1988

20

¿Cómo sobrellevar la decadencia?

ADOLFO CASTAÑÓN

Alvaro Mutis pertenece a esa familia de escritores que en cada generación aviva el cosmopolitismo hispanoamericano. Su adhesión fervorosa a las tres grandes revoluciones verbales verificadas en nuestra América durante este siglo —las de Darío, Borges y Neruda— se afina y corrobora en una singular experiencia trashumante a lo largo y a lo ancho de los mares y de las tierras firmes de nuestro continente. En cierto modo, la amplitud de sus recursos en verso y en prosa, líricos y épicos, se prefiguran en la minuciosa curiosidad y en el paciente vagabundeo con que ha fatigado los rumbos de América.

Con lealtad, con fortuna, se ha aventurado por los paisajes verbales afanosamente conquistados a la feracidad modernista y a la exhuberancia telúrica de las canciones oníricas y desesperadas. Con invariable vigor, con enardecida frialdad. Rara vez deja que la interjección confesional perturbe los ejercicios de su fluidez, las disciplinas de su trama; en cambio, nunca está ausente la experiencia de sus palabras. De ahí nace el límpido enigma de sus figuras. Mutis, al parecer, descubrió en la edad flexible de sus años de formación que el cosmopolitismo no podía cristalizar al margen de cierta voracidad verbal, léxica y sintáctica; descubrió que la hondura

tenemos que aprender a releer y este ejercicio de releer lo encuentro muchísimo más importante que el de leer. Podemos tener sucesivamente en nuestra vida distancias, acercamientos, sorpresas, olvidos de un mismo poeta que son la vida misma con ese poeta, el convivir con ese poeta, que es lo que yo creo que hay que hacer. Yo diría que estoy en una etapa de distanciamiento de Claudel y de Saint-John Perse, pero reconociéndoles un valor inmenso.

—A usted se le ha ligado como poeta latinoamericano al surrealismo. ¿Qué puede decirnos de ese movimiento?

—Yo creo que lo más débil del surrealismo es precisamente su poesía. Yo no conozco el gran poema del surrealismo. Es más, llegaría a afirmar que la gran poesía surrealista, a mi parecer —y estoy haciendo un juicio completamente personal, que no es un juicio de valor—, para mi gusto, para mi propio disfrute, los grandes textos de la poesía surrealista se han escrito en América Latina. Son los textos que han escrito Westphalen, César Moro sobre todo, y que ahora escribe Enrique Molina. Creo que queda de los surrealistas franceses la revolución que proponen. Una revolución imposible, desde luego, yo lo sé, una especie de gran liquidación y de inmersión a ciegas en la esencia del ser que me parece peligrosísima y de donde pueden salir cosas llenas de escoria y de palabrería y visiones maravillosas. La poesía de Robert Desnos y la de René Crevel me sigue pareciendo lo más perdurable de la poesía surrealista. Son los dos poetas más valiosos a mi juicio de ese movimiento de los surrealistas. Esto no quiere decir que los trabajos de Breton, de Soupault, de Eluard no tengan valor. Pero una de las experiencias más interesantes que puede haber respecto al surrealismo, es leer la colección de la revista *La revolución surrealista* y luego la que siguió: *El surrealismo al servicio de la revolución*. Ahí está lo mejor del surrealismo. Sus polémicas brutales, sus juicios temerarios y liquidadores de épocas y de actitudes, enunciados con tanta inteligencia, con tanto brillo. Las diatribas de Aragón son de un talento, de una luminosidad extraordinarios. Yo no creo que esto permanezca; evidentemente no ha permanecido, no ha quedado de la poesía de ellos mayor cosa. Pero de todas maneras su revolución sigue siendo un movimiento de un valor inmenso. El cuestionar esencialmente todos los trabajos anteriores y todas las manifestaciones, con excepción de una línea rigurosa establecida por ellos, en donde están incluidos justamente varios poetas que hemos mencionado, Blake entre ellos y desde luego, Baudelaire, Rimbaud y Nerval. Esa línea de poetas que ellos salvan de su revolución a mí me siguen pareciendo salvables no sólo a través de la revolución surrealista, sino a través de la presencia del hombre.

—La revolución surrealista reivindicó mucho el poder de la imagen. En torno al movimiento hubo personas como Buñuel, que usted conoció. Me gustaría mucho que nos hablara de la imagen en la poesía.

—Bueno, la imagen es un espejo de dos caras. Es muy peligrosa, porque la imagen sola no es la poesía. Los poetas surrealistas apostaron todo su haber al poder evocador de la imagen y al poder evocador del mundo onírico. Pero esta apuesta la perdieron. Porque no se puede hacer así. La imagen, al mismo tiempo que puede suscitar todo un mundo de una riqueza inmensa, también puede caer en el artificio y en el preciosismo. Ya se vió en el gongorismo. Las *Soledades* de Góngora son un monumento extraordinario de artificialidad y allí ya viene el caso ya no de Góngora, sino de Gracián. Ese juicio bellísimo contra Gracián dictado por Borges en el poema que comienza:

*Laberintos, retruécanos y emblemas
fueron para este jesuita la poesía*

Estoy de acuerdo. Esa cosa maravillosa que dice luego

*Y a las claras estrellas orientales que palidecen en la vasta aurora
Apodó con palabra pecadora,
gallinas de los campos celestiales*

A eso se puede llegar con la imagen, a ese pecado terrible de Gracián.

—Hay muchas vertientes en la poesía. Una sería la de Francois Villon, cierta poesía de Quevedo, la surrealista, que se acerca un poco a lo que se dice que es la vida; y otra poesía que es mucho más contenida: Góngora, Sor Juana Inés, Mallarmé, Valéry... Siempre se dice que a un lado está la poesía cultista y al otro lado hay una poesía untada de mundo, como la de Quevedo. ¿Qué piensa usted de esto?

—Bueno, las dos son la poesía. Es la poesía en donde la directa experiencia con la vida está transcrita a la luz del poema, como en la de Villon o en la de Quevedo y la que se refiere a un mundo despojado de terrenalidad, que podría comenzar con Garcilaso y terminar con Mallarmé. Pero es lo mismo. Los dos representan una determinada intensidad visionaria de nuestra propia miseria y de nuestros cotidianos derrumbamientos. En el caso de Villon y de toda esa línea; o en el de esta ley in-



ra resultaba difícilmente disociable del antiguo oficio de la piedad. Su vocación ecuménica gravita con lealtad y anchurosa respiración en torno a temas y motivos que, al comprometer al individuo, trastorna la historia. Escribe con limpieza, elige con seguridad, atina, es invariablemente elegante en su conducta escrita y vivida. Esa calidad impecable ha sido elevado por él no a una virtud sino al criterio mismo para definir la virtud. De esa áspera pedagogía que irradian y entre linean sus obras, poemas y narraciones, se desprenden con discreción una épica para estas edades oscuras. ¿No humaniza el estilo, no es éste el camino que recorre el hombre en busca de su identidad irreducible, de la comunión que lo consagra? Tanto más útil cuanto más dulce ha encontrado lo amargo. Acaso la limpieza de Mutis se explique por su relación íntima y decidida con el dolor. La enfermedad, la muerte, la desolación, el corazón secreto de la desesperanza son encarados con arrogancia y seguridad, con sigilosa misericordia, por una lengua que conjura las pesadillas reconociéndolas en el paisaje. No en balde se expresa de tanto en tanto a través de la parsimonia de la sentencia. Sólo se ejecuta lo que se ama —lo insinúa la sentencia en su etimología. Arte de amar, arte de morir nombrando, visual y visionario, sembrando de observaciones incisivas, cautelosamente afines al sentido común, nutridas de congruencia.

Observaciones luminosas, hechas desde la luz de una pregunta que tal vez se puede enunciar así: ¿Cómo sobrellevar la decadencia? ¿Cómo practicar con dignidad el oficio de la agonía en Hispanoamérica?

Entre las varias lecciones que encubre la geografía verbal de Álvaro Mutis ésa es sin duda la que precisamos asimilar con mayor apremio.

candesciente y absoluta que ven los otros poetas. Los dos están viendo lo mismo.

—¿Qué podría decirnos de la poesía modernista latinoamericana, a la que pertenecen Rubén Darío, Lugones, Silva, etcétera?

—Es indudable la grandeza de Rubén Darío. Es el balance perfecto de un gran poeta y de un gran artífice del idioma. Ahora, la rapidez con que se deteriora esto al pasar a poetas como Valencia y Herrera y Reissig es realmente alarmante. No estoy disminuyendo la calidad, la condición de estos poetas. Pero están tan cerca, de Rubén Darío que la comparación cae de su peso. Realmente el grande, el único, es Rubén Darío. En Colombia estuvo a punto de tener Darío en frente a otro gran poeta: José Asunción Silva. Si no fuera por su muerte prematura, Silva hubiera sido un poeta gigantesco. Igual, o tal vez con mayor destreza en el idioma e idéntica condición de poeta esencial. Ahora, la rapidez con la que se cayó allí en un mundo de irrespirable artificio es realmente patético. La lección de Rubén Darío fue tomada por una cantidad de poetas menores exclusivamente en su parte decorativa y de imaginería. Pero la intensidad y la hondura de Rubén no la volvió a tener nadie. En España sí, don Antonio Machado, discípulo de Rubén.

—¿Cómo ve usted la influencia de Rubén Darío en la generación del 27?

—El caso de la influencia de Rubén Darío en la poesía española es indudable y reconocida por los propios poetas. Los hermanos Machado, por ejemplo. Siempre uno habla de don Antonio y se le olvida que don Manuel, tuvo también momentos de gran poeta. Don Antonio y don Manuel reconocieron la influencia y la importancia de Darío y a Darío le dio, en primer término, el reconocimiento profundo y definitivo la generación del 98: —los Machado, Juan Ramón Jiménez, Ramón del Valle Inclán, que siempre se nos olvida. La influencia de Rubén Darío sobre Ramón del Valle Inclán es evidente. La generación del 27, como todas las generaciones, son muchas personas. Son muchos individuos. Es una trampa hablar de generaciones, porque inmediatamente pensamos en un grupo de personas que están haciendo lo mismo, pensando, sintiendo, reaccionando lo mismo frente a determinado fenómeno. Y no hay tal. Hay sí una tendencia unificadora. En esa generación hay poetas como Jorge Guillén, o como Alberti, que son los dos extremos de un determinado orden de cosas. Están Aleixandre y está García Lorca. Está Cernuda y está Salinas. Esta es desde luego la primera generación que acepta y se arriesga por el camino de la vanguardia. El primero que la planteó, hay que reconocerlo, fue un latinoamericano: Huidobro; que lo hizo en París, y en algunos casos en poesía escrita en francés. *El ciudadano del olvido* y *Altazor* siguen siendo libros esenciales de nuestro idioma. Esta generación es la primera que acerca al oído a las

21



El mundo ancho y ajeno de Álvaro Mutis*

ERNESTO VOLKENING

¿No habéis visto a Warlamoff?
(Antonio Chekhov, *La Estepa*)

Le thé des caravanes existe.
(Blaise Cendrars, *Vol a voile*)

Se habla de navegaciones, de azares en los puertos clandestinos, de cargamentos preciosos, de muertes infames y de grandes hambrunas. Lo de siempre.

(Álvaro Mutis, *Caravansary*)

“Caravansary” se intitula un poema en prosa de Álvaro Mutis, uno de los más hermosos y profundos que de él conozco. Quizás no haya ningún otro que tan fielmente refleje su ser, su misma esencia de poeta y navegante. Que en Álvaro son uno solo: el poeta andante, siempre a punto de partir en busca de nuevas costas, horizontes cada vez más remotos, del misterio inefable de las grandes lejanías, que “por allá” se esconde púdicamente, enigmáticamente, allende el *River of no Return*. Tal el substrato eminentemente lírico de su poesía que acabaría sucumbiendo al peligro de perderse en emociones vagas y difusas, sin dejar más rastro que una estela de humo azul, si no le hiciera contrapeso el elemento épico, tan recio y avasallador, de una obra propensa a tornarse *chanson de geste*. O por emplear un término menos pretencioso: balada.

Figura baladesca es Maqroll el Gaviero, y también lo son sus avatares, hasta en la manera de fracasar, heroica o ignominiosamente. Pero la gesta se narra o se canta, lo mismo da. Y esto quiere decir que, a diferencia del poema lírico, que es expresión espontánea e inmediata de un sentimiento, una *Stimmung*, la poesía épica, desde la *Iliada* hasta la balada de cuño escocés, se condensa en la estampa del héroe, en una imagen concreta, una configuración por el estilo de la que constituye el introito de *Caravansary*.

No sé por qué Álvaro le puso título inglés; sus razones habrá tenido. En castellano se usa la palabra ‘caravanera’ o ‘caravanserallo’, cuya mejor definición, que yo sepa, figura en el Diccionario Inglés/Español de Simon & Schuster: “Patio-posada donde pernoctan las caravanas”.

Hélos ahí, pues, en el patio de la posada, sentados en cuclillas, bajo las estrellas de la noche bengalí: los caravaneros. Los vemos, tal como los ve el poeta: mascando hojas de betel y escupiendo la savia que al escurrirse forma un bache en torno “de los pies nervudos, recios como raíces que han resistido el monzón”. Y los oímos, cual si fueran nuestros los oídos del que escucha su platicar so-

propuestas de la vanguardia, con resultados deslumbrantes. Un libro como *Poeta en Nueva York* de García Lorca me parece a mí cada vez más válido y extraordinario; absolutamente moderno y deslumbrante. La poesía de Alexandre, siendo un tanto numerosa contiene 10 o 15 poemas que son espléndidos y que están absolutamente ceñidos a la línea propuesta por el surrealismo y por poetas como Paul Réverdy. ¿Qué va a quedar de esta generación? ¿qué va a sobrevivir?: todavía no lo sabemos. Desde luego diría que Cernuda sin duda alguna. Es el lector de la gran poesía inglesa y queda a pesar de sus grandes caídas e irregularidades alarmantes. Pero en *La realidad y el deseo* hay una poesía de primerísimo orden también. Entonces es una generación que influye enormemente en los poetas jóvenes de América Latina: en la generación de *Piedra y cielo* en Colombia, en la generación correspondiente en Venezuela —Vicente Gerbassi y otros— y, después, en poetas como Juan Sánchez Peláez, donde está el eco de Alexandre, de Cernuda...

—Llegamos ahora a los tres grandes latinoamericanos, cada uno por su camino: Huidobro, Vallejo y Neruda...

—Son tres mundos tan completamente diferentes y casos tan opuestos, que es difícil pensar al mismo tiempo en ellos. Sólo en los manuales de literatura se pueden unir estos nombres con impunidad. Los tres para mí son muy importantes y son grandísimos poetas. No conozco un poeta con mayores y más lamentables caídas que Neruda, pero no conozco otro con poemas más extraordinarios en este siglo después de Rubén Darío. Los dos tomos de *Residencia en la tierra* son poesía de la más grande calidad. El caso de Huidobro es distinto. Pone todas sus fichas en la vanguardia y desde luego este es un tipo de apuesta que no se puede hacer. Pero *Altazor* es un poema maravilloso, y algunos poemas del *Ciudadano del olvido* también son extraordinarios. El caso de Vallejo es incomparable, no tiene semejanza con nada, porque es un innovador absoluto, crea un mundo que yo diría irrespirable, sólo posible para ser dicho y creado y recreado con una palabra como la de Vallejo. A mí me causa una mezcla de sorpresa, de encanto, de fascinación y también de rechazo. Y a veces me quedo pensando si será siempre el gran poeta que nosotros pensamos que es. Pero, de todas maneras, en los *Poemas humanos* hay una poesía de la más grande que se ha escrito en nuestro idioma. Pero esto de comparar y de proponer nombres unos junto a otros, es un juego al cual nos dedicamos todos desde que comenzamos a leer poesía, siempre es muy engañoso. Las distancias que separan a un poeta de otro son siderales. La distancia que separa

ñoliento en trance de apagarse lentamente, perezosamente, como los rescoldos de una fogata. Los cuentos que desde tiempos inmemoriales se cuentan los nómadas mientras en sus caras curtidas por el sol y el viento se pintan los reflejos rojizos de la lumbre: “un rosario de astucias, mezquinas ambiciones, cansada lujuria, miedos milenarios. Lo de siempre...” En ese “lo de siempre”, terminante y definitivo, resuena el eco lejano del tiempo, “...una suave materia detenida en medio del diálogo”. Contra el tiempo, una rueda que, girando en torno de su eje, invariablemente regresa al punto de partida, nada pueden los hombres cuyas aventuras relatan los camelleros: “Navegantes, comerciantes a sus horas, sanguinarios, soñadores y tranquilos”. “Su recuerdo, reza la invocación final, por fortuna comienza a esfumarse/ en la piadosa nada/ que a todos habrá de alojarnos:/ Así sea.” En fin, no queda ni el arrepentimiento del que vergonzosamente abandonó el campo de batalla, ni la satisfacción de haber caído en buena lid.

Lo épico de *Caravansary* está en ese modo sereno y resignado de aceptar la suerte de dados que llaman sino, en la evocación de los héroes “sanguinarios, soñadores y tranquilos”, y en las efigies de quienes “los piensan”, como bellamente dice el pueblo del altiplano. Pues la epopeya, así quede reducida a las proporciones de un cuento, tiene de particular el recordarnos algo que ya pasó (si bien puede volver a pasar en cualquier momento).

No hay en todo eso ni asomo de romántica extravagancia. Ni de adornos domingue-

ros. Al contrario, la gesta, por deslumbrante que fuera, viste su ropa de todos los días, el trabajo hecho de trivialidades, de “los modestos negocios de los hombres”, dejando a la discreción del oyente (o del lector, que es oyente venido a menos) adivinar los esplendores de su bárbara grandeza.

Tampoco da margen para vaguedades por el estilo de esas en que incurren los narradores falaces, ansiosos de ocultarnos los abismos de su ignorancia. El cantor de gestas es, por excelencia, el hombre que sabe de qué está hablando, y lo sabe a ciencia cierta, en su calidad de testigo. De ahí, también, el marco fijo y preciso que sirve de encuadre para el desfile de maravillas mil: aquel espacioso cuadrilátero bordeado (como es de suponer) por sendas hileras de arcos, a donde han venido los caravaneros a descansar y echar un palique.

Mas no alcanzan las cuatro paredes del caravanserallo a contener cuanto el poema sugiere, ni es el tono de balada el único que lo distingue de otros, quizás igualmente cautivadores, pero carentes de la dimensión de profundidad tangible en el de Álvaro Mutis. Ahí está el busilis. Desde los balbuceantes y —¡ay!— tan lejanos comienzos (por allá en el 48, ¡Dios mío!) hasta la jugosa plenitud de la fruta madura al calor de un generoso sol de Otoño, su poesía tiene “la dimensión más” o, por precisarlo, el aire cosmopolita, que es como el *shibboleth* por el cual se conocen los de la misma raza.

Ha llegado el momento de hablar de un rasgo que es, a un tiempo, cualidad inherente a la materia poética destilada en los alam-

* Incluido en *Obra Literaria*, Procultura, Bogotá, 1986.



Neruda de Vallejo es enorme. La distancia que separa a Octavio Paz de Huidobro es gigantesca. Sólo son comparables estos poetas cuando llegan a este grado de excelcitud... a un sistema planetario. Son planetas que tienen su propia luz y su propio peso específico y que giran en su personalísima órbita. Ponerlos unos junto a otros a ver cuál es mejor, como si fueran futbolistas, a mí me parece que no sólo no es válido, sino que estamos desconociendo y estamos entorpeciendo el acercamiento a ellos. Pero, por otra parte, me doy cuenta también de que estas comparaciones nos dan ideas de las distancias y de los horizontes que cubren cada una de estas obras.

—Ya que hemos hablado un poco de todo y lo he hecho pasar por el martirio de hablar de todas estas cosas, ¿En donde se situaría usted —si es posible situarse— dentro de la poesía latinoamericana?

—¡Dios mío! Nunca se me ha ocurrido ni siquiera situarme como poeta. Realmente yo no podría contestar esta pregunta. Yo trabajo la poesía, y lo digo con mucha sinceridad, con una terrible humildad. No sé muy bien dónde estoy. Tengo cierto afecto por algunos poemas míos, o libros míos como *Los emisarios*. Es un libro al que le tengo un especial cariño. Pero hay que tener cuidado, porque en alguna parte leía yo que los escritores tienen por sus libros ciertas preferencias como tienen los padres por los hijos tontos. Entonces esto me causa cierta alarma y cierta reserva. Yo no sabría dónde colocarme, entre otras cosas porque siempre he escrito poesía al margen de generaciones y de escuelas. Entonces no me puedo ubicar muy bien. Se me suele poner en la generación de la revista *Mito* y he aceptado esta propuesta por pura comodidad. Pero, en verdad, es poco lo que me une a poetas como Jorge Gaitán Durán o como Cote Lamus. Es más, ya en alguna parte lo advertía, el destino me ha hecho jugadas tan curiosas como nunca haber conocido a Cote Lamus personalmente. En cambio conozco a su hijo que es un espléndido poeta, Ra-

biques de Álvaro y propiedad de la persona. De haber nacido "with a golden spoon in bismouth" y en una época menos ajetreada que la nuestra por innobles afanes, sin duda hubiera ingresado en la cofradía aquella de los magníficos trotamundos que en mi infancia vi regresar, así fuese por un fugaz instante:

...from the strange ineffable places
From the Topaze Mountain and Desert
of Doubt,
With the glow of the Yemen fall on
their faces,
And a breath from the spices of
Hadramaut.

(John Meade Falkner, Arabia)

Y antes de partir, hubiera podido decir, como el joven Rimbaud: "Je reviendrais avec des membres de fer, la peau sombre; sur mon masque, on me jugera d'une race forte".

Su hado, más clemente, menos cruelmente inventivo que el del normando, no quería que fuera a los países de donde sólo se regresara para morir. Y pensándolo bien, tampoco tenía que ir a ninguna parte para llegar a ser lo que es y siempre ha sido: navegante en busca de la *Última Tbuile*, descubridor del aura que rodea la *terra incógnita*, explorador infatigable de aquellas manchas blancas que al muchacho que fui fascinaban en los *mapamundi* del siglo pasado y de los cuales el adulto sabe que ya no existen, a no ser en una geografía del alma.

Si me fuera dado hacer el encomio de la poesía de Álvaro Mutis, diría que en ella late



el corazón del mundo. No más. El ritmo secreto de su verso (sólo es libre en apariencia) se determina por el sosegado aspirar y expirar del *ánima mundi*.

En algunas partes de *Caravansary* se percatará el que tenga oído de ese perenne y tranquilo alternar entre la sistole y la diástole, de algo que va y viene, apaciblemente, inexorablemente, como el péndulo de un reloj. El movimiento en su misma monótona inalterabilidad inspira confianza (no mucha), hasta nos reconcilia a ratos con el descubrimiento de que uno es el tiempo que, describiendo sus círculos eternamente iguales, mantiene al universo en marcha, otro el que rige los destinos de los mortales en su peregrinaje a "la piadosa nada que a todos habrá de alojarnos".

Rumbo a la muerte, de vez en cuando se detienen a descansar, a charlar, a olvidarse un rato de la que pacientemente los espera, tal vez a la vuelta de la esquina, tal vez allá lejos, en Tashkent, en Abidjan... Mas cuando

do sucumben a la extraña fascinación que tales nombres ejercen sobre la mente de los hombres, hasta el fin se olvidan y por un instante, feliz y breve como la vida de la cachipolla, sienten ansias de partir, no importa para dónde, con tal que sea lejos, más lejos de cuanto sea dable encontrar en los mapas.

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 una 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, así quede tan cerca como la época de

Burckardt, Halévy, Niebuhr, Slater, Seventeenth, eighteenth-century bays, Seetzen, Sadleir, Struys, and later Down to the long Victorian days.
(John Meade Falkner, Arabia)

Allende el patio de la caravanera y como puesto entre paréntesis, se extienden espacios ilimitados, llanuras sin fin, parajes ignotos, moradas de pueblos que nadie ha visto, los escenarios de grandes hazañas, que ya no son más que un rumor, una fábula, un recuerdo contado a media voz, *somewhere* entre Amberes y Wladiwostok: Eurasia, nuestra cuna.

Hacia poco, Mercurio, el de los talones alados, dios vagabundo y mediador divino, siempre presto a llevar a sus protegidos por tortuosos caminos al feliz encuentro —los legos en la materia lo llaman azar—, se las arregló para que yo volviera a uno de los grandes amores de mi juventud: Blaise Cendrars. Por decirlo de una vez, sin embrollarme más en herméticas alusiones, cayó en mis manos, mientras estuve hurgando un montón de libros, *Vol a voile*, la apasionante historia del muchacho que, luego de huir de la casa paterna en no sé qué lugar de la Suiza Romanda, tal vez la Chaux-de-Fonds, vagabundea por toda Alemania, hasta topar, finalmente, con el que habría de convertirse en su paternal amigo e iniciador en los difi-

món Cote Baraibar. Entendiendo esto como un poeta que está comenzando, que está arrancando, pero ya con elementos de gran valor. Yo creo que no puedo darme cuenta exactamente de dónde estoy como poeta y no creo que me dará cuenta nunca. Y los críticos que escriben sobre mí todavía me hacen perder más el rumbo. Tú mismo eres en parte culpable de esto, porque a veces siento que tengo una importancia por la generosidad de ustedes, amigos que han escrito sobre mí, tú entre ellos, con mucha certeza. Pero siempre sospecho mucho de cierta generosidad y de cierta confusión de un cariño personal con la verdadera trascendencia y la ubicación de mi poesía.

—Hay cierta complicidad literaria entre usted y otros poetas latinoamericanos, como Enrique Molina...

—Evidentemente. Lo curioso es que me vine a dar cuenta cuando había escrito ya la mitad de mi poesía. Pero nos interesan ciertos temas: el mundo del mar, la gente de mar, los hoteles, la sordidez de ciertos puertos, la sordidez de ciertas casas de pensión. Esto nos une, junto con otros elementos familiares a estos ambientes que estás sugiriendo. También estoy muy cerca de la poesía de Juan Sánchez Peláez, el venezolano. Siendo que mi poesía no tiene ningún elemento parecido ni semejante ni cercano, ni comparable a la poesía de Juan. Me atrae profundamente cierto poder imaginador inagotable en el caso de Juan Sánchez Peláez y también —muy distinto— en el caso de Enrique Molina.

—Ultimamente ha escrito usted una serie de poemas que tienen un tono diferente a la primera poesía suya, por ejemplo, a la de los primeros libros como *Los elementos del desastre* y *Los trabajos perdidos*. Algo así como un retorno a cierta nostalgia histórica...

—Eso es evidente, en *Crónica regia* y *Alabanza del reino* y en *Un homenaje y siete nocturnos*. Hay allí elementos nuevos en mi poesía. Hay cierto interés de celebración de hechos históricos y de presencias históricas. En verdad existía desde antes en mi poesía, pero no digamos con esta intensidad y con esa secuencia como está apareciendo ahora. Curiosamente, ahora estoy escribiendo una poesía que no tiene nada que ver con este tipo de celebraciones y de invocaciones. Pero de todas maneras, podría decir —con todo el peligro que tiene hacer este tipo de aseveraciones—, que estoy satisfecho de libros como la *Crónica regia* y como *Un homenaje y siete nocturnos*. Creo que he hecho lo que quería, lo que era mi intención hacer. Ahora, que lo haya logrado plenamente, esto sé que no, esto lo sé desde

ciles asuntos de este perro mundo: Rogovine, el gran Rogovine, un judío de Varsovia, lejano descendiente de la estirpe de *l'illustre Gaudissart*, pero en plano cosmopolita, por más señas traficante en diamantes.

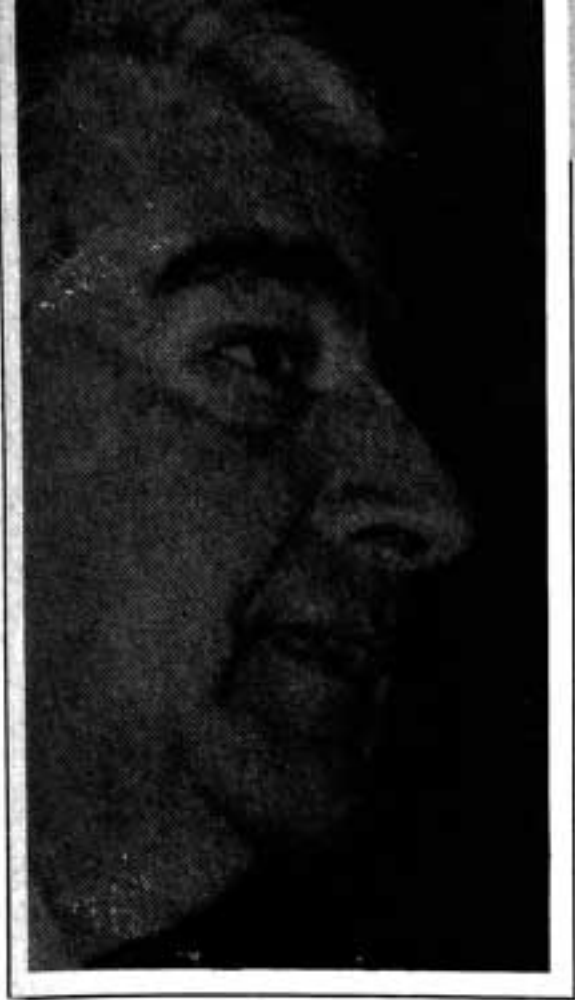
Pues bien, hay al comienzo del libro un capítulo que tiene por escenario el Transiberiano. Allí, hallándose los dos confortablemente instalados en su compartimiento de 1a. clase, ese personaje inverosímil le cuenta a su joven acompañante cuanto necesita saber, o sea todo (*"mais qu'est-ce que tu as donc appris à l'école, mon petit, tu ne sais rien!"*) de las caravanas de miles de camellos, cargados de miles y miles de cajas de té, que hacen la travesía del interior de la China a los mercados de Manchuria.

Leyendo el estupendo relato (no sin darme cuenta de la triste verdad de que yo tampoco aprendí nada en la escuela), quedé perplejo: ahí está, con todo su hechizo, el mundo de *Caravansary* transpuesto unas cuantas miles de leguas más al Norte; ahí está todo en grande: un continente en movimiento; por ahí sopla, branando, el viento de la estepa infinita; ni siquiera falta la evocación de los adalides de epopeya: los dueños de las caravanas de té son mercaderes de la talla de los que produjera la Edad Media, verdaderos príncipes nómadas (*"Tu vas voir, des fils fu roi"*).

Lo asombroso de *Vol a voile* y lo que más poderosamente actúa sobre la embelesada imaginación del lector, es que la gesta de los mercaderes príncipes de Shansi, de Sechuan o de Hupei, lejos de perderse en las brumas del mito, se sitúa en los comienzos de nues-

tro propio siglo, los últimos años de la dinastía manchú. Apenas tres lustros antes, en 1888, escribió Chekhov "La Estepa" —para mí el más hermoso de sus cuentos—, la historia de otro muchacho, el joven Yegorushka, que con otra caravana, no de camellos, sino de bueyes, viaja a una ciudad de Ucrania donde ingresará en el colegio. La caravana lleva un cargamento de lana al mercado y en alguna parte, por ahí entre el Dniéper y el Doniez, ha de encontrarse, a recibir órdenes, con Warlamoff, el legendario señor de la estepa a quien pocos han tenido el privilegio de verlo de cerca. Si, por fin, no se asomara: un viejito enjuto, torcido y seco como una raíz de breza, lo creería un pariente del conde de Westwest, el gran invisible de *El Castillo* de Kafka. Cuando aparece de súbito, montado en un caballo feo, con la nagaika en la diestra, tenemos la impresión de presenciar la epifanía de un malhumorado dios eslavo increpando a la tribu. Luego vuelve a hundirse su diminuta efigie en la vastedad de la llanura que a su vez desemboca, allá lejos, en aquella otra, aún más vasta, del Asia Central, hasta llegar a las regiones, ya borrosas, de donde parten y a donde regresan, siguiendo elípticas rutas trazadas por el poeta, las caravanas de siempre.

Los caravaneros de Álvaro Mutis se parecen a los de Antonio Chekhov y a los de Blaise Cendrars, como si fueran hijos de una misma madre, pero su caravanserallo se ubica en el lugar inefable en donde la geografía de "La Estepa" y de *Vuelo a vela* de golpe se transfigura, luego se esfuma, por último se nos escapa volando a la Vía Láctea.



Dieciséis fragmentos sobre Maqroll el gaviro

RICARDO CANO GAVIRIA

Gaviro: marinero que se cuida de la gavia y explora desde ella el horizonte.

En el estrecho horizonte de la literatura colombiana, y escapando a las fáciles clasificaciones del género, Maqroll el Gaviro irrumpe como un avizor de horizontes, es decir: alguien cuya mirada va más allá de lo comunmente conocido. El personaje —que como se ha dicho, encarna en su origen la “conciencia literaria” del poeta Álvaro Mutis— posee un nombre-apodo que lo connota por la vía de la metáfora. Su pasada actividad en la gavia —vela que se coloca en el mastelero mayor de las naves— sirve para identificarlo, como si encarnara al poeta-albatros, “príncipe de las nubes” que, acostumbrado a las alturas, *ve más allá* de todo lo ya conocido, especialmente del “campanario” que ha alimentado tradicionalmente buena parte de la cultura en que nació.

Hasta el nacimiento de Maqroll —desde 1953, año en que apareció *Los elementos del desastre*, “La oración de Maqroll” recorre como un fantasma las letras colombianas—, ningún personaje literario había hecho de lo que está más allá, al otro lado de *la frontera*, el objetivo de su curiosidad y la clave de su destino. El único “más allá” que se había entronizado en la literatura colombiana era el de la selva, en *La Vorágine*, de José Eustasio Rivera; pero éste sólo fue un jalón imprescindible hacia una universalización literaria que habría de llegar con los años y que, si bien abrió a la literatura sudamericana un público internacional, le dejó una fuerte hipoteca, la del exótico paisaje tropical

ahora, pero es que la poesía no es sino un intento. Todo poema será un intento. Decía Paul Valéry: “Un poema jamás se termina, se interrumpe.” Esto para mí es una regla de oro.

—Usted nunca ha escrito sonetos ni otro tipo de poesía ajustada a los moldes tradicionales de la rima, que ahora está retornando con algunos jóvenes. Su poesía siempre ha estado lejos de eso...

—No he tenido ni la paciencia ni la formación retórica para usar estas formas que admiro y disfruto en poetas de mi preferencia. Mi poesía es una poesía que escribo para salvar un mundo del cual dependo profundamente. Se trata de preservar el recuerdo de una serie de imágenes y sensaciones de la tierra caliente colombiana. Más concretamente, de un lugar que ocupaba una hacienda que abrieron mis abuelos, cerca del Quindío, en Colombia, y que heredó mi madre. Estaba en el Tolima, al iniciar la subida a la cordillera central, para bajar hacia el valle del Quindío. Allí, en ese rincón donde pasé largos veranos, vacaciones que hacía cada vez más largas, dados mi no capacidad y mi rechazo al estudio. Fue un contacto con un mundo que para mí representa la vida misma. Mi existencia como ser, como persona depende de ese mundo en forma absoluta. Es como un segundo sistema circulatorio, como una especie de pulmón por el cual tengo que respirar. Evocado en la única manera de preservarlo, en el exilio sobre todo (uno siempre vive en el exilio, porque si ahora estuviera en Colombia estaría en el exilio, porque ese mundo se acabó, ese mundo está cancelado, ese mundo es una ruina absoluta). Lo he vuelto a ver y sé lo que es, sé lo que ya no es, y lo que fue. Pero la preservación de ese mundo a través de la poesía es algo que me produce una plenitud y una certeza, no respecto a la posible calidad o valor de mi poesía, sino a la validez del ejercicio que supone el mantener en vilo este mundo de olores, de sabores, de recuerdos, de sonidos, de vegetales espléndidos, de mujeres jóvenes en la plenitud de su adolescencia. Este mundo de una gran sensualidad se sostiene, intacto, en cierta zona de mi ser y eso sencillamente me permite vivir. Y ese mundo que evoco ahora de visiones y momentos del pasado, de una determinada ciudad, familia o persona, podría pensarse que no tiene nada que ver con Coello, como se llamaba la hacienda, y no, al contrario, esas visiones vienen de lecturas hechas entonces en Coello. Por ejemplo mi fidelidad y mi interés por Felipe II y su familia y por El Escorial, nace en lecturas hechas en la finca. Por ejemplo una muy mediocre biografía de un tal Ludwig Pfandí, un escritor nazi refugiado en España, que alcanzó a escribir bastantes

como un mal necesario y de la desmesura como su rasgo más identificable. Sin romper del todo con estos dos últimos —lo cual encarna después de todo un peligro—, la figura de Maqroll, en virtud de la mayor altura por él alcanzada, pues en literatura todo es cuestión de *perspectiva*, ha despojado de su valor folklórico o turístico a ese personaje y le ha encontrado una dimensión nueva, ajena a los valores del campanario, a esa desmesura.

La verdadera “universalización” de la literatura sudamericana, para rehuir la trampa del folklorismo en la que se intenta hacerla caer ya no desde dentro sino desde fuera —desde la misma Europa—, ha de plantearse ahora en los términos de un cierto “giro copernicano” en lo literario. Así como antes de Copérnico y Galileo se creía que era el sol el que giraba en torno a la tierra, después de Maqroll el Gaviro —y también del mejor García Márquez—, los escritores colombianos no pueden continuar escribiendo en la ignorancia de lo que trasciende las fronteras, como si Colombia fuera centro del mundo. Esta creencia, que actualmente sólo se sostiene gracias al servilismo del escritor frente no a las malas, sino a las pésimas costumbres de lectura del público, se halla totalmente ausente en el personaje de Maqroll, lo cual en cierto modo subraya su primer valor paradigmático frente a las nuevas generaciones de escritores.

“Los libros malos crean malas costumbres, pero las malas costumbres crean libros buenos.” El aserto, casi prematuramente formulado por Descartes, sirve entre otras

cosas para comprender cómo las malas costumbres de los libros de caballería hicieron posible el *Quijote*, pero parece perder toda su validez trasladado a cualquiera de los actuales ámbitos literarios. Por lo que respecta a Colombia, Maqroll el Gaviro, en tanto que respuesta a una pregunta que aún no se ha formulado, es como el personaje del libro bueno creado por la mala costumbre de la que aún no se ha tomado conciencia.

Por otro lado, gracias a su condición de Gaviro, Maqroll representa en solitario, dentro de un viciado panorama literario, una conciencia literaria cuyos más altos jalones están encarnados, en la tradición europea, por obras como “La Oda del viejo marinero” de Coleridge, “El Albatros” o “Elevación” de Baudelaire, “El Cazador Gracchus”, de Kafka, y las novelas de Joseph Conrad. Tan preclaro parentesco constituye su segundo valor paradigmático frente a las jóvenes generaciones, pues si es cierto, como dijo Tynyanov, que “en la lucha contra el padre, el nieto acaba por parecerse al abuelo”, es evidente que Maqroll encarna en Colombia, en la actualidad, de mejor forma que cualquier otro personaje literario o que cualquier escritor, un puente hacia la generación de los “abuelos”. Es en la evocación del “fantasma” de éstos donde se halla la clave del futuro, pues la generación de los “padres” ha de vivir ahora el ciclo de los muertos que aún no han sido desenterrados.

Acaso la forma peculiar como el Gaviro rompe entre nosotros con una tradición pueda enunciarse señalando que es el primer

"extraterritorial" de la literatura colombiana. Gaviero, que es él mismo una creación literaria y la conciencia de esa creación, es extraterritorial en un sentido inmediato y literal, como el desterrado por excelencia de todas las patrias, que es negación él mismo de algo que pudiera llamarse "patria metafísica" (Yoknapatawpha, Macondo, Santa María), viajero por oficio, donde "oficio" —gaviero— señala antes que nada una *fatalidad*. No es pues un personaje dentro de un marco, por más que su marco de origen haya sido el trópico, el cual ni siquiera llega a ser para Maqroll "paraíso perdido", pues nada hay en su personaje que pueda hacer pensar en un ser de la estirpe de Adán.

Maqroll es la negación de la utopía física —el "trópico" como tópico sudamericano de la utopía, se desdobra bajo su mirada en territorio desolado, en paisaje de lo atroz, donde sólo el "Hospital" podrá entronizarse como modelo de la condición humana— y la afirmación consecuente de toda negación como única utopía posible. Lo único que hace pensar en él en un sucedáneo de la utopía es el recuerdo, que se interpone como catalizador entre la vida como proceso de pérdida y la muerte como conquista de lo absoluto. Y el recuerdo puede cumplir esa función porque, en el fondo, es una especie de "enfermedad" de la mente, que ataca al hombre cansado, siempre un moribundo o un convalescente. En efecto; puede decirse que, para Maqroll, así como la vida del cuerpo se mide por la cantidad de "enfermedad" y decrepitud que es capaz de soportar, la vida del espíritu se hace tangible en la cantidad de recuerdos que almacena o suscita. La enfermedad y el recuerdo se revelan así, para aquél, como las dimensiones básicas de un "vivo de que he de morir, porque muriendo el vivir/ me asegura mi esperanza" (donde la "esperanza", ya no Teresiana, sería sólo el absoluto que la vida halla en la muerte).

La "extraterritorialidad" en el espacio —la carencia de territorio— hace parte de una ecuación en la que la otra cifra es el tiempo. Desde el punto de vista de la "poética" literaria, en el origen del personaje Maqroll —viajero de oficio cuyo destino, antes de la muerte, es la rememoración— hay una especie de "correspondencia" einsteniana de las dos dimensiones. ¿Por qué si no la errancia espacial aparece sólo en el momento final del balance que, en vísperas de la muerte, se hace del pasado? Pero aquí no acaba todo; hay un segundo nivel de "correspondencia" que empalma, ahora sí, con la concepción swdemborgiana y baudelariana, despojadas de cualquier metáfora o idea de trascendencia. Así como para el poeta Baudelaire la Naturaleza es un templo de vivientes pilares en el que hay bosques de símbolos que lo miran con miradas familiares, para el aventurero Maqroll el trópico es un templo que habla a sus "enfermos" (los del Hospital) con la voz del Mal natural; naturaleza maldita, que lejos de ser una creación Divina, parece ser la creación del mismo Demiurgo "no trascendente" que se expresa en el pensamiento y, sobre todo, en el recuerdo. Pues bien pudiera decirse que, al recordar, Maqroll imita, con una secreta *ironía* vengativa, la creación por un Demiurgo malo

(el Creador, el ángel rebelde de los Cátaros) de un mundo que es el peor de los mundos posibles, de un mundo nacido bajo el signo del Mal, y en el que la única bondad alcanzable es la de Maqroll, que decide ser consecuente con esa Naturaleza, a la que acepta sin querer corregirla mediante el "artificio" (la solución de Baudelaire). No olvidemos que lo primero que conocimos de Maqroll fue su "Oración", seguramente a un Dios que no es el que siempre hemos imaginado: "Recuerda Señor que tu siervo ha observado pacientemente las leyes de la manada. No olvides su rostro. Amén."

Si Maqroll no va en busca del territorio perdido —pues tampoco alienta en él la conciencia de un paraíso original—, sí va en busca de la vivencia del pasado, lo que lo emparenta con uno de los grandes personajes de la literatura: el Marcel de *A la recherche du temps perdu*. Pero este parentesco no debe entenderse en el sentido erróneo de lo que sugiere en Proust la expresión "tiempo perdido", pues no es tiempo a expiar, tiempo culpable, sino precisamente tiempo suspendido o aplazado que sólo en el recuerdo y en la resurrección involuntaria de la memoria adquiere esa plenitud que es su única promesa de futuro. La diferencia se capta de golpe si se piensa en las célebres "epifanías" de Marcel; no hay en Maqroll nada equivalente a la experiencia de la "magdalena" proustiana, nada que denuncie una exaltación estética liberadora y regocijante, y ello ocurre en buena medida porque la conciencia del lenguaje que anima la poesía de Mutis no es de corte simbolista, no plantea el culto de la palabra como de un absoluto estético. Más bien se reconoce en la impotencia de las palabras, las cuales "nos cubren de tal modo que nos impiden ver lo mejor de la batalla", pues ellas son las palabras en continuo cambio de la "manada" antes que las palabras absolutas de la Tribu.



En el Hospital de ultramar Maqroll no se pone a recordar porque ya no tenga nada mejor que hacer, sino porque sabe que ha llegado el momento de la plenitud, que siempre ha estado esperando; el momento de la gran confrontación. Emisario él mismo de la muerte, el recuerdo a cuyo cultivo se entrega el moribundo, le presenta otra versión de aquélla en la enfermedad, mejor aún: en el recuerdo de la enfermedad contraída al hacer el amor con una repugnante Mujer. La experiencia configura uno de los pasajes cruciales de *La nieve del almirante*: el amor físico que hace Maqroll a una india —anti-imagen de la "mujer fatal" romántica— en un coito que sólo le inspira repugnancia, resulta ser sólo la antesala de otro acto amoroso, la lucha con la muerte, en la que Maqroll revela su aureola de "inmortal". Pero aquí "inmortal" no significa vivo para siempre —en una vida sin contenido que recordaría la vida maldita de los ancianos nauseabundos que Gulliver conoce en el país de Luggnagg—, sino vivo de vivir enamorado de la muerte y —de una forma casi fetichista— de sus manifestaciones en la decrepitud y la enfermedad.

"Era como si una muerte hablara por entre el lodo de sus pecados. Gustaba dar largas explicaciones sobre el porqué de cada sello y la razón de cada firma, al tiempo que se extendía caprichosamente en comentarios y detalles sobre sus dolencias y sus medicinas." En otro nivel, confirmando este mismo rasgo, Maqroll al escribir se revela tan parlanchín como el Cazador Gracchus, con el cual tiene más de un rasgo en común: así como Gracchus hace de su muerte una nueva vida límbica y de su funeral un viaje sin fin, Maqroll vive a cuenta de su muerte aún no acaecida. Incluso ambos coinciden algo en el carácter y el sentido de los "oficios" que inspiran sus apelativos: "Yo también soy de tierra adentro (dice Gracchus). No era marino, no quise serlo; mis amigos fueron el bosque y la montaña, y ahora soy el más viejo de los marinos, el cazador Gracchus, genio tutelar de los marineros, al que ora el grumete en las noches borrascosas, retorciéndose las manos". Estas afinidades entre los dos personajes revela, de algún modo, los difíciles y encontrados linajes de Maqroll; emparentado con Kafka, lleva sangre de Melville —y no sólo por los paisajes malditos de *Las encantadas*—, reconoce por padrino a Conrad y se reclama de la tradición romántica. Pero tan ilustre y variado linaje revela también su más "fértil miseria": la de su mestizaje literario, uno de los más ricos y sugerentes que la semilla fantasmal de Europa haya inspirado, y ayudado a nacer, en un cerebro iberoamericano. Y sobre todo; uno de los personaje-cifra (más que personajes cifrados) que haya añadido Iberoamérica a la hermandad de los personajes alegóricos, de noble prosapia europea. Pues su cifra es la de la polivalencia alegórica, que le permite existir por encima de los géneros, y al tiempo reconoce en la "poesía" la mayor fuente de verdad sobre el hombre —y por tanto la fuente absoluta de lo literario. De tal modo, un nuevo aspecto corroborador del valor paradigmático de Maqroll lo constituye el que los parangones literarios más obvios de este personaje "tropical" sean fundamentalmen-



mamarrachadas. Este libro fue la primera visión del Rey que luego confirmé en textos mucho más meritorios, más válidos y más permanentes como las propias cartas del Rey a sus hijas. Ese mundo, pues, también tiene que ver con Coello. Y si a mí ciudades como Córdoba o como Cádiz me remueven adentro una cantidad de aguas en tranquilidad y de sombras de mi pasado, de mis abuelos y mis bisabuelos y de mi sangre, es porque todo esto fue pensado y evocado primero en plena adolescencia y juventud en Coello. La figura de Maqroll el Gaviero nació allí y el primer poema que escribí sobre él, *La oración de Maqroll el Gaviero*, fue escrito evocando personas, momentos, paisajes, instantes, horas determinadas de la noche, de ese rincón del Tolima.

—Me gustaría que nos hablara del "Old Man River", del viejo río Mississippi.

—Ese es otro poema basado en una experiencia directa y personal. Asistí a un curso de entrenamiento, cuando estaba empleado en la Esso, en la refinería de Barton Rouge a orillas del Mississippi. La inmensidad de esas aguas, la vivacidad del tráfico, la vida que palpita en ese río con el ir y venir de barcos de todo tamaño, de embarcaciones de todo tipo, cargados de todos esos minerales, de piedra, carbón y de cuanto ha producido el mundo, ese vigor realmente sorprendente y continuo que no cesa las 24 horas, fue para mí una revelación maravillosa. Recuerdo que era en un verano, con un calor bastante semejante al calor de Coello, y que la vegetación que bajaba durante las crecientes del Mississippi era la misma que bajaba por



te europeos. Si, como se ha dicho, cada gran escritor ilumina retroactivamente a sus antecesores, e "influye" sobre ellos —y en efecto, Maqroll "influye" sobre Kafka y sobre Conrad, al mostrárnoslos bajo una luz nueva—, de muy pocos escritores sudamericanos se puede decir que recrean en idénticos o parecidos términos la tradición europea.

"Vivir sin recordar sería, tal vez, el secreto de los Dioses", escribe Maqroll, en *La nieve del almirante*. Por su parte, en uno de sus textos dice Borges que la única facultad que le está negada a Dios es la de abolir el pasado. Esto es válido para el Dios de la noción tradicional, que aún no ha descubierto que el pasado no existe como algo ya dado, sino como algo que se inventa desde cada presente. Tal es la paradoja que ha entendido Maqroll cuando recomienda desconfiar de la memoria, que presenta como felicidad lo que antes no fue más que hastío; la paradoja del pasado que no es más que una mera invención del presente. De hecho, es así como se construye la Historia, con mayúscula: por acumulación de versiones sucesivas del pasado. Ello explica que, al final, termine por no saberse nada del "origen": la Historia se convierte en un laberinto cuya entrada se ha perdido para siempre, y con él la esperanza de una salida. Desprovisto de cualquier preocupación mesiánica, el poeta sabe no obstante que el "origen" se halla contenido en el Mito, aunque de forma "irrescatable y estéril".

En "Carcasona", un relato de Lord Dunsany, se cuenta la historia de un joven rey que emprendió con sus ejércitos un largo viaje hacia la ciudad de Carcasona, sólo porque

el Hado le había revelado por voz de su adivino que nunca llegaría a Carcasona. En su poema "de la Ciudad" —que hace parte de una trilogía— Mutis escribe: "¿Quién ve a la entrada de la ciudad la sangre vertida por antiguos guerreros?... Ni el más miserable, ni el más vicioso/ ni el más débil y olvidado de los habitantes/ recuerda algo de esta historia". Mutis-Maqroll avizora desde la gavia del poeta esas zonas de la ciudad en que "fantasma" o reverbera el pasado, y puesto que el camino que le gustaría recorrer no es el que lleva a la ciudad, sino el que sale de ella —por la puerta que la vio nacer—, invoca el fantasma del pasado que detenta la clave de su "origen".

Así como en el poeta Mutis revive el "fantasma" de los "abuelos" literarios europeos (entre ellos, dos colombianos "europeos": León de Greiff y Jorge Zalamea), el Húsar, el más noble de los antiguos guerreros —y de algún modo su "doble"— encarna la historia europea en el trópico de una manera fantasmal: "difícil se hace seguir sus huellas y únicamente en algunas estaciones suburbanas se conserva indeleble su recuerdo". En su figura —que anuncia la de Maqroll— está escrita la clave del origen y de su origen, el momento de esplendor primero donde el pasado todavía no se ha hecho laberinto. Y así como los caballos experimentan la querencia de establo que los hace capaces de

regresar solos a sus moradas, el Húsar vive de su querencia de origen, pero ignorando él mismo el camino de regreso. Completando el paralelismo, el parentesco entre él y Maqroll puede definirse así: el Húsar vive de deshacer sus pasos —los que lo habían alejado de su origen— mientras que Maqroll, instalado en el presente, vive de abrir caminos que no llevan a ninguna parte.

En una aventura posterior, descubriremos a Maqroll reviviendo, a través de Larissa, uno de sus copersonajes, a varias criaturas fantasmales que nos revelan retroactivamente la sustancia del Húsar. Pero, en cualquier caso, en su propia condición de mestizo literario, Maqroll encarna la presencia ya no fantasmal de un pasado europeo; su mérito y de algún modo la clave de su no identidad, es la de haber logrado ser un personaje literario de "carne y hueso" exactamente en el mismo lugar en que su predecesor había terminado por convertirse en "fantasma". Curiosamente, los personajes alegóricos de Kafka surgieron también en el ámbito de lo que el mismo escritor checo en lengua alemana llamó una literatura "menor": dentro de ese ámbito el autor debió no sólo inventar para ellos una realidad diferente, sino también un idioma, doble transubstanciación que evoca la del poeta narrador que, en una cultura de tanta "Minoría de edad" como la colombiana, ha sabido extraer del trópico un escenario sin connotación folklórica y hacer del retórico castellano colombiano el lugar de otra "fértil miseria", la que hace posible el poema.

Sin embargo, Maqroll, como se ha dicho, encarna también una de las miserias menos fértiles en Colombia, lo que se ha llamado el mal nacional por excelencia: el del fracaso, esa "institución nacional" colombiana. Pero hay que tener en cuenta que, así como una de las estrategias del diablo es convencernos de que no existe, una de las estrategias de aquella institución nacional del fracaso es la escuela del éxito, que impone socialmente el rol del triunfador (o del "Sobervio"), lo que torna impresentable, y sin poder de convicción, todo raciocinio que intente escapar al maniqueísmo de valores impuesto por la moral burguesa. Normalmente, el mecanismo de la impostura se da en estos términos: actúo como un triunfador, porque sé que soy un fracasado. Maqroll, al mostrarse de entrada como un perdedor, se revela —dentro de esa viciada atmósfera que evita y enmascara la limpia confrontación con la muerte al presentar la noble y altiva derrota humana como vulgar fracaso burgués—, ante todo como un "esteta" cuya moral comienza en el odio a la burguesía (Flaubert), es decir, como la primera denuncia efectiva, entre nosotros, del espejismo de la moral del éxito como el acto antiestético por excelencia y el único acto moral de esa literatura.

Pues, sin que sea necesario violentarla, una frase de Hegel, dotada de una hermosa aureola "europea", podría también servir de lema a ese personaje del "trópico" llamado Maqroll el Gaviero: "No la vida que tiene miedo de la muerte y se mantiene pura de la devastación, sino aquella que la soporta y en ella sabe conservarse, ésa es la vida del espíritu".

el río Coello cuando crecía. El primer texto que escribo es sobre la creciente de un río, la descripción de una creciente del río Coello. Los ríos para mí tienen una fascinación absoluta y en el poema lo digo. No sólo como imagen de la vida del hombre, pues realmente "nuestras vidas son como los ríos que van a dar a la mar que es el morir", lo que es ya un lugar común, pero hay lugares comunes que son espléndidos. Hay lugares comunes que son la justificación de toda una vida. Para mí el río tiene una fascinación inmediata y absoluta. También existe esa función, ese hechizo absoluto del agua corriendo, del río, el río casi como persona. Así sienten yo al "Old Man River", el Mississippi. Y así lo percibí años después —hace poco— cuando lo vi en la noche a través de las ventanas de un hotel tal como lo describo. Estaba intacto, no había pasado el tiempo. Eran 36 años después y esos 36 años se volvieron nada en un instante de una fugacidad absoluta. El río estaba intacto con sus pitos, las sirenas, las bocinas, moviéndose noche a noche...

—¿Ahora qué está escribiendo?

—No puedo anticipar. Estoy en pleno trabajo. Pero podría decir que es una poesía que en nada se parece ni a la que acabo de escribir, a ésta que tú acabas de sugerir de la *Crónica regia* y *Un homenaje y siete nocturnos*. Tendría, sí, cierta familiaridad y cierta continuidad de algunos poemas como *Sonata* y algunos nocturnos de *Los trabajos perdidos*. Creo que estoy retomando cierto tono lírico, lo estoy retomando y estoy trabajando con mucho cuidado y mucha prudencia. Estoy retrabajando algo que había dejado muy atrás.

—Hay en *Caravansary* pequeñas prosas que son poemas. ¿No ha vuelto a escribir ese tipo de poesía?

—No. En *Los emisarios* pedí a mis editores que estas partes en prosa aparecieran en cursivas, para indicar que es un mundo distinto al de los poemas, si bien están escritos con una intención poética. Pero después me dí cuenta que en esas prosas de *Los emisarios* y de *Caravansary*, sobre todo en ésta, estaba la génesis de las cuatro novelas que he escrito ahora: *La nieve del almirante*, *Ilona llega con la lluvia*, *Un bel morir* y *La última escala del Tramp Steamer*. Yo diría que aquellas son prosas que, a pesar de que fueron escritas con cierta intención poemática y con cierto tono poético, estaban anticipando ya las novelas.

—¿Cuál es su relación con esas dos formas de juntar las palabras, la prosa y la poesía?

—Bueno, yo me siento más en lo mío y más afín al mundo de la poesía. El

Una parvada de cuervos entra al Castillo de Ponferrada

ALBERTO BLANCO

a Álvaro Mutis



Hierba crecida,
hierba ondeando
como un pendón hecho jirones
después de la batalla,
jacintos, veletas
y una mañana dura
como un puente de hierro
entre el alma y la verdad:

Entre amapolas escarnecidas
y violetas intactas,
entre las nubes de la angélica
y el sello de Salomón,
entre la ortiga blanca
y el aro manchado,
entre la maravilla del acebo
y el diente de león,
nace un silencio inviolado:
nace un azul delta sin salida.
Desde la altura nevada de las almenas
—mitad en pie orgullosas,
mitad sueño de piedras sin razón—
una parvada de cuervos tutelares
atestigua el milagro una vez más:

¡La danza del azor y la paloma!

Lord Maqroll

LOUIS PANABIÈRE

O, que ma quille éclat!
O, que eille a à la me!

A. Rimbaud

Existen personajes acerca de los cuales no se diserta. Se les ama demasiado como para obstaculizar su independencia y limitar su vida con el comentario. Por eso, me parece que escribir acerca de Maqroll es más que una apuesta; es una traición. Quienes conocemos al gaviro, quienes lo hemos seguido, atraídos por el estrave de sus vagabundeos, desde la *Suma* de sus arrebatos poéticos hasta la trilogía de *La nieve del almirante*, *Ilona llega con la lluvia* y *Un bel morir...*, sabemos que su cualidad más eminente es la inasibilidad. Nos es familiar, e incluso íntimo, precisamente porque no está encerrado en los contornos de un rostro (que su autor nunca le ha dado, de la misma manera como su nombre no puede ser ubicado), en las huellas de un camino. Los seres que más amamos, los que nos son más tangibles y allegados ¿no son aquellos que nos descubren los más amplios horizontes, aquellos que saben ser los polos imantados de nuestro más profundo deseo? Maqroll no está encerrado en ninguna definición corpórea; su destino no sigue ninguna línea trazada o previsible; por eso, su presencia está cargada de existencia, de realidad en lo más sensible de nosotros mismos, de esa realidad de comunión, de esa perennidad que encontramos en los grandes personajes literarios, en aquellos que, simple y sencillamente, nos acompañan y nos sostienen.

Describir a Maqroll, hablar de las resonancias que suscita en nosotros, sería como inmovilizar un impulso, como congelar en un dibujo el vuelo de un pájaro, como fotografiar un movimiento. Sin embargo, en ocasio-

mundo de la narración, de la ficción me cuesta un trabajo abrumador. Me fascina hacerlo, no estoy asumiendo la posición de una supuesta víctima. Me fascina. Pero me cuesta muchísimo más trabajo y mucha más labor de carpintería que un poema. En el poema me muevo con más facilidad, estoy más en mi ambiente. En la novela, será tal vez porque soy lector de novela, soy más consciente de mis debilidades y de mis flaquezas como narrador. Y me doy cuenta de que cuando quedo muy satisfecho con un trozo de una de mis novelas es porque he estado muy cerca de la poesía. Como es el caso de *La nieve del almirante*. Pero me falta tal vez todavía por escribir una novela sobre Maqroll de un mundo al cual no he aludido sino muy por encima, que es el mundo de tierra adentro. Ya no como marinero, sino como hombre aficionado a minas, a la búsqueda de los tesoros que esconde la tierra.

—Me acuerdo aquí de ese texto que está en *Caravansary*, cuyo nombre es *Cocora*...

—De *Cocora* va a salir la novela que pienso escribir ahora.

—Me impresiona el contacto que tiene allí Maqroll con unas máquinas oxidadas, perdidas en la oscuridad del socavón...

—Es una experiencia real. Mi abuelo había hecho unos socavones buscando una veta de oro, en la finca de Coello y esos socavones los visitábamos mucho con mi hermano. Hay un momento del socavón, cuando se empieza a entrar en ciertas curvas, que se pierde la luz y está uno en plena oscuridad y con las manos tocábamos herramientas y cosas abandonadas, cuya forma no me era posible determinar. Entonces íbamos por una linterna y entrábamos a ver y eran herramientas humildes, maquinaria que había quedado allí abandonada, ya sin uso. Pero para mí hay una gran poesía en esa maquinaria. Tiene un gran poder de evocación. Espero muy pronto trabajar en esta novela de Maqroll como minero.

—Usted casi nunca ha escrito poemas largos. Hay cierta tradición al respecto, con Huidobro, Neruda y Octavio Paz entre otros. ¿Qué diferencia hay entre el poema largo y el corto?

—Creo que la diferencia es puramente formal. No he escrito poemas de esas proporciones tal vez por falta de aliento y de fuerza y destreza en hacerlo. Nunca he sentido la tentación de escribir un poema largo en esa forma. Pero los disfruto muchísimo. No es lo mismo, no es el acento que yo pueda alcanzar. Ahora estoy trabajando más en poemas que se acercan un poco a lo que siempre quise hacer en los *Lieder* y a lo que hice en *Los trabajos perdidos*.

nes es necesario dar forma a las emociones, a las reflexiones, al placer que nos proporciona la compañía de un libro, las fructíferas horas empleadas en la lectura de un hermoso poema o de una novela fascinante. En ese caso ¡ni modo! intentemos hablar de Maqroll, desde luego no para definirlo sino para ubicarlo en una dinámica; para observar mejor su navegación por los grandes ríos de América o por los mares que bordean los cinco continentes; para seguirlo en un recorrido al cual le daremos el sentido que tiene para nosotros, por ejemplo, a lo largo de una novela como *Ilona llega con la lluvia*. Está prometido: le dejaremos llevar el ancla en seguida.

En *Viaje al centro del mundo*, Jacques Rolland de Renévill escribe:

Ayer, el dominio de la naturaleza; hoy el del desarrollo; mañana, el del sentido. Desenajenar al hombre es lo que le permitirá desarraigarse de una especie de automaceración para aventurarse hacia un riesgo radical, y convertirse, por fin, en *alienus*.

La trashumancia, la vagabundez y el desarraigo son una meta necesaria para la realización del hombre; el impulso de su deseo es condición para el ennoblecimiento de sus facultades, para la consagración de sus posibilidades, que transforman los estrechos límites materiales en regiones inconmensurables en las que el espíritu y el deseo ensanchan la medida del cuerpo. La partida

y el impulso constituyen la condición indispensable para la plena realización del ser humano. En la Europa decimonónica, fueron numerosos los autores que sintieron la necesidad de viajar más allá de los límites de un país y de una sociedad apremiantes. Para no multiplicar los ejemplos inútilmente, citemos los más conocidos, los más significativos en cuanto a su proyecto; desde luego, Chateaubriand: "El hombre es la creatura que siempre busca fuera de él mismo pero que no constituye un todo para sí"; Baudelaire, Rimbaud y Nerval (la invitación al viaje, la búsqueda de Oriente), y más tarde, ya en nuestro siglo, Valéry Larbaud, Cendrars y Conrad —de quien Mutis está muy próximo—, han mostrado el camino hacia la "otra orilla", la necesidad de conocer y ser esa "otra orilla" para hacer estallar, de esta manera, los límites y las esclerosis; para ilustrar las cualidades constitutivas del viaje hacia el absoluto, hacia esos horizontes lejanos en los cuales el cosmopolitismo ocupaba el lugar de Patria; para "desenquistarse" como barco libre y "bañarse en el Poema del Mar lechoso y macerado de astros".

Precisamente para "huir lejos", para ir hacia esa "otra orilla", los escritores europeos dirigieron la proa hacia los países que se les antojaban marcados con los colores de absoluto: Oriente y América, y cuyas virtudes les parecían idóneas para regenerar su "carne triste". Así, estos continentes representaban el objeto de su deseo, y se estableció una dialéctica entre el sujeto europeo y el objeto exótico de mirar extasiado.

Con *Ilona llega con la lluvia*, con Maq-

roll, se produce un fenómeno capital, cuya importancia aventaja en gran medida a todos los movimientos culturales latinoamericanos: la "otra orilla" de los escritores europeos se levanta por sí misma hacia su propia "otra orilla", que Álvaro Mutis construye, realiza y nos hace sentir. Ante el encastillamiento del objeto de la atención en sí mismo, ante el arraigo concebido como realidad propia, Maqroll responde:

La respuesta salvadora, la verdad revelada, la *otra orilla*, [el subrayado es nuestro] donde se pulen los símbolos y suceden las lentas celebraciones que disuelven toda perplejidad y ahogan toda duda.

¡Qué hermoso regalo para el hombre americano el mostrarle el camino hacia la "otra orilla"! En sus *Lecciones de historia universal*, Hegel pretendía que América era el "reflejo del mundo antiguo"; y he aquí que el reflejo adquiere forma y palabra, como lo había soñado Lewis Carroll. En el caso de Álvaro Mutis, el objeto toma la palabra y se convierte en el verdadero sujeto de un discurso y de un deseo que hacen del hombre americano un hombre creador. Se puede hablar entonces —perfecta ilustración de las tesis de Arciniega— del "Mediterráneo de las Américas".

En *Ilona llega con la lluvia*, América y más específicamente el Caribe, está en la fuente del impulso, en la raíz del deseo. A eso se le llama ennoblecimiento. Si Gilberto Orwen (cuya similitud con Álvaro Mutis es innegable en muchos aspectos) nos legó *Símbad el varado*, Maqroll hace prorrumpir la quilla del barco y corta las amarras para ensanchar —en "Odiseo Caribeño"— los horizontes en la medida del mundo. Se niega a estancarse en el "fondo del pozo", en el "silencio de esa agua muerta y lodosa" o, mejor dicho, hace de estos lugares cargados de calor, de tierra y de vegetación, el trampolín del impulso generador. La riqueza sensual de los lugares tropicales que encierran al hombre en su inmovilidad, lo que era el punto de llegada para numerosos escritores europeos, se convierte en punto de partida, en la *invitación al viaje*. Los puertos del Caribe ya no son el remanso del viaje, la meta para soltar el ancla sino, por el contrario, la puerta de acceso a los caminos del mar; y ya que el puerto de llegada se convierte a su vez en puerto de partida, no existe en el mundo punto final del trayecto; todo es fuente del impulso. Todos teníamos necesidad de ello. Las frecuentes analogías con los puertos mediterráneos son particularmente significativas y diluyen el sentido único del viaje. Si se trata del color, no es el color local sino una máscara. Si el color local se evoca es para volverlo escarnio:

Una morena de piel color tabaco, facciones de corte clásico y pelo negro liso estirado que le daba un aire lejanamente andaluz, también cuadraba muy bien con el uniforme que suponía ser de KLM. Le inventamos unos padres en Aruba y un vago pasado universitario en Barranquilla. En verdad era de Puerto Limón.

Los lugares, pues, no son punto de llega-



da sino de partida. Los personajes ya no son el objeto de la atención sino los sujetos de un impulso.

Los personajes de la novela —al menos los más representativos— se "salen de lo ordinario"; son verdaderos y están bien asidos, anclados, en una realidad, sin representar la inmaterialidad de un universalismo que los haría demasiado literarios e irreales. Dos polos definen las trayectorias del viaje. Por una parte, tenemos a los "Provincianos", a los APAGADOS arrumados a su tierra, a su destino sin horizontes; los acorralados en su arraigamiento, su avaricia, su hipocresía y su egoísmo; por la otra, tenemos a los LUMINOSOS (en el sentido del *Solal* de Alberto Cohen), a aquellos seres que han sabido conquistar la *aristocracia* —sin connotación social— de su existencia, y que se caracterizan por la generosidad, el impulso, el desapego; los "aventureros" —en el sentido más noble del término— que no pueden ser comprendidos por los otros: "¡Ay, Gaviero! No sé qué le encuentras a ese perpetuo vagabundear tuyo, dando tumbos de un lado a otro. ¿Por qué no te casas y te instalas en alguna parte?" Maqroll, Ilona, Larissa, Abdul Bashur, son personajes verdaderamente cosmopolitas que no pueden soportar a los mediocres:

Había algo que la sacaba de sus casillas, era la tontería, la necia estulticia mezclada con la pomposa suficiencia, tan comunes entre gentes apegadas a las opacas rutinas de la pequeña burguesía.

Ellos son "albatros" y si sus "alas de gigante les impiden andar", tienen el distinguido placer de elevarse mediante la subversión de un orden mutilante:

Se trataba de una subversión permanente, orgánica y rigurosa que nunca permitía transitar caminos trillados, sendas gratas a la mayoría de las gentes, moldes tradicionales en los que se refugian los que Ilona llamaba, sin énfasis ni soberbia, pero también sin concesiones 'los otros'.

Esta distinción, rápidamente percibida, los hace encontrarse y amarse al reconocerse. A veces, un personaje —de aquellos que habían estado inmersos en la mediocridad a lo largo de toda la vida— percibe en un chispazo, el resplandor de esta *gracia* y accede en un gesto de locura o de descubrimiento iluminado, como es el caso del señor Peñaloza:

Su vida había sido una mentira interminable, una mezquina cobardía: "A mí nadie me contó que esto existía, señor. Nunca lo supe ¿Se da usted cuenta?"

Esta *DISTINCIÓN* de los personajes, la señal del desarraigo constitutivo, es lo esencial en la obra de Álvaro Mutis, en la vida de Maqroll. Es el río que corre, arrastrando, algunas veces, el barro de sus riberas. Si Dios está muerto, la única ruta es el acaso.

Este rechazo a la permanencia es la regla de la vida, de los destinos que oscilan entre los verbos recurrentes "anclar" y "zarpar". La inestabilidad, el movimiento y el desequilibrio, son las condiciones necesarias para el sentimiento de vivir: "A la vida no le gusta que la traten así, como si estuviera sentada en un banco de la escuela". A los personajes privilegiados los sostiene una "fe muy semejante a la que sostiene a un equilibrista en mitad de su trayecto". En un andar muy kierkegardiano, la meta es ir de una orilla a otra; la interrupción del viaje genera angustia en tanto que el arraigamiento implica la muerte: "Estar en tierra firme acaba provocándome un fastidio abrumador". La respuesta a la desesperanza es el desarraigo altanero —¿un eco de Vigny?—, que no tiene ningún nexo con la falsa libertad, con el anticonvencionalismo que puede ser, en sí, una convención:

Al comprobar que la prostitución es tan convencional como el matrimonio, sólo logramos confirmar que el camino de una constante itinerancia escogido por nosotros y la voluntad de no rechazar jamás lo que la vida, o el destino, o el azar, como quieras llamarlo, nos ofrecen al paso, resulta, al menos, eficaz para impedirnos caer en el fastidio de una aceptación resignada.

Sin embargo, este desapego, este "desarraigo" constitutivo, no está solamente en el espacio sino también —y no constituye la menor originalidad de la obra— en el tiempo.

Los libros de los que se nutre el Gaviero en el transcurso de sus diversas etapas, son los libros de Historia, de esa historia universal que confiere a su impulso otra dimensión de viaje a través de los siglos:

En Puerto Rico, por ejemplo, sigo meditando con un muy querido y más que eminente historiador, sobre las consecuencias del matrimonio de María de Borja con Maximiliano de Austria. El perderse por tales laberintos, que pueden parecer a los neófitos una ocupación estéril, me parece mucho más práctico y con los pies en la tierra, que embestir a topes, como un borrego, contra circunstancias extrañas a nosotros que se conjuran para complicarnos el lado puramente utilitario de nuestra vida que es, sin duda, el más irreal e inasible dada su elemental e irremediable idiotez.

No obstante, el episodio más significativo de este cosmopolitismo absoluto, en diversas dimensiones, es el viaje que emprende Larissa desde Génova hasta América, en el transcurso del cual no sólo viaja a través de la Historia sino también *entre* la Historia con los sentidos, al hacer el amor con los fantasmas del tiempo "como si viviera en otra orilla", bajo las caricias eróticas de Laurent Drouet D'Erlon, coronel del cuerpo de caballería de la guardia napoleónica, o de Giovan Battista Zagni, "relator de la Secretaría Judicial del Gran Consejo de la Serenísima República de Venecia". El viaje a través del tiempo también implica peligros, que por ser exaltantes no la harán morir menos en las llamas de su "temporada en el infierno".

Esta DISTINCIÓN constitutiva de Maqroll y de los personajes principales de *Hona llega con la lluvia*, da a la literatura latinoamericana sus "cartas de nobleza" en el sentido más amplio de la expresión.

Contrariamente a lo que ocurre con numerosos escritores actuales que, sobrecoídos por el prurito de la identidad, se esfuerzan en fijarse en un rostro definido y encerrado en categorías (con frecuencia estereotipos), la novela de Álvaro Mutis inscribe sus lugares, sus personajes, en un movimiento y en un impulso. No se trata de una fotografía que fija y define. El reflejo del que hablaba Hegel ya no refleja, reflexiona.

El espejo está quebrado; Narciso no puede contemplar en él sus rasgos para fijarlos y ahogarse en el "charco negro y frío" evocado por Rimbaud. No se reconoce sino en la imagen vaga y móvil —y por lo tanto viviente— que le devuelve el río heracliteano:

Libre, fumant, monté de brumes
violette,
Moi qui trouais le ciel rougeoyant
comme un mur
qui porte, confiture exquise aux bons
poètes,
des lichens de soleil et des morves
d'azur.

(A. Rimbaud)

Maqroll nos indica la vía de las grandes partidas. Él conoce la "otra orilla", está en la "otra orilla", en ninguna parte y en todas partes, como Lord Jim.

(Traducción de Julieta Arteaga)

Perdidas caravanas

JOSÉ DE LA COLINA

Desiertos en los cuales los caravaneiros, reunidos un instante bajo la indescifrable escritura de las estrellas, o dentro del caravansary, no dejan más huella de su paso que los escupitajos de betel en el suelo; selvas sin altura, agobiantes, tan laberínticas en su desmedrada profusión como lo es la desnudez del desierto mismo, y en cuyos entresijos se descompondrán los cadáveres lujosos de húsares inútilmente heroicos; verandas desde las cuales los amos blancos, espiados por los indígenas como en las tragedias noveladas de Conrad, se desintegran mental y moralmente mientras acarician un vasto cuerpo moreno que los vampiriza; aventureros estancados en los pantanos mirando fija, obsesivamente, una postal con el esplendor de un fastuoso casino austrohúngaro; marineros que han pasado por todos los mares y todas las peripecias para arrastrar una pierna muerta e ir a orinar al estómago sin fondo de un barranco vegetal, desde el punto más alto de una carretera, desde el fonducho que frecuentan los friolentos camineros después de conducir sus mamuts mecánicos entre la caliginosa niebla...

Trato de resumir, de evocar a mi manera que creo un poco que es la suya, una "atmósfera" muy especial que surge de la lectura de los libros de Álvaro Mutis: profusión rampante u horizontal de la naturaleza latinoamericana, desnudeces geológicas del Medio Oriente, y esos jefes y capitanes perdi-

dos, roídos por un sueño febril que de pronto los calcina, los funde en el esplendor quieto y terrible del espejismo que es cada mediodía tropical o asiático. Y vuelvo a traer a estas páginas de impresiones —y nada más eso— la memoria de Conrad. Pudrición del alma blanca, del alma europea, de la historia occidental, en el lento, magnífico, enloquecedor, desesperanzador mundo latinoamericano, nunca terminado, nunca comenzado, recommenzado siempre. Mutis es poeta viajero, europeo americano, colombiano pues, y por mucho que viaje nunca deja atrás los dos espejismos, es decir las dos realidades nacidas de su imaginación, pero concretadas finalmente: sueños inmateriales en los que zumban mosquitos de pantano muy verdaderos; arena de desiertos que todavía están deslizándose, caricatura del tiempo (esa ficción), entre los dedos del guerrero carbonizado en su armadura, del prócer bolivariano succionando por lentas, cuán lentas, lianas verticales, entretejidas. Conciencia de América como otro Oriente que llama a Europa hacia el abismo: hacia ese lujoso caos que se toma todo el tiempo, que convierte la eternidad en una pululación malsana de aventuras trucas o disueltas en la nada.

En *Caravansary* Mutis sigue explorando, desesperanzadamente gozoso, con un indolente estoicismo, con un estar-de-vuelta que supone avanzar sólo mentalmente por el mismo lugar, su particular paisaje. No es la América Latina idealmente triunfal o gloriosamente triste de Neruda; no es la gran catedral vegetal barroca de Lezama Lima con sus íconos sensualmente entrelazados; no es la Arabia conquistable de Lawrence, ni la India conquistada de Kipling.

Es una América vampírica a la luz del mediodía, una selva viciosa que recordaría ese atroz fascinante cuadro de Max Ernst, *El ojo del Silencio*, pero en tonos sofocantemente cálidos y no fríos. Sobre tal panorama nacido de una fiebre delirante de la realidad, nacido de un extravío de la conciencia, Mutis pasea una voz simultáneamente solemne y paródica. Hay en esa voz apetencia sin fin de leyendas y mitos, y esas leyendas y esos mitos dan su último esplendor en el momento de su corrosión, de una corrupción que a final de cuentas ha sido siempre su manifestación única.

Lentitud vegetal de la voz poética de Mutis. Lentitud de una conciencia que en el laboratorio maligno del trópico, en la palestra infinita del desierto, pone a prueba las nostalgias del civilizado, sonríe filosamente viendo las marmóreas y epónimas estatuas blancas trituradas a cada instante por los cangrejos, desesperados de inhallable humedad, o por los alacranes neciamente irónicos, o por las termitas que tienen a su favor todo el tiempo, es decir que escapan al tiempo. Escucha, escucha, escucha el arrastrarse lioso de los cangrejos, el zumbir de la coladardo de los alacranes, el tictac paciente de las termitas: junto al pesado, ominoso, constante silencio del calor, todo eso se mezcla en el discurso de Mutis. Y aquí y allá, pero siempre en la lograda fortuna del fraseo, relámpagos de una conciencia que no se abandona al sopor, a la siesta venenosa, sino los celebra oponiéndoseles, los combate cantándolos.





A - puli - 1988/01

ROBERTO ECHAVARREN

posiciones

Eduardo Milán

El contexto general

32

La hibridez parece ser el signo dominante de la poesía latinoamericana. Desde el golpe al estado de cosas que produjo Rubén Darío, al asimilar las propuestas metropolitanas y redimensionarlas en un contexto otro, revirtiendo las aguas de "la influencia" y dejando un saldo favorable que atentaba directamente contra nuestro complejo de inferioridad literario frente a las capitales líricas europeas, mucha agua ha pasado bajo el puente. Los maestros herederos de la vanguardia, llámense Vallejo, Huidobro, algún Neruda, Borges y posteriormente Lezama Lima y Octavio Paz, provocaron una ruptura en una tradición, cuyo gesto o piedra de toque había sido precisamente la ruptura. Implantaron así una suerte de acriollamiento o elaboración mestiza de las propuestas de las vanguardias históricas europeas de los años veinte. Toda esa poesía en mayor o menor escala, con mayores precipitaciones aquí o allí, implantó una ecuación que duró décadas en nuestra lírica: poesía = metáfora. Esta propuesta parece haber alcanzado mayor precisión o un mayor grado de pureza con uno de los últimos practicantes: el cubano Lezama Lima.

La metáfora, como tropo fundador de una manera de ver "lo poético" tiene como característica fundamental el producir estudios de fijeza. Como figura paralela al ideograma chino, por ejemplo, el espíritu de fusión que produce —esto es: la consideración del objeto *ballado* como simulación icónica con una especial voluntad totémica— conduce necesariamente a una figuración pétrea. La metáfora se convierte así en piedra fundacional, en estructura de construcción por antonomasia. El arrastre de esta consideración de la metáfora como condición *sine qua non* para la poesía es un concepto que se mantiene hasta nuestros días. Digamos que para un poeta que no considere a lo poético como un material a investigar, que acepte a esta forma de figuración como "normal", la metáfora no sólo es una figura incrustada naturalmente en la lengua sino también en el *habla* poética. La metáfora se ha convertido en un dato de hecho de la naturaleza lírica. Pero la

condición de la metáfora ha sufrido un desplazamiento desde su posición original: de un lugar en la cadena sintáctica ha pasado a ser la sustitución del universo. Y entre la metáfora y el universo se levanta como figura de interdicción un medio: el poema. De aquí a la consideración del poema como *objeto* (un objeto especial: un objeto *creado* en oposición a cualquier otro tipo de objeto "natural" pero al fin de cuentas un objeto) había sólo un paso. Creo que puede decirse que desde la asimilación doblemente barroca, "traidora", de las vanguardias históricas hasta nuestros días, la consideración poética canónica ha mantenido la característica del poema como objeto de una manera invariable. Las pequeñas variaciones a este esquema, a este modo de ver prácticamente ideológico el fenómeno poético, han permanecido en el lugar del margen, en el lugar de la alteridad. Es que por esta política de desecho, de relegamiento de lo residual a la esfera de lo marginal procede toda estructura canónica, la que, a fin de cuentas se instala como preceptiva como la única manera "posible" de ver un estado de cosas, aunque este estado de cosas sea "lo poético" mismo, cuyo principio de resistencia resida en la práctica radical de la libertad. Y, quizás esta sea una de nuestras paradojas poéticas favoritas, aunque en la raíz de nuestra poesía, en el arranque de nuestra emancipación esté instalada la abertura de una ruptura radical, como en el caso de Rubén Darío.

Creo que en torno a estas consideraciones gira el amplio espectro de "lo posible" poético latinoamericano, en la actualidad. Y no importa demasiado —esto es: no altera en profundidad el esquema— el tipo de lenguaje que cada poeta utilice en cada caso, si se trata de un lenguaje "puro" o de un lenguaje conversacional. El lenguaje "puro", cuya referencialidad inmediata al signo en su materialidad es su característica más común, y cuyo efecto sugestivo es la obliteración referencial del mundo o el lenguaje conversacional, cuyo leitmotiv es la mimesis del habla cotidiana, con la convicción de que ese "arrastre milenario de todos los errores" también arrastra una buena carga poética, ambas prácticas, digo, son sólo polos complementarios aunque parezcan opuestos. Pa-

Roberto Echavarren

Baile sobre un puente

¿Quién puede hacia atrás oír, por un balcón
donde vomita día a día el alba
la costa del Atlántico,
el ruido del agua calle abajo no antes
de que se quiebre la base de cemento cuyos primeros ecos
en el abismo nos llegaron cuando se desenredaban las luces sobre
el espejo que domina el interior?
Para coger la espalda el sol irisa el flujo
hasta rastrear exhausto la
rosada alcantarilla. Ya sus pasos
en las líneas lejanas dejan casi flotante
la respiración encima de la calidez
de lo que se oyó bajo la presión instantánea
del no volver a saber que cada brazo remueve una
banda de pájaros amarillos por la dudosa nueva profundidad
que sin embargo todavía es un *vibrato*.
No puede esperarse demasiado de la liberación
de gravámenes, al abrir un apartamento no amueblado,
cuando los patos no alcanzan a aletear desde
lugares de aterrizaje que
dejé con las vacaciones pagas.
El reactivo amarillo de esta zona viene por
la ventana abierta. Pero ahora el pacto, al romper
el compás desde otra parte, sigue
lamiendo la crepitación, pegada la oreja contra el
suelo impregnado de cera que se mezcla al sudor
donde siempre puedas haber girado.



33

recería que la salida a esta disyuntiva debe plantearse a través de una terca elaboración de un híbrido como zona de evidencia, de un híbrido *a pesar de*, una mezcla que anula los contornos represivos del cánón. Así podríamos decir que, nuevamente, la poesía latinoamericana se instala como propuesta radical ante la poesía del mundo o sea, sólo así haremos justicia a la raíz dariana.

Un contexto singular

Un cuerpo extraño se ha instalado en forma de generación en la nueva poesía latinoamericana. Una generación de practicantes que reniega de una tradición que ha prestigiado ciertas operaciones poéticas con un carácter francamente emblemático. Quizás el libro que actuó como un parteaguas generacional

haya sido *Contra natura* (Barral, 1970), del peruano Rodolfo Hinostroza. El mismo Hinostroza y Mirko Lauer en Perú; José Kozler en Nueva York; David Huerta en México; Julio Cabrales en Nicaragua; en Argentina, Arturo Carrera, Néstor Perlongher y Emeterio Cerro; Roberto Echavarren entre Nueva York y Montevideo, son todos poetas —aún desconociéndose entre sí— que alimentan signos muy pronunciados de una deriva poética, de un devenir generacional que cuestiona en forma francamente radical las propuestas practicadas por las generaciones anteriores de nuestra poesía. Alguien más: Raúl Zurita en Chile. Estos escritores tienen algunos rasgos muy comunes. Uno de ellos: practican una forma de la frase que mucho debe a una consideración narrativa del verso. El verso ya no es una unidad rítmico-formal sino un desbordamiento una proliferación vocal que genera una hibridez en-

tre géneros que se resiste a la definición tradicional. Salvo una excepción, la del mexicano David Huerta, todos cuestionan a la metáfora como tropo condicionante de la poesía. Huerta, muy enraizado a la tradición metafórica de la poesía mexicana, se une a ellos por la voluntad de desborde sintáctico, de un poema cuyo centro ya no reside allí sino entre otros textos, voluntad polifónica que todos estos poetas plantean básicamente como definición. Al tótem de la metáfora los nuevos poetas oponen un procedimiento que le es complementario pero cuya radicalización parecería negar al otro: el procedimiento metonímico, el recurso de roza y sigue, de constante dar en otra cosa, sea en el nivel de la imagen o en el signo mismo. Y al efecto de concretud de la palabra poética que practicaban las generaciones anteriores, merced al uso casi exclusivo de la paronomasia, asimilada a la *función poética*, estos escritores producen un efecto de ampliación: ahora todas las funciones del lenguaje (sobre todo la expresiva y la apelativa) están en juego. A la función exclamativa, cuyo efecto es fundar un aquí vocal en la frase que rompa la cadena significativa por la súbita presencia del habla, se le suma una detención casi obsesiva en el trabajo micrológico sea este fónico o gráfico. A la voluntad de mosaico lingüístico de la intertextualidad se agrega la lupa de detención fonética, la lupa aliterativa que evidencia la materialidad. El recurso a la parodia se vuelve fundamental como diálogo con el pasado, como posibilidad de sentar *emergencias* de la tradición. Una poesía que alterna entre la comunicación más empecinada cuyo ordenamiento es casi un "ruego" al lector, y la incomunicación más enclaustrada, como si el efecto en la recepción debiera ser motivado por la simple presencia del fraseo y los juegos lingüísticos en la página. Una poesía entre dos "maneras" complementarias: elusión y proliferación. En todos los casos, sea en el de su hiperreferencialidad o sea en su obliteración, en una poesía que supone una despiadada crítica al yo poético, que las vanguardias históricas habían soslayado.

Sea cual sea la deriva que siga esta nueva poesía su efecto de dislocamiento del centro canónico de "lo poético" dejará sin duda una huella que las sucesivas generaciones deberán tomar en cuenta.

El contexto original

Si hay un país especialmente reacio a la manifestación lírica es Uruguay. Un país tradicionalmente conocido como poseedor de una cultura *crítica* (al grado de que uno de sus pensadores más reconocidos internacionalmente, Ángel Rama, ha bautizado a una generación de la literatura uruguaya como "la generación crítica"), ha llevado esa práctica reflexiva al nivel mismo de la castración. Pero esa postura crítica o hipercrítica de la cultura uruguaya no es nueva: se remonta casi a los orígenes mismos de la literatura uruguaya. Si recordamos el grado de marginalidad que debió soportar uno de sus más grandes poetas, el modernista Julio Herrera y Reissig, denostado por la cultura oficial bienpensante, podemos tener una panorama claro de lo que la actitud representa para los creadores literarios del país: la crítica asimilada a la represión de toda forma expresiva que produjera en mayor o menor grado una situación de ruptura. Otro de los grandes escritores uruguayos, el narrador Felisberto Hernández, creador de uno de los universos más originales de la literatura latinoamericana, debió soportar el silencio de la recepción durante toda su vida (con heroicas excepciones en su caso: la más notable, la del filósofo Carlos Vaz Ferreira). La actitud crítica uruguaya debe decirse, no está enfocada hacia el acompañamiento y la protección de la creación. Por el contrario, se plantea como una barrera frente a toda manifestación nueva. Con la ambición, esta vez muy poco "crítica" de crear una literatura *original* que devuelva al país la memoria de su origen (un origen geográficamente ausente: Europa), Uruguay ha mantenido durante todo el siglo la pretensión de fundar una literatura de *color*

local. Impuesto este tono cromático como rector de una *medida*, es lógico que toda manifestación de alteridad sea desechada. Este problema tiene especial incidencia en lo que refiere a la recepción de propuestas venidas del extranjero. Pongamos un ejemplo: a fines de la década de los ochenta, la literatura uruguaya todavía no ha recibido el impacto revitalizador de las vanguardias históricas de los años veinte. Si sumamos ese hecho al inusitado caso de que recientemente el chileno Vicente Huidobro fue expulsado de los programas universitarios de literatura, el panorama aparece mejor diseñado. Y si la literatura uruguaya no ha resuelto en su seno el problema de la contradicción planteada por las vanguardias, mucho menos ha resuelto el problema de los movimientos epigonales de la misma. Para parafrasear a una poeta modernista uruguaya, María Eugenia Vaz Ferreira, se puede decir que los uruguayos pasamos como una sombra por el jardín de la estética. Sin embargo, al margen de esa literatura hipercrítica oficial, justo en la zona del margen, se ha creado lo que, para seguir una denominación cara a Octavio Paz, podría llamarse una "tradición de la ruptura". Toda una zona de la literatura uruguaya, fundamentalmente poética, ha seguido la piedra de toque lanzada por, diríamos así, su fundador: Julio Herrera y Reissig. Es una zona especial: la superficie poética que plantea como leitmotiv de su creación la experimentación con el lenguaje poético. Un corte, un tajo sincrónico ubicaría a poetas como Jorge Medina Vidal, Amanda Berenguer, Ida Vitale, Enrique Fierro, Cristina Carneiro, Roberto Echavarren, Roberto Appratto, poetas muy distintos pero con la similitud de una práctica que mantiene una brújula única: el lenguaje como materia a investigar, la poesía como un objeto no canónico que debe ser puesta al día en sincronía con lo que ocurre a nivel universal. Se trata de una poesía de la resistencia: no de una resistencia a un sistema de cosas imperante en el país, sino de una resistencia al sistema oficial de la poesía. Estos practicantes tienen un ínfimo acceso a los medios de prensa y sus obras son soslayadas por los periódicos y revistas culturales. Dos de estos poetas Carneiro y Echavarren, residen en el extranjero. Los otros han elegido una suerte de exilio interior y, contra viento y marea oficiales, continúan una práctica de la dignidad poética. Dentro de este marco imperante en la poesía de su país de origen, debe ubicarse el punto de partida de la poética de Roberto Echavarren. Su caso es el de un poeta no sólo negado sino que prácticamente ignorado en su país. En ese hecho confluyen por lo menos dos razones de peso: su condición de *extranjería*, esto es su residir fuera de fronteras, y el conflicto especial que plantea su poesía para los cánones de recepción del lector medio uruguayo adoctrinado como nadie por la crítica literaria oficial. Dígamoslo de una vez: la crítica uruguaya de poesía no ha superado todavía la barrera de su propia incompreensión de productos poéticos que vayan algo más allá de la simple comunicación referencial. El modelo que mantiene la generalidad de los críticos es el esquema propuesto por la literatura de una única lengua: la española. Y no de toda la literatura española: fundamentalmente de la literatura renacentista española, donde Garcilaso de la Vega es el paradigma de lo poético. Poco se atreven los críticos literarios uruguayos con el siglo de Oro español: si lo hacen siempre serán preferibles Quevedo o Lope de Vega a un Luis de Góngora, verdadero padre de la vanguardia en lengua hispana. Es ya una vieja historia el privilegio otorgado por esta crítica a la mimesis sobre la *creatio*, a la copia de una norma que a la invención. De este modo es natural que una poesía de la complejidad de elaboración y de recepción como la de Roberto Echavarren sea desoída y negada. Se trata siempre de la negación de todo producto que proponga e intente propagar una forma de la alteridad, una negación en nombre de un estado poético que no puede permitirse el reconocimiento de sus brechas y de sus fallas. Todo intento *emergente* frente a ese bloque monolítico que habla por una vez única y monótona, debe ser descartado.

I.

La escritura de Roberto Echavarren llama la atención de la crítica desde la publicación de su libro *La planicie mojada* (Caracas, Monte Ávila Editores, 1981). Antes había publicado *El mar detrás del nombre* (Montevideo, Alfa, 1969). *La planicie mojada* manejaba un aparato verbal cuyo centro era el significado. No un significado que se desprendiera del acoso directo del referente, sino un significado que aparecía oblicuamente referido, rozado al pasar, en un intento de encadenamiento que formalizara un tapiz de significaciones. Ese oscurecimiento del significado se basaba en dos modelos que Echavarren asumió desde el principio: el de la poética *clús* de Lezama Lina y el de la teoría del inconsciente de Jacques Lacan. De Lezama, Echavarren recogía la proliferación del decir en busca de un centro que sucedía fuera de la escritura, el borde de un eje ausente que subyace a la organización sintáctica pero que no la dirige sino que la deja fluir con libertad. En el predominio obsesivo de la sintaxis como ordenadora de un mundo sin sentido, nutrido de objetos que no tienen más significación que su propia funcionalidad, radica la poética de *La planicie mojada*. De Lacan, Echavarren tomaba en un plano estrictamente teórico la función del lenguaje como piedra de toque para el funcionamiento de la máquina del inconsciente. No hay una lógica del lenguaje en ese libro de Echavarren: hay una lógica de imágenes que responden a un impulso estrictamente personal, ordenada únicamente por una necesidad del decir. En este sentido, *La planicie mojada* es un libro implosivo donde del deseo permanece enmascarado en la exterioridad metafórica y se niega a decir qué es. Un libro oscuro, cuya actitud fundamental es transmitir un imaginario en bruto, una imaginario casi salvaje. Uno de sus valores es la voluntad de mimetizar el comportamiento imaginario (una especial forma de mimesis también imaginaria) y entregarlo al receptor sin concesiones a una norma de inteligibilidad. En esa obliteración del sentido, en esa autocensura a propósito, en ese oscurecimiento referencial reside su radicalidad.

El siguiente libro de Echavarren, *Animalaccio* (Barcelona, Llibres del Mall, 1985), representa el lado "claro" de su poética. Consciente de que la censura en el decir es meramente operativa, ya que lo que se oculta aquí salta allá, *Animalaccio* se abre a un cierto grado de representación. Esa apertura se plantea básicamente en la relación directa con el objeto, con lo que la palabra " nombra". Hay un mayor desprendimiento de la metáfora en favor de una mayor *realización* del lenguaje. La escritura pierde así su ensimismamiento y entra en una zona híbrida donde el lenguaje poético se mezcla con el lenguaje hablado, produciendo un continuo cambio de registro. Los adjetivos pierden su privilegio "literario" y ahora califican desde cierta perspectiva coloquial. Digo "cierta" perspectiva coloquial: Echavarren no cae en *Animalaccio* en la trampa de creer que el lenguaje coloquial es el lenguaje natural de la comunicación. Sabe que el coloquialismo reviste una retórica tan gastada por el uso como cualquier otra. Esa entrada coloquial en la escritura se practica para quitarle neutralidad a la escritura misma y en favor de una mayor concreción de la expresión. En este sentido, en el cuerpo negro de la escritura se introduce lo coloquial como un injerto que produce momentáneamente un cambio de piel. Otro elemento que aparece claramente en *Animalaccio* es el anecdótico. Los poemas ahora tienen un tema más definido, por lo que el lenguaje cambia de perfil al dejar de estar exclusivamente auto-referido. Era previsible este nuevo envión de la poética de Echavarren, que alterna siempre entre el verso medido por la respiración y un desborde verbal narrativo. La ruptura generica que produce el lenguaje de *Animalaccio* servía para caracterizar definitivamente esta escritura: una escritura de

la hibridez. Sin perder el deseo significativo de su libro anterior, en *Animalaccio* Echavarren ingresaba en un nuevo territorio: el del mundo objetivo-real. Naturalmente que proseguía el cuestionamiento de esa realidad como un paisaje instituido con mecanismos anteriores a ella misma. Contra esa realidad "hablada" ideológicamente, Echavarren saltaba de la autocensura a la denuncia. Y desde la única perspectiva creíble: desde la más empecinada subjetividad. Denuncia del mundo y denuncia del signo poético. El mundo objetual se define estrictamente por el deseo del que lo nombra y no por una lógica implantada antes del deseo. La propuesta de Echavarren, de *Animalaccio* en adelante, es nombrar todo de nuevo. Esto lo aproxima a una poética de invención, casi de creación ex-nihilo. Pero si la invención siempre ha concedido un grado de veracidad a ciertos discursos paralelos al poético, caso el de la ciencia, por ejemplo, con la consabida voluntad que eso atrae de ordenar el mundo, la escritura de Echavarren acepta la desarticulación de lo real como dato de hecho. La luz, los objetos, sus relaciones, dependen ahora de la mirada del poeta. Ya no más un universo anterior a la mirada. Partiendo de la base de ese *estar ahí* de lo real se trata de conquistar un lugar para la mirada personal. La mirada inventa el mundo.

II.

Preguntarse por la poesía de Echavarren, pensarla, es preguntarse desde dónde escribe. La voz de Echavarren —que aquí suplanta por ese hablante que de tan ficticio es evidente— alterna entre la subjetividad más intensa y la objetividad más intensa. Aquí se ha roto el equilibrio que posibilita la comunicación referencial, que es un "nivel medio verdadero" o una norma que posibilita la satisfacción del mensaje. El circuito se ha roto. De la descripción del ropaje del escriba —robe de chambre en el caso de Mallarmé, cardigan en el caso de Echavarren— la voz salta a medir la dimensión de la cabeza de Jesús frente a la nube. Quiero decir: si no hay un nivel medio del habla común, tampoco hay un nivel medio del habla poética. El terreno terroso del lenguaje de estos poemas, de este *decir Echavarren* alcanza niveles de inusitada aspereza. Un cacto: "era bello, áspero, intratable" (Bandeira). Es la entrada de un *bandeirante* a saco en la selva de sonidos para imprimir, en su único claro posible, la impronta de una singularidad. Escribir es morir por un estilo, es dejar la vida atravesada por el estilete. Pero escribir con la apariencia de un estilización que no parece estilo sino insinuación, derivación a otros estilos completamente interminable, es tener un estilo único inconfundible.

La cotidianidad no se marca por el paso de las horas: se marca por la enunciación de la brecha, por el reconocimiento de la falla, por la recuperación del margen —y su evidencia. Es elegir del encadenamiento de instantes su lugar más residual, menos canónico. Es evitar, de cualquier manera desacralizada, una visión global, de sobrevuelo. No se trata aquí de una poesía de demiurgo, del que sabe el final de la Historia o de la Novela. Es la poesía de un habitante de la casa. Mejor: un habitante de pluralidad de casas: la poesía de un nómada. Y sólo un nómada puede entrar en el instante con una falta absoluta de superchería. Echavarren no ve en el instante lo que no ve el ojo: no es la mirada de un escudriñador del instante. Lo que ve es lo que todo ojo ve. Esa obviedad del ojo y su mirada sitúan su visión en los antípodas de una búsqueda de "lo poético". Aquí, por contraste, lo poético es la carga residual que el instante pierde al ponerse en escena frente a los ojos de un poeta. Ese exhibicionismo del instante, que ha engañado por tradición a un sinnúmero de poetas, es justamente la carta que no juega Echavarren. El uruguayo juega por descarte de lo poéticamente obvio y elige la carta más difícil: la de la obvia cotidianidad. En este sentido los poemas de Echavarren son una segunda voz del instante.

CINTIO UN DESTINO VITIER MATINAL

Ricardo H. Herrera

“ Doy gracias por haber nacido en un país donde no hay literatura, donde no existe la ‘carrera literaria’, donde ser poeta no significa nada, etc. ¡Gracias!”

Cintio Vitier (Cayo Hueso, 1921) uno de los mayores poetas cubanos vivos, escribió estas palabras en 1956. ¿Cuál es su sentido? El reconocimiento de una situación ventajosa, que favorece la vida espiritual al evitarle al poeta falsos espejismos, y, también, una táctica advertencia: poesía no es literatura. Literatura, evidentemente, es lo que permite hacer una ‘carrera’; poesía, ya lo veremos, lo que posibilita la construcción de la persona: negación de la máscara, reconocimiento de nuestro rostro.

“Nadie puede decir ‘soy un poeta, escribo un poema’, qué repugnancia; y sin embargo, uno había soñado vivir en el noble comercio de las letras, como un trueque de aves lirás y turquesas, de constancias e ilusiones. En lugar de eso ha tenido que polemizar con el escepticismo y la bastardía, entrar en la boca de los inmundos, romper sus años en el pedregal vacío de la escritura, de las publicaciones. Y encima comprendiendo que iba por otra parte, que se escapaba, que está sonando en el piano solo y aterrador de la finca, lo que de tan grotescas maneras creíamos apresar.”

Este combate a una escritura no nutritiva, desligada de la búsqueda de la verdad y del ámbito de los prójimos, es, en realidad, la consecuencia de una experiencia más profunda, verdadero núcleo inspirador de su obra creadora. Para entender cabalmente el sentido de su aventura humana es importante precisar esa experiencia fundamental: la “extrañeza de esta”, el vacío que el poeta descubre en el corazón de todo cuanto existe: extrañamiento de sí, vacuidad circundante. Si bien en una primera impresión estas dos

últimas proposiciones parecen ser una sola, de hecho revelan dos maneras distintas de enfocar el problema: en la primera el mal está en uno, en la segunda el mal está fuera. Estas manifestaciones de un malestar y abatimiento crecientes, en ese orden, se suceden asediadas con distintos instrumentos —con el verso primero, con la prosa después— en la obra de Vitier. En tanto que perseguida con el verso la extrañeza es padecida solamente: ella encarna en un estilo demasiado anhelante de profundidad, demasiado obsesionado por su “heráldica”.

Casi todo su trabajo poético de la década del 40 es así, y puede ser comprendido como una empedernida voluntad de “desnacer”. “Oh desnacer, trabajo de mi alma”, dice en *Extrañeza de estar* (1944); pero el estilo no acompaña a este movimiento creador sino que es, más bien su reverso angustiado. Digo esto porque a la voluntad de desnacer la nutre el deseo de renacer, deseo que se ve frustrado por un discurso que lo dificulta. Este ansiado renacimiento comienza a producirse al promediar la década del 50, con la redacción de *Canto llano* (1953-1955) y *La luz del imposible* (1957).

Este último libro, uno de los más logrados de su autor, pone en acción lo que él mismo, en otro sitio, llama “fragmentarismo sistemático”. Es un libro de prosas diversas imantadas por las dos experiencias que nombramos antes, extrañeza y ascesis. Al ser asediado con la prosa, el extrañamiento ya no es tanto precedido como dominado, y el malestar —que en realidad, como veremos, es presencia de lo desconocido que se manifiesta, y de ahí su fertilidad pese a parecer una carencia— comienza a decantarse, arrojando hacia el exterior los elementos espúreos que lo contaminaban. Hace Vitier, en ese libro, la primera autocrítica de su escritura y junto con ella,



un acertado diagnóstico sobre su pertinaz estado anímico. Dice: "Queríamos coger las cosas con las palabras, y las palabras se nos volvían cosas herméticas, inapresables. Queríamos decir nube y decíamos azotea, caballo, ira; queríamos hacer un poema despierto y nos salía un poema dormido; queríamos decir una cosa enorme y no decíamos nada; queríamos amanecer, y anocheábamos. Nuestra extrañeza no era de las sensaciones y su trasfondo metafísico sino de más abajo, de las entrañas, de la raíz." El juicio es severo pero exacto. La ascesis comienza a mostrarse como la necesaria consecuencia de la extrañeza. En efecto, la voluntad poética antiliteraria permite formular el diagnóstico sobre el extrañamiento y liberar el espíritu de la densa malla imaginativa que lo apresaba. Hecho esto, la extrañeza se desplaza de la percepción al sustrato geológico: "Queríamos entrar en otra dimensión, ajena a la polaridad de lo bello y lo feo, lo suficiente y lo excesivo, lo armonioso y lo desordenado porque no vivíamos en un ámbito (historia grave, geografía resonante) donde la soledad, y sus hermosas compañías, tuviera sentido sino en una isla de *intemperie cerrada*, con el tesoro palpitando como un caos ardiente en lo seco y en lo húmedo, alumbrando en cada cosa un ídolo hueco para el hambre de posesión." La extrañeza de sí, ahora lo vemos claramente, tiene un reverso: la vacuidad circundante. Hacia ella se desplaza el lenguaje; aunque no del todo, según lo revelan otras páginas de *La luz del imposible*, pues la extrañeza no es sólo la cerrazón de la intemperie sino también una fractura en la realidad, una momentánea fractura, que al abrirse un instante hace destellar el misterio de la encarnación. Esa nada, llamemos así a esa grieta, siendo la fuente de la poesía, continuará turbándolo; pero al haber comenzado a aclararse las relaciones entre poesía y realidad, este misterio empieza a ser asumido y, en alguna medida, dirigido por la fe religiosa.

De "Homenaje a Juan Ramón Jiménez", texto central de *La luz del imposible* son los párrafos que citamos antes. No es casual, evidentemente, que estas acertadas estimaciones sobre sí mismo y su entorno se encuentren allí. Se diría, por el contrario, que ello era rigurosamente necesario. ¿Por qué? Cualquiera que lea su primer libro de poemas *Luz ya sueño*, escrito entre sus diecisiete y veinte años entenderá que él hubiera podido ser un delicado epígono de las poéticas neoclásicas que entonces (1938-1941) estaban en boga. Son estos poemas algo más que ejercicios; son bellos ópalos convalecientes de otredad. Pero inmediatamente después de este libro —que por otra parte, mantuvo inédito hasta 1953—, Vitier abandona las seguridades de la costumbre y comienza a perderse, para encontrarse al cabo de diez años de laberíntica escritura, con su raíz desnuda. Por eso puede decirle a Jiménez: "qué nostalgia de aquel mundo que dejé, que tenía que dejar, como un pobre una joya prestada." Ahora comprendemos por qué el juicio sobre sí mismo ha irrumpido con absoluta lucidez en el homenaje a J.R.J.: ha sido, precisamente, al contrastar su situación con la del gran poeta admirado cuando su conciencia ha iluminado toda la distancia que hay entre un europeo que talla —al fin de una tradición centenaria— los más puros diamantes líricos de la poesía española, y un americano que

abre los ojos aturdidos en medio de un espacio arrasado por el mercantilismo y la desmemoria. La belleza, la belleza pura del verso desnudo juanramoniano, nos sugiere Vitier, no podía ser trasplantada a la isla sin que nos desfigurara, sin que nos hiciera aún más irreconocibles para nosotros mismos. Este gesto de devolver un tesoro, que sólo en tanto prestado no vuelve ridícula nuestra pobreza, nos lleva al movimiento espiritual que inmediatamente se operará en el poeta: el de hallar una tradición autóctona para su especial forma de soledad.

Para más adelante quedará la integración con lo europeo, para después que la pobreza sea conocida y aceptada (y en tanto deseada, ya lo veremos, también esta carencia será fértil; salvará al ser y al hacer del enmascaramiento de la posesión por la virtud irradiante de su entrega a las esencias). Es este un impulso inverso al del modernismo, algo similar a suponer un Darío que hubiese empezado hablando del buey de su Nicaragua natal y sólo después hubiese ido hacia las sofisticaciones de los parnasianos. Dicho sea sin desmedro de la pasmada musicalidad de Darío, ¿no hubiera sido entonces más enriquecedor y lúcido el acercamiento a lo europeo? ¿No tendríamos, en ese caso una tradición más coherente y estimulante? ¿Hace falta agregar que lo mismo volvió a repetirse con la importación de las vanguardias, y que en vez de encontrar nuestro rostro sólo hicimos más grotesca —con esa cibernética verbal— la máscara para ocultar nuestra pobreza?

Jiménez, Darío... Siendo Vitier un poeta que se formó junto a Lezama Lima, parecería oportuno nombrarlo ahora, porque de él surgió el anhelo de un proyecto teleológico que canalizara las fuerzas creadoras de la isla —si bien distinto del que comenzamos a esbozar—, pero prefiero acercar otros dos nombres que, me parece, han tenido mucho mayor ascendencia sobre nuestro poeta: Vallejo y Martí. Prefiero hacerlo porque al aproximarme a uno de los núcleos imantadores de esta aventura —la poesía como antiliteratura, como forma de vida espiritual— estas dos obras resultan imprescindibles para comprender a Vitier. Tanto en Vallejo como en Martí la integración con lo español se produce a partir del reconocimiento de la propia menesterosidad, y en ambas obras, también el impulso ascético —que salda magníficamente el rencor entre acción y palabra— conduce la depuración del lenguaje al centro mismo de la vida personal, transformando al estilo en un catalizador de la experiencia vital, la que, ya en absoluta relación dialéctica con la escritura, resulta a su vez purificada; purificando, simultáneamente, cada nueva conquista expresiva.

La presencia de Vallejo y de Martí es perceptible en toda la labor poética de Vitier: ya en el vocabulario y el ritmo ("Después del aromático aguacero/ ya no iremos por dulce a la bodega,/ ni saldremos corriendo hasta la sombra/ morada del caimito cariñoso..."), o "Puedo ser polvo en el polvo / y alzarme como la luz. / Con esto me bastaría, / si no me miraras tú.", ¿no evocan acaso líneas de *Tril-*



ce y de *Versos sencillos*?), ya en la asimilación profunda de sus eticismos revolucionarios (ambos convalidados por el sacrificio personal y el sentido trascendente de la vida). La presencia de Martí, sin embargo, es decisiva: bajo su poderoso influjo Vitier ha compuesto su *Canto llano*. En él, consustanciado el poeta con la expresión gnómica del último Martí, logra sacudirse la pesada retórica de toda su obra anterior; si bien hay en ella, por supuesto, permanentes indicios de esta actitud —“Homenaje a sor Juana”, “Palabras del hijo pródigo”— que recién ahora cristaliza. Plasma entonces sus primeras “imágenes reales, pero *sin imaginación*”; palabras solas, desnudas grávidas. “Librame de los kenningar”, un poema del libro enuncia su nueva poética: renuncia a los juegos, a los enigmas del lenguaje (sólo del lenguaje); abominación de los paraísos retóricos y de los infiernos utópicos. Cito la estrofa final:

Déjame hablarte con mi rostro
y déjame verte con mis ojos,
y quema lo que en mi palabra
no sea fiel, o quémalo todo.

Ni máscara ni transparencia: rostro, persona, criatura. Fin de la literatura, fidelidad a la vida, comienzo de la poesía. Esta poesía no es “Beatitud Sustitutiva”, sino —como el mismo poeta lo señala en un ensayo sobre Hesse de 1956, recogido en *Crítica sucesiva* (1971)— un camino de liberación espiritual. Liberación de la cruenta fatalidad de la poesía contemporánea, que por ir tras su pureza casi se pierde a sí misma en el narcisismo tanático de una escritura cada vez más abstracta, y acceso al umbral del misterio —no de lo misterioso.

Inicia ahora Vitier la búsqueda de su propia tradición: la tradición del extrañamiento, de la aridez y la pobreza. El primer paso en este sentido lo hallamos nuevamente en *La luz del imposible*, el segundo en el extenso y extraordinario estudio *Lo cubano en la poesía*, publicado al año siguiente (1958). El espectro se agranda: ya no es lo extraño, sino lo cubano lo que busca: algo también bastante extraño en la Cuba de Batista, prácticamente desnaturalizada hasta el pintoresquismo por el *American way of life*. No se le escapan al poeta las deficiencias de este trabajo —ensayo poemático, más rapsódico que metodológico (y, seguramente por eso, tan significativo y vivo aún hoy)— cuyo eje es “la autoctonía como fundamento de la universalidad”. A partir de esta certeza, y tratando de medir el ámbito geográfico con los delicados instrumentos del lirismo insular, Vitier comienza a adivinar el rostro de su patria. Evidentemente su labor tiene un carácter netamente fundacional en su obsesión por afinar las erráticas esencias que la naturaleza inspira al alma cubana, y tan verdadera es la certeza que lo guía (la autoctonía como fundamento del carácter, el alma y el espíritu), que el libro puede

ser leído y disfrutado por un argentino sin necesidad de agregarle ninguna nota al pie de sus páginas.

Al ir comprendiendo el poeta la naturaleza de su pobreza, tan en contraste con la belleza natural de la isla, el extrañamiento de su ser es focalizado cada vez con más precisión: ya no lo llamará extrañamiento sino aridez. Hay un vacío casi absoluto en torno, hay un vacío dentro de sí mismo que, ahora lo sabe, la poesía no podrá llenar jamás: pero al poder remontarse desde la pobreza íntima, por la insaciabilidad que ella genera, hasta lo imposible (que tal es la libertad de la poesía) ahora encuentra amable a su aridez —no se rebela contra ella, la obedece. Este es un momento único en su vida, un momento de reconciliación: la confianza puesta en su vacío —porque es éste el necesario reverso de la plenitud, como el dolor lo es del placer, y ambos, inextricablemente unidos, la vida misma—, la obediente confianza puesta en su vacío, como si fuese ese silencio la voz del espíritu, lo apremia con la más completa conciencia de sí; pero esta conciencia, al estar abierta al mundo de los prójimos, no se agota en el espejismo esterilizante de autocontemplarse, sino que se nutre con la sustancia de la realidad. Y, como es natural, por esos mismos años (1954-1959) Vitier escribe sus primeros poemas totales, los primeros poemas suyos en los cuales es imposible cambiar una sola palabra: “El apócrifo”, “La rama”, “La luz del Cayo”, “Palabras a la aridez”, “El rostro”, todos ellos contenidos en *Escrito y cantado*, publicado en 1959. Simultáneamente a este arribo a sí mismo y a su propia voz, a esta ingenua —porque creadora— apertura a la *intemperie cerrada*, la historia hace su irrupción en la isla.

Antes de sacar las consecuencias de este suceso, quiero volver atrás y aclarar algunos aspectos sobre lo dicho hasta aquí. A propósito de *La luz del imposible*, libro formado por ensayos, poemas en prosa y pensamientos, usé la expresión “fragmentarismo sistemático”; al nombrar *Lo cubano en la poesía* dije “ensayo poemático”; asimismo, notamos que el libro de poemas compuesto por aquellos mismos años (ese riquísimo lustro creador que va de 1954 a 1959) lleva el título de *Escrito y cantado*. Como es obvio, las fronteras genéricas han comenzado a desplazarse y a rozarse entre sí. En 1984, con la publicación de *Los papeles de Jacinto Finalé*, Cintio Vitier llevará a su colmo este procedimiento al agregar a los géneros anteriores (ensayo, poemas en prosa, pensamientos) poemas líricos y traducciones, y colocar a todo el conjunto en el centro de un ciclo novelístico. Este afán de integrar todas las voces de la poesía en un solo mundo poético, este anhelo de unidad de lo diverso (no de síntesis), es, por sus nexos y relaciones entre las partes, sistemático; pero esta sistematización, que es vocación de integrarlo todo para devolverle al hombre su unidad rota en especializaciones cada vez más críticas y laberínticas, no abandona su carácter de fragmentario porque ello significaría renunciar a la posibilidad misma de la unidad, en tanto ésta es considerada como la cantidad de desconocido que siempre ha de permanecer como tal y en torno a la cual se agrupan nuestras expresiones y conocimientos. El fragmento, entonces, no se define por la apariencia externa del poema, sino por su dependencia interna del imposible que lo inspira y en el cual todos los fragmentos se unen. Hay aquí, sin duda, una aguda nostalgia por otros momentos de la cultura, y que el catolicismo del poeta ilumina. Ahora bien, el efecto de esta integración de prosa y verso sobre lo que solemos denominar la lírica, se traduce en una musicalidad *llana*; no enfática, similar a la del habla cotidiana. Es esta oralidad, tan connatural a lo que Menéndez Pidal ha llamado “poesía española de tipo tradicional”, lo que le da a estos poemas de Vitier una espléndida fluidez.

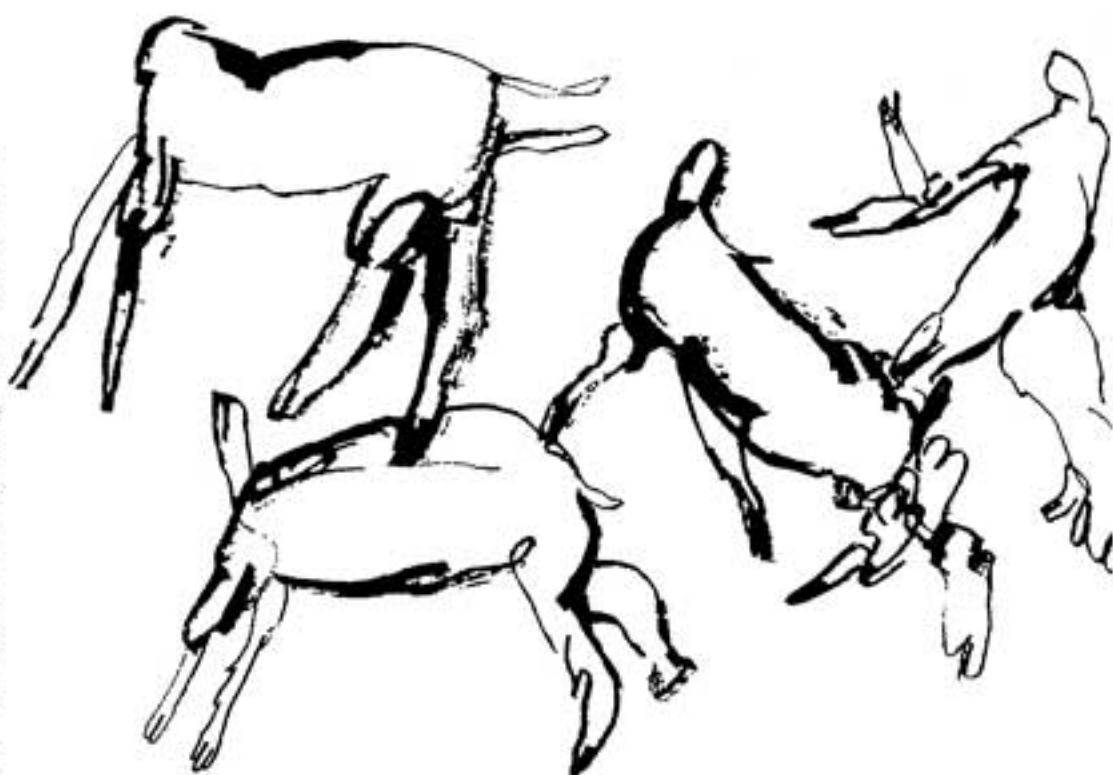
Dije también, a propósito de esta lírica, algo que vale especialmente para el poema “Palabras a la aridez” sobre la reconciliación del poeta con esa carencia que le vale la vida y que, sin embargo lo depura y lo nutre para una experiencia cada vez mayor de humanidad y poesía. Bien, al leer “La zarza ardiendo” (“Poesía como fidelidad”), páginas teóricas contenidas en el volumen *Poética* (1961), fechadas en 1956, comprendemos por qué ha sido ello posible. La reconciliación se inicia, como apunté al principio, por la separación entre poesía y literatura. Esta separación entre lo que da vida y lo que la quita, entre lo que devela y lo que encubre, condujo a desconfiar, como de un peligro letal, de la escritura como justificación de la existencia. La desconfianza se asentaba sobre la certidumbre de que tal proyecto significaba poner la vida en segundo término, esto es, al servicio de la obra literaria. El ataque a la literatura, incomprensible de otro modo en un intelectual de tantos trabajos li-



terarios y lecturas, tenía por objeto invertir el orden de esta ecuación: transformar a la poesía en vida espiritual. Probablemente haya algo más que un dejo de cultura burguesa —esa mezcla de laboriosidad y hastío— en el querer hacer de la escritura una justificación de la vida; sea como fuere, Vitier ve en esta actitud más un pecado contra el espíritu que una forma aberrante de enajenación de la persona, pues no enfoca el problema tanto desde una óptica marxista como desde su cristianismo. En "La zarza ardiendo" este proceso de depuración de la poesía ha sido llevado a su último extremo al reconocer allí el poeta, a más de su condición de criatura el alcance y las limitaciones del acto creador: "El signo supremo del espíritu en el hombre no es la creación, que en él es siempre mediata, insuficiente y engañosa, sino la obediencia —y toda obediencia se refiere al espíritu: lo otro es sumisión, esclavitud. Cuando obedecemos al espíritu nos llenamos de fidelidad. Cuando somos fieles nos hacemos como niños y entramos silenciosamente en la línea de la realidad. No cabe mayor gloria a la poesía." Las páginas finales del capítulo seis de la "memoria y novela" (nueva integración, esta vez entre la historia y la vida personal) titulada *De Peña Pobre* (1978) —al estar situadas después del suicidio público de Eduardo Chibás (fundador del Partido del Pueblo Cubano) en agosto de 1951— confirman esta conjetura nuestra sobre el papel desencadenante y activo del cristianismo, de un cristianismo ya cabalmente asumido en el giro estilístico del año 1954: "supo para siempre que aquella comunión con el verbo sacrificado y silencioso era lo único que podría devolverlo sano a la ciudad llagada, hacerlo hermano de los hombres y ponerlo, aunque fuera de un modo ínfimo, secreto, incomprensible o despreciado, a su servicio."

Llega el año 1959 y como dije antes, la historia irrumpe en la isla. No creo que haga falta ser comunista para reconocer el fundamental papel político que pasa a ocupar Cuba desde ese año. Batista forma parte de la historia seguramente pero de una historia sin poder dinámico: es un hecho muerto. Al margen de nuestra adhesión o rechazo de la revolución cubana, habría que estar ciego para dejar de ver en ella un evento histórico de formidable magnitud: el primer paso de una sociedad americana del capitalismo al socialismo. Que este pasaje se haya realmente cumplido es otra cosa, ciertamente; pero es indudable que la transformación se intentó; o se sigue intentando si se prefiere así. Veamos brevemente cómo se produce el ingreso de Vitier a este proceso. Ya notamos al comentar el homenaje a J.R.J., que al calificar a Cuba de *intemperie cerrada* deploraba la ausencia de una geografía y una historia verdaderamente sentidas, vividas y asumidas: la ausencia de un espacio en el que vivir tuviera gravitación y donde la sucesión temporal fuera algo más que la cronología de la explotación y la rapiña. En *Lo cubano en la poesía* Vitier deja de lado la historia; es decir, deja de lado la historia oficial por la carencia de verdaderas acciones que pusieran a prueba las palabras, y constataba, por ello, que las palabras se habían convertido en falso oropel, en sonoro vacío. Rescata, no obstante, dos tradiciones vivas, pero secretas, que aún seguían otorgando dignidad al cubano y credibilidad al lenguaje: el eticismo martiano y la poesía. Y bien, así como la poesía se encontró a sí misma en él recién después de haberse supeditado a los mandatos de la vida del espíritu, del mismo modo el eticismo insular se verifica al consustanciarse éste con el sacrificio personal de los revolucionarios. Para el poeta, evidentemente, esta verificación histórica de la sustancia ética de la patria está mucho más allá de cualquier polémica ideológica: sería absurdo plantear su adhesión inicial en esos términos; se trata, más bien, de la virtud palingénésica de la sangre derramada por millares de esclavos negros durante la colonia y por los luchadores independentistas después, que ya no sólo florece en palabras bellas desde donde se vislumbra la justicia ideal, sino que al fin da frutos, es decir, actos de justicia en los cuales aquellas palabras cobran vida, y todo ello, como es natural en un hombre de fe religiosa, lo convierte —porque es la suya, sin duda, una conversión revolucionaria.

"El rostro" sólo, poema escrito en la primer semana del 59, bastaría para demostrar que ello es así. La lectura de su ciclo novelístico —*De Peña Pobre* (1978), *Los Papeles de Jacinto Finalé* (1984) y *Rajando la leña está* (1986)—, como asimismo su contribución para la historia de la eticidad cubana —*Ese sol del mundo moral* (1975)— no dejan lugar a dudas: Vitier siente la imposición de la revolución como un mandato del espíritu ante el que no caben vacilaciones; no se trata de preferir una comodidad a otras, sino de vencer el resentimiento y servir. Para él el suceso se ha planteado



en términos absolutos, y por ello con Martí puede decir: "el verdadero hombre no mira de qué lado se vive mejor sino de qué lado está el deber; y ése es el único hombre práctico, cuyo sueño de hoy será la ley de mañana, porque el que haya puesto los ojos en las entrañas universales y visto hervir los pueblos, llameantes y ensangrentados, en la artesa de los siglos, sabe que el porvenir, sin una sola excepción, está del lado del deber." Esto no significa, por supuesto, que sus facultades críticas se hallen obnubiladas: como hombre religioso no ignora que el mal acecha y que, como él mismo lo dice en la página final de *Los papeles de Jacinto Finalé* (y no por nada este apócrifo guarda tan estrecho paralelismo fónico con su seudónimo), todo puede ser "la trampa de una nueva forma de poder"; pero su confianza está allí porque, no obstante las limitaciones de una ideología que niega trascendencia al sentido de la vida, tiene fe; tiene fe en el tesoro de justicia que la revolución encarna, a pesar de eventuales debilidades personales. En definitiva para Vitier el lugar de encuentro entre el marxismo y el cristianismo es la ética; y ambos empalman con su concepción de la poesía en ese mismo punto —y, por eso mismo, es imposible hablar de ella sola: separarla de la totalidad en que está integrada sería desnaturalizarla, reducirla, siendo su aventura rebasar los estrechos límites del lirismo (aventura que también es tortura porque Vitier es un poeta lírico aun cuando incursione en la épica de la eticidad vuelta sustancia de lo cotidiano). No se trata de un sincretismo complicado, sino de una actitud espontánea: malabarismos conceptuales deberá realizar el que quiera conciliar liberalismo económico y cristianismo, no quien puede en paz decir "ahora todos somos pobres por fortuna". Obsérvese además la curiosa aleación de palabras: pobres por fortuna. Y es que esta pobreza ya no es solamente una carencia sino también una fuerza, la virtud que le permite ir de lo superfluo a lo necesario para preservar lo que realmente importa: el alma. Por ello sus palabra poética, a partir de este momento, es todo lo contrario a la agresión y la polémica de la poesía "comprometida". En efecto, no es con bravuconadas y arengas como se cambia uno a sí mismo, sino, como él lo dice en un ensayo sobre Martí ("Lava, espada, alas: en torno a la poética de los Versos Libres", en *Temas martianos* de 1982), con amor: "el único trasmutador de los valores establecidos por la casualidad."

La política, entonces, como un compromiso con la justicia que conmueve integralmente a la persona, penetra en su trabajo crea-



dor. Eso le permite releer la poesía cubana con otra óptica: ya no como la negación de la acción, sino como el espíritu encarnado por ésta. Se vuelve, de este modo, sobre su obra y, en cierta manera, la reescribe, la completa. Tal es el sentido y el alcance de *Los papeles de Jacinto Finalé*, testimonio de las sucesivas muertes y resurrecciones de su persona poética, y verdadera prolongación de *La luz del imposible*. El parentesco entre este apócrifo (padre e hijo) y su seudónimo es, ya lo dije, extremo: pensamientos, poemas enteros ("Deseo", por ejemplo; incluido con variantes en *Sustancia*, de 1950), y hasta la misma experiencia religiosa son aproximados a la praxis revolucionaria y vistos bajo nueva luz. Pero no sólo ello; también ésta, la revolución, es, a su vez, llevada hasta la otra luz, la que está *más allá* de la razón, y sometida a idéntica confrontación: "oía su voz, en las últimas apasionadas, felices conversaciones nocturnas, diciéndole que sí, que el marxismo tenía razón, que él estaría dispuesto a dar su vida por esa razón y por la patria, pero que —sin querer convencerla de nada—, precisamente eso dijo— sentía que faltaba algo, que faltaba algo a lo que él no podía renunciar..."

Su lenguaje, ya vigoroso y simple, comienza a cargarse de una energía interna que hace latir el verso cada vez con más fuerza. Sus sobrios recursos expresivos, por otra parte, son lo más opuesto que pudiera concebirse al barroquismo anímico, valga la expresión de sus comienzos. El verso, ahora, surge recién cuando la emoción cristaliza en la verdad, y ello se expresa no como confuso anhelo sino con imágenes netas y ritmo cordial. Esta superior dignidad expresiva —armonía entre forma y contenido, gracia lacónica, pudorosa hermosura— es clásica en toda su extensión, salvo en ese punto del cual ella nace y junto al cual se ordena, lo imposible. Las cosas y los seres nombrados no se esfuman en el discurso; por el contrario, de él emergen con acabada plasticidad y profunda vocación testimonial (*Testimonios*, en efecto, es el título con que Vitier ha amparado quince años de labor creadora, esos que van de 1953 a 1968, es decir, desde *Canto llano a entrando en materia*). No se piense, por ello, que el poeta ha caído en un realismo programático; su realismo, en todo caso, es de carácter hispánico, con su trasfondo estoico. Por otra parte, la luz del imposible, su hontanar de poesía, no se extingue ni se ve opacada por la laboriosa actividad de su conciencia. Prueba de ello es su libro *Epitalamios*, del 66, tan visionario y audaz. Puesto bajo la advocación de Heráclito, este libro puede entenderse como el vislumbre de una unidad superior a la coherencia sintética de las diferencias, por moral y legítima que sea —desde un punto de vista sólo humano— la lucha en la que se hallen empeñadas. No síntesis de la contradicción, sino unidad de lo diverso: un fuego heraclítico que pone en combustión a los opuestos y arrebató al poeta en eros lírico. No hay justicia humana que acabe con la nada, "nada puede con la nada", y de la nada —que es culpa, el espacio vacío de la caída pero también estupor del infinito encarnado— mana la poesía; mas al estar saldada la distancia injusta entre los prójimos y el poeta, ella, la poesía, ya no es extrañamiento solipsista sino júbilo participante de "la horrenda gloria de ser la indescriptible comunión". Este abismo, el de la nada que expulsa y atrae, lo había intuido Vitier diez años antes, y grabado en forma analítica con la escritura hierática y alusiva de un oráculo: "Lo que se oculta es lo que se manifiesta, lo que nos protege es lo que nos expone, lo que puede saciarnos es lo que nos vuelve insaciables... Sólo en la intuición de lo contradictorio, de lo inconcilia-

ble, como imposible y sin embargo efectiva unidad, podemos reposar la cabeza." El camino recorrido se puede compendiar brevemente: es el que va de la angustiada plegaria del pobre a la luminosa adoración de la pobreza.

Vemos —con el inevitable esquematismo que nos obliga a dejar otras voces de lado— que fundamentalmente dos poéticas, bastante disímiles, coexisten en él. En una poesía se despliega en el presente y va al encuentro de los prójimos, ya sea como amonestación, de su propia individualidad o integración de ésta en la colectividad productiva, y es, en cierto modo, una poesía didáctica en la cual la maestra es la comunidad activa y el alumno el propio poeta, que expía así su diferencia, su momentáneo apartamiento contemplativo. Grandes poemas —"Trabajo", "Vamos", etc.— se adscriben a esta línea estilística que el mismo poeta ha llamado "poesía de la conciencia". En la otra poética, la de la "conciencia de la poesía", la sustancia lírica se concentra y penetra verticalmente en la nada intemporal de la cual emana y no está dirigida a nadie, o, mejor dicho, a *nadie* está dedicada. Una fluye, la otra retorna. La primera lo muestra en su calidad de hermano, la segunda en su condición de criatura con la cabeza descubierta ante la noche pascaliana. Básicamente la diferencia entre ambas poéticas radica en la distinta relación de la palabra y el silencio. La poesía didáctica, llamémosla así provisoriamente, confía en los valores dialógicos del lenguaje: silencio, en ella, equivale simplemente a ausencia de signo. La otra poesía, la poesía de la otredad (no queda más remedio que usar este gastado lugar común), hace suyos valores no explícitos sino tácitos: sugerencia, resonancia, resplandor; en ella el silencio no es ausencia sino vacío, signo absoluto del cual emerge y al cual apela el poema. Frente a la ausencia recordamos, pero ante el vacío la memoria debe *ir más allá* de lo vivido, debe ir hacia lo prenatal —que, por supuesto, nos acecha también desde el otro extremo como mera muerte. Esta concepción mística de la memoria, de tradición platónico-agustiniana, que liga a la criatura con la creación toda mediante la reminiscencia que está en el confin de la remembranza, es la que utiliza Vitier en su *Poética* para esclarecer su labor hasta el año 59 (ya que ese libro publicado en 1961, contiene textos fechados entre el 45 y el 58).

En relación no ya al origen sino al destino del poema, la situación es la siguiente: en el poema didáctico el elemento simbólico del lenguaje se ve inmediatamente absorbido por la fuerza comunicativa, las palabras se allanan a la carga semántica sin mostrar la extrañeza radical sobre la que se asienta la posibilidad misma del lenguaje; en el otro poema, en el poema de *lo otro*, el proceso de simbolización es potencializado hasta fraguar en un símbolo "inverificable" del cual sólo por anamnesis podemos participar. El poema didáctico convence como puede hacerlo un argumento racional sin por ello dejar de conmover, ya que su argumentación no es racional sino sensible, y es su objetivo mostrar la belleza de la bondad. El otro poema, habiendo elaborado un símbolo de naturaleza religiosa, no puede convencer: simplemente hace una señal que sólo la fe puede seguir. La belleza aquí no es tan unívoca como en el poema didáctico, no está al servicio del bien sino que se manifiesta en toda su complejidad y terrible fuerza enigmática: es *lo desconocido*, lo desconocido que se descubre, que se muestra. "Lo desconocido —dice Vitier— no puede llegar a ser nunca conocido. Lo desconocido se conoce como desconocido; se manifiesta como desconocido. Lo oculto se descubre *como* oculto. Desconocido y oculto no son nociones negativas, términos de una búsqueda, sino *presencias*." Una imagen, la zarza ardiendo por ejemplo, es el *como* de ese desconocido; la *presencia* es esa *voz* que en la poesía se escucha por debajo de la escritura: la voz del silencio, precisamente. Ello alienta detrás de todo lo encarnado y, por eso mismo, todo lo encarnado, en tanto materia de poesía, tiende a la transmutación que lo liga con su origen intemporal, ese origen que da resonancia eterna a lo que sólo puede morir, que da belleza a lo que naturalmente es feo.

Ambas poéticas se oponen, por lo menos desde el punto de vista del materialismo ortodoxo, pero no se excluyen; de hecho están unidas en una sola persona; una persona que como es obvio, no es una síntesis dialéctica sino, permítasenos usar una imagen, un nudo de amor. Pueden ser más claras otras posturas pero, Vitier lo ha dicho, "sólo en la intuición de lo contradictorio, de lo inconcillable, como imposible y sin embargo efectiva unidad, podemos reposar la cabeza"; aunque esta intuición, agregamos nosotros, sea una cruz.



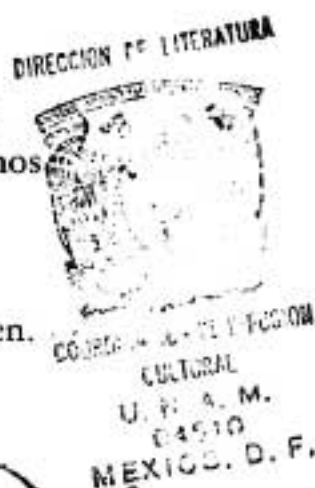
Escipion

Estío

La tierra está seca, tiene sed
y se parte.
En los labios de las grietas
corren en llamas
lagartijas candentes.
Caen estrellas encendidas
para quemar el mundo
pero nadie tiende las manos
para estrecharlas,
se debilitan
y naufragan en la oscuridad.
La carne busca los veneros
en otras carnes
y descubre los ojos
que se abren como flores.
Y por la noche
el collarón de los grillos
nos conduce al encuentro del sol
que habría de traspasarnos
con sus mil flechas.
Espero que termine
y en esa espera
me siento deslumbrado
como una hoja blanca
tundida por el sol.
La tierra está seca, tiene sed
y la noche es oscura y perversa.
Cristo, dale de beber
porque quiere pecar
y hacer perdonar.

Solsticio

Puse las manos en el suelo
y fui como una bestia.
La tierra tiene todas las madrigueras,
los moscardones zumban en el aire.
Hay un ardor en la raíz de los cabellos,
los hombros se dilatan,
el vientre suena hueco,
los senos se prolongan,
cuelgan hacia el suelo;
los retorcidos dedos de los pies,
las rodillas, los dedos de las manos
tocan la tierra.
El sol se ha detenido
en la rabadilla.
Corre un viento cargado de polen.



Sus textos fueron publicados póstumos en dos volúmenes: *Las lechuzas gritan* (1938) y *Papeles secretos* (1942), ambos al cuidado de Enrico Falqui. En la introducción que éste escribiera para el segundo libro, compuesto de poemas, hojas de diario, cartas y ensayos sobre pintura, rebate a ciertos críticos que —incómodos ante la escurridiza materia que había caído en sus manos y acostumbrados a ver en Escipión sólo al relevante pinto— sólo reconocieron en dichos poemas un diletantismo "literario". El prestigio intelectual y el interés de Falqui rescataron no sólo los ensayos sino los diez poemas de Escipión, demostrando con ello que su obra pictórica estaba a la altura de sus textos, pues "en él todo estaba bien arraigado en lo profundo, y de esa profundidad extraía su alimento. Su continuidad fue absoluta y victoriosa. Una existencia fielmente reflejada en el arte. Un arte que pronto habría de encerrarse en la punzante perfección". De esta forma la clave de lectura

se invertía: el arte de Escipión no parte de un "juego literario" sino de una vida que se interroga y fluye "en lo profundo".

Sólo dos de los diez poemas que aparecen en *Papeles secretos* están fechados. *Estío* fue escrito en septiembre de 1928; *Solsticio* es de 1930. Esta poesía tiene resonancia de Georg Trakl, aunque con pinceladas aun más patéticas y desgarradas que las del poeta austriaco. Parece improbable, aun impensable, que Escipión haya conocido la obra del trasalpino.

Escipión —pseudónimo de Gino Bonichi— nació en Macerata, en 1904; murió en Arco, Trento, en 1933, tras dos años de internación en una clínica para enfermedades pulmonares. No obstante su corta existencia, fue grande su influjo en la formación de la llamada escuela romana de artes plásticas, inspirada en el barroco romano y el expresionismo alemán.

ENTREVISTA CON ALBERTO BLANCO

Magali Tercero

El único libro en español que sé que une sistemáticamente poesía y pintura es *A la pintura*, de Rafael Alberti, que acabo de conseguir", dice Alberto Blanco en referencia a *Cromos*, su última publicación. Editada en blanco y negro, esta obra presenta 52 poemas al lado de 80 reproducciones de obras maestras de la pintura antigua y moderna.

De acuerdo con Vicente Quirarte, crítico y poeta, en este libro Blanco da un paso adelante que Alberti, pues en él "la imagen es antagonista necesario y no sólo pretexto o punto de partida para la construcción del poema... (Así) mientras mayor distancia establece entre el texto y la figura, mayor intensidad y pureza tiene la metáfora".

Antes de *Cromos*, Blanco ya había vinculado poesía e imagen en *Un año de bondad* (1987), un homenaje a Max Ernst en el que la identidad creadora del autor queda oculta tras la técnica del collage. En esta ocasión con *Cromos* el escritor presenta un trabajo de años que "busca una visión poética semejante a la de cada cuadro, pero en nuestro tiempo, que es el de mi vida cotidiana". Coplas, sonetos, hai-kus, décimas, verso libre y otras formas son los instrumentos de este poeta para quien "un madrigal no es un elemento de museo, sino una forma viva que expresa una zona de experiencia, muy reducida si se quiere, pero real".

"Ha habido críticos en cuya opinión yo escojo las formas para meter todo a la fuerza —afirma—, en realidad desde mi poesía yo he llegado a explicitar mi mandala personal. Las formas son los rayos; todo en ella va hacia su centro".

Alberto Blanco, nacido en 1951, ha publicado entre otros volúmenes *Giros de Faros* (Letras Mexicanas, F.C.E., 1979), y *Antes de nacer* (Editorial Penélope, 1983). Es traductor de Patchen, Li-Po, Tufu, Ginsberg, Laforgue, Malinowski y Dickinson. Compositor y ejecutante de rock, tuvo dos grupos en años pasados. Uno de los libros que más ama es su versión libre de *El Dhammapada*, texto budista del siglo III.

—¿En qué momento y por qué decides unir poesía y pintura? ¿Cuál fue tu método de trabajo?

—El libro surgió del modo más natural. No me propuse hacerlo para que uniera pintura y poesía sino que desde hace casi veinte años escribo textos relacionados con la pintura. El texto más viejo tiene una primavera versión de 1971: el *Tríptico del Diluvio*. Hay poemas que tienen más de quince años en su versión original, así que verás que apresurado no es el trabajo. He tenido la paciencia de esperar a que las cosas vayan surgiendo y que llegue el tiempo de redondear el trabajo.

En cuanto al método de trabajo, me he acercado a la relación entre cuadros y poemas de cuanto modo se me ha ocurrido. Por ponerte ejemplos: el poema "Estudio en blanco", dedicado a Ingres —cuya perfección formal cayó en descredito en el siglo XIX y que luego fue rescatado por Picasso— es un pintor que me pide un poema de gran perfección formal. Él emplea los espacios blancos y entonces se me ocurre usar el verso blanco, lo que cual, si quieres, es sólo una coincidencia de términos. Este poema rebasa en forma al contenido, y me hace sentir en él emparentado con Cuesta, Villaurrutia y los Contemporáneos, quienes profesan una estética con la cual no me siento casado pero que en momentos comparto. Por otro lado a lo largo de *Cromos* utilizo endecasílabos, tercetos, verso blanco y versos sin ritmo, etcétera, según la necesidad interior.



Otro extremo: el poema de William Blake, por quien siento el más alto respeto y admiración. Él escribió mucho, ya no con lo que ahora con mala fe llamamos inspiración, sino prácticamente recibiendo dictados de no sé dónde. Hace muchos años tenía la idea de que este poema tendría que ver con los sentidos. Una "historia de la sinestesia. Estuve sin escribir nada esperando a recibir el dictado. Un día vino, y ése es un texto que está soplado, no tiene ninguna corrección. Yo no lo toqué y a mí mismo me sorprende mucho. Son dos extremos, porque hay poemas contruidos minuciosamente, quizá como algunos pintores trabajaron sin cuadros. El de la *Teoría del color* sobre Seurat es muy intelectual, sin que esto tenga un carácter peyorativo. El de Van Gogh es un arrebatado, es un alarido. Quizá en buena medida es el chiste que puede tener el libro, el "proceso de traducción".

—¿Hasta dónde la poesía puede interpretar, ilustrar, iluminar, o acompañar a la pintura?

—No se puede. En ese sentido estoy observando los cuadros y escribiendo poemas como alguien puede observar la puesta del sol o el tráfico. Forma parte de mi experiencia cotidiana. No pretendo en ningún momento explicar las obras.

—Pero sí es evidente en *Cromos* un sentido de la armonía del universo, un esfuerzo por establecer correspondencias entre todo...

—Es uno de los reclamos fundamentales que yo tengo. Ésta es una época fragmentada en la que para muchos hablar de esto no puede corresponder más que a una actitud retrógrada. La gente que hace este tipo de críticas desconoce —entre otras cosas— el arte tradicional. Falta sensibilidad y curiosidad para acercarse a otros métodos. Se ha privilegiado la disolución del lenguaje, la escritura fragmentaria, que es una posibilidad entre muchas. El arte abstracto y su génesis es inexplicable si no conoces los elementos del arte tradicional.

—¿Cuál fue el criterio de ordenamiento y selección de las obras?

—Yo me he preguntado seriamente si no fue un error publicar *Cromos* con reproducciones. No sabes el trabajo que me costó, los malabares que llevé a cabo para ganar dinero en otras actividades durante todos esos meses de trabajo con el libro. Pero ahora sucede que las reproducciones distraen a muchos de su atención a los poemas. Piensan que se propone un viaje didáctico por la pintura, y en el origen del libro no hay nada de eso. A veces establezco una relación con la obra en conjuntó o con una serie de cuadros. Otras se trata de cuadros específicos, como sucede con las décimas de Zurbarán. Ése es un cuadro que estudié con detenimiento los esquemas compositivos más la relación general que he entablado sacando con el pintor. El criterio de ordenamiento fue el más sencillo, dar precisamente un orden cronológico. El de selección... simplemente dejé que la obra creciera hasta que llegó el momento de organizar el material. Si hay un esfuerzo constructivo, y en casos excepcionales incluí uno o dos pinturas sobre los que no había escrito, en un principio.

—Además de la plástica, la música aparece constantemente en *Cromos*...

—He dedicado mucho tiempo a ambas prácticas. Como dije en entrevista con David Huerta, si imaginamos que un poema es como un pájaro, yo diría que la música es su ala izquierda y que la pintura es su ala derecha. Yo quiero dos alas fuertes para mi poesía, que aquí sería el vuelo, no el pájaro. En cuanto al trabajo plástico, soy un artista naïf abierta y descaradamente. En cuanto a la música, tuve una banda de rock a fines de los '60, La Comuna, y más adelante toqué con Las Plumas Atómicas, y nos retiramos justo a tiempo, cuando Televisa descubrió el rock. La gráfica también me es importante, diseño portadas de libros y el collage y la ilustración han sido otra manera de relacionar la pintura y la literatura. Un desafío fuerte para mí consiste en acercar cada vez más la pintura y la música a la poesía. Esto no es tan

raro, allí están Ginsberg y Blake, mi santo patrono. Él jamás vio a las artes disociadas y yo aspiro a que mi trabajo sea así. Por ahí digo en un verso, *es un libro de color en blanco y negro*.

—¿Hay una intención conceptual en tu poema "Aforismos"?

—Se puede considerar que sí. Es un poema que desarrolla la idea básica de las diferencias entre línea y color. *Teoría del color* sería el otro texto teórico que aparece en el libro.

—Dirías que *Teorías del color*, donde dices por ejemplo que *la mente en blanco es un espejo*, refleja tanto una poética tuya como una postura vital?

—La idea de que cualquier poema puede leerse como una *ars* poética se la oí por primera vez a Tomás Segovia cuando iba a visitarlo a su Seminario de Traducción en El Colegio de México. Lee tus poemas y lo verás. En ese sentido siento que *¿Para qué tantas formas?* es más elocuente en los dos aspectos que cubre tu pregunta, igual que *En el país de un mejor conocimiento*.

—Al final del libro incluyes notas explicativas sobre la génesis de algunos poemas. ¿Hasta dónde son prescindibles o imprescindibles?

—No lo sé. Es la primera vez que incluyó notas en un libro. En gran parte fue debido a la petición de los editores. Más bien yo te preguntaría si las notas te dieron algo. Durante muchos años pensé que esto era insultar la inteligencia del lector, pero ahora lo veo un poco diferente. En *Antes de nacer*, un libro que publiqué en 1983 creo que habría sido útil incluir alguna forma equivalente a estas notas para dar algunas claves. En realidad pensé mucho si hacerlo o no, pero según parece ha funcionado bien.

—¿Hay un afán religioso en tu poesía, en el sentido primero de la palabra?

—Es un terreno delicado porque hay muchas preconcepciones al respecto. Cuando se dice religión hay que saber a qué te refieres. No me considero religioso en el sentido de adscripción a un credo, pero en mi obra sí hay una búsqueda de armonía. En ese sentido es bien evidente que el trabajo artístico tiene mucho de esta participación en la construcción armonías en un ordenamiento. Como te decía hace rato, estamos viviendo una época y un arte muy fragmentado, muy caótico. "Así es el mundo —se dice— y mi trabajo da fe de ese desorden". Es cierto que esa es una posibilidad. La otra es que frente a ese desorden la obra proponga una posibilidad regeneradora. Ahora está muy aceptada la primera, de estas posibilidades: tiene las espaldas bien cubiertas teóricamente; sin embargo reflejar el desorden tal como está es una posibilidad que a mi gusto, se queda corta.

En los últimos tres años me he dedicado a traducir con Pura López Colomé la poesía lírica de Bertolt Brecht y es interesante su caso. Él fue un crítico feroz de las formas tradicionales, pero tú vas a encontrar en sus obras un enorme conocimiento de las mismas y una visión orgánica formidable, tanto que dejó sus poemas sin publicar porque pensaba que decían lo contrario de lo que había estado defendiendo toda su vida. Pero bueno: tuvo la sinceridad de escribirlos y no des-

truirlos. En cuanto a todo esto que hablamos abundan los estereotipos y las hipersimplificaciones bien burdas.

—Para terminar... Borges pensaba que un poeta debe ser capaz de escribir sobre cualquier tema. Cómo se expresa una coincidencia entre los temas pictóricos del libro y tus preocupaciones poéticas?

—Y te contesto como a ella: mi tema es este instante. He procurado en estos poemas dedicados a los pintores que esa tradición de la que hablábamos antes lo fuera de este instante, del momento presente en que he podido captar esa luz, esa dimensión, esa estética. Por eso puede haber una obra renacentista acompañada de un poema que narra una fiesta en la colonia Roma o un cuadro impresionista paralelo a un poema escrito junto a la cuna de mi hija. La poesía es de este instante.

SALVAR LA POESÍA / QUEMAR LAS NAVES DE LUDWIG ZELLER

Josué Ramírez

Ludwig Zeller (Atacama, Chile, 1927) traduce un lugar por todos conocido: el sueño. Pero no nos habla de él, sino desde él escribe su poesía. Traducir en poesía —y no hablo exactamente del sentido común del término, sino de su sentido primario: el poeta al querer exponer alguna de sus vivencias intenta traducir al lenguaje de los hombres su visión o su experiencia— es aventurarse a añadir al mundo de lo real, una realidad más.

Hablar desde el sueño y no de él es una de las características de aquella estética por todos admirada: el surrealismo (porque más que una escuela fue una estética: "cuando un movimiento poético se convierte en escuela, sobreviene la hora de la desconfianza", Xavier Villaurrutia). *Salvar la poesía quemar las naves* puede ser un libro instalado (no catalogado) dentro de los cauces del surrealismo: sobre todo por aquello que Breton llamó "la escritura automática". Pero no es sólo ésta la característica de la poética

de Ludwig Zeller, hay más, una de ellas tiene su antecedente en el simultaneísmo de Apollinaire.

Salvar la poesía quemar las naves reúne, si no toda, sí la mayor parte de la poesía de Zeller. Y en ella podemos ver (¿escuchar?) el mundo de un poeta que se acerca a la realidad con cautela y mediante un lenguaje cargado de dudas: la profundización de su lenguaje produce desde su interior una dialéctica: ¿La infancia se recupera por, o a través, del sueño?, ¿o es mediante el recuerdo de la infancia que existe en nosotros la posibilidad de soñar? En cierta forma hay una temática en la poesía de Zeller que no es difícil identificar: a nuestro poeta lo mueve el afán de vertir sobre el papel el flujo de un lenguaje puro, quiero decir, venido directamente del —para ocupar una frase de Barthes— "paraíso de las palabras".

A veces me despierto y alguien
llama en lo oscuro

Ese alguien es la infancia y a su vez lo es también el lenguaje. ¿Cómo es esto? ¿Acaso el lenguaje ocupa la calidad de un personaje? Sí y no. Me explico: el lenguaje es personaje en tanto quien se sirve de él tiene una íntima relación amorosa con sus componentes: las letras, las palabras. Amar el lenguaje es amar la vida pues mediante el primero lo (a) segundo adquiere significado. La vida está contenida en las palabras; o mejor aún, en el lenguaje.

Álvaro Mutis da cuenta de ello en el prólogo: "Lejos de todo y en todo presente Zeller se dedica a preservar, con la complicidad de sus seres más cercanos, el territorio libre de la poesía."

El arte de la poesía es el arte de los que en su condición inmediata encierra un misterio: Zeller marcha por los caminos de la poesía con esa bandera; al igual que Blake y Rimbaud su empresa adquiere tonos paradisíacos: "Bajo los filos del cuchillo siente/ Cómo giran las lunas crujendo en el espejo/ Cree soñar y escucha cómo crece en su cuerpo, puntada/ Tras puntada, esa espiral sin fin de la tortura." Con estos versos del propio Zeller podemos referirnos a él: o todavía más, a él en relación al lenguaje poético. Con *Salvar la poesía quemar las naves* nuestro hábito de lectura se enriquece, ya que su obra es poco conocida en México.

Zeller, Ludwig, *Salvar la poesía/ quemar las naves*, Ed. FCE, Col. Tierra Firme, Méx. 1988, 131 pp.





DIRECCION DE LITERATURA

MATERIAL DE ARCHIVO

DIRECCION DE LITERATURA

COORDINACION DE C. FUSION
CULTURAL
U. N. A. M.
04610
MEXICO, D. F.

DIRECCION DE LITERATURA

COORDINACION DE C. FUSION
CULTURAL
U. N. A. M.
04610
MEXICO, D. F.

ISSN 0187-5965

TRES MIL QUINIENTOS PESOS