

Juan Alberto Blanco Puentes* (Pontificia Universidad
Javeriana) (Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca)

Álvaro Mutis y Maqroll el Gaviero o las manifestaciones de la conciencia

*Primera versión recibida: abril 23 de 2005;
versión final aceptada: mayo 20 de 2005 (Eds.)*

Resumen

La escritura del presente artículo revisa desde múltiples miradas (narrativa, poética y musical) la obra de Álvaro Mutis. En ese sentido, se recurre a la capacidad del lector para descubrir o re-descubrir otras dimensiones del ejercicio de la escritura. Espacios destinados a interpretaciones ambientadas por la música como elemento sonoro para el reconocimiento de símbolos, imágenes y movimientos de la memoria de Maqroll el Gaviero. Memoria que a través de sus intersticios permite avisar un mundo evocado por medio de la escritura que va más allá de la expresión.

Palabras Clave: Literatura colombiana, narrativa y poética, literatura y música, Escritura y lectura

Abstract

Álvaro Mutis and Maqroll el Gaviero or the manifestations of the conscience

The writing of the present article revises from multiple looks (narrative, poetic and musical) the work of Álvaro Mutis. In that sense, it is appealed to the reader's capacity to discover or to

* Escritor y ensayista. Profesor de la Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. Lector-evaluador de tesis de postgrado. Magíster en Literatura Colombiana e Hispanoamericana de la Pontificia Universidad Javeriana y Licenciado en Lingüística y Literatura de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Este trabajo es un artículo de reflexión dentro de las preocupaciones literarias del autor. E-mail: jabp7@hotmail.com

re-discover other dimensions of the exercise of the writing. Spaces dedicated to interpretations set by the music like sound element for the recognition of symbols, images and movements of the memory of Maqroll el Gaviero. Memory that allows warning a world evoked by means of the writing that he goes beyond the expression through their interstices.

Key words: Colombian literature, narrative and poetic, literature and music, writing and reading

«Un día saldré de aquí, bajaré por la orilla
del río hasta encontrar la carretera que
lleva hacia los páramos, y espero entonces
que el olvido me ayude a borrar el
miserable tiempo aquí vivido».

Álvaro Mutis

«La poesía substituye,
la palabra substituye,
el hombre substituye,
los vientos y las aguas substituyen...
la derrota se repite a través de los tiempos
¡ay, sin remedio!»

Álvaro Mutis

Permítanos amigo lector algunas observaciones previas al tratamiento del tema que se anuncia en el título, pues tenemos algunas palabras que anotar antes de alcanzar el quehacer de estas páginas. De ninguna manera estamos eludiendo la responsabilidad para con usted, es de aclarar que las líneas iniciales son desde todo punto de vista una introducción a la lectura de la obra de Álvaro Mutis.

Los siguientes son comentarios generales que se desprenden de lecturas previas hechas a la obra y que de cierta manera establecen posibilidades de acercamiento a los textos que nos interesan hoy. Toda oportunidad de lectura que se tiene de un texto permite ir descubriendo sugerencias que el autor le hace al lector. Cada lectura es una nueva búsqueda de algo que se desconoce, de cierta manera la lectura es un viaje hacia lo que se pueda encontrar sin necesidad de dirigir la lectura hacia un objetivo específico.

En *Amirbar* (1990) se expresa la relación existente entre el destino y el azar como elementos que permiten establecer el carácter oral de la novela. La cual tiene su origen en una conversación que sostiene Maqroll el Gaviero, Álvaro Mutis, su hermano y su cuñada, quienes colaboran en la recuperación de una enfermedad que en ese momento sufría Maqroll. La narración que él hace de su aventura en Amirbar, Álvaro Mutis después la transcribe y nos la hace conocer.

La oralidad se basa en la memoria¹ que vuelve añicos el olvido; es una memoria hecha de palabras que se mueven entre sustituciones. Es una voz que origina la significación de los objetos y los hechos acaecidos a Maqroll el Gaviero. Todo lo que acontece alrededor del personaje sirve para darle corporeidad y hacerlo tangible al lector que buscando algo, o no buscando, se encuentra con un personaje que transgredió los límites de la imaginación fantástica del escritor.

Después del lenguaje gestual la humanidad pasó al lenguaje oral instaurando de esta manera la palabra como evocación de personajes y sucesos que ocurren en las narraciones de quienes viven al vaivén del destino. Aquellos que por alguna razón están destinados a herrar por el mundo sin sentir arraigo por ningún lugar o por aquellos que lo rodean. Maqroll está cumpliendo el designio de los dioses tutelares quienes han empezado el juego azaroso de su vida. Es decir, el objeto pulsionar de la novela es la voz, aunque no sea humana, es la voz de la naturaleza que tiene vida, movimiento, que transmuta y se transforma convirtiendo el silencio en una tormenta que justifica tanto el hablar como el callar. Es un personaje que sufre de delirio, ese que impregna la selva nueva de los foráneos y más a aquellos que se introducen en su matriz, donde sienten el eco y el clamor de la tierra, confundido con la voz del mar, la voz de las presencias naturales.

Es de aclarar, que la explicación para que Maqroll el Gaviero escuche una voz que le dice «*Amirbar*» es el hecho de que él no sea un hombre de tierra sino de mar. El personaje que le acompaña en esta aventura, quien tiene un problema de comunicación, le hace interpretar tal actitud como delirio, no como un llamado del mar para quien es su hijo. El río y su voz son metáforas del azar, ese dios sin corazón y sin memoria, y su correlato, la rutina. El ser es descifrado en el agua gracias al sonido, al susurro y al murmullo. Sus voces permiten la presencia de lo externo al mismo tiempo que el personaje expresa su íntima inquietud hasta que en su interior se desarrolla la forma exterior que le alimenta, le nutre.

Toda la naturaleza, es decir, la totalidad que rodea a Maqroll el Gaviero se mueve, y en ese movimiento produce sonidos, voces; todo en el ambiente que le rodea le habla: el agua, los árboles, los caminos, el aire, el cielo con sus luces y sus tinieblas forman un eco del mundo externo al personaje que se nutre del cosmos. Se presenta en la novela un conflicto entre el mar y la tierra debido a que un hijo del primero ha decidido pasar una temporada en la segunda. Lo masculino y lo femenino están en lucha para justificar el paso por la vida a través de la trascendencia y la espiritualidad que se pueden encontrar en la nostalgia del creer. En *Amirbar* (1990) la escritura prolonga los sueños, la palabra sustituye para que la poesía no pueda evitar el olvido.

¹ Memoria, metáfora de la conciencia que en sus múltiples manifestaciones permite desde su posibilidad literaria y sensorial “*Dos clases de memoria visual: con una, recreamos diestramente una imagen en el laboratorio de nuestra mente con los ojos abiertos (...); con la otra evocamos instantáneamente a ojos cerrados, en la oscura intimidad de los párpados, el objetivo, réplica absolutamente óptica de un rostro amado, un diminuto espectro de colores naturales (...)*” (Nabokov, 1983:13).

Y para ello también está presente la mujer como símbolo de la búsqueda que en tierra se hace del mar; además, la mujer es el orden que en ocasiones puede producir la locura, es decir, el desorden de la razón, o acaso, ¿la locura no es el estado supremo de la razón?

Múltiples aspectos llaman la atención en la obra de Álvaro Mutis², aspectos que nos sirven para explicar su visión y en consecuencia la existencia, o mejor dicho, el origen del cosmos perteneciente a Maqroll el Gaviero; así mismo, un elemento de naturaleza ambiental convierte en impermeable el recuerdo (presente) de Ilona, visto desde el horizonte, es lluvia poética que permite revivir, como la palabra que nace y renace entre *lieders* y sonatas. Sin embargo, la memoria convertida en acción sólo tiene su efecto al final del ejercicio de lectura; y con música de fondo.

I. Genesis, voz y destino de Maqroll el Gaviero³

Existen lugares en la tierra donde hasta ahora ha comenzado la creación, el mundo se está haciendo por primera vez: «Al llegar al lecho de la quebrada que corría en el fondo de la garganta, seguimos su curso internándonos en una espesura donde reinaba un calor húmedo cargando con el denso ambiente de aromas vegetales evocadores de lo que debió ser el sexto día de la creación» (Mutis, 1997:399); lugares que aún hoy, permanecen tan nuevos, que solo necesitan la presencia del hombre para ser inaugurados, es decir, empezar a transformarse, a morir: «Esos momentos tienen para mí una condición renovadora y esencial. Cada vez que se me ofrecen siento como si estuviera inaugurando el mundo. No son muy frecuentes, no pueden serlo, como es natural, pero se que por siempre vienen y me están destinados en compensación de mis tribulaciones» (426).

Todo está como nuevo, nada escapa a esa primera esencia del mundo, de su naturaleza, del agua: «Nos refrescamos el rostro en la quebrada, cuyas aguas heladas y transparentes tenían algo de virgiliano y clásico» (440); de la vegetación: «Tomando el curso de este último (el río) se penetraba en una espesura formada en su mayor parte por árboles frutales en estado semisalvaje» (444); además de los

2 Álvaro Mutis nació en Bogotá el 25 de agosto de 1923. Su obra poética comprende *Primeros poemas* (1948), *Los elementos del desastre* (1953), *Reseña de los hospitales de ultramar* (1959), *Los trabajos perdidos* (1964), *Caravansary* (1981), *Los emisarios* (1984), *Diez Lieder* (1984) *Crónica Regia* (1985), *Poemas dispersos* (1985), *Un homenaje y siete nocturnos* (1987); así mismo, su obra narrativa comprende *Diario de Lecumberry* (1960), *La mansión de Araucaíma* (1973), *La nieve del almirante* (1986), *Ilona llega con la lluvia* (1988), *La última escala del tramp steamer* (1988), *Un bel morir* (1989), *Amirbar* (1990), *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1990), y *Tríptico de mar y tierra* (1993); como ensayista escribió *De lecturas y algo del mundo* (1999).

3 Una versión inicial de ésta parte del artículo se presentó como ponencia en el IX Simposio Interno de Maestría en Literatura, Lo Nuestro, del Departamento de Literatura de la Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Javeriana, realizado el 29 y 30 de octubre de 1998.

caminos, esos que dejaron de recibir andares, de bestias que hoy lo vuelven a hacer: «*Seguimos el camino real, cuyo piso de lajas sabiamente dispuestas y huellas seculares de herraduras le daban un aspecto numántico y venerable. La piedra ampliaba con sonoridad igualmente augusta los pasos de nuestras cabalgaduras*» (415).

La humanidad tampoco escapa a ese carácter de recién nacido que tiene el cosmos de Maqroll el Gaviero; ella ha vuelto a sus orígenes en algunos aspectos, por ejemplo: el fuego: «*[...] pero nace de estratos más profundos de nuestro ser, de secretas fuentes ancestrales que deben remontarse a la época de las cavernas y al descubrimiento del fuego*» (423); sus oficios: «*La forma como estábamos explotando el mineral de filón esa tan primitiva que su rendimiento apenas servía para atender el tratamiento...*» (435); y la relación sexual: «*...Antonia se dio vuelta bruscamente y quedó boca abajo. -Así quiero -me dijo-, así me gusta. No te preocupes. Estoy acostumbrada y gozo lo mismo, sin peligro, sin quedar preñada-*» (436).

Ahora Maqroll es un ser que avanza hacia el cumplimiento de su destino⁴: «*Maqroll era jefe de bombas y nuestra relación nació cuando lo vi abstraído, durante uno de sus ratos libres, en un erudito tratado sobre la Guerra de Sucesión de España...volvimos a encontrarnos en viajes posteriores y se nos hizo costumbre coincidir...*» (384); y por qué el Gaviero:

«*Cuando era joven entré como gaviero en la tripulación de un ballenero islandés que nos contrató en Cardiff. Su gente venía enferma por una intoxicación con alimentos descompuestos. La lección del mar, las largas horas que pasé trepado en la parte más alta de la gavia escrutando el*

4 Un juego de palabras puede recrearnos el concepto que puede tenerse de Destino como tal, al revisar el concepto en el Diccionario encontramos Destino: Los griegos llamaban *Anagké* (pronunciado *Ananké*) a una especie de divinidad, o más bien una fuerza suprema, que consideraban superior no solo al mundo, sino a los mismos dioses, entendidos éstos, a su vez, como seres de una naturaleza distinta a la humana; pero aún siendo sobrehumanos no se les puede calificar de sobrenaturales ya que pertenecen a su vez a la naturaleza, en cuyo seno ocupan evidentemente un lugar privilegiado. Poseen un carácter antropomórfico muy definido, pero que es el resultado de una evolución operada en el transcurso de los siglos. En efecto, muchos de ellos presentan rasgos <<naturalistas>>, es decir, personifican fenómenos naturales que fueron sacralizados por el pensamiento antiguo. Regresando al concepto de Destino y así definido recibe el nombre de *Moirá* (en plural *moiras*: Personificación del destino que pertenece a cada ser humano, según el lote de dichas y desdichas que le haya correspondido al azar. Estas divinidades suelen ser representadas como tres hermanas que, más que velar sobre el destino de los hombres, vigilan que este se cumpla, en sus orígenes abstractos e impersonales, la *Moirá* -nombre que en griego significa <<la porción asignada>>- era tan inflexible como el Destino, y todos, hombres y dioses, estaban sometidos a ella: nadie podía transgredir su ley sin poner en peligro el orden del mundo. Cuando llega <<la hora>> del Destino, el propio Zeus solo está autorizado para retrazar su cumplimiento, nunca a impedirlo). Una noción análoga, a Destino, era designada en latín con el término *Fatum*. (Martín, 1998: 39, 42 y 89).

horizonte, todo eso fue para mí de una plenitud que me calmaba tan intensamente, que nada, después, ha vuelto a darme la sensación de libertad sin fronteras, de disponibilidad absoluta» (395).

Y su primer contacto con la tierra, siendo él, ya, un hombre de mar: «A fin de familiarizarme con el ambiente de las minas, acepté el cargo de cuidador de unos socavones abandonados a orillas del río Cocora...sin duda...fue mi primer contacto con un ambiente tan distinto y ajeno al que me ha sido familiar toda la vida, que es el del mar, los navíos y los puertos» (390). Pero, él no solo es Maqroll el Gaviero, también es Amirbar: «Era Amirbar...venía del árabe Al Emir Bahr que se traduce como el jefe del mar. De allí se originaba almirante» (422). Esa palabra ha viajado al ritmo del viento, quien lo buscó, por ser el mensajero de su mundo, ese mar ahora distante pero siempre cercano. Hoy lo llama, el viento se ha filtrado en la mina, el mar lo espera y él, Maqroll, va a seguir con el juego de los dioses, que de cierta manera, también, ha comenzado.

Otro de los elementos que facilitan el conocimiento del mundo de Maqroll es la voz⁵, entendida como ese signo del estado natural de los objetos y de las gentes que en un momento determinado acompañan al Gaviero en su vaivén al ritmo del destino impuesto por los dioses. La voz permite saber cuan comunicativos pueden, en cierto momento, llegar a ser los compañeros de aventura: «Es igual –se nota en su voz un desasosiego, una irritación dirigida más hacia él que hacia mí. Es como sí, cuando comenzó la charla, no hubiera esperado ir tan lejos» (64). Una de las funciones de la voz es saber como pueden los otros hacernos entender las cosas: «Con voz también sin matices, casi sin energía, me explicó: ‘Aquí hace mucho que no hay ningún ingeniero. Sólo hay tropa y dos suboficiales. Tenemos instrucciones de no hablar con nadie. Es inútil que insista’» (79).

Con el paso del tiempo, los hablantes al igual que cuando caminan, la voz les fluye despaciosa, calmada, sin el afán de la juventud: «Allá están. Esos son. Mañana en la noche llegamos, si todo va bien» – me explicó con su voz cansina u ausente de matices, como emitida por un muñeco de ventrílocuo» (74). En ocasiones los dioses se ausentan de sus dominios y cuando sus creaciones desean hablar con ellos lo hacen tan fuerte que la voz se oculta tras el tiempo y el silencio: «Aquí siempre digo en voz alta la oración para los caminantes en peligro de muerte» (57).

5 En el caso particular de la obra de Álvaro Mutis, y de los personajes que rodean a Maqroll el Gaviero, la voz tiene la capacidad de ser metapalabra pues «Muchas son las ocasiones en que las palabras funcionan como claves que obligan a su registro aún cuando en apariencia pasen inadvertidas. Lo curioso de estas palabras es que el anuncio que traen no deriva de su significación. Acá lo importante no es tanto el sentido de las palabras, cuanto lo que fluye bajo ellas, o lo que ellas se niegan ofrecer como transparencia. Es entonces cuando la voz se hace oír. La voz como tal, expulsa de su dominio a la significación: entre una y otra no existe una relación de equivalencia» (Moreno, 198:52).

Existen voces que tienen la facultad de durar y perdurar más allá de la memoria como si quisiera recordarnos el pasado efímero de la distancia y el «dolor» que su dueño nos producía con esa voz: *«No me imagino solicitando ese favor, tan simple y candorosamente personal, al autoritario Mayor, cuya voz aún está presente en mis oídos. No sus palabras, sino el acento metálico, desnudo, seco como un disparo, que nos deja inermes, desamparados y listos a obedecer ciegamente y en silencio»* (36).

La inflexión es esa característica particular que hace de la voz algo tan personal y especial que sólo se identifica con un ser a la vez de manera que en ocasiones: *«El tono de su voz, sus gestos, su manera de perderse en largos silencios, contribuyen mucho para hacer de nuestra conversación uno de esos ejercicios en donde no son las palabras las encargadas de comunicar lo que queremos, más bien sirven, por el contrario, de obstáculo y como factor de distracción»* (62). En otras ocasiones el tono es la expresión viva del pensamiento: *«—Me gustaría volverlo a ver —comenté pensando en voz alta»* (64). Y en otras oportunidades el tono nos hace entrever cuán vulnerables podemos ser ante las personas que saben algo desconocido por nosotros: *«Otra vez ese tono entre burlón y protector, desenvuelto y de regreso de todo»* (81).

Al regresar de la selva, el viajero ya no es el mismo, ya no es tan carente de conocimiento, ahora sabe más de lo que cualquier mortal puede saber del destino que se oculta en el horizonte: *«recorrer esos parajes, compartir con quienes he conocido aquí la experiencia de la selva y regresar con una provisión de imágenes, voces, olores y delirios que irán a sumarse a las sombras que me acompañan, sin otro propósito que despejar la insípida madeja del tiempo»* (56).

La existencia está sujeta a ciertos manejos que hacen los dioses. Dependemos en nuestro actuar de todos y cada uno de ellos. La cultura los ha mantenido vivos toda vez que es la única explicación que se puede dar cuando nos acaecen hechos que de una u otra manera vienen a corroborar la sentencia que dice: *«Lo que deba ser, será»* (Esquilo). Un elemento que subyace en las líneas anteriores es el destino, y al interior de él aparecen ciertos elementos que lo nutren y lo ayudan a cumplirse. Existen los altísimos que nos «guían» a través de la existencia: *«...los dioses tutelares que nos conducen, con los hilos invisibles pero evidentes, por entre la oscuridad de sus designios»* (138); y que se invocan a través del alcohol: *«En el primer bar que encontrara evocaría a mis dioses tutelares, a los ciegos consejeros que solo se presentan cuando alcanzamos ese estado de gracia que el vodka sabe dar con tan sabia e inexorable fidelidad»* (130).

El deseo de encontrar el destino que nos corresponde lleva a que emprendamos aventuras que no siempre nos conducen a donde queremos ir, mientras tanto vamos de aquí para allá: *«se lanza de cabeza para hacer algo, por pura inercia y por que tal vez aquello sirva de puente para entrar en otra cosa; en lo nuestro, ya*

sabes» (146). Algún mecanismo interno de nuestro ser hace que nos fiemos o no de nuestro destino y en algunas ocasiones obedezcamos a esa voz interior que nos impulsa a no hacer algo: «*los resortes del mecanismo que otorga una ciega confianza en nuestro sino*» (149); pero, no está en nuestras facultades el poder cambiar nuestro destino así que los dioses nos envían mensajeros, o nos colocan indicios de que sólo ellos son los autores del cambio que debemos sufrir en nuestro camino y nuestra existencia, no nosotros: «*...entró en Villa Rosa el aciago mensajero que nos envían los dioses para recordarnos que no está en nuestras manos el modificar ni la más mínima parcela de nuestro destino*» (170).

El que sucedan ciertos hechos o situaciones con sus circunstancias particulares en ocasiones no obedece a mecanismos internos sino a una fuerza externa a nosotros que nos orienta en el camino a seguir de nuestra existencia, esa fuerza externa se denomina azar, y es la que viene a orientar nuestra relación con el mundo, sus seres y sus objetos: «*Pienso que se trata de un cierto orden, exterior, ajeno a nosotros, que imprime un ritmo adverso a nuestras decisiones y a nuestros actos, pero que en nada debe afectar nuestra relación con el mundo y sus criaturas*» (124); lo negativo que sucede en nuestras vidas puede provocar desconfianza en el «acaso»: «*lo malo de la crisis...es que minan esa confianza en el azar, esa fe en lo inesperado...*» (148); No debemos rechazar el «quizá» para no caer en la conformidad: «*la voluntad de no rechazar jamás...el azar*» (170); generalmente ante una dificultad buscamos una solución que en algunos de los casos viene hacia nosotros gracias al destino: «*...la respuesta y la solución que buscamos a los callejones sin salida, las traen el azar, los recodos insospechados e imprevisibles del tiempo*» (192).

En el discurrir narrativo aparecen muchos términos referidos al azar y su constante e íntima relación con todo y cada uno de los personajes que hacen latente ese carácter de general que tiene el azar, a su vez es particular puesto que se da individualmente con características y acepciones propias a cada ser, quien le da importancia o no, lo tacha de positivo o negativo, lo expresa ante los demás o lo guarda para sí como un elemento más que constituye su personalidad y lo convierte en un agente particular de la cultura social a la que pertenece.

En *Ilona llega con la lluvia* (1988) un elemento circunstancial se manifiesta desde el título, el elemento lluvia aparece «por casualidad» en los momentos más importantes no sólo de la narración sino de la relación entre Ilona y Maqroll; es pues un elemento ambiental que expresa la casualidad, entendida por algunos como expresión del acaso, de ese designio de los dioses que a través de ciertos signos nos hacen visible su existencia y por ende que la causalidad de los hechos depende expresamente de ellos.

Muchas palabras se pasean por el lenguaje llevando consigo esa carga semántica o de significación que en un momento determinado ha de ejercer esa influencia que para cada persona pueden tener las palabras. El diccionario al referirse al azar dice:

casualidad, caso fortuito, desgracia imprevista; además de ello establece una estrecha relación del término con el juego, ya sea de naipes o de dados; en síntesis, resulta diciendo: posibilidad inasible e insospechada.

Lo anterior nos permite explicar el elemento que nos interesa al interior de *La última escala del tramp steamer* (1988), pues, en otro diccionario *Tramp* es caminar pesadamente, ser un vagabundo, mercante; y *Steamer*, buque de vapor. De esta manera, se puede concluir que es un buque que camina pesadamente (por la carga que lleva o por los años que tiene) por la vía fluvial gracias al vapor (ese aire caliente que alimenta sus «pulmones»); de igual manera el título no es solo una conclusión de la narración, sino lo que da origen a la historia de amor que de una manera particular nos refiere el autor. El pertenecer a una cultura hace que el individuo adopte ciertas posturas y significados que habrán de explicar el por qué de algunas situaciones. Las cuales se repiten de acuerdo al fluir que la vida posee. El cómo sean interpretadas depende, así mismo, de lo que hemos aprendido de dicha cultura⁶.

El narrador se encuentra cuatro veces con el *Tramp Steamer* en situaciones puramente casuales. Dicha casualidad también se hace presente cuando el informador se encuentra con el capitán del barco como consecuencia de la última escala. Todo es casualidad en la novela, y la referencia directa para esa casualidad es el azar, eso que fluye entre los seres y las cosas en el espacio-tiempo de su mundo y que de una u otra manera produce una estrecha relación, un vínculo que llega a convertirse en íntimo y personal.

La historia posee cuatro momentos particularmente decisivos, y esos momentos se corresponden con los cuatro encuentros que el barco tuvo con el narrador, así: primero Helsinki: mientras el narrador está conociendo el puerto más allá de sus límites, los enamorados Warda y Jon se instalan en el barco; el segundo, Punta Arenas: mientras el narrador está de paseo con unos conocidos, los enamorados se ven visitados por el hermano de ella, quien asume de cierta manera una postura profética, cuando les anuncia que la duración de su amor depende de la duración del barco. Tercero, Kingston: por una falla en el avión, el narrador se ve presente en el lugar para observar la partida del barco y sentir que una parte de sí mismo se disipaba; la pareja se separa: ella desea regresar a su tierra y él continuar con su trabajo y, cuarto: Orinoco: el barco se detiene a causa de un accidente ocurrido más adelante en el cauce del río, pero la corriente es tan fuerte que el *Tramp Steamer* naufraga.

El azar es el aspecto que se toma como eje explicativo de sus teorías, cuando estas han de ser aplicadas al texto literario. La novela está enmarcada en una constante

6 Una cultura que permite acceso a códigos específicos y particulares, y que permite tipologías de texto según el efecto en el lector. De ahí que existan el “*Texto de placer: el que contenta, colma, da euforia, proviene de la cultura, no rompe con ella y está ligado a una práctica confortable de la lectura. Texto de goce: el que pone en estado de pérdida, desacomoda (tal vez incluso hasta una forma de aburrimiento), hace vacilar los fundamentos históricos, culturales, psicológicos del lector, la congruencia de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, pone en crisis su relación con el lenguaje*” (Barthes: 1995:25).

referencia al azar, pero maquillada tras la palabra destino, entendiéndolo como lo que orienta el ir y venir de los personajes quienes actúan y a quienes les suceden ciertos fenómenos acordes con un destino que tienen que cumplir. Quiere decir esto que nada se produce sin razón, existe una causa para todo lo que se sucede y esa causa es la obediencia al cumplimiento de un destino.

Para darle más existencia real al personaje de Maqroll, Álvaro Mutis recurre a un amigo, conocido por muchos, y entonces es aquí cuando la fantasía se fusiona con la realidad, ya sea para despistar al lector o para realzar la inmortalidad de Maqroll: «...Obregón me explicó...hace ya casi un año me encontré en Cartagena con un conocido tuyo, un tipo inolvidable sobre el que has escrito cosas que antes me parecían extrañas y ahora creo que te quedaste corto. Ya adivinaste de quien se trata, ¿verdad? Estuve con Maqroll el Gaviero» (626); y termina Maqroll, el personaje halando de Mutis el autor: «lo mismo digo respecto a nuestro común amigo que anda por ahí escribiendo mis andanzas y dejando testimonio de mis infortunios» (653).

Sin embargo, la historia parece no terminar, Maqroll se pasea entre puertos buscando el eterno recuerdo de Ilona y de Abdul mientras que Mutis desde su ventana ve como la lluvia desangra los barcos para que mañana parezcan relucientes y estén listos para que Jamil parta hacia rumbos desconocidos, por nosotros, pero trazados por el dios de la pluma que sigue, allí, en su ventana, tratando de recordar en que momento Amirbar olvido su destino.

II. Música para los *Lieder* y las sonatas de Álvaro Mutis⁷

En estas líneas haremos referencia a *Los trabajos perdidos* (1965), que estuvo precedido de *Los elementos del desastre* (1953) y fue seguido por la *Summa de Maqroll el gaviero* que es una compilación de su obra poética hasta 1973. *Los trabajos perdidos* (1965) comprende veinte poemas, tres de los cuales llevan el título de *Sonata*⁸. La relación con la música quizás parezca accidental, pero no, pues la música es más incidental ya que su incidencia está marcada al compás de la lectura.

⁷ Este aparte del artículo fue emitido por la Emisora Javeriana dentro del Ciclo: Música y Literatura, serie preparada por los estudiantes de Maestría en Literatura de la Facultad de Ciencias Sociales de la Pontificia Universidad Javeriana, bajo la orientación de la profesora Carmen Millán de Benavides, el día 14 de junio de 1999, de 7:00 a 8:00 p. m. se utilizaron como "banda sonora" los siguientes autores y temas: Beethoven, *Sonata No. 14 en Do sostenido "Claro de Luna"*; Händel, *Sonata para violín in B Flat Mayor*. Movimiento Andante; Scarlatti, *Sonata procesional*; H. Wolf, *Lied vom winde*; Schubert, *Liebe schwärmt auf allen wegen*; y Schumann, *Auf einer Burg*, en *Liederkreis*, Opus 39.

⁸ Una *sonata* es una forma musical de varios movimientos generalmente interpretada por uno o dos instrumentos. El término italiano es una abreviación de la expresión *canzon da sonaro canzon sonata*, aparecida a principios del siglo XVII, en contraposición de la *cantata*, que debía ser interpretada por voz humana. Su esquema se divide en tres partes: exposición de dos temas, el segundo de los cuales generalmente en el tono de dominante respecto del primero; desarrollo; repetición de la parte expositiva, con el

En 1988, en ciudad de México donde reside Alvaro Mutis, Jacobo Sefamí de la *New York University* lo entrevista y da origen a un texto titulado: *Maqroll, la vigilancia del orden: entrevista con Alvaro Mutis*, en la que trata temas tales como: la genealogía del autor, la génesis de su imaginación poética, la historia y la ficción, la vida y el arte, Maqroll y los recuerdos, y la música, Alvaro Mutis afirma:

«Considero a la música como una segunda sangre que circula por mi cuerpo. La música para mí es el arte absoluto música es lo indecible. . Lo único que he escrito sobre la música en mi vida es este homenaje a Mario Lavista. Mario le puso música y voz de contraalto a dos de los Lieder (publicados en 1984), el «Lied⁹ de la Noche» y el «Lied marino». La única manera –casi sacrílega, diría yo– a la música es ese poema a Mario. La música es lo indecible. Además traté y fracasé al hacer poesía no referencial. Como viste, en los lieder se va viendo que cada vez se parecen a poemas míos. Entonces, no tiene remedio, me ganaron».

La primera *Sonata*, de *los trabajos perdidos*, que comienza con «otra vez el tiempo te ha traído» define el tema central del poema: el tiempo. Ese tiempo que va gastando y desgastando los objetos. Un tiempo que instaura la naturaleza del deterioro, del acabarse poco a poco, Por ello:

*El tiempo... trabaja
como loba que entierra a sus cachorros
como oxido en las armas de caza,
como alga en la quilla del navío,
como lengua que lame la sal de los dormidos,
como el aire que sube de las minas,
como tren en la noche de los páramos.
(Mutis, 1997b:91)*

Así mismo, es un poema de los sentidos. El poeta que viaja a través del mundo y utiliza los sentidos como las ventanas por las que habrá no solo de conocer sino de reconocer el mundo además, de hacerlo suyo, es decir, transformar lo externo en lo

segundo tema en la totalidad inicial. Tanto el desarrollo como el final o *coda* que suele añadirsele, faltan en la forma abreviada llamada *sonatina*. Forma barroca como la suite, perduró durante el clasicismo y el romanticismo (Franz Joseph Haydn, 1732-1809; Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791; Ludwig van Beethoven, 1770-1827) recibiendo de César Franck (1822-1890) un tratamiento especial que denominó *sonata cíclica*. (Biblograf, 1979:290-291)

⁹ Lied, palabra alemana que significa canción y que sirve para designar una composición breve para ser cantada con texto poético. Fue cultivado especialmente por Franz Schubert, 1797-1829; Robert Schumann, 1810-1856; Hugo Wolf, 1860-1903 y Johannes Brahms, 1833-1897 (Biblograf, 1997:201)

interno haciendo que la naturaleza con sus objetos le alimente, le nutra: a través de la piel, los ojos y los oídos que escuchan su voz¹⁰.

Esta sonata está cubierta por la sombra de la muerte: como destino al que está condenado el hombre, el poeta alcanza su máxima interpretación de la muerte cuando la hace suya gracias «al cerco de mis sueños funerales», la «...rancia carne que se enjuta en la fiebre de los ghettos» y a «la sombra del tiempo, amiga mía, (que ayuda) a llegar al fin de cada día».

La segunda *Sonata* inicia diciendo: «Por los árboles quemados después de la tormenta» y es un ejemplo claro de movilidad, tanto real como lógica en el momento del transitar del viajero de los sentidos a través de la naturaleza corporea. Así mismo, es un ejemplo de la causalidad del porqué «ella» es la ilusoria esperanza. Es decir, es una explicación. Igualmente, el tiempo que produce el deterioro de las cosas y de lo insustancial que existe en el hombre se denota agracias a: árboles quemados, lodosas aguas, breve felicidad, años sin nombre, galope de sangre y sueño, el desorden de la muerte, e ilusoria esperanza. Pero, es mejor reafirmarlo como el poeta lo dice:

Por los árboles quemados después de la tormenta.

Por las lodosas aguas del delta.

Por lo que hay de persistente en cada día.

Por el alba de las oraciones.

Por lo que tienen ciertas hojas

en sus venas color de agua

profunda y en sombra.

Por el recuerdo de esa breve felicidad

ya olvidada,

y que fuera alimento de tantos años sin nombre.

Por su voz de ronca madreperla.

Por tus noches por las que pasa la vida

en un galope de sangre y sueño

Por lo que eres ahora para mí.

Por lo que serás en el desorden de la muerte

Por eso te guardo a mi lado

como la sombra de una ilusoria esperanza. (97)

La tercera *Sonata* que sirve como punto final del texto difiere en su construcción de las dos anteriores. Es un poema en prosa que inaugura un cuestionamiento acerca

10 Sentidos como posibilidades de percibir lo objetivo del mundo, es aquí, que "Cuando percibimos un objeto cualquiera, éste se nos presenta como una pluralidad de cualidades, sensaciones y significados. Esta pluralidad se unifica, instantáneamente en el momento de la percepción. El elemento unificador de todo ese contradictorio conjunto de cualidades y formas es el sentido. (...). El sentido no sólo es el fundamento del lenguaje, sino también de todo asir de la realidad. Nuestra experiencia de la pluralidad y ambigüedad de lo real parece que se redime en el sentido. A semejanza de la percepción ordinaria, la imagen poética reproduce la pluralidad de la realidad y, al mismo tiempo, le otorga unidad" (Paz, 1986:108).

del ser; a la pregunta inicial *¿Sabes qué te esperaba tras esos pasos del arpa llamándote de otro tiempo, de otros días?* (101-102), le siguen cinco interrogantes sobre el yo, el destino y la posible respuesta que se da a las preguntas. Se pregunta acerca de lo que nos espera, acerca del recuerdo que nos visita en el presente, acerca de lo que nos detiene en algún lugar ya sea por poco tiempo o por un lapso prolongado de días, acerca de la infancia como la hacedora del momento actual, acerca del hoy y de los espacios en que se anduvo y que también han envejecido. Es decir, el tiempo en sus tres momentos poéticos: ayer, hoy y mañana es el cuestionamiento que el autor le hace al lector.

De los *Diez lieder* que se presentan en 1984 el uno, el dos, el cinco, el seis y el siete no tienen nombre; los lieder dos y diez se llaman: *Estela para Arthur Rimbaud* y *El regreso de Leo Le Gris* respectivamente; y los tres restantes: el cuatro, el ocho y el nueve se llaman en su orden: *Lied en Creta*, *Lied de la Noche* y *Lied Marino*. El lied número uno referencia el distanciamiento del hombre y la naturaleza gracias al sueño: en ese mundo alterno se vive otra realidad poblada por imágenes que no logran ser alteradas por lo externo. El mundo de afuera es incapaz de interrumpir la siesta que el cansado guerrero duerme: su sueño logra lo que la realidad no alcanza, incluso la muerte ha decidido descansar en su largo camino de la vida: «[...] *El pregón de las aguas / en nada perturba / la tibia siesta / del agitado pastor, / del esquivo heraldo / de estero funerales / y nieves impasibles*» (217).

Un cementerio se pinta en el lied número dos: sus razonadas cavernas se rodean de caminos sabiamente construidos por un hombre que es capaz de crear los mejores ambientes para el último viaje que realizan los mortales: el de la muerte. La naturaleza irrespetuosa invade todo el ambiente; se desvirtúa el orden que puede pulular en su interior. Es un jardín con voces propias, todo en él habla, dice algo tantas veces que el eco del eco se confunde con la voz de la humanidad que clausuró su relato, su verdadera historia:

«[...]
Allí, tal vez,
quede memoria
de lo que fuiste un día.
Allí, tal vez,
cierta nocturna sombra
de humedad y asombro
diga de un nombre,
un simple nombre
que reina todavía
en el clausurado espacio
que imagino
para rescatar del olvido
nuestra fábula» (219-220)

La desesperanza es la palabra que sigue a Mutis y a Maqroll a todas partes aquí tiene su eco en el lied número cinco. El viaje que se realiza resulta infructuoso. Su condena será volver a empezar el viaje, el otro viaje aunque de nada sirva ir y venir. En vano el viajero se detuvo a esperar algo que no sabía ni siquiera que era. Se navega en la vida. Allí en ocasiones se espera el final, la muerte que acecha a cada paso, a cada verso, se cubre de vacío y deja al hombre en espera: «[...] Sólo existieron / en el áspero vacío, / de la improbable vida / que se nutre / de la estéril materia / de otros años» (225).

Un lugar en el tiempo, que nadie ha encontrado, es la «fotografía» que reproduce el lied número seis. El eje central de la descripción es el rostro como lo único que le permite al hombre identificarse ante los demás y diferenciarse de los otros. Pero, también su nombre y su cuerpo avanzan de igual modo a través del tiempo observando como al nombre no le afecta el paso de los años como sí le ocurre al cuerpo. El nombre sobrevivirá después de que duermas el último sueño:

«[...]!
 En cual de las esquinas del tiempo
 del precario tiempo
 que se me va dando
 inútil y ajeno.
 En alguna corte perdida
 tus palabras
 decidiendo,
 asombrando,
 cerniendo
 el destino de los mejores» (227)

El último de los lieder sin nombre, es decir, sin bautizar, es ya la entrada a la otra vida: solo se ve al halcón girar y girar sobre el hombre como si fuera el objeto de su mirada y al cabo del tiempo todo dependerá de la capacidad que tiene el hombre de ser eterno, inmortal como si los dioses le dieran la oportunidad de habitar a su lado y desde allí ver a la humanidad soñar al otro lado de la muerte: «[...] Gira, halcón, gira; / lo que dure tu vuelo / durará este sueño en otra vida» (229). La figura del ave puede en un momento representar la libertad del alma, sumergida en el espacio infinito que se abre a la humanidad después de su fin terrenal.

Vacío, olvido y silencio son las coordenadas del lied que lleva como título «*Estela para Arthur Rimbaud*»¹¹. La señal que Mutis deja al poeta francés se sostiene sobre

11 Rimbaud dice: "Tuve que viajar, distraer los encantamientos reunidos sobre mi cerebro. Sobre el mar, que yo amaba como si debiera lavarme una mancha, veía que se levantaba una cruz consoladora. Había sido condenado por el arcoiris. La felicidad era mi fatalidad, mi remordimiento, mi gusano: mi vida sería siempre demasiado inmensa para estar consagrada a la fuerza y a la belleza" (1998:81). El motivo concurrente es el mar, no tan en calma, de la vida que transita cual tiempo inmerso en la eternidad, allí donde los poetas se encontraran alguna vez para reinventar el universo.

el trípode comienzo de este párrafo. Existe un señor cuyo imperio son las áridas arenas, cuya arma es la ilusión iluminada por el sol que cubre las redes funerales de sus dominios sin memoria: «[...] *En la quietud, en el silencio, / has de internarte / Abandonado / a tus redes funerales*» (221).

El regreso de Leo Le Gris es el otro lied que tiene nombre. A través del diálogo, es decir: al hablar con alguien el mundo se vuelve actual. El tiempo se hace presente continuo y el espacio se dibuja con pinceladas hechas sin afán: otra vez el sueño permite en esta ocasión hablar con el pasado: recordar la juventud, el mundo que aún joven navega al día en busca del cenit del sol y traspasa la noche que aún no termina su narración de las cosas y del tiempo: «[...] *También ambos supimos / desde siempre / que la fatal derrota / acechaba con estólida paciencia / al cabo de esta jornada / que no tuvo partida. [...]*» (236).

Lied de Creta: el primero de los tres que cargan su nombre desde el título del texto: la noche, el sueño, el tiempo que naufragó en alguna parte, desconocida aún, el aire que arranca en finos trozos la piel de la tierra. El único habitante del sueño, que recuerda en la vigilia, pero allí la ausencia, el vacío de la imagen se desvanece en la totalidad y provoca reconocer la piel del sueño: allí donde los sentidos de hacen invisibles pero palpables, es decir, ciegos en su dicha: «[...] *Y tu recuerdo en la vigilia / y, en la vigilia, tu ausencia, / destilan un vago alcohol / que recorre el pasado / naufragio de los años. [...]*» (223).

Los nocturnos en Mutis aparecen por doquier como una herencia de sus antepasados, por ello quizás el lied ocho se llama: *Lied de la noche*: Una noche ante la cual el poeta se rinde pues solo tiene para enfrentarse a ella los recuerdos y las nostalgias. La noche le ataca con un pasado lleno de nombres e imágenes que nadie reclama. El viajero de la noche es salvado en su batalla por el nuevo día, que amanece, un presente como promesa del ayer:

*«Vine a llamarte
a los acantilados.
Lancé tu nombre
y sólo el mar me respondió
desde la leche instantánea
y voraz de sus espumas.
Por el desorden recurrente
de las aguas cruza tu nombre
como un pez que se debate y huye
hacia la vasta lejanía.
Hacia un horizonte
de menta y sombra,
viaja tu nombre
rodando por el mar del verano.*

*Con la noche que llegan
regresan la soledad y su cortejo
de sueños funerales» (233).*

Mutis y su gran amigo Maqroll el Gaviero son habitantes del mar, del río, de todo lo que implique agua, es decir, movimiento continuo. En el *Lied Marino* se entabla un diálogo con el mar que muestra su espuma como la fiera rabiosa que pretende callar sin ser oído en la negación de los sentidos pues al final el nombre que perdura se escurre entre el viento; deja al hombre solitario ante sus sueños funerales, ante la muerte que se esconde en las palabras dejadas al viento y a la mar.

La memoria se manifiesta, entonces, como ejercicio que permite purificar el alma mientras el tiempo lloriquea escondido tras las rutinas del ensueño¹² diario. Ilusiones perdidas en un desierto de voces que se incomunican dentro de un mismo espíritu. Cuerpos que navegan al vaivén del claroscuro de la luz criminal ante las sombras. Imágenes intangibles pero perceptibles desde el horizonte donde los intersticios de la memoria, no cesan de abrir y cerrar las fisuras del eterno sueño y más allá.

Bibliografía

- Aguiar E. Silva (1967). *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.
- Bachelard, Gastón (1998). *La poética de la ensoñación*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland (1995). *El placer del texto*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Bellas Artes*. Tomo temático de Lexis / 22 Vox. (1979). Barcelona: Bibliograf S. A.
- Canfield, Martha. «Maqroll, el Gaviero de la poesía a la novela». *Cuadernos de Literatura*. I: 2 (Julio-diciembre, 1995):37-43.
- Cobo Borda, Juan Gustavo (1996). *Desocupado lector*. Bogotá: Ediciones Temas de Hoy S. A.
- _____, (1988). «Mito». *Manual de literatura colombiana*. Tomo II. Bogotá: Procultura-Planeta. 129-191.
- García Maffla, Jaime y Guillermo Alberto Arévalo (1991). «Mito». Historia de la poesía colombiana. Bogotá: Casa de Poesía Silva. 379-433.
- González Luna, Javier. «Álvaro Mutis: el retorno». *Cuadernos de Literatura*. I: 1 (Enero-junio, 1995):47-65.
- Henaó de Brigard, Luís Carlos. «El lugar de Mutis en la narrativa hispanoamericana». *Cuadernos de Literatura*. II: 3 (Enero-junio, 1996):105-115.

12 Como quien trata de habitar en la palabra creadora de lo tangible del mundo: "En ese sentimiento que llega a ser cósmico, las imágenes son, de seguro, unidades de ensueño, pero de tan numerosas son efímeras. Aparece una unidad más estable cuando un soñador sueña con materia, cuando en su sueño llega "hasta el fondo de las cosas". Todo se hace a la vez grande y estable cuando la ensoñación une cosmos y sustancia[...]. Soñando ante la fuente, la imaginación descubre que el agua es la sangre de la tierra, que la tierra tiene una profundidad viva. Y si tenemos bajo nuestros dedos una masa dulce y perfumada nos ponemos a amasar la sustancia del mundo" (Bachelard, 1998: 264-265).

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

Mutis, Álvaro (2002). *La mansión de Araucaíma*. Bogotá: Casa Editorial El Tiempo.

_____, (1999). *De lecturas y algo del mundo*. Bogotá: Seix Barral.

_____, (1997). *Siete novelas. Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. Bogotá: Alfaguara.

_____, (1997b). *Obra poética*. Bogotá: Arango Editores.

_____, (1981). *Poesía y prosa*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

Mutis Durán, Santiago (ed.). (1993). *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero. 1988 – 1993*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

_____, (1988). *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero. 1981-1988*. Cali: Proartes – Gobernación del Valle y Revistas literaria Gradita.

Martin, René (1998). *Diccionario de la mitología clásica*. Madrid: Editorial Espasa Calpe S. A.

Nabokov, Vladimir (1983). *Lolita*. Bogotá: Oveja Negra-Seix Barral.

Paz, Octavio (1986). *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica

Rimbaud, Arthur (1998). *Una temporada en el infierno*. Bogotá: El Áncora Editores.

Sáenz, Esther y María Paula Muñoz. «El último viaje de Maqroll el Gaviero». *Cuadernos de Literatura*. III: 5 (Enero-junio, 1997):107-116.