

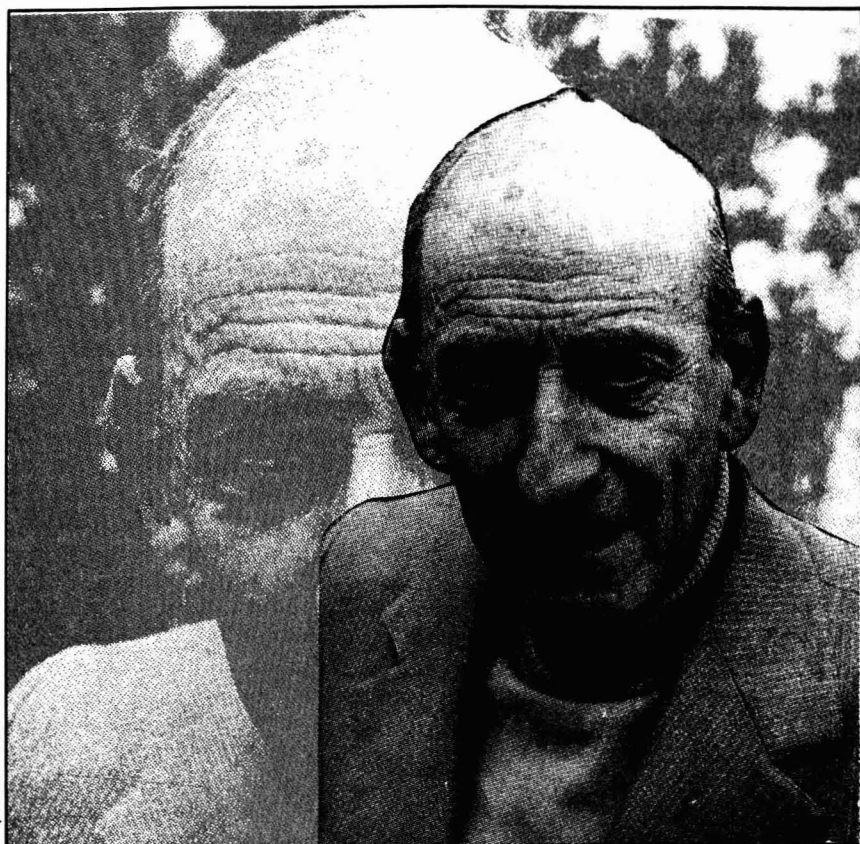
DE LIBROS

RAYMOND ARON, ACTOR CONTEMPLATIVO

"Mis conclusiones pertenecen a la escuela inglesa, mi formación proviene sobre todo de la escuela alemana": así concluía Raymond Aron en 1967 su introducción a *Les étapes de la pensée sociologique*. En cierto modo estaba destacando la singularidad del lugar que ocupa en la inteligencia francesa, una singularidad que sus obras posteriores y la evolución del campo cultural francés no han hecho más que acentuar. Impregnado de tradiciones muy diferentes de las de su admirado Alexis de Tocqueville, Aron comparte más de un rasgo con su mentor espiritual, entre los cuales quizá no sea el de menor significación precisamente éste, el de constituir un ejemplar solitario en el paisaje intelectual de su país.

Una confluencia de factores podrá quizás estos días, si no reducir la impresión de soledad de Aron —que, como Tocqueville, podría escribir que tiene "parientes, vecinos y amigos, pero su (mi) espíritu no tiene familia ni patria"—, por lo menos hacerlo conocer mejor al gran público francés y extranjero. En efecto, una serie de tres programas de televisión y la simultánea aparición de este libro, que recoge 24 horas de conversaciones con el autor de *El opio de los intelectuales*, permitirán, sin duda una reflexión sobre la obra de Aron y su influencia en la vida política y cultural de Francia. Otra circunstancia propicia para esa reflexión quizá la constituya el hecho de que desde mayo de 1981 Aron se ha convertido en el crítico más riguroso de la nueva oposición, un papel que parece acomodarse mejor a su naturaleza que el de conciencia vigilante del Príncipe, que ejerció tantos años con fortuna diversa y que en todo caso acepta con filosofía ("me encuentro aislado y opositor, destino normal de un auténtico liberal").

▲ Raymond Aron: *Le spectateur engagé*. Entretiens avec Jean-Louis Missika et Dominique Wolton. Paris, Julliard, 340 pp.



Raymond Aron

Ordenado cronológicamente en tres grandes etapas (1930-1947; 1947-1967 y 1967-1980) y construido en torno a tres ejes fundamentales —las ideas y la actitud de los intelectuales, la sociedad francesa y su clase dirigente y la política internacional *Le spectateur engagé* ofrece el itinerario singular de este admirable conocedor de Marx y de Weber, de ese representante ejemplar de lo que en Francia podría pertinentemente llamarse "temperamento político moderado" que es Aron. La formación y situación de los entrevistadores —Jean-Louis Missika y Dominique Wolton— aparecen ideales a primera vista, impresión que la lectura del libro y el desarrollo del programa televisado no hacen más que confirmar: economista el primero, sociólogo el segundo, judíos de sensibilidad de izquierda y pertenecientes a la generación que cumplió 20 años en 1968 ambos, todo, en suma, predisponía a que el producto resultara un diálogo entre generaciones y lecturas diferentes de la realidad a partir de un tronco común de preocupaciones.

Desdeñosamente descartado en 1968 por los treintañeros de hoy en

tanto que pensador político de la derecha, Aron se ha convertido con el paso de los años en el principal interpelante de una inteligencia de izquierda que, entre tanto, ha dejado de ser marxista.

Como el libro ha recibido —y que descartamos seguirá recibiendo— abundantes y justificados elogios por lo que dice, por como fue concebido y por la manera en que los diálogos fueron conducidos, quizá convenga comenzar aquí por formular algunos reparos en torno a lo que allí se omitió. En efecto, después de haber recorrido las 340 páginas de entrevistas, el lector se seguirá preguntando en vano cómo y dónde trabaja Aron, cuál fue el humus cultural de su infancia, cómo es su circunstancia social inmediata (familia, amigos), su modo de insertarse en la vida activa. El personaje se presta mal a las confesiones personales, se dirá con razón, pero hay mil maneras indirectas de dar al público una visión más directa e inmediata que la racional que el propio Aron contribuyó seguramente a imprimir. Repleto de ideas, apasionante por momentos, *Le spectateur engagé* carece —por falta precisamente de un mayor espesor psicológico— del calor y del

sabor que respiran otros libros de reportaje (pienso, por ejemplo, en *Un historien du dimanche*, que recoge las conversaciones que Michel Winock mantuvo con Philippe Ariès, otro ejemplar raro si los hay de la vida cultural francesa).

El reparo va, en realidad, bastante más allá del mero desdén por las condiciones de vida inmediatas de Aron y apunta a una dimensión capital: en el análisis de la producción intelectual se olvida demasiado a menudo las condiciones en que la misma se elabora. Si una obra es —como diría Ortega y Gasset— un diálogo con la circunstancia, la circunstancia de un intelectual se compone de un complejo manojo de factores que Wolton y Missika bien podrían haber dejado entrever: un sistema educativo y una prensa, por empezar, que pagan tanto por tantas horas de trabajo, pero también un vasto público consumidor de libros cuya demanda atienden (¿y de qué manera?) las casas editoriales. En síntesis, *Le spectateur engagé* no subraya con fuerza suficiente el lugar desde donde Aron miró la política y desde el cual tejó su compromiso, una situación que nada tiene de neutral ni de irrelevante.

Al término de la lectura, y todo bien pesado, ¿qué queda de *Le spectateur engagé* para un lector no francés? Se nos ocurre que pueden retenerse tres aspectos, tres niveles diferentes. En primer lugar, un tono. Sobre cualquiera de los temas abordados hay un modo peculiar de leer la política en Aron que le es propio, un talante racional ("pour penser la politique, il faut être le plus rationnel possible, mais pour en faire il faut inévitablement utiliser les passions des autres hommes. L'activité politique est donc impure et c'est pourquoi je préfère la penser"), frío por momentos, un horror al agravio, un marcado gusto por situarse en el lugar del adversario y tratar de analizarlo —más que de combatirlo— a través de su propia lógica interna, una actitud que —huelga casi señalarlo— lo distanció no sólo de su compañero de estudios Jean-Paul Sartre ("un moraliste d'un style très différent du type habituel, moraliste de l'autenticité et pas du tout du conformisme bourgeois dont il avait horreur"), sino de casi toda la familia intelectual francesa de los años 50 y 60. Ese tono elaborado seguramente en la marcha, te-

ñido de escepticismo y que deja traslucir cierta repugnancia por la acción— habría de pesar de varias maneras en la obra aroniana: por serle fiel siempre le estuvieron vedados los panfletos, la actividad política partidaria, la conducción de una escuela, y en cierto modo lo confinó a su papel de conciencia vigilante pero aislada, respetada pero marginada, de la derecha liberal.

En segundo término, queda en relieve una trayectoria intelectual construida desde el periodismo y la cátedra, nutrida de ambas vertientes y marcadas por urgencias diferentes. El comentario de actualidad, ya fuera en *Le Figaro* (más de un lector descubrirá sorprendido que su tribuna bien pudo haber sido *Le Monde*) o en los últimos años en *L'Express*, obligó a Aron a seguir y revisar casi a diario la evolución francesa e internacional; la cátedra sirvió de base a la mayoría de los libros duraderos de Aron. Ambas actividades se nutrieron recíprocamente, se imbricaron en una mirada que, alerta sobre el acontecimiento puntual, se preocupó permanentemente por guardar el sentido de las proporciones, por discernir, más allá de la excitación momentánea, las tendencias profundas. La unidad fundamental de esa doble trayectoria me parece derivar de una opción radical de Aron que puede resumirse así: dos concepciones de la economía, de la sociedad y del poder se disputan el mundo, mis críticas y mi acción se ejercen dentro del campo occidental, en un combate entre "lo preferible y lo detestable" que no excluye los matices. Si esta opción radical ha convertido a Aron en uno de los escasos analistas políticos franceses escuchados por la derecha latinoamericana, el hecho no parece imputable al propio Aron, sino explicable por la inanidad intelectual, la falta de rigor y la proclividad a hacer lecturas selectivas de esa derecha, que retiene los aspectos más fáciles de sus escritos y deja cuidadosamente de lado los más exigentes: la bipolaridad del mundo actual, la defensa de la democracia occidental suponen respeto a valores y empeños concretos que van bastante más allá de la mera defensa del *status quo* social.

Por último, *Le spectateur engagé* ofrece un vasto panorama de la vida política francesa y sus imbricaciones internacionales desde los años 30 hasta

nuestros días, así como de los principales debates intelectuales en los que Aron participó de un modo u otro (con Sartre y Merleau-Ponty, principal pero no únicamente). Al respecto, el lector no familiarizado con este dominio encontrará en este diálogo un prolijo resumen de las posiciones de una derecha moderna, realista, abierta (en el sentido de no hexagonal), cuidadosa de la unidad nacional, pero con escasa percepción de las dimensiones sociales y culturales de la vida política (capitales para comprender fenómenos como el Frente Popular de 1936 o el movimiento de mayo de 1968).

Las tres líneas retenidas aquí no pretenden obviamente agotar el libro y tienen algo de caprichosas. En todo caso, soslayan deliberadamente lo que por estos días se ha dado en llamarse el aronismo, concepto sin duda abusivo, contra el cual comienzan a oírse airadas protestas (el prolífico Bernard-Henry Lévy se preguntaba hace poco en *Le Matin de Paris* de dónde proviene esta voluntad de "transformar en gigante del pensamiento a un hombre del que todo el mundo sabe, empezando por él mismo, que quedará sobre todo por sus talentos de periodista y de vulgarizador"). La omisión se explica sin dificultad: el repentino redescubrimiento de Aron —curiosamente cierta izquierda no esperó esta mini-moda para ver en él a uno de sus críticos más estimables— se inscribe en el vasto marco de la crisis de las esperanzas de los años 60 y de las certidumbres de los años 70, una historia que nada tiene de fácil y que, de alguna manera, también es otra historia.

SENDAS DE JAPÓN EN TABLADA

Después de la muerte de José Juan Tablada (igual que después de la muerte de otros —muy pocos— artistas) siguieron ocurriendo grandes episodios en el mundo, como antes, cuando vivía. Siempre hay episodios en el mundo. Nunca tienen importancia directa para la historia de la literatura. Lo importan-

▲ Atsuko Tanabe: *El japonismo de José Juan Tablada*. UNAM, México, 1981.

Ilustración para un poema de José Juan Tablada, 1901.



te es el vivir del Poeta (porque hay algo "que sólo el Poeta mira cuando cierra los ojos", pensaba Tablada). Y la única huella que queda de este acontecimiento es su obra. Aunque también quedan miles de episodios ocurridos mientras él vivía, algunos mencionados en las historias generales. De tal manera, no es difícil imaginar la siguiente escena: una mañana, mientras el artista escribe un poema, alrededor de su momentánea torre de marfil una fecha memorable transcurre. Al enterarse del hecho, ¿qué artista corregiría su poema para adaptarlo al acontecimiento? Creo que tal lujo es inalcanzable para el Poeta. Sucedería que si un poema hubiera sido escrito antes de esa fecha y publicado, tendría que reeditarse con enmiendas, como si el Poeta fuera un legislador "atento a la voz del pueblo", como si tuviera que esperar una guerra para escribir un poema épico. Pero algunos necios, llamados sociólogos de la literatura en los últimos tiempos, han escrito libros donde ejecutan extraños malabarismos verbales, ilusiones ópticas de palabras que tratan de hacernos creer que los episodios del mundo y la literatura pueden convivir en algo así como una *socioratura*, burla estúpida. Y el artista que rechazó en vida los juegos de

la violencia de estos enamorados del poder más que del arte, generalizadores de la historia, ya muerto no se salva del hostigamiento o, peor, de la reticencia: es evocado con odio por quienes se niegan a reconocer su valor absolutamente literario.

Atsuko Tanabe ha escrito un libro, *El japonismo de José Juan Tablada*, en el que ha sabido observar la distinción entre el episodio circunstancial y la vida artística. "Es de notarse que el año de 1904 —dice, por ejemplo— justamente cuando (Tablada) deja (temporalmente) su carrera de poeta, marca otra época en el japonismo en general, pues en este año el Japón sale victorioso, ante la asombrada mirada occidental, en la guerra ruso-japonesa." Por esa distinción, Atsuko registra que "en el mundo literario de México, Tablada no ha sido apreciado debidamente hasta ahora por un 'error político'. Se ha confundido un error cometido en política con un error artístico que, en realidad, el poeta no cometió nunca".

Después de la muerte de Tablada ninguna malevolencia impedirá que sea reconocido como el más grande poeta del siglo XX en México, junto con Octavio Paz (a pesar de las consignas de ciertos periodistas a los que se aplica lo

que Tablada decía de la crítica: "para ella mi poesía es y será mucho tiempo tan inaccesible como intangible yo a sus necios comentarios y a sus torpes insinuaciones"). El exilio y la destrucción de algunos de sus escritos e incluso de su casa volvieron monstruoso el tamaño de su "error". En 1928, bajo el orgullo de ser el autor de *Hiroshigúe* (libro acerca de un pintor japonés, "escrito con valor de testamento", según Atsuko), Tablada declaró que ello servía para aplacar sus "escrúpulos de conciencia por haber realizado una obra de una atmósfera de odio y de destrucción", aludiendo a "aquellos congojosos y adversos días de 1914". Y puesto que son tantos los honores debidos a Tablada, estas palabras —recuperadas en apéndice por Atsuko— deben parecer insuficientes a los cronistas, arbitrarios y persistentes destructores.

Resulta claro ahora que este episodio de la vida del poeta es mucho menos importante que la ampliación de la lírica en español lograda por Tablada gracias a su curiosidad por la cultura japonesa.

El hallazgo de los haikais es el aspecto que ha sido mejor reconocido en la obra del poeta. Es interesante, por tanto, referirse a otro costado no menos importante: el de los caligramas, hacia los que he notado desdén de parte de la crítica. Es natural que en el estudio de Atsuko, que sigue el itinerario y la evolución del poeta dentro del japonismo, la última parte, la única en la que se muestra un tanto intolerante, es precisamente en la de los caligramas —llamados en realidad poemas ideográficos por Tablada.

Con la publicación del libro de haikais, *Un día...*, Tablada sorprendió al mundo poético hispanoamericano, refiere Atsuko. Al año siguiente sacó a la luz otra forma poética, causando mayor sorpresa. La crítica tradicional ha querido entender los caligramas de Tablada como un juego del que tuvieron la culpa las vanguardias europeas de principios de siglo. Es posible. Pero el afán de Tablada, en sus fundamentos iluminado por el sol de Japón, no fue ingenuo. Según Atsuko, luego de ilustrar la riqueza del arte de la caligrafía, "Tablada estaba ansioso por encontrar algún medio para expresar el arte poético de modo más dinámico, como unificación de todos los intentos que hasta entonces había realizado. En cuanto al poema ("Li-

Po"), desgraciadamente su experimento no resultó satisfactorio. Dejando a un lado el valor artístico del poema escrito dentro del ideograma, esta caligrafía puede tener un valor estético, además de sufrir equivocación en los rasgos". La misma Atsuko cita un artículo anónimo publicado en *El Universal Ilustrado* en 1919, que auguraba —con burla propia de cronistas de una literatura que les es ajena— que "tal vez, antes de mucho, logre Tablada en un soneto la realización plástica de la cuadratura del círculo".

Ese año, nos recuerda también Atsuko, López Velarde, con respeto y admiración, había dudado de estos "experimentos" del poeta, en los que veía algo convencional. López Velarde, "sin embargo, estaba seguro de que el genio de Tablada triunfaría "aun en los procedimientos más desusados de la belleza".

Quizás la última interpretación acerca de este problema no se le permita al crítico hasta la publicación, ya inaplazable, de todos los escritos de Tablada. Por lo pronto, de la contestación del poeta se desprende que para una expresión "simultáneamente lírica y gráfica" (las comillas son del propio Tablada, lo que crea otra interrogante: en la "exégesis prematura" que practicaba en su respuesta, ¿a quién citaba?), no sólo había seguido el desarrollo de su pasión por la cultura japonesa, sino el de otras fuentes, la conocida de Mallarmé ("Imiter le Chinois..."), además de la de Jules Renard tanto como la de Apollinaire. Aunque causa un mayor asombro la siguiente referencia:

"Hace muchos años leí en la *Antología griega* de Panude, que un poeta heleno había escrito un poema en forma de 'ala' y otro en forma de 'altar'; supe por mis estudios chinos que en el templo de Confucio se canta cierto himno cuyos caracteres escriben con el movimiento de la danza los coreógrafos, sobre el pavimento."

Recuérdese aquí el "Ex voto a López Velarde", de 1921, y algunas formas de la poesía-acción contemporáneas. Resulta entonces que, por un lado, el pensamiento de Tablada abarcaba un universo literario mayor que el que hasta ahora se le ha reconocido.

Jerome Peignot publicó en 1978 (Editions du Chêne, París) una recopilación

de caligramas que se inicia muchos años antes de nuestra era en diversas regiones, en Oriente y en Occidente.

Ante la afirmación de Atsuko de que "es imposible que una escritura fonética tenga el mismo efecto que una ideográfica como la japonesa", quizás Tablada habría replicado con nuevos intentos e ideas y, sobre todo, con poemas. Creo que la gran pregunta en este caso trataría de saber por qué la poesía fonética ha tenido un desarrollo muchísimo más vasto que el de la poesía visual. Atsuko concluye con justicia: "Tablada fue el primer poeta en introducir en la poesía hispanoamericana el *ritmo visual* —el efecto gráfico— de la poesía, tema que actualmente inquieta profundamente a los poetas de nuestros días ... Y en ello, el japonismo jugó un papel importante; por medio del arte japonés (pintura, poesía y caligrafía) Tablada aprendió la simplificación, la simbolización, la concisión y la sintetización de la poesía".

Por lo demás, después de la lectura del libro de Atsuko Tanabe, y pensando sin cesar en José Juan Tablada, me invadió una gran curiosidad por el país desconocido que Tablada supo encontrar y amar: "Tablada fue asimismo el primer mexicano que mostrara un interés serio por el Japón de nuestra era; el primero en hacer esfuerzos por establecer una imagen no distorsionada del Japón; el primero en aproximarse al campo de la japonología con una erudición comparativamente rica. Sus obras japonistas son el resultado de no poco esfuerzo..."

Jaime G. Velázquez

ALVARO MUTIS: LA SAGA DE MAQROLL

Alvaro Mutis nace en Bogotá (Colombia), en el año de 1923. Hijo de diplomáticos, pasa gran parte de su niñez y primera juventud en Bélgica. Así, pues, los años más importantes de su vida transcurren en escenarios radicalmente distintos. Meses de estudio entre las

brumas y las tierras bajas de Flandes, horas de lectura en el sosiego de la biblioteca del colegio San Michel, en contraste con los largos días de vacaciones en la finca cafetalera de la familia; ocio de juventud inundado con los olores del trópico mientras se contempla la vegetación cómplice de la lluvia y en la que se enlazan beneficio y destrucción. La ausencia de los días luminosos de Colombia, los llena el joven poeta con la lectura de autores que alimentan su imaginación. Entre los cientos de páginas sobre tierras feraces e inhóspitas, hombres rudos y nobles, toponimias y geografías remotas, se destacan los nombres de Salgari y Verne. Poco a poco se suman lecturas: la de Conrad será definitiva. En Conrad descubre un mundo en el que los hombres se enfrentan a sí mismos y a los elementos naturales. Los preside un código de honor que no acepta deserciones. En Almayor, dice Mutis, encontré esos elementos de destrucción y de trópico que coinciden con mis experiencias reales de la tierra caliente de mis abuelos.

Mutis se instala en Bogotá para terminar los estudios de preparatoria. Allí conoce y se relaciona con Eduardo Carranza. El contacto con este poeta será central en la vida de Mutis: decide que la poesía es el medio más apropiado para expresar lo que sus sueños y lecturas le han sugerido.

Regresemos a la infancia de Mutis. En un país vecino, Ecuador, escribe un gran poeta, Jorge Carrera Andrade, que tiene más de un punto de contacto con Carlos Pellicer. Para ambos el trópico es motivo de celebración. Hay algo edénico en la visión de Carrera Andrade. Su verso nombra una naturaleza que ante nuestros ojos se hace materia real. Mutis, a pesar de que el trópico debió haber representado la novedad de la patria después de su estancia en Bruselas y París, ve el lado oscuro de esa realidad: en el trópico, el calor devastador, las grandes avenidas de los ríos y los accidentes del terreno que cercan a las aguas, son los elementos de un desastre que en su caída arrastran al hombre y sus valores morales. El trópico es un desafío. Más tarde el poeta encontrará que ese desafío se da en otras latitudes, donde el tedio y el aburrimiento roen la carne y los sueños, donde los sentimientos más nobles y las ambiciones más veniales son pues-

▲ Alvaro Mutis: *Caravansary*. Fondo de Cultura Económica, México, 1981.



Alvaro Mutis.

tos a prueba. Acaso la intensa visión de un trópico que degrada tenga su origen en la experiencia de un mundo sometido a leyes de racionalidad que niegan la validez del libre tránsito de la imaginación. Bruselas y París expresan un orden, aunque en este último se da el asalto a la razón de Breton y sus amigos. Mutis toma del surrealismo la libertad de asociación, la complejidad de la metáfora que lo distingue. Lautréamont, Saint-John Perse, Jorge Zalamea, Pablo Neruda, son entonces nombres que dejaron huella en la escritura de Mutis.

Muy joven aún publica en el periódico *El Espectador* sus primeros poemas que alcanzan la forma de libro en 1947, con el título de *La balanza*. Es un libro que también incluye poemas de otro joven, Carlos Patiño, que se olvidó luego de la poesía. El libro fue una edición de autor y quizá abarca dos nombres porque el dinero de uno solo no fue suficiente para cubrir los costos. En *La balanza* hay un poema que encierra el germen de una voz y de lo que sería más tarde la figura central de la poesía de Mutis: Maqroll, el gaviro. El poema se

llama "Lágrimas por Felipe II", y está estructurado en forma de cláusulas; son enunciaciones de una vitalidad perdida, el recuerdo de hazañas que se cubren de polvo como cuadros olvidados en una bodega, y que narran y atestiguan un esplendor imposible de rescatar. Lágrimas por Felipe II "monarca encerrado en la mansión eficaz y tranquila que lentamente bebe su sangre de reptil indefenso y creyente". Los elementos dispersos de su memoria son: "campanillas de hoteles de miseria, viejos navíos cuyos costados de metal hermosísimo carcome el salitre, escarcha de los cazadores, hondo disparo de la madrugada, humo de carboneros, pozo helado de las minas". He aquí a Felipe II que habita un paisaje moral semejante al de Maqroll. El gusto por la cláusula, la necesidad de pronunciar palabras que convoquen la presencia de otro tiempo para revelar la desdicha y la derrota de los hombres, queda expresado con plenitud en el poema "Reseña", en el que un arquero de Flandes "volvió por su mujer y se perdió para siempre en la selva y gritó hasta apagar el rumor de las manadas voraces". Lo que asombra

en Mutis desde sus primeros poemas es la fuerte presencia de las criaturas que transcurren por sus páginas y que son como un eco que resuena en la mente del lector.

En el año de 1953 apareció lo que en sentido estricto es su primer libro: *Los elementos del desastre*. El libro recoge algunos poemas de *La balanza*, que el autor consideró lo más rescatable. Allí ya se expresa una voz personal en el contexto de la literatura latinoamericana. Y allí hace su aparición Maqroll, el gaviro. Su sitio es la altura, donde conoce la dirección de los vientos, columbra tormentas, y desde el palo mayor sabe si van todos a buen puerto o es la incertidumbre la que se eleva en el horizonte. Los poemas están aquí marcados por la desolación. El epígrafe elegido para el poema "Oración de Maqroll", un verso de René Crevel, "Tu as marché par les rues de Chair" (Has caminado por las calles de la carne), es la síntesis del mundo que tocó enfrentar al Gaviro. La carne y sus miserias. Maqroll dirá: "¿Por qué quitaste a los ciegos su bastón con el cual rasgaban la densa felpa de deseo que los acosa y sorprende en las tinieblas?". En este libro también aparece otra figura habitada por el dolor: la dolorosa certeza de la destrucción y la batalla dan lustre a su presencia; escribe: "En la muerte descansaré como en el trono de un monarca milenarista" y luego el poeta señala: "Esto escribí con su sable en el polvo de la plaza. Los rebaños borraron las letras con sus pezuñas, pero, ya el grito circulaba por toda la ciudad (...) Solitario, esperaba el paso de los años que derrumbarían su fe, el tiempo bárbaro en que su floría había de comerciarse en los hoteles". En medio de todo ello aparecen la ciudad, el campo y las montañas; pero las analogías que establece Mutis con los elementos que los componen señalan la singularidad de sus poemas: "Hoy, cuando el amanecer crece en los parques, el olor de los pinos recién cortados, ese aroma resinoso y brillante como el recuerdo vago de una hembra magnífica o como el dolor de una bestia indefensa". Entre los primeros poemas apareció Maqroll, fragmentariamente. "No está aquí completa la oración de Maqroll, el gaviro" —con estas palabras inicia su presentación.

En Colombia, en la década de los

cincuentas, un grupo de jóvenes cultos y apasionados por la literatura se dan a la tarea de aerear el ámbito cultural de su país; el arma de su acción: la revista *Mito*. Jorge Gaitán Durán, Fernando Charry Lara, Alvaro Mutis, entre otros, hacen que *Mito* se vincule al gran movimiento de renovación que tenía sus polos más importantes en la *Revista Mexicana de Literatura* de México, y en *Orígenes*, de La Habana. Octavio Paz celebra que en *Mito* haya riesgo intelectual. Y saluda con entusiasmo la aparición de Maqroll en un breve libro publicado con el pie de imprenta de esa revista. Mutis reunió unos cuantos poemas que se refieren a Maqroll en una edición pobre tipográficamente. Llevaba como título *Reseña de los hospitales de ultramar*. Al ocuparse de ellos, Paz dijo de Maqroll: "no es tanto un mundo físico como un paisaje moral". Es difícil no aceptar las observaciones de Paz, ya que no es tanto la relación de hechos calamitosos ni el recuento de penas y desdichas lo que importa destacar a Mutis. El Gaviero nace para señalar la lepra moral que nos contamina, y que es el origen de los sufrimientos, de la ambición, de la violencia y de las vidas extraviadas. Una furia ciega dicta las acciones de los hombres que se pudren como las aguas estancadas. Un ojo ciego y una memoria que recuerda el brillo del oropel. La aventura no fue coronada con un epílogo de grandeza. No es la muerte heroica la que espera a los seres de Mutis: el hospital es el último destino, antecala de una muerte sin gloria ni dignidad. En el recinto del hospital, el Gaviero está dividido entre el sufrimiento y la imposible esperanza. El eco de lo sombrío llega hasta nosotros porque la respuesta a la esperanza es el hundimiento en el abandono, la espera de la nada, momentos en los que El Gaviero se sobrevive a sí mismo elaborando "una amplia teoría de males". La exacta enumeración de males que hace el Gaviero produce una especie de vértigo: Maqroll vive la miseria de un destino, la humillación de un cuerpo, la enervación de los sentidos. Alrededor del Gaviero se colocan los arreos de una ceremonia fúnebre que sólo la suntuosidad del lenguaje posterga. Lo inquietante de Maqroll es que se nos presenta como una metáfora de nuestras vidas porque hace ya tiempo que al hombre le es negado un destino glorioso

so y que de su mundo se ha borrado el rostro de lo sagrado. Es el autor quien da la mejor definición de Maqroll, cuando a una pregunta responde que éste es "una persona de ficción que asimila muchos de mis sueños y nostalgias, así como mis alegrías y mis tristezas. Es un personaje totalmente al servicio de mi imaginación".

Seis años más tarde, en México, a donde emigra el poeta en 1956, aparece *Los trabajos perdidos*, que incluye la *Reseña de los hospitales de ultramar*. En este libro el poeta ha dado una disposición tipográfica distinta a los poemas, lo que añade eficacia a su lectura. En la serie de *Los trabajos perdidos*, Mutis cala más hondo en la conciencia de exilio y soledad que se desprende de la lectura de sus primeros poemas. Su experiencia es la del trópico colombiano donde fermentan sustancias homicidas. Trópico y calor. Vegetación y hastío de horas colmas de luz que ciega, aromas de las fincas, ríos tempestuosos; el poeta elige nombrar esta realidad donde se desenvuelve la vida de unos hombres que fueron piedra de fundación y corrupción: "Todo irá desvaneciéndose en el olvido y el grito de un mono, el manar blancuzco de la savia por la herida corteza del caucho, el chapoteo del agua contra la quilla en viaje, serán asuntos más memorables que nuestros largos abrazos." Son poemas expresados con una actitud romántica que no dejan de asombrarnos por las inesperadas asociaciones que Mutis convoca: "Cuando le preguntaron por un puerto del Estrecho, mostró el ojo disecado de un ave de rapiña dentro del cual danzaban las sombras del canto."

Después de *Los trabajos perdidos* hay un largo silencio interrumpido apenas por la aparición de algunos poemas que llevan al título de *Lied*, que según Mutis "en alemán significa canción —pero es una palabra que tiene una connotación lírica muy especial. No he podido ni he querido buscar la traducción exacta al español, y creo que no la hay". Hasta la fecha no se ha publicado el libro de los *Lied*. En 1973, Barral Editores recogió en un hermoso volumen toda la poesía de Alvaro Mutis con el título *Summa de Maqroll, El Gaviero*. Al frente lleva un ensayo esclarecedor y lúcido de J. G. Cobo Borda. Es el testimonio de la constancia poética de un

hombre que define así su poesía: "Es la suma de mis nostalgias; en ella están mis visitas a lugares que frecuenté en mi juventud y que aún siguen en mi memoria."

A pesar de que para Mutis está superada la frontera entre el verso y la prosa, habría que señalar que sus primeros poemas son narrativos, escritos en amplios periodos que buscan reflejar la vastedad de lo que nombran; así, hay una porción de su obra que se inscribe en los cánones de la narrativa. Es breve y fragmentaria, como toda su producción, y en ella se prolonga el mundo que habita Maqroll. Con ese conjunto de prosas se quiere añadir un fragmento más al paisaje moral de los poemas. La parte central está formada por el relato *La mansión de la Araucaíma*, publicado en 1973. Posteriormente, el libro se volvió a publicar acompañado de los relatos que antes habían aparecido en el *Diario de Lecumberri*. Este diario, en palabras del autor, es "el testimonio parcial de una experiencia y la ficción nacida en largas horas de encierro y soledad. La ficción hizo posible que la experiencia no destruyera toda razón de vida". Tres son los relatos. En el primero el título "Antes de que cante el gallo" alude a la sentencia evangélica de la negación del discípulo. Un pescador se une a un predicador que a pesar de la advertencia de que está prohibido reunirse en las calles, propaga su doctrina. La violencia y la insensibilidad al dolor son las pruebas en las que se temple la verdad; el pescador no resiste la prueba y con turbación se reintegra a la mediocridad de su vida. En "Sharaya" el poeta elabora un juego de planos: observamos y somos observados. Sharaya, santón de Jandipur, sentado a la salida del pueblo, hace el recuento de las miserias de los hombres; inmóvil, su presencia en nada inquieta: las horas de meditación y ayuno lo han acercado a la sabiduría. Petrificado, casi ausente de la vida, contempla su propio asesinato. Es la comprobación de que nada se salva del desastre. "La muerte del estratega" es la relación de algunos hechos de la vida y la muerte de Alar el Iliario, estratega de la emperatriz bizantina Irene, que en una especie de estado ausente muere por un imperio que para él ha perdido sentido y por una religión que de nada salva. No hay heroísmo en su actitud. Hay la dignidad de cumplir

con un deber. A estos tres relatos se suma un fragmento de un ambicioso proyecto: la biografía de Bolívar. En "El último rostro" quedan páginas espléndidas sobre el héroe que resumió así su búsqueda de unir voluntades, en palabras que parecen tomadas de Maqroll: "aré en el mar y edificué en el aire".

La mansión de la Araucaíma es un breve relato impregnado del mismo aire de desolación y sufrimiento que se desprende de los poemas. La casa del título se ubica en el trópico colombiano. Allí, en una especie de falansterio, un grupo de hombres deciden que sus vidas las gobierne la inercia de los actos cotidianos, que paulatinamente va imponiendo sus leyes. Es un universo en que las relaciones no tienen fisura. Los hombres de la casa son seres que han visto pasar su oportunidad en la vida. El orden se rompe con la presencia de una muchacha que traspone el umbral de la mansión. Al principio es un viento fresco que disipa el tedio. Su presencia hace que el sopor de las horas cálidas sea menos agobiante, y será como un reactivo que desencadene la pasión amorosa de los habitantes de la casa. La muchacha está poseída de una carga erótica que conocerá la alucinación del placer en brazos de la única mujer que vive en la mansión; el gozo del placer será su condena cuando esa misma mujer la repudie. Sus relaciones sexuales rompen el equilibrio de la casa. Hay un destino inexorable que todos cumplen: la muerte toma su ración de vida. Don Graci, el dueño de la casa, un viejo pederasta, comparte la suerte del Gaviero: la pérdida de un reino. Su casa, semejante a las otras haciendas de la región, poseía un rasgo que la hacía distinta: "su injustificada y gratuita vastedad que producía cierto miedo". Aca-so alguna vez el Gaviero pisó los patios de la mansión, y de él tal vez don Graci aprendió las máximas que regían el orden de la casa: "el silencio", decía una de ellas, "es como el dolor, propicia la meditación, mueve el orden y prolonga los deseos".

Ya señalamos que una característica relevante de Mutis es su afición por atribuir a sus criaturas pensamientos de vastas resonancias dichos en cláusulas. Una retórica cuyo vigor atestigüa su más reciente libro: *Caravansary*, en el que continúa la saga de Maqroll, y que se vincula con *La mansión de la Araucaíma*.

caíma. La lírica y la épica ejecutan de nuevo su canto en las páginas de *Caravansary*: los hombres expresan la materia de sus sentimientos pero una trama vital dibuja los rasgos del héroe. Maqroll pronuncia otra vez sus cláusulas. Es la palabra del juglar que halla placer, el único placer disponible, en modelar la materia verbal que da la nueva de su destino. Mutis nos conduce a otras latitudes, nos lleva en el tiempo a mundos que desaparecieron o que agonizan, evocándolos con nombres claves. Con la mención de un nombre significativo, aparecen de golpe, con rasgos precisos, los entornos de otras culturas en las que los hombres también estuvieron divididos entre el sufrimiento y la esperanza. Mutis sabe que el tiempo y la geografía no borran los secretos y poderosos lazos que unen las vidas de los hombres. Todos somos contemporáneos de Maqroll o de esos nómadas que en su constante ir y venir por las rutas del desierto han confiado a las estrellas que guíen sus destinos. *Caravansary* es el nombre en inglés del recinto público que da albergue a las caravanas. Su nombre en español no es tan afortunado: caravanera. Este edificio se construía fuera de las murallas de las ciudades.

El poeta evoca la vida de los nómadas que buscan alivio a la fatiga entre los muros de garavansary, en el que se mezclan lenguas, sueños, proyectos: un lugar de paso donde se "ventilan los modestos negocios de los hombres". En la brevedad de la primera parte de *Caravansary* aparece el abigarrado albergue; se habla de navegaciones, de comercios clandestinos, cargamentos preciosos, muertes infames, de grandes hambrunas. La huella más perdurable que dejan los huéspedes en los patios son las manchas del betel que escupen mientras conversan y cuyas formas borran los pasos, manchas que se añaden a la grasa y a la materia inmemorial que cubren el piso. Encima de la humildad del piso, sobre la posada, en la clara noche bengalí, las estrellas trazan "su lenta trayectoria inmutable". Lo de siempre, dice el poeta. Nada altera la inminencia del desastre. Mutis rescata un mundo que los cataclismos han borrado; la perduración de ciertos fragmentos bastan para dibujar la imagen de un entorno donde los hombres vivieron nuestros mismos padecimientos.

Ya se señaló que la negación de un destino heroico o la falta de valor para cumplir un deseo marcan a los seres que pueblan la imaginación de Mutis —pero en su nobleza, en su mezquindad, en su fracaso nos devuelven nuestra propia imagen. Así, la trama de la vida de un hombre, que soñaba viajes por tierras de fiebre y aventura, está tejida con los vulgares y cotidianos actos de dar lustre a las lámparas de hojalata que sirven a su amo para la caza del zorro. Quizá la exclusión de una realidad menos vulgar y fascinante exprese mejor el sufrimiento y la amargura: un soldado polaco antes de morir en el campo de batalla sólo alcanza a recordar su pasión incestuosa por una hermana que nunca se enteró de su asedio.

En *Caravansary* está otra vez presente un mundo de objetos y de cosas que nada tiene de extraordinario pero que, gracias a la mirada del poeta, su misma condición de anodinas se revela misteriosa. Misteriosa en la medida que esos objetos adquieren una significación desconocida en su relación con nosotros. Lo mismo sucede con los hombres y las mujeres más vulgares, o más insólitas, como las reinas egipcias de Bohemia y de Hungría. Pero lo importante es que aquí el poeta amplía y profundiza en la saga de Maqroll. Su destino está escrito desde su primera aparición: evocar la gloria perdida: el harén y el hospital. La evocación de lugares que Maqroll halló naturales y que para nosotros son sorprendentes: "el fuego, sí, las llamas que lamían con premura las altas paredes de un castillo de Moravia", "El entrecuchar de los vasos en un sórdido bar del Strand, en donde supo de esa cara del mal que se deslía, pausada y sin sorpresa, ante la indiferencia de los presentes". Navegaba Maqroll por los esteros de un trópico henchido de sol que bajo la exuberante vegetación, bajo el manto de las aguas feras, oculta un rostro que adivinó Maqroll era el de la muerte. La fascinación del Gaviero deriva de su afinidad con el personaje de Shakespeare: es un enajenado lleno de sonido y furia, pero su fábula tiene un sentido: la materia verbal de sus evocaciones son los exorcismos que buscan librarnos de la terrible negación del olvido. Es el rescate de apenas unos fragmentos de la vida.

Miguel Angel Flores