

LA NOVELA URBANA EN COLOMBIA O LA CONCIENCIA DEL PRESENTE (Luis Fayad, Humberto Moreno-Durán)

Luz Mery Giraldo de Jaramillo

"Ahora que empiezo a comprender que soy el protagonista ya no de mi pasado, sino de mi presente, no puedo volverme de espaldas a la evidencia. . . ¡Actuar! Ya no escribir o ya no solo escribir sino también actuar".

Prytaneum: Ricardo Cano G.

RESUMEN

La novela colombiana actual merece mirarse desde una doble perspectiva: la realidad histórico-literaria colombiana y la realidad del hombre contemporáneo. Este trabajo sobre Luis Fayad y Humberto Moreno-Durán, pretende mostrar la visión de una nueva novelística que rompiendo con el provisiona- lismo tradicional, ofrece la problemática del hombre urbano contemporá- neo, desde la experiencia misma de una nueva escritura. Las dos novelas estudiadas confirman una posible tradición de novela urbana en Colombia que se caracteriza por sus temas, su lenguaje, su visión de mundo y sobre todo por la búsqueda de identidad.

Este epígrafa tomado de una de las últimas novelas colombianas, es un indicio de la nueva actitud que empieza a manifestarse ya con mayor intensidad en nuestra literatura: ser protagonistas de realidad y de presente sin olvidar la importancia de la ficción. Gran parte de la más reciente narrativa colombiana ofrece nuevas y valiosas perspectivas: hay un evidente carácter innovador tanto en la expresión, referencia y creación de un mundo, como en la recurrencia al lenguaje, a los temas, a los espacios, que denotan un proceso de "modernización...", y de toma de conciencia literaria. Hay además una clara ruptura con el ya fatigado ruralismo, así como un desplazamiento del mundo garcámarquista y de la tendencia sentimental y patética de la fallida literatura sobre la violencia. La ma- teria expresiva se va haciendo francamente urbana y los narradores de este género con- centran su experiencia literaria en el ámbito citadino con sus presencias íntimas y coti- dianas, con sus rutinas y desolaciones, con sus abrumantes fantasmas, producto sin duda de una clara observación de la realidad poblada de personajes altamente representativos de una vida acelerada y monótona, ausente de individualidad e identidad.

Esta nueva narrativa, contemporánea con el mundo que nos rodea y con la experiencia diaria, manifiesta el conocimiento no sólo de una época, unos ambientes específicos y unos estereotipos humanos, sociales y culturales, sino también la preocupación por expresar en un riguroso lenguaje los temas y los problemas de un tiempo vertiginoso, de un territorio en proceso de cambio, y de un espacio donde reinan la "mesocracia", la abulia y la perplejidad, logrando con su aporte una valiosa desprovincialización de nuestras letras. En artículo de la escritora y crítica Helena Araújo acerca de los escritores de la década del setenta afirma: "La ciudad llega a ser materia de tratamiento estético, brindando al mismo tiempo una posibilidad de comprensión de la historia" desde la aparición "de una novelística allegada a lo citadino en la cual se pretende interpretar los fenómenos de la vida urbana" (Eco, No. 230).

Varios pudieran ser los escritores concentrados bajo esta tendencia; sin embargo vale la pena detenerse en Luis Fayad (Bogotá 1945) y su novela *Los parientes de Ester* (1978), y Rafael Humberto Moreno-Durán (Tunja 1946) y su novela *Juego de Damas* (1976), sin ignorar la presencia de otros jóvenes talentosos como: Ricardo Cano Gaviria (Medellín, 1946) autor del relato-monólogo-diario *Prytaneum* (1981) donde dolorosamente crea la metáfora del letargo histórico y literario que caracteriza nuestra vida nacional; Andrés Caicedo (Cali 1951-1977) y su alucinada novela corta y convulsionada *¡Qué viva la música!*; Augusto Pinilla (Socorro 1946) y la búsqueda odiseica de la vida y la palabra en el barroco mundo de *La casa infinita* (1979); así como también Plinio Apuleyo Mendoza (Tunja 1932) y su vital y decadente novela *Años de Fuga* (1979) y J.A. Osorio Lizarazo el iniciador de la novela urbana en Colombia en el presente siglo. Estos autores pertenecen de una u otra forma al ciclo de la modernidad en la literatura colombiana y se encuentran en la común búsqueda expresiva y el planteamiento de un ámbito multiforme, intenso, devorador y decadente, propio de un mundo que fluctúa sus valores, en ese vértigo que es la contemporaneidad y el urbanismo o el desencuentro y el desarraigo.

Luis Fayad y Humberto Moreno-Durán, así como los anteriormente mencionados presentan una sociedad alienada y alienante en sus sistemas económicos, políticos, sociales, culturales y espaciales, dada su condición masificada y anómica, constatando también una problemática moderna de conflictos psicológicos y existenciales, de soledad y desadaptación, de sentimiento apátrida y abúlico, a través de ese personaje total que es el hombre estrecho en el inmenso espacio de la ciudad. Sus personajes son seres corrientes o intelectuales escépticos; sus espacios: la gran ciudad, monstruo devorador o paraíso con sus calles, sus bares, sus casas, su desolación; su vida: la cotidianía o la bohemia; su experiencia vital: la búsqueda y el vacío en la pobreza o el hastío en la inconformidad.

Tanto *Los parientes de Ester* como *Juego de Damas*, desde el punto de vista sociológico, coinciden con las ideas expuestas por José Luis Romero: las dos representan sociedades escindidas, nacidas de la masificación, con una gran carga tradicional pero al mismo tiempo rodeadas por grandes masas anómicas que rompen los viejos esquemas incorporando nuevos valores; con una cultura en que hasta la amistad y los diálogos se van vaciando cambiándose por formas convencionales de relaciones públicas o comerciales; que

manifiestan una seria preocupación o por la sobrevivencia o por conservar o alcanzar una posición social (esto es claramente constatable en la obra de Fayad que expresa ese doloroso estado de enajenación del personaje y empleado ciudadano); también se vive en éstas novelas (con mayor intensidad en Moreno-Durán) la presencia de una ciudad que expresa una vida socio-cultural altamente sofisticada con expresiones y estilos de vida que se corresponden con su éxito social e intelectual, que permiten además la vida bohemia y escéptica en un exacerbado y ascético inconformismo tradicional, donde se agotan los individuos en la comunicación, creando lenguajes verdaderamente babilónicos, seudointelectuales y evasivos (droga, sexo, política, filosofía, música, viajes. . .), que no son más que la constatación de un mundo caótico que intenta cerrar las puertas de un pasado y abrir las de la abrimante libertad del presente. Estas obras representan una sociedad específica, "típicamente bogotana" en ciertos ambientes y actitudes, pero a la vez ofrecen ese carácter propio de sociedades que se aglutinan en su propio proceso de desarrollo y decadencia, congestionando el lenguaje de la interioridad. Las dos obras son presencia de presente y re-cuentan la historia colombiana, nombrándola de nuevo.

La literatura de la ciudad o urbana, también se adentra en la intimidad del mundo cotidiano y desde otro lado de su propio espejo, refleja ese gran monólogo solitario de su habitante. Retrato y radiografía en la experiencia personal y colectiva; en la penetración de la angustia diaria; en la supervivencia; en la infinita inconformidad: éstas dos novelas también alcanzan a dar una y muchas caras de una misma realidad; de una realidad que no es llana; no lo es en toda la aparente linealidad de **Los parientes de Ester** y mucho menos en la caótica vertiginosidad de esa total irreverencia y desacralización que es **Juego de Damas**. Fayad crea reproduciendo un ambiente de pesadumbres domésticas con personajes excesivamente cotidianos, planos sin conflictos existenciales; personajes de carne y hueso, adheridos a una existencia miserable, con experiencias miserables, soledades miserables, destinos miserables, en una realidad despojada de sueños y de fantasías. **Los parientes de Ester** es una novela de vida sórdida y rutinaria; sin armonía ni pasiones; en una fuerte dosis de realidad continúa el proceso evolutivo de la novela urbana propuesto en décadas pasadas por Osorio Lizarazo. Moreno-Durán en un tono menos frío, pero también sórdido, en la captación de nuestro retraso cultural, recrea un ambiente decadente y desolado desde la fasceta múltiple de personajes complejos y carentes de espontaneidad; más seudo-intelectuales que intelectuales; más cínicos que tiernos; personajes que han visto frustradas sus fantasías y viven en el tiempo de la abulia y el fracaso. Moreno Durán expresa con estos personajes una parodia, una farsa aparatosa que esconde su desolación tras la máscara esperpéntica que oculta la desesperanza en una especie de danza macabra. El mundo, la realidad, el ambiente y los personajes de las dos novelas manifiestan un proceso de deshumanización y representan ese doble mundo donde se pierde la identidad y se vive en la comedia humana. **Juego de Damas** se incluye en una mas apetecida actitud de los últimos novelistas y reproduce si no los nuevos dioses, sí los nuevos fantasmas: sexo, drogadicción, música, promiscuidad, etc.; esto podemos verlo en los autores citados al comienzo del artículo, entre otros. Las dos novelas son una ironía de la realidad a la cual hacen referencia.

Evidentemente los dos autores objeto de este trabajo, hijos de una Colombia subdesarrollada y del "Bogotazo", expresan la vida de una ciudad que va cambiando vertiginosamente, de una ciudad que se aleja cada vez más de las situaciones provincianas y rurales sin abandonarlas del todo; los autores, situados entre dos mundos, uno tradicional y otro novedoso, logran comprender que hay una historia vivida en vías de clausura que ha marcado una indudable presencia y definido todo un proceso vital, y que igualmente entra en contacto con la evolución y el desarrollo de otras ciudades latinoamericanas que también han vivido el influjo de ciudades extranjeras, vivenciando un espíritu nuevo, contrario o crítico de las tradiciones, manifestando categóricamente su ruptura y su enjuiciamiento. También coinciden estos dos autores, en que además de pertenecer a un tiempo común y a una misma generación (por edad), y de asistir al proceso de urbanización y modernización, tanto temática como formalmente, han escrito sus más representativas obras fuera del país (así Plinio Apuleyo y Ricardo Cano, y tantos escritores latinoamericanos); ambos residen hace algún tiempo en Europa y quizá esa ausencia voluntaria les ha permitido una integración y captación de su territorio, por demás concentrada y crítica, con amplias perspectivas literarias; y a la vez les ha dado la posibilidad de fundamentar una clara cosmovisión: Luis Fayad, estructurando su novela con las bases del *short story* en una aparente tradicionalidad narrativa, con un lenguaje preciso y económico; y Rafael Moreno-Durán en una novela larga, de problemas, con espacio aparentemente reducido a un salón, pero que se sale por las calles de su tierra, creando a la vez una novela de tiempo y de personajes en formación, con un lenguaje abundante y barroco. Los dos narradores —vale la pena insistir en esto— reconstruyen la historia, re-faccionándola, mostrando realidades por varios ángulos, metiéndose en su interioridad y llevando al lector a tomar conciencia de las condiciones económicas, culturales, políticas y sociales de nuestro país, de nuestras ciudades latinoamericanas y muy especialmente de Bogotá "esa ciudad bastante deplorable, sucia, gris y burocrática. ¡Una ciudad enrevesada, lluviosa, constantemente amenazada por el luctuoso hormiguear de los paraguas!" como afirma Cano Gaviria en su novela anteriormente citada, y que Fayad y Moreno-Durán identifican en el concepto que tienen de la "Atenas Suramericana" el lugar del "provincialismo ilustrado".

Valga un mayor acercamiento a las obras:

JUEGO DE DAMAS: Meninas, Mandarinas y Matriarcas

Moreno-Durán, autor además de otra interesante novela titulada *Toque de Diana* (1979) y del ensayo crítico sobre la literatura latinoamericana *De la Barbarie a la imaginación* (1976), concibe la obra de arte como una dialéctica entre individuo y sociedad que supone una proyección histórica. Su novela concentra éstos planteamientos exponiendo de manera simultánea una historia individual en correspondencia con la historia nacional, latinoamericana y mundial, intensificándose todas con una idea, que es a la vez, muchas ideas; así esa superestructura de la obra literaria ratifica su determinada concepción del mundo. Entonces, Moreno-Durán tomando trozos de historia-mundo viviseccionables: el bogotazo, los partidos políticos tradicionales, los gobernantes, incidentes de la historia

colombiana-bogotana, la Universidad Nacional, la carrera séptima, etc., incrustados en trozos de historia latinoamericana equivalente, en los que aparecen por ejemplo, la revolución cubana, reminiscencias del Che, triunfo de Allende, etc., a su vez en relación con acontecimientos políticos culturales del mundo, como la guerra vietnamita, el Boulevard Saint-Michel, Susan Sontag, Norman Mailer; Pablo VI, el pacto de Varsovia, etc.; concentra grandes temas y problemas de la historia contemporánea, que en la primera parte de su novela ubica en un proceso que va de 1948 a 1971 definido como "UNA HISTORIA PARA SER CONTADA -BAJO EL GRAN ARBOL DE LA PENA" (p. 57), que a la vez ha de ser ilustrado con fragmentos de una historia personal, que alude a infinitas angustias particulares (la Hegeliana, Natalia Garcés, el maestro, Astrid, Ramiro Páez), en un primer proceso de formación que ha de fijarse en su trayecto vital, para repetir una constante búsqueda, ligada a un constante fracaso, en un personaje, y a la vez en todos. Con un muy original procedimiento, Moreno Durán superpone la crónica colectiva a la crónica individual y viceversa, contraponiendo mundos y experiencias; paralizando desde el simultaneísmo narrativo, en una técnica muy moderna que conjuga la pulverización del lenguaje, con la del espacio y los personajes, ofreciendo dentro de ese caos narrativo una visión del mundo contemporáneo invadido por la complejidad. El resultado es una intrincada novela llena de hilos pertenecientes a ese estado de ánimo que caracteriza a unos personajes, sin evolución psicológica, ni trama argumental, poseídos por una idea (la militancia política, la sobrevivencia diaria, la evasión, la sexualidad) insatisfecha, que termina por sumirlos a todos en un estado decadente, en una aletargada desesperanza y hastío, en la captación de un tiempo inmaduro, perdido e irrecuperable. El autor suelta sus hilos, como una gran madeja enmarañada, y el lector, sin necesidad de ordenar el caos, comprende el mundo ofrecido como una historia multiforme; como una historia multiplicada en un tiempo que arrancando de una noche de fiesta, se alarga en sucesos, retrocediendo etapas, deteniéndose en recuerdos, evocaciones, soliloquios, monólogos, diálogos inconclusos, volviendo al presente; y todo ese intenso lugar de la experiencia que es **Juego de Damas**, contrastivamente termina por reducir la potencia vital. Todos, personajes y mundos, Constanza, Sotelo, Monsalve, Aída, Ninga Eco, María Leticia, La Pinta, La Niña, Cadavid etc. pulverizados y deshechos, son todos y son cada uno al mismo tiempo; son seres amorfos y desarraigados, perdidos en su propia soledad. El autor los recoge en texto polisémico y paradójico.

En el procedimiento lúdico, tan caro a la literatura y abiertamente reconocido por Moreno-Durán en su novela (piénsese por ejemplo en el título), el tratamiento de la mujer cumple una doble función: de divertimento y de crítica; son en general en toda ésta fauna, seres intelectuales, de inteligencia pronta y brillante, así como de sexualidad deliberadamente juguetona. No son arbitrarios algunos epígrafes, ciertos maliciosos comentarios y la clara y jugosa caracterización del "Manual de la Mujer Pública": el triple proceso de la M, "conocido genéricamente como Coñocracia", en el cual existen tres etapas "que es preciso recorrer para que nuestra intelectual se realice a plenitud ante el mundo y su estirpe". (p. 69) A través de ésta ironía, el novelista desacraliza el concepto tradicional de mujer-ángel, ideal inalcanzable, para recurrir desde esa misma desacralización a una muestra de realidad moderna y a la vez, a otro tradicional concepto; mujer-demonio.

Como Boccaccio, Moreno-Durán presenta el mundo de la liberación femenina, hecho desde la intelectualidad y el erotismo. Así va definiendo el proceso de liberación teniendo en cuenta cada una de las etapas de un proceso:

"Primero Meninas. Dícese de las muchachas predestinadas a la carrera de la mente. Se dan a conocer en los últimos años de la secundaria y gozan su edad dorada durante el período de su formación universitaria. Durante esta época viven en función de adquirir algo muy parecido a eso que en los hombres habitualmente se denomina inteligencia. . . Pese a lo mentales que esas criaturas suelen ser, de vez en cuando ceden a los llamados de la especie y se horizontalizan pero eso sí, cuidando de su suerte, pues si ceden lo hacen sólo como si se tratara de prodigar un verdadero tormento racional" (p. 71).

Y continuando con desgarrada ironía, el autor define a las Mandarinas quienes disfrutan de sus posiciones sociales, políticas, administrativas, culturales, "respirando inteligencia y repartiendo sexo". Estas viven en una etapa, de absoluto esplendor, recogiendo los frutos de su primera época y preparándose para la última, la de las Matriarcas o de la añoranza, ya madres y abuelas que ven repetirse el mismo proceso vital en su descendencia, que también llegará a la inolvidable nostalgia. La estructura narrativa de la novela está concebida en base a este proceso evolutivo de un peculiar tipo de mujer-macho, protohembra, líder, independiente y liberada. A éste propósito afirma Moreno-Durán: "Pienso en los sugestivos que pudieron parecerme los ejemplos de nuestras prohembras en las líderes de la independencia (las Salavarrietas, las Santos, las Beltrán, las Sáenz) cotejadas con las hijas o mujeres de los políticos de nuestro tiempo (las Gaitán, las Rojas, Las Ospinas) y condimentadas con las heroínas literarias (María, Mamá Grande, Niña Griselda, Marquesa de Yolombó) o esos fenómenos bochornosos en los que cae un país pródigo en reinas de belleza, cacicas Gaitanas o Reginas XI de la más ridícula y espeluznante pelambre". Seguramente toda esa materia histórica-literaria influyó en el autor, para crear esa especie de Mamás Grandes, reiteradas y difuminadas en el cuadro de la gran ciudad y la cultura colombiana, que se constituyen en una imagen acumulada y metafórica que parodia la realidad de un universo cerrado, violento y sutil, donde los personajes en su colectivización anónima se enfrentan a lo establecido, se aferran a otros con desesperación y de igual manera se desprenden, expresando su autodestrucción. En éste sentido, la novela se ajusta a la teoría que Ariel Dorfman tiene de América Latina desde las espectativas de la violencia y la alienación, que terminan por conducir a una abyecta deshumanización, además de ser, estas mujeres, representación de una tipología exuberante, alcanzan a pertenecer a un mundo que se quiebra; son la imagen de un mundo en decadencia; con ellas (y sus acompañantes) asistimos a la ruptura de esa tradicional imagen de mujer; desde ellas también se nos da la idea de una tierra que cambia abruptamente: la tierra que se devora a sí misma.

Un epígrafe tomado de **Adán Buenosaires**, utilizado por Moreno-Durán para ubicar el capítulo de las Mandarinas, es lo bastante agudo en su cinismo y penetración:

*"¿Quiénes son esas mujeres lujosas? . . .
Las Ultras. Ultracortesanas, ultrapoetisas,
ultraintelectuales: superhembras templadas
como laúdes.*

*Usted las ve imitar el aire de Safo y la
pose de Lisístrata; y si se les acerca, las
oír debatir arduos problemas de filosofía,
de arte o de ciencias económicas. Pero fácil
es advertir que sólo hablan con el sexo".*

He aquí la más clara definición de este nuevo tipo de mujer y de personaje literario femenino concentrado bajo la sutil conjugación del verbo Mandar: Mandarinas, dice el autor después de decir "primero Meninas". Pero no olvida el novelista que estas mujeres que detentan el poder en muchos aspectos, también detentan la soledad, la desesperanza y el sentimiento de fracaso; por eso terminan siendo una mueca de insatisfacción. Matriarcas es el eje conclusivo de la trama novelesca (si en esa lograda desintegración puede hablarse de alguna), antecedida por Mandarinas e iniciada por Meninas. A través de éstos ejes que el autor construye desde una muy novedosa y por demás sugestiva arquitectura, se crea toda una curva vital en la que se da un proceso de formación, de clímax y de decadencia, sugerido con el título de "Y así sucesivamente", como una larga e interminable cadena; también esto se entiende desde ese espejo retrovisor que contiene cada uno de los tiempos narrados, en el "Index" (prólogo-epílogo, sintonizado con cada una de las partes de la novela, con los temas y las ideas contenidas) que, colocado al final, también como índice (de indicativo), resulta un foco reflector de toda esa gran polisemia, dando una visión de la mujer y de la historia. Algunos ejemplos: La experiencia íntima de la Hegeliana, en la primera parte de la obra, que posteriormente se va desarrollando con el nombre de Constanza (desde esa identidad dividida), es narrada desde una estructura abierta procurando mayor comprensión de sentido en el Index, expresando a la vez la idea de mundo cerrado, oscuro, constreñido:

"Ya no podía ser la misma, pues un mundo se le abría al tiempo que otro se le cerraba. Así es la vida. Y mientras continuaba asida a sus meditaciones, y casi sin darse cuenta, volvió a rascarse con furia aquella parte de la nalga. ¿Pero qué era lo que pensaba? También ella pensaba que en realidad era bueno ser una dama de verdad, porque ahora tenía una noción completamente distinta de antes de lo que era una dama, por eso me gustaba estar entre damas. . . Y si todo esto era válido para Moll Flanders, ¿por qué no iba a serlo para la hegeliana? (p. 405).

Cuando el "index" relaciona dos títulos "Megara", "Tisifona" y "Alecto" metáforas de la larga cadena de la "coñocracia" en la historia, se citan personajes femeninos reconocidos en la cultura occidental; así como Constanza evoca en sus recuerdos de formación intelectual y erótica a la Mata Hari, a Simone de Beauvoir a François Sagan, a Colette,

Emily Brontë, y otras, estas presencias son al mismo tiempo figuras de la realidad y de la representación: así Teresa du Park, marquezita por nacimiento y actriz por profesión,

"Rechazó y despreció a Molière y, a falta de uno prodigó sus favores a los hermanitos Corneille. Ya en su madurez en vano amó con locura al joven y prometedor Racine. Lo que pudo ser cómico con el primero no dejó de ser trágico con el último. Murió probablemente envenenada. Cosas del teatro, en fin. . ." (p. 405).

O Klara Wieck quien "fué al lecho con Goethe" y le colocó una gran "zancadilla afectiva al jocundo y vigoroso Brahms o la siempre interesante Lou-Andreas Salomé, "née intelectual", exotismo, eros y sabiduría; seductora de grandes: Nietzsche, Freud, Rilke. Con estas figuras femeninas, el autor universaliza la dinastía de la mujer, dando, como en el interior de la obra, no uno sino muchos rostros. Así, la hegeliana es cualquiera de todas ellas; cualquiera de sus compañeras de historia y de fiesta; ella, como las otras, tiene su vida íntima y pública; vida familiar, política, cultural, intelectual, afectiva, social; es hija (apegada a una muñeca que la simboliza, "Pupi", maltrecha, desgarrada y casi sin entrañas); es hermana; es madre; es esposa; ha sido amante; es infeliz y desencantada. Toda esta masa de mujeres, esta fauna metida en ese zoológico que es la novela, expresa la conciencia del fracaso:

"Sólo sería realmente feliz el día en que se demostrase su equivocación actual, día que, dolorosamente, sería el mismo de su soledad sin apelación ni límites (p. 204).

El estilo del autor coincide con el del mundo creado: caótico, analógico, dramático a veces, para expresar todo ese desencuentro desgarrador que viven los personajes en desacuerdo entre la idea y la realidad:

"Quiso olvidarse de todo y tornar al origen simple y generoso de la inconciencia o el sueño, aunque temió golpearse una vez más contra ese universo denso y amable, es cierto, pero henchido de variadas, complejas y múltiples verdades. ¿Y el corazón, Constanza? Nada. El corazón pudo tener en algún momento de su juventud un sentido. Después le causaba fastidio el solo hecho de escuchar esa palabra que se le antojaba como el ejemplo más cursi y manido de una retórica sentimental y barata. Ahora su corazón era nostalgia" (p. 204).

El mundo cada vez va cercandando más a sus habitantes, hasta condenarlos a una soledad irremediable, a un vacío imposible de llenar; ni siquiera el poder tiránico de su mandarinasgo, ni el artificial paraíso de la palabra intelectualizada, ni los silogismos atrevidos, ni el retorcimiento abstracto, son capaces de evitar la conciencia de desdicha; "Tengo ganas de llorar —dice uno de los personajes— de mandar a la mierda a todo el mundo, de ser un poco yo misma de manera distinta".

Todo esto apunta irremediablemente a esa presencia absorbente del mundo moderno, poblado por hombres antiheroicos, desacralizados y desacralizadores, desbordados en su propia complejidad. Moreno-Durán manifiesta esta circunstancia vital, desde el conocimiento de esa modernidad que va entrando a Colombia y también desde su propia experiencia en el extranjero, como parámetro abierto a toda esta vertiginosidad. El autor replantea nuestra historia incorporándola a un lenguaje contemporáneamente universal, simbólicamente expresado en la narrativa de la destrucción, y demuestra la creencia en una tradición cultural universal, antes que en un localismo literario. Coincide, eso sí, con la captación de otros narradores nuestros, (Fayad, Apuleyo Mendoza, Cano Gaviria, Andrés Caicedo), en que existe en Colombia un retraso cultural, una marca muy clara de pasado que nos hace vivir intelectualmente en un provincialismo, en una especie de mundo detenido, en lo que Cano Gaviria metaforiza como un "Prytaneum", mundo cerrado, exclusivo para ciertos espíritus selectos donde se cultivan las artes más o menos clandestinamente, con el peligro de no ser comprendidos, o de penetrar en él como si fuera una secta de perdición o de clausura; o un lugar donde la pose y la fanfarronería hunden en la mezquindad y el deterioro de lo verdaderamente artístico e interesante, como lo metaforiza Moreno-Durán en ese salón cerrado del siglo de la ilustración, que reúne a sus personajes en un infinito lugar de conocimientos superfluos donde antidia-logan la música clásica con la ranchera y el tango; el razonamiento filosófico con el bolero; el tema político con el poético, en toda una "filosofía de tocador y cultura de inodoro". También aquí el autor hace un re-cuento de nuestra identidad cultural y nuestra historia.

LUIS FAYAD o la domesticidad cotidiana

El mundo y la narrativa de Fayad son mucho más sencillos; una palabra sobria, para un ambiente sórdido; una arquitectura serena, para unos seres fríos y distantes.

Este autor se introduce en la intimidad doméstica, simple y cotidiana: en las casas, en la cocina, la alcoba, la sala; en las calles, el café, el cine; en la oficina, la tienda, el almacén; en los rostros de los habitantes ciudadanos desgastados y abúlicos. Se introduce en la Bogotá de todos los días, una ciudad como cualquier otra que crece y anonimiza, des-preocupada de sus habitantes grises también como ella, monótonos y repetidos.

Con esta novela Luis Fayad al penetrar en la secuencia doméstica y cotidiana, crea y expresa un real ambiente de mediocridad; un ambiente que nos es muy propio; de nuestros días y nuestras calles; de nuestros empleados medios, pertenecientes a una clase social de sobrevivencia económica. Y expresa este ambiente de manera muy orgánica, mostrando lo que es este país nuevo a través de una literatura nueva, hecha con la intención de mostrar la realidad tal cual es, sin fantasías, con la mera angustia diaria, con intención y logro artísticos en la precisión de su lenguaje y trama, denotando la conciencia de que hay algo todavía no dicho, y aun cuando continúa la línea trazada por Osorio Lizarazo, Fayad cuenta realmente de nuevo y desde la perspectiva de un narrador que conoce el manejo de una breve historia que contiene un amplio mundo. Metiéndose

por los resquicios sociales y económicos; oponiendo las distintas clases; presentando la burocracia oficial; los desempleados y los estudiantes, lograr dar esa estrecha psicología de un hombre sin conflictos de desgarrada trascendencia vacua; la psicología inmediata del hambre, de la pobreza, de la mentira, de la insatisfacción social, del desamor, del pequeño comerciante que busca cierta holgura, del gran capitalista y toda su avidez. Son personajes de carne y hueso, con ojos y rostro enjuto, obesos, o cabizbajos.

Es novela de hombre con problemas; no de personajes; ni de grandes protagonistas u acciones; sino de actos y rostros diarios. Seguir los pasos de Gregorio Camero, el tío Amador, Hortensia, Nomar Nahib, Alicia, Rosa, etc. en la novela, es ver cómo éstos seres salen de la obra y entran en la ciudad, o caminan por la ciudad y se introducen en la real ficción que es esta novela; y todos tan ciudadanos, tan solos, tan amargos, tan estrictos, tan hoscos y desconfiados. Son así mismo seres típicos de la ciudad: alienados por una condiciones socio-económicas y masificados por un sistema laboral de apariencia, oportunismo y deshumanización. Gregorio Camero, de extracción popular, entra con su matrimonio a ser un marginado de la clase media venida a menos, y aunque asciende en status, desciende a la desolación; es simplemente un apéndice de los parientes de Ester su mujer, que los otros tratan infructuosamente de manipular a su antojo; quizá lo único que lo salva y lo hace parecer íntegro es su orgullo callado en la soledad. El mundo de Gregorio, como el de todos, es cerrado, desposeído, sin ideales, casi que apátrida de sí mismo; Gregorio prefiere la autodesposesión, el autodespojo en la prendería, la humillación ante el colegio de su hijo, la pobreza diaria, a la lucha por un ideal; es un personaje sin metas, sin heroísmo, simplemente alguien más en las calles de Bogotá.

Si en **Juego de Damas** es obvio el deseo de transgresión de las normas establecidas, en **Los Parientes de Ester** se marca la rutina aún en el seguimiento de lo institucionalizado; cuando la moral falla, los personajes pueden desmoronarse, pero la vida sigue igual, simple y monótona; dándose en ese azar, en ese juego de días, una muy clara sensación de desesperanza en una especie de lugar común: aquí no pasa nada. Por eso se capta en esos personajes que son hechos con realidades escuetas y no con fantasías, que apenas alcanzan a pensar "que la vida es una estafa" retorcida en su propia miseria, y "donde el único negocio que se le puede proponer a un hombre pobre es asaltar un banco".

Siendo una novela construída desde un corte tradicional en su tono narrativo y la linealidad del discurso, la penetración realista del espacio y el tiempo, en su visión episódica da diferentes ángulos de un mundo común, a través de rasgos muy contemporáneos en la creación del ambiente, en la idea de constante trashumar y de circularidad de ese modo de vida dado desde ese sobrio lenguaje; la narración está constituída con claros tratamientos de actualidad. La historia arranca con la muerte y temáticamente permanece en ella: la muerte de Ester y la constante muerte de la esperanza, a través de un lenguaje igualmente moribundo y desalentado, creándose en el tono y en la trama, un ambiente que remite a la absurdidad de la vida y la cotidianía, recordando indirectamente desde esa desapacibilidad de la rutina diaria, propia de la novelística de ciudad, la novela existencial y de absurdo en ese vacío vital; los personajes como Gregorio Samsa, por citar

un ejemplo, acorralados, empequeñecidos, insectos si nó de imagen, sí de circunstancia. De ahí la sensación de agobio que deja después de su lectura. La muerte suscita el sentido de desposesión, de la conciencia de pobreza e invasión de las pesadillas de la vida diaria irresoluta; suscita también la presencia del acontecer irremediabilmente cotidiano. La casa de Gregorio Camero comienza a ser invadida por los parientes, que son la institución; la casa de la tía Mercedes igualmente será invadida por la desposesión de la esperanza; la casa-prisión interna de todos verá el paso de su miseria y la única conciencia posible estará en el sobrevivir. Desde la vivencia y las intenciones de los personajes se dará un cuadro de vida real en el que cada uno está marcado: Camero será un pobre fracasado y sin futuro, sin deseos de vivir, hundido como él mismo afirma, en su propia miseria. La tía Mercedes, de alguna manera eje familiar entrará en su proceso de decadencia, empequeñeciéndose de tal manera, que la misma piel le sobraré por todo el cuerpo. Hortensia y Alicia, cada una desde sus propias necesidades e insatisfacciones adolescentes, sentirán pasar las gratas sensaciones del tiempo. Angel Callejas, ya solterón, verá pasar los días con la desesperación por formalizar su situación con Rosa la copera y su hijo. Solimán y Nahib "negociarán" constantemente su rango y su posición económica. Y así sucesivamente, tras la ley de la inmediata sobrevivencia.

La novela está dividida en 16 capítulos, que son, antes que continuidad lineal, episodios diferentes de experiencias vitales que contribuyen a dar una totalidad: el autor va simultaneando a los distintos personajes y aunque intensifica más en Gregorio Camero, todos llegan a tener un papel definitivo en la obra. No es la historia sucesiva de una vida, sino los fragmentos episódicos de varias vidas habituales. Aunque Fayad ha afirmado que no se propone hacer una simbología, los personajes responde a ciertos fenómenos de una sociedad en formación y de espíritu abúlico, típicamente representativos: el negociante capitalista, el estafador, el de la vida clandestina, el que representa el poder, el del orden y la severidad, el de la búsqueda adolescente. Cuando Camero y Angel ven irrealizadas las aspiraciones de salir de la pobreza montando un negocio, expresan un sentimiento que es común en la obra:

"Eres un idiota —le dijo con mucha tranquilidad, y respiró profundo—. Y yo soy más idiota que tú. Eso somos. Tenemos que estar siempre diciéndonos mentiras para mantenernos de pié" (p. 188).

Y concentrándose en la experiencia de la ciudad, espacio-personaje, Bogotá, "la única ciudad del mundo que tiene cuatro estaciones en un día", termina diciendo:

"Tú no tienes la culpa de nada. Por lo menos no eres más culpable que yo. Eso nos pasa por ponernos a pensar pendejadas —se quedó parado con las manos en los bolsillos del abrigo—. De lo que sí tenemos la culpa es de que necesitamos llegar a viejos para comprender que en este país se necesita mucha honestidad para sobrevivir sin matar a nadie" (188).

"El caracol de la guerra prosigue su arrullo interminable"

.....

"La tersa paz que deslíe los muertos"

.....

*"Del polvo que levanten tus ejércitos
nacerá un ebrio planeta coronado de ortigas"*

La relación que existe entre el óleo y el poema no es, por supuesto, un simple juego de la memoria. Ya Cobo Borda ha sugerido que tanto Botero como Mutis y García Márquez ofrecen "una imagen bastante desdichada de nuestra situación" ². El parentesco es más sustancial, evidentemente.

En el año 1952, Picasso realizó para la capilla laica de Vallauris un mural que lleva por título "Guerra". En él, las oscuras figuras del mal se enfrentan a las del bien, cuyo personaje más relevante opone la paloma de su escudo a los caballos del enemigo; éste carga sobre sus espaldas cráneos de guerreros vencidos y en su mano izquierda sostiene los gérmenes de la guerra bacteriológica. Su simbolismo pertenece claramente a la tradición occidental, el dinamismo de la composición y la dualidad (bien y mal) de la estructura nos resultan familiares; sin embargo, percibimos el óleo de Botero más próximo a nosotros, no sólo por los trajes que visten algunos civiles y militares, sino también por la unidad y la pasiva e irónica desolación que los caracteriza, como si todos ellos estuviesen sometidos a un mismo destino fatal.

Mutis ha identificado esa fatalidad con el trópico, y eso significa "los Hospitales de Ultramar" donde envejece, enferma y muere Magroll el Gaviero, su personaje más representativo.

LA SERENA BATALLA DE LOS ELEMENTOS

El ejército y la guerra son, desde "Tres Imágenes", los motivos predilectos de Mutis, pero su representación no corresponde a la turbulencia y al fragor acostumbrados; por el contrario, ofrecen un abatimiento excesivo. Dicho de otro modo: las batallas no significan para Mutis el brusco encuentro de los ejércitos —el hombre contra el paisaje— sino la conformación de un ambiente sutil y perseverante en el que importan más los despojos de la lucha, que la lucha misma.

Numerosas composiciones prueban esta afirmación. "Los Elementos del Desastre", por ejemplo, prometen por su título un contenido brusco y dinámico, pero lo que muestran es una gran desolación: la pieza de un hotel en el trópico, el insomnio, una mujer decre-

pita que pudo habérsenos entregado, la muerte que se anuncia en el sueño, la mórbida conversación de una noche. En otro poema, "Del Campo", luego de que ha opuesto el paisaje tropical a los trabajos que permiten sobrevivir al hombre, dice el poeta:

"Nada cambia esa serena batalla de los elementos mientras el tiempo devora la carne de los hombres y los acerca miserablemente a la muerte como bestias ebrias".

EL PAISAJE

El trópico, ha dicho Mutis, más que una geografía es un estado espiritual al que la desesperanza nombra con alguna precisión³. De hecho, la presencia de la tierra en su obra le debe muy poco a nuestra literatura del siglo XIX y comienzos del XX. No se trata, como entonces, de describir la naturaleza por su exotismo, aunque tales descripciones aparezcan de vez en cuando entre sus versos. Tampoco se trata —y esto es más discutible— de convertirla en protagonista de los hechos y sentimientos que se refieren. El trópico es metaforizado: se convierte en signo de una determinada actitud vital. Tal es, según mi opinión, la metamorfosis que ha sufrido el paisaje en nuestra última literatura. El compromiso de Mutis es compromiso de escrito y de existencia⁴: aunque hay en su obra suficientes elementos que permiten establecer una relación, o mejor, una identidad entre el poema y el trópico, la enfermedad y el arte (por ejemplo "Los Hospitales de Ultramar"), no es menos cierto que la misma relación se puede establecer entre el trópico enfermizo y la vida, como se infiere de su ensayo sobre la desesperanza.

EL POEMA

La poesía, pues, se encuentra penetrada del espíritu devastador y desolador del trópico. En la composición titulada "Una Palabra", Mutis expresa que el poema lo sume en un ámbito de fatiga y desolación, habitado —el lector lo ignora— por criaturas que el poema convida o rechaza, pero que de cualquier modo contiene y hacen parte de su condición de mundo mentido o figurado. Condición pavorosa: es inevitable que el poema refiera a la vida y se convierta, entonces, en un riesgo, en una aventura cuyo límite y cuyo objetivo sean ella, la vida. La literatura no es una distracción inocente, como pensaba Tolstoi en sus primeros tiempos; el lenguaje que la funda —connotación e ironía— obedece a una tensión entre el poeta y la palabra, entre la palabra y un sentido real y cierto que no puede ser abolido. Pero la ironía esencial que origina la creación poética de Mutis, la que aquí nos interesa, es quizá más paradójica: reside en la consideración de que el fracaso de la poesía es el único medio para alcanzar una victoria ulterior. La Guerra amplía aquí su simbolismo: no se refiere tan solo al hombre contra el paisaje, sino también al "poeta contra el propio poema"⁵ y al poema contra el mundo.

UNA FERTIL MISERIA

Esta consideración aparentemente contradictoria de la poesía ha provocado algunas discusiones. No se trata, según mi opinión, de una opresiva conciencia de la palabra, "de poner en entredicho sus facultades" ⁶, ni tampoco de producir en el lector "la conciencia de su fragilidad y desamparo" ⁷. Al menos, no con exactitud. Quizá sea Cobo Borda quien ha formulado una explicación más acertada de la poética de Mutis: ". . . Como si los interrogantes formulados dentro del poema —dice en su ensayo—, no como una teorización *a posteriori* sino como algo indisolublemente ligado al hecho de escribir, fuera la única motivación aún válida" ⁸. No obstante, esta concepción que todos intuyen no ha sido explicada todavía con suficiente claridad. Corro el riesgo de equivocarme.

Los últimos versos de "Una Palabra", la primera arte poética en la obra de Mutis, han originado la discusión:

*"Solo una palabra,
Una palabra y se inicia la danza
de una fértil miseria".*

Los versos son suficientemente ricos y ofrecen dos interpretaciones; una referida a un quehacer poético y otra a un quehacer vital. Me inclino por una síntesis de ambas posibilidades; ya se verá la razón.

"El poema de Lágrimas a la Muerte" de Marcel Proust termina del siguiente modo:

*". . . la fértil permanencia de tu sueño,
la ruina del tiempo y las costumbres
en la frágil materia de los años".*

El objeto es hacer de esa "fértil miseria" algo perdurable, y los medios de que se vale Mutis para conseguirlo resultan extraordinarios.

EL OLVIDO

El poema "Trilogía" permite resolver parte del problema. En el primer fragmento, "De la Ciudad", sorprende que no sea el más privilegiado de los hombres, sino precisamente "el más débil y olvidado" quien podría recuperar el mito. La razón es siempre: ambos —el mito y el hombre— comparten parecida naturaleza. Si aquél no logra su propósito es porque la semejanza no alcanza a constituir una verdadera identidad. Identidad sólo posible en la muerte.

*"Y sin embargo el mito está presente,
subsiste en los rincones donde los mendigos
inventan una temblorosa cadena de placer,*

*en los altares que muerde la polilla
y cubre el polvo con manso y terso olvido*

.....

Allí está el mito perdido, irrescatable, estéril”.

Tal es el ámbito que envuelve a la poesía y que las palabras del poema pretenden destruir. De allí que Mutis conciba su oficio como una profanación, como una fatalidad que lo lleva del placer de la tentación al arrepentimiento.

El poema libra su batalla contra el olvido. El poeta sabe que su tarea esconde un pecado en el cual apenas cuenta su voluntad. Conocimiento terrible: su labor sofocante es además absurda e inútil, no porque su voz sea ignorada por los hombres o porque se le niegue una gloria que prometen los epitafios, sino lo más significativo, porque de esa batalla que libran las palabras contra la poesía sólo recogerá fragmentos dispersos, palabras que, una tras otra, son únicamente el vano “anuncio del gran poema. . . en su plenitud”⁹.

De hecho la primera impresión que deja la lectura de la “Reseña de los Hospitales de Ultramar”, es que se trata del bosquejo fatigoso de una gran novela. El título de “Reseña” podría disculpar a Mutis, pero lo cierto es que el lector cae en la trampa y va de un poema a otro afanosamente, sin que ninguno lo deje satisfecho o cuando menos resignado. El uso de la fragmentación, tan frecuente en la literatura contemporánea, tiene aquí su más importante justificación: se convierte en uno de los recursos formales de la ironía que caracteriza a Alvaro Mutis y comunica al lector la sensación de algo perdido, de una batalla en la que sólo hubo un momento de plenitud: el momento de la escritura, cuando las palabras y el olvido se confunden en un mismo ser: instante entre el poema irrescatable y la muerte del poema: “¡Eternizad ese instante!”, dice en Los Trabajos Perdidos.

EL HUSAR

La victoria del poema ocurre en ese instante. Un análisis detenido de “El Húsar” puede probarlo. La composición es polivalente: por una parte, sabemos que el Húsar es una representación velada del poeta; por otra, parece evidente que el Húsar es el canto, presencia fantasmal e inaudita en el mundo. Este tipo de identidad es necesaria para que el poema triunfe. El recuerdo del Húsar constituye el canto, la memoria; en consecuencia, ésta persistirá hasta la muerte del personaje, aún más allá, hasta el olvido, cuando el Húsar y el canto reclamen para sí todo su poder:

“En la muerte descansaré como en el trono de un monarca milenario”.

Puesto que el olvido es omnipotente, la memoria supone una franca derrota condenada

a perdurar desvanecida en lugares fatigosos, en hoteles y estaciones suburbanas, entre borracheras interminables. Los elementos que vencen al Húsar —al canto— corresponden con claridad a la naturaleza del trópico:

"El nombre de los navíos, la humedad de las minas, el viento de los páramos, la sombra gris en la piedra de afilar, la tortura de los insectos aprisionados en los vagones por reparar, el hastío de las horas anteriores al mediodía cuando aún no se sabe qué sabor intenso prepara la tarde, en fin, todas las materias que lo llevaron a olvidar a los hombres. . .".

Las batallas que se libran son una progresión irreversible hacia la disolución en el olvido. Por eso la memoria es un esfuerzo banal y, sin embargo, paradójicamente útil. Es irónico que la verdad que tanto nos afanamos por comprender resulte, al final, una perogrullada: la memoria —el poema— es condición y fruto del olvido, en él se origina y a él se apresura. En el primer fragmento de El Húsar dice:

"Alabemos hasta el fin de su vida la doctrina que brota de sus labios unguidos. . .".

Y en el último:

"Cese ya el elogio y el recuento de sus virtudes y el canto de sus hechos. Lejana la época de su dominio, perdidos los años que pasaron sumergidos en el torbellino de su ansiosa belleza, hagamos el último intento de reconstruir sus batallas, para jamás volver a ocuparnos de él, para disolver su recuerdo como la tinta del pulpo en el vasto océano tranquilo".

Esta es quizá la única manera de explicarnos la "fértil miseria" de la palabra: el poema se origina en el olvido; al concebirlo, el poeta ejecuta una profanación y condena al poema a la derrota. Puesto que el ámbito del poema es el olvido, el poeta apresura su regreso a esa condición. Entonces, el poema triunfa: allegarse al olvido, a la muerte, es disolverse en el mundo para perdurar en él.

Cabría preguntarse ahora por los motivos que originan la persistencia de Mutis en su oficio. El poema —lo sabemos— es un esfuerzo insatisfactorio por rescatarse a sí mismo y a sus asuntos del olvido: no podrá contenerlos nunca:

"Y no cabe verdad en esto que se relata. No queda en las palabras todo el ebrio tumbo de su vida. . .".

Sin embargo, hay una esperanza que cada poema promete y que cada poema termina siempre por incumplir. La tentación y el arrepentimiento que Mutis experimenta al ejecutar una de sus obras, tiene aquí su explicación. El poema es, entonces, "una falsa moneda de rescate"¹⁰, un círculo de redención y condena que envuelve fatalmente al

poeta y dentro del cual un nuevo poema es sólo una ruina construida sobre "las ruinas de los hallazgos anteriores" ¹¹.

EL ASUNTO MAS MEMORABLE

Dos batallas esenciales acomete el poema: Olvido y Amor. Ambas están presididas por el tiempo. Sabemos ya cómo el poema logra vencer al tiempo disolviéndose en el olvido. También el amor vence al tiempo:

*"A la sombra del tiempo, amiga mía
un agua mansa de acequia me devuelve
lo que guardo de ti para ayudarme
a llegar hasta el fin de cada día" ¹².*

Debo dar un gran rodeo antes de precisar las relaciones que existen entre el poema y el amor. Por ahora debe bastarnos saber que el poema se detiene ante el amor, "no tiene ya sentido su monótono treno" ¹³. El Húsar guarda la memoria de "una lavandera a quien amó. . . Para las horas de prueba". Y el poema también se detiene, "el fin de su generoso destino" se produce antes de la feria, cuando aparece la mujer de las Tierras Bajas. Derrota y victoria: el poema fracasa para que se produzca el amor: la total experiencia que pretendía consignarse en él, no es preferible a la experiencia erótica en su sentido más amplio.

Como el poema, el amor es una promesa de redención vital: nos redime de la cotidianidad. Y sin embargo, precisamente por eso, amor y poema se ven obligados a pervivir en medio de la soledad que los distancia de la vida. El poeta debe plantearse el problema de la soledad, es decir, la necesidad de justificar el poema. Para García Márquez, por ejemplo, parece ser un problema insoluble. Mutis, contrariamente a lo que pudiera pensarse, es más optimista pese a que él mismo haya explorado la soledad hasta límites difíciles de soportar, como puede concluirse de la lectura de "El Diario de Lecumberri".

Su obra se caracteriza por un tono evocativo; la memoria —el poema— es la vana posibilidad de rescatar aquellas cosas que de otra manera se perderían para siempre. Dicho tono es constante desde sus primeras composiciones, pero adquiere mayor validez y profundidad significativa con su experiencia real de exilado. No obstante, aunque existe una explicación biográfica, no es menos cierto que el oficio de poeta supone una soledad perseverante que lo acompaña siempre: exilado de sí mismo y desviado de un destino que imagina como un ángel cuyo encuentro improbable le daría la clave de su "breve dicha sobre la tierra" ¹⁴. Los poemas de "Los Trabajos Perdidos" repiten constantemente esa idea. La soledad es aterradora de tan cotidiana:

*"Como un camarero al que gritan en el desorden matinal de los hoteles,
órdenes, insultos y vagas promesas en todas las lenguas de la tierra" ¹⁵.*

Pero es en un segundo libro, "Los Elementos del Desastre" (1953), cuando Mutis comienza a preguntarse realmente por esa necesaria justificación del poema. El problema se nos plantea por primera vez en "Del Campo":

*"si estas y otras tantas cosas suceden por encima de las palabras,
por encima de la pobre piel que cubre el poema,
si toda una vida puede sostenerse con tan vagos elementos,
¿qué afán nos empuja a decirlo, a gritarlo vanamente?
¿en dónde está el secreto de esta lucha estéril
que nos agota y lleva mansamente a la tumba?"*

No hay diferencia entre el poeta y los hombres. El poema no salva de la muerte porque ella hace parte de su propia naturaleza. El poema es inútil: su terrible victoria consiste en apresurar su fin. El motivo de su lucha estéril reside entonces, en aproximarse al olvido. Durante su estancia en los "Hospitales de Ultramar", Maqroll el Gaviero reflexiona largamente acerca de ese secreto. La agonía le revela la verdad y su conciencia se va poblando de olvido ¹⁶.

El poema es una batalla perdida. Si proviene de lo más cotidiano de la realidad, pese al asombro que nos produzcan, sobran las palabras. Si su origen es divino, la poesía es una labor inhumana. Pero el poema sintetiza ambas cosas. No es un refinamiento ideal y nebuloso de sus esfuerzos, ni la materialización de ellos ¹⁷. Pero Mutis no se resigna. Conoce sus limitaciones: no puede pronunciar el mundo de la vigilia ni del sueño, sino sus despojos. Y para Mutis sabemos lo que es más importante: aquello que no han de contener nunca las palabras "es el poema".

El poema no sólo "predica la evidencia de futuras miserias", sino que él mismo es ya esa miseria, identidad entre el canto y sus asuntos. Versos que han dado tanto que hacer como:

*"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!"* ¹⁸

no se pueden entender sino dentro de ese contexto de identidad que se produce en la miseria. Poemas como "Grieta Matinal" lo prueban. Conocerla, acompañarse de ella, cultivarla y hacerla perdurar son los propósitos de Mutis. No hace falta repetir cuál es el significado de esa perdurabilidad. Unas palabras de Malraux, citadas por el mismo Mutis, solucionan de manera definitiva la distancia que pudiera existir entre la vida y el canto:

"(Al aventurero) el triunfo lo mata. . . De la misma manera como el poeta subsiste la relación de las palabras entre sí, con una nueva relación, el aventurero intenta substituir la relación de las cosas entre sí —las llamadas "leyes de la vida"— por una relación particular. La aventura comienza con el desarraigo, y a través del mismo el aventurero terminará loco, rey o solitario; la aventura es el realismo de lo feérico" ¹⁹.

Por tal razón, no es extraño que Mutis asocie el poema con las dos condiciones de la aventura: el fracaso y el desarraigo. Pero lo que aquí importa señalar es que dicha substitución de las relaciones entre las palabras y entre las cosas es la única que puede engendrar una redención de la cotidianía.

El amor y el poema son equivalentes. Contienen dentro de sí la posibilidad de asombro que evite, no la muerte, sino una vida que se deja pasar en la inercia. Las últimas palabras de la "oración de Maqroll" no tienen otro significado: El Gaviero pide a Dios "la gracia de morir. . . recostado en las graderías de una casa infame e iluminado por todas las estrellas del firmamento". El Húsar y aún el remordido Felipe II se salvan de Eros. El recuerdo del amor le permite al Estratega "entrar en la muerte con una gran dicha" ²⁰. El poema más importante a este respecto es, sin duda, "Morada": lo único que se le permite recordar a Maqroll en su agonía es el amor de una mujer que se le entregara en alguna ocasión. Mientras el amor se constituye en una memoria perfecta e inexpressable, el poema es sólo una vana memoria una consignación fragmentaria e inútil y, en esa medida, una derrota. Pero precisamente, su incapacidad de nombrar el amor es, al mismo tiempo, la posibilidad de conservar a éste en el ámbito de su poderío: Los últimos versos de "Un Bel Morir. . ." lo expresan con claridad:

*"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 de las aguas contra la quilla en viaje,
serán asunto más memorable que nuestros largos abrazos"*

LA DISOLUCION EN EL MUNDO

Las ambigüedades que caracterizan el pensamiento poético de Mutis pueden confundirnos. No se trata aquí de incoherencias, sino de las paradojas que fundan ese pensamiento. El ámbito que habitan el olvido y el amor, sólo accesible plenamente con la muerte, no contiene escatología alguna. Ese ámbito está en el mundo, es el mundo.

Frente a él, la poesía es inútil y pretenciosa en la medida en que su propósito es contenerlo en las palabras, su victoria se logra con la inevitable renuncia a ese propósito, tiene que "perder todo para ganar quizá todo" ²¹, que el mundo contenga las palabras para que ambos sean uno. Si ". . . la poesía fuese una acción sobre el mundo, las palabras sobra-

rían, la poesía está en el mundo" 22.

Para vengar el cangrejo sacrificado "el Húsar se confundió con el nombre de los pueblos, los árboles y las canciones que habían alabado el sacrificio". Si recordamos la identidad que habíamos establecido entre el Húsar y el canto no habrá que insistir más en este punto: el poema es como un llanto por los que marchan junto con él a la desintegración.

La razón por la cual el Húsar venga al cangrejo es simple: ambos son hermanos. La piadosa doctrina del cangrejo no es otra que la "ciencia en maldiciones" del Húsar. No se nos dice en qué consiste esa sabiduría; las composiciones dedicadas a Maqroll el Gaviere llenarán este vacío, aparentemente. Sabemos, en cambio, del rechazo que experimentan estos profetas anodinos, de la soledad, el amor, la muerte y el olvido que gustan y padecen.

Todos los personajes de Mutis comparten estos rasgos esenciales, pero en ellos —a causa del distanciamiento que provoca la imaginación— la personalidad, la identidad del poeta se disuelve. En el poema con que rinde homenaje a León de Greiff, su más próximo antepasado literario, Mutis alude justamente a esta desintegración de la identidad en personajes soñados:

*"Un mudo adiós a ciertas cosas,
a ciertas vagas criaturas
.....
y, luego nada
.....
menos aún que nada" 23 -*

EL MIEDO

El sentimiento que alimenta este proceso irreversible hacia la desintegración es el miedo, pero su relación con el poema permanece encubierta a lo largo de toda la obra de Mutis. Incluso la composición que lleva ese título no nos proporciona mayores elementos de juicio. La palabra y el pavor dan comienzo a una danza que sólo nos será permitido entender en el poema "Soledad". El miedo no es un sentimiento puro, siempre refiere a algo, en este caso a nada.

"...conoció el Gaviero el miedo de sus miserias más secretas, el pavor de un gran vacío que le acechaba tras sus años llenos de historias y de paisajes. Toda la noche permaneció el Gaviero en dolorosa vigilia, esperando, temiendo el derrumbamiento de su ser, su naufragio en las girantes aguas de la demencia".

EL FRAGMENTO

Los recursos expresivos de Mutis son indicio, suficiente de la fatalidad de desintegración que ella engendra. La justificación que habíamos dado al uso del fragmento queda completamente claro ahora; en su primer poema dice:

*"Esta pieza de hotel donde ha dormido un asesino,
esta nube de acróbatas con una nube azul en las pupilas,
este delicado aparato que fabrica gardenias,
esta oscura mariposa de torpe vuelo,
este rebaño de alces. . ."*

Obsérvese que a excepción del último verso todos ellos ofrecen tensiones internas: pieza de hotel-asesino; acróbatas-nube azul en las pupilas; aparato-gardenias; mariposa-torpe vuelo. Agréguese las tensiones que genera el sentido de un verso a otro y que los siguientes versos pretenden suprimir:

*"han viajado juntos mucho tiempo
y jamás han sido amigos".*

Pero este intento de unificación fracasa premeditadamente a causa del tono dubitativo de los versos finales:

*"Tal vez formen en el cortejo de un suelo inconfesable
o sirvan para conjurar sobre mí
la tersa paz que deslíe los muertos".*

Este es el ejemplo más sencillo, pero los casos son innumerables. Casi todas las citas que he hecho en las páginas anteriores son los últimos versos de cada poema. En ellos Mutis pretende, inútilmente, dar unidad a la composición, puesto que la fatalidad de sentido que las origina lo hace imposible. Lo mismo podemos decir de sus enumeraciones caóticas y de sus perífrasis. Los recursos expresivos usados en poemas como "Moirologhia" no tiene otra explicación: si con la muerte, el ser logra fundirse con el olvido, es decir, disolverse en el mundo que es su forma de perdurar, las enumeraciones caóticas y las perífrasis no son más que "ese recorrido alrededor de lo que falta y cuya falta lo constituye" ²⁴.

En ocasiones se nos dice que el poema pertenece a una unidad mayor de sentido. En otras, se promete y se incumple la continuación de dicha composición. De tal modo que, en ambos casos, ésta aparece como el único fragmento visible de algo desconocido. Frases como: "Incluimos también estos que. . ." ²⁵ cuando no se nos da el catálogo completo, o como: "En otra oportunidad relataré. . ." ²⁶, producen en el lector una sensación de ironía y de abandono. Las recurrencias a títulos como Reseñas, Apuntes, Summa, o la inclusión de citas apócrifas en el poema, aluden a este tipo de fragmenta-

ción y al principio que la funda: la parodia.

El poema que inaugura la imaginería de Mutis, "Angela Gambitzi", se construye a partir de frases excesivamente fragmentadas, llenas de subordinaciones que dificultan su comprensión de manera artificial. El mismo procedimiento se repite en "El Festín de Baltasar". Parece ser que Mutis era consciente de esta debilidad: las tres versiones que existen del poema "Fragmento" lo demuestran: las corrientes consisten en agregar signos de puntuación, adjetivos que suavicen el período y frases enteras que faciliten su comprensión.

LA IRA Y LA FATIGA

Mutis es un escritor honesto y excesivamente riguroso. Su conciencia poética no sólo se percibe en esas pequeñas miserias de un punto y coma, sino que también se observa en las frecuentes reflexiones que hace sobre su oficio y sobre sí mismo.

"Cruzar el desierto cantando con la arena triturada en los dientes y las uñas con sangre de monarcas, es el destino de los mejores, de los puros en el sueño y la vigilia" ²⁷.

Otras veces se compara a ". . . un ciego centinela/ que grita al hondo hueco de la noche/ el santo y seña de su desventura" ²⁸. No obstante que la primera caracterización expresa cierto heróico optimismo que no tiene la segunda, ambas comparten esa certidumbre de fatalidad que aqueja al poeta y que anteriormente habíamos identificado con el trópico.

El Trópico es el nombre del Olvido y el origen del poema. Su ámbito inerte y desolador motiva la vitalidad fugaz del canto. La tensión que se produce es el alimento del poema y Mutis lo ha asimilado a los sentimientos de ira y de fatiga. En "El Festín de Baltasar" son tales sentimientos los que convocan el banquete —el poema—. Sus invitados —los personajes imaginados por el poeta— acuden a él con la esperanza de librarse de la inercia que padecen, y el poema es, entonces, comparable "a un cable que veloz se desenrolla dividiendo el hastío". Sin embargo, la esperanza disuelve. El poema se frustra en el momento mismo de su consignación:

"Después de las tres palabras, cuando la mano que las había escrito se disolvió en la sombra del techo de cedro, el reino supo de su fin".

El final corresponde perfectamente al olvido, lo que nos hace que la fatiga es el sentimiento predominante; sin embargo, la ira desempeña un papel equivalente: Ambos sentimientos convocan el poema, obligan a ejecutarlo y permanecen en él cuando ocurra su disolución:

"Todo aquí muere lentamente, evidentemente, sin vergüenza: hasta los rieles del tren se entregan al óxido con infinita ira paralela y dorada"²⁹.

LA IRONIA Y LA IMAGINACION

Esta situación es compartida por los poemas más personales de Mutis, es decir, aquellos en los que no se sirve de la imaginación para trazar una distancia entre el yo y el canto. Para conservarla se vale de la ironía:

*"La noche que respira
nuestro pausado aliento de vencidos
nos preserva y protege
'para más altos destinos' "*

Las comillas que encierran el último verso son un recurso bastante simple de la ironía y dan a entender que no se trata de la gloria sino del olvido.

Los medios que usa Mutis para producir la ironía son inagotables y en ocasiones, lo que es mejor, imperceptibles. Pese al distanciamiento que le es propio, la ironía tiene la facultad de penetrar con gran agudeza cognoscitiva en los ambientes que le interesan. Cito dos fragmentos y subrayo esas excelentes minucias con que Mutis nos describe tales ambientes:

"La olida lanceta que libera el último coágulo negro ya y poblado por los primeros signos de la transformación".

"Los olores se demoraban en la vasta y única sala, como si fueran húmedas bestias sacudiéndose en la sombra y se mezclaban y cambiaban de identidad con una larga y destartalada pereza de mediodía"³⁰.

En ocasiones la ironía se constituye a partir de simples sugerencias ("la sombra gris en la piedra de afilar" alude al asesino), de la sorpresa que provocan los versos finales, de la contigüidad de dos unidades de sentido diferente: A "la noche de cuartel fría y señera / vigila sus hijos prodigiosos" sucede un hecho inusitado: "La arena de los patios se arremolina / y desaparece en el fondo del cielo". Este tipo de ironía está íntimamente ligada a las enumeraciones caóticas de Mutis y a las tensiones que ellas provocan. En el mismo poema dice:

*"En su pieza el capitán reza las oraciones
y olvida sus antiguas culpas,
mientras su perro orina
contra la tensa piel de los tambores"³¹*

La tensión que se ofrece es la siguiente: la asociación capitán-oración-arrepentimiento es de por sí improbable como lo demuestra la asociación que le sigue: perro-orina-tensa piel de los tambores. Pero hay más: la palabra "tensa" refiere no sólo al estado normal del tambor, sino también a una ambigua personalización: un impotente esquivar del tambor al perro.

Los poemas elegíacos de Mutis evitan desde el comienzo cualquier expresión del sentimiento personal. La excepción pudiera ser el que dedica a Jorge Gaitán Durán, pero incluso en éste cabe señalar pequeñas ironías que encubren su sentimiento dolorosamente. Personajes como Marcel Proust o Felipe II son imaginados en sus últimos momentos o después, cuando su ausencia; no obstante, el yo poemático se esfuma.

La imaginación no es tan frecuente en la lírica. De Greiff había incorporado a su obra personajes imaginarios, pero éstos no pierden nunca su carácter de seudónimos. En Mutis sí, hasta el punto de que llevan a pensar en la prosa. Libros como "El Diario de Lecumberri" o "La Mansión de Araucaíma" son suficiente prueba. El resultado, sin embargo, no es inquietante si se lo compara con su obra poética. La mayoría de los relatos son una recreación de los ambientes históricos que tanto le interesan y la expresión de algunas de sus preocupaciones existenciales. Lo mejor de estas prosas es, sin duda, "La Muerte del Estratega" y "La Mansión de Araucaíma": una serie de hermosísimos fragmentos unidos débilmente por la tensión de un crimen.

La nostalgia —el dolor por lo perdido— se desvirtúa en la ironía y la imaginación, lo que explica la presencia predominante de un tono épico respecto de un tono lírico, y justifica el uso que se hace del poema en prosa. La lírica es identidad, fusión. La épica es distancia, y Mutis hace una distancia entre él y sus sentimientos. No se trata del pudor que caracteriza a los poetas desde el romanticismo, ni de los medios de que se valen para conservar el pudor: la ironía, ya se sabe, es una manera de establecer esa distancia. Silva, Luis Carlos López y León de Greiff la habían utilizado con creciente habilidad dentro de la literatura colombiana, y el post-modernismo latinoamericano lo manejó con acierto. El recurso no es pues, novedoso aunque en el Mutis adquiera gran sutileza y colabore en la conformación de un mundo de desesperanza de la que el cuadro de Fernando Botero es una metáfora pictórica justa.

LA DESESPERANZA

El propósito poético de Mutis es claro desde el comienzo, en 1948. "La Balanza", su primera obra, y "Los Elementos del Desastre" (1953) son el esfuerzo por constituir un mundo que se advierte ligado al paisaje del trópico. "Los Trabajos Perdidos" (1965) suponen un descubrimiento: la posibilidad de dar a ese paisaje una proyección más amplia, transformarlo en una visión de mundo. En "Breve Poema de Viaje" aparece por primera vez esa transformación: la enfermedad es el signo del Trópico.

El libro está dividido en dos partes: la primera —que le da título— y la "Reseña de los

Hospitales de Ultramar". Sin embargo, el lector no debe engañarse por una lectura sucesiva. La primera impresión es que las composiciones reunidas en "Los Trabajos Perdidos", corresponden a la exploración personal de Mutis sobre un ambiente cuya expresión más lograda será después la "Reseña. . .": el desilusionante advenimiento de la muerte (Amén), la imaginación y la disolución del ser (La Muerte de Matías Aldecoa), la condición espiritual del exilio y la vana promesa de la memoria (Nocturno, Exilio), la clínica y la enfermedad, la pavorosa soledad (Sonata), en fin, todos los asuntos que ocupan las reflexiones de Maqroll el Gaviero.

Es Valencia Goelkel quien hace la advertencia ³². Los fragmentos que componen la "Reseña de los Hospitales de Ultramar" fueron escritos mucho antes de "Los Trabajos Perdidos"; y aparecieron publicados por primera vez en la Revista Mito. Las conclusiones que se pueden sacar de este hecho me parecen interesantes: respecto a la obra, la alteración del orden da cuenta del rigor de Mutis: a los ojos del lector, los elementos dispersos que aparecen en "Los Trabajos Perdidos" se unifican y densifican en la "Reseña de los Hospitales de Ultramar"; respecto al poeta, no hay duda de que se trata de una exploración personal y lírica de sus asuntos, pero además, son indicio de que el mundo poético que ha elaborado en sus mejores días se disuelve y agota. Los poemas publicados en diversas revistas con el título de "Lied" lo prueban suficientemente.

La "Reseña de los Hospitales de Ultramar" es, entonces, su obra más importante, la expresión más clara y profunda de su poética y de su visión existencial. Los hospitales son asimilables al Trópico pero ha de tenerse cuidado de confundirlos con un lugar geográfico: son un ámbito espiritual, "una amplia teoría" ³³, cuyas claves de comprensión pueden encontrarse, con exactitud, en el ensayo que Mutis dedica a la Desesperanza.

Dice Valencia Goelkel que "la segunda parte de "Los Trabajos Perdidos" está compuesta por un largo poema titulado "Reseña de los Hospitales de Ultramar" y por otro, más breve, llamado "Moirologhia" " ³⁴. Sin embargo, la edición de Barral, "Summa de Maqroll el Gaviero", agrega, después de "Moirologhia", tres fragmentos que corresponden, sin duda, a la "Reseña. . ." El objeto de Mutis con estas nuevas piezas fue, necesariamente, el de incorporar "Moirologhia" a la "Reseña. . .", y su protagonista debe ser, en consecuencia, Maqroll el Gaviero. Es evidente que la segunda parte de "Los Trabajos Perdidos" debe ser leída, entonces, como una sola unidad en la que a las introducciones del autor y del Gaviero (Pregón de los Hospitales), suceden sus relatos y alusiones, su muerte (Moirologhia) y sus últimas enseñanzas.

El trozo central, como es propio de Mutis, corresponde a "Moirologhia" —muerte o disolución en el mundo— y prueba su necesidad de situar los personajes un momento antes de sumirse en el olvido, cuando la memoria es más preciosa y la certidumbre del amor como única justificación vital es más exacta.

Alar el Ilirio, Bolívar, el Húsar, Felipe II, Baltasar, Marcel Proust, Sharaya, Matías Aldecoa, la vigorosa viuda del "204", confirman claramente los elementos que hemos

observado: todos sus personajes se caracterizan por un estado de soledad desde el cual intentan reconstruir su pasado. A eso refieren los últimos versos del poema "204":

*"Escucha escucha escucha
la oración matinal de la inquilina
su grito que recorre los pasillos
y despierta despavoridos a los durmientes,
el grito del "204":
¡Señor, Señor, por qué me has abandonado!::*

Como las parábolas de Maqroll, la oración —el poema— es un grito de pavor en la soledad.

El maquinista del tren y el celador de trasatlánticos ³⁵ podrían pasar por personajes advenedizos. La disolución a que los conduce el Trópico, puesto que uno abandona el tren por amor y el otro huye a causa de un crimen incierto, terminan por incorporarlos a la imaginería de Mutis, (cuyo personaje central es Maqroll el Gaviero), mucho más ricos en sus incursiones por la memoria, desde la soledad y dentro de un ámbito bien definido, limpiamente nombrado: los Hospitales de Ultramar que no son otra cosa que un cuarto de hotel o las Tierras Bajas, es decir el Trópico. Unas palabras del celador de trasatlánticos, escritas doce años antes, definen el destino de profeta y las ininteligibles parábolas que caracterizarán al Gaviero:

"La voz de este relato mana de ciertos rincones a donde puedo llevaros pese a mi buena voluntad y en donde, de todas maneras, no sería mucho lo que podría verse".

En este sentido, el Capitán Cook y Sharaya son los personajes más próximos a Maqroll. El primero, viajero y profeta, hace memoria de sus viajes en parábolas oscuras; los fragmentos que refieren su vista de las ciudades aluden al amor y a la enfermedad. Su muerte próxima ocurre irónicamente en Valparaíso, donde cuida de una ciega "deslumbrada por la luz de la Anunciación" ³⁶.

La visión existencialista del mundo es determinante. Mutis puede deberla al espíritu que animó a su generación, a su experiencia personal de exilado y a sus lecturas. Es probable que Maqroll el Gaviero sea la perfecta realización poética de esa visión.

El personaje es una constante obsesión de Mutis. Oímos su voz por primera vez en "Los Elementos del Desastre" y nada parece indicar que tenga entonces, un desarrollo mayor que el Húsar o la mujer del "204". Sin embargo, Maqroll posee una ventaja: es el gaviero, vigía y viajero; ahora "en la vejez de sus años" está purificado de vanas esperanzas y puede hacerse escuchar.

La situación de Maqroll —su estado espiritual y el paisaje que habita— es extrema. Tal es la condición necesaria de su lucidez: cuando el trópico y quien lo habita se conjugan

en uno solo. El motivo por el cual Mutis escoge los Hospitales de Ultramar para simbolizar esta fusión resulta claro ahora: la enfermedad es una alteración de la naturaleza con manifestaciones espirituales evidentes. El enfermo padece su enfermedad como una maldición de la cual no puede librarse, que lo aísla de los hombres y lo conduce a la muerte con mayor rapidez. De hecho, cuando Mutis define los Hospitales de Ultramar, advierte que se trata de un espacio espiritual:

"...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 empozoñadas 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 exilio y la memoria son el material de esa lucidez. Maqroll sabe que el único conocimiento válido sólo se puede extraer de su fusión con el mundo, es decir, cuando el amor y la muerte lo conduzcan a la disolución de su ser en otro. La imposibilidad de adquirir ese conocimiento lo sume en la angustia, y su único alivio consiste en aceptar el trato de las gentes, olvidar su exilio por un instante y sumergirse en sus recuerdos. Pero Maqroll está preso en un círculo que siempre recomienza porque expurga su memoria para extraer de allí "un cierto hilo de claridad" ³⁷. Cuando Mutis se refiere a Axel Heyst dice que su propósito era "...eliminar con la razón aquellos motivos pascalianos, que nacidos del corazón, la mente no conoce" ³⁸; del mismo modo, Maqroll está condenado por la lucidez de su razón. "Conocer por la inteligencia —ha dicho Malraux— es la vana tentación de no hacer caso del tiempo" ³⁹. La inteligencia es la única posibilidad de conservar la angustia, y es en ese momento cuando el círculo se cierra, en ese momento se origina la conciencia de fatalidad: Maqroll sabe que le está vedado un conocimiento absoluto, que estamos condenados a no poseerlo nunca. Estos son los fundamentos existenciales de la poética de Mutis, la explicación profunda de su estilo fragmentario.

El coronel que se dirige al correo cada semana, el escritor —Melquíades— que en la soledad de su cuarto de cristal donde no pasa el tiempo sabe que sus manuscritos serán leídos por otro hombre en el mismo cuarto, padecen la soledad que atormenta y disfruta Maqroll el Gaviero. Todos corren el riesgo de la locura. Melquíades se salva en sus manuscritos, el Gaviero en restaurar de vez en cuando la relación con sus semejantes. Su afabilidad con las gentes no tiene ninguna razón moral, su trato con los convalecientes del "Hospital de los Soberbios" tiene el carácter de la satisfacción cínica e inevitable de esa necesidad. Como Axel Heyst, Maqroll se inclina hacia la justicia, pero no por solidaridad, sino más bien en razón a una cierta distancia que traza entre él y los hombres, cuya frecuentación "deja una cierta cicatriz, un cierto daño" ⁴⁰.

La enfermedad es el signo de la soledad y la condición de la lucidez. Los hospitales bien pueden estar lejos de un "mundo que corre ordenadamente al desastre de los años"

⁴¹, pero eso no quiere decir que ellos estén a salvo de un destino semejante. La presencia en ultramar de un Hospital de los Soberbios sólo puede tener ese sentido: que la soledad y la destrucción penetran en todos los lugares, pero sólo los lúcidos tienen la facultad de extraer de ellos cierta clarividencia. La lucidez, como el poema, no evita la muerte del hombre, pero le permite escogerla y moldearla a su gusto. En eso reside una de sus miserables virtudes. Cuando la muerte llega se le ofrece como una verdad ya sabida desde siempre, porque desde siempre ha aprendido a reconocerla en su largo noviciado por los Hospitales y la enfermedad. Durante su agonía, Maqroll asciende de terraza en terraza hacia el olvido, la sexta y última es "el mismo sitio frecuentado años antes con el ruido de otros días" ⁴².

Tampoco la lucidez alivia de la angustia porque, precisamente ella, la lucidez, le impide al lúcido entregarse a los hechos de la cotidiania con reconfortante inconsciencia:

"Apartado del tiempo y aislado del ruidoso bochorno de los cafetales, el Gaviero conoció allí de su futuro y le fue dado ver, en toda su desnuda evidencia la vastedad de su miserable condición" ⁴³.

La lucidez es inútil, sólo conduce a la convicción de una total derrota, de un completo sinsentido vital, y sin embargo, de allí se extrae cierta inconcebible esperanza.

"Aquí terminan los deseos imposibles"

pregona Maqroll cuando nos introduce en el mundo de los Hospitales de Ultramar. El lúcido renuncia a esos deseos, se somete al destino sin rebeldía ni exigencia ningunas. No espera nada más allá de sí mismo. "En el Río Maqroll aprende la única verdad que puede justificar su vida sobre la tierra, el único alivio perdurable de su angustia.

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

Tal es el círculo estrecho de su esperanza: la pobre promesa que pueden ofrecer el amor y la poesía.

NOTAS

- (1) MUTIS, Alvaro. Summa de Maqroll el Gaviero (1947-1970). Barcelona, Barral Editores, 1973.
- (2) COBO Borda, J. G. La Poesía de Alvaro Mutis. Prólogo a la Summa de Maqroll el Gaviero. Pág. 9 Cfr., también, Eco, Bogotá, 1972. No. 141-142.

- (3) MUTIS, Alvaro. La Desesperanza. En: Ensayistas Colombianos del Siglo XX. Selección de J. E. Ruíz y J. G. Cobo Borda. BOGOTÁ, Colcultura, 1976. Biblioteca Básica Colombiana. No. 10. Pág. 273.
- (4) Véanse al respecto las páginas que dedica a Zalamea Borda en: Zalamea BORDA, Jorge. Literatura, Política y Arte. Bogotá, Colcultura, 1978. Biblioteca Básica Colombiana No. 10.
- (5) Cobo Borda, J. G. Ob. Cit. Pág. 27.
- (6) Charry Lara, Fernando. Prólogo a Maqroll el Gaviero. Bogotá, Colcultura, 1975. Biblioteca de Autores Nacionales. No. 5 Pág. 12.
- (7) Yohos, Alberto. Alvaro Mutis: Poeta de Mares y de vidas. El Tiempo, Lecturas Dominicales. Bogotá, 1968. Enero 28.
- (8) COBO Borda, J. G. Ob. Cit. Pág. 13.
- (9) COBO Borda, J. G. Ob. Cit. Pág. 43.
- (10) Cfr. Cada Poema.
- (11) MONTAÑA, Angel. ¿Qué es el arte? Bogotá, Colcultura, 1972. Biblioteca Colombiana de Cultura. Colección Popular No. 51 Pág. 92.
- (12) Cfr. Sonata: "Otra vez el tiempo. . ."
- (13) Cfr. Una Palabra.
- (14) Cfr. Canción del Este.
- (15) Cfr. Sonata: "¿Sabes que te esperaba?"
- (16) Cfr. Morada.
- (17) Cfr. MORAZE, Charles. La Invención Literaria. En: Macksey, Richard y Eugenio Donato. Los Lenguajes Críticos y las Ciencias Humanas. Barcelona, Barral Ed., 1970. Pág. 37 y s.s.
- (18) Cfr. Los Trabajos Perdidos.
- (19) Cfr. La Desesperanza. Pág. 270.
- (20) Cfr. La Muerte del Estratega. En: La Mansión de Araucaima. Barcelona, Seix Barral, 1978. Pág. 139.
- (21) COBO Borda, J. G. Cit. Pág. 43.
- (22) URIBE Jiménez, Carolina. Alvaro Mutis o una Crítica de la Poesía. Monografía de grado inédita. Bogotá, Universidad Javeriana, 1974.
- (23) Cfr. La Muerte de Matías Aldecoa.
- (24) URIBE Jiménez, Carolina. Ob. Cit. Pág. 35.
- (25) Cfr. Apuntes para un Poema de Lástimas a la Memoria de su Majestad el Rey Felipe II.
- (26) Cfr. El Hastío de los Peces.
- (27) Cfr. Los trabajos Perdidos.

- (28) Cfr. Cada Poema
- (29) Cfr. Los Trabajos Perdidos.
- (30) Cfr. Pregón de los Hospitales y El Hospital de la Bahía, respectivamente.
- (31) Cfr. Tres Imágenes.
- (32) VALENCIA Goelkel, H. Crónicas de Libros. Bogotá Coicultura, 1976. Biblioteca Colombiana de Cultura. Col. Popular, No. 9 Pág. 51.
- (33) Cfr. Reseña de los Hospitales de Ultramar.
- (34) VALENCIA Goelkel, H. Ob. Cit. Pág. 51.
- (35) Cfr. El Viaje y El Hastío de los Peces.
- (36) Cfr. La Muerte del Capitán Cook.
- (37) Cfr. En el Río.
- (38) Cfr. La Desesperanza, Pág. 263.
- (39) Idem.
- (40) Idem, Pág. 264.
- (41) Cfr. Pregón de los Hospitales.
- (42) Cfr. Morada.
- (43) Cfr. La Cascada.

NOTAS SOBRE BORGES

Policarpo Varón

RESUMEN

El presente artículo trata de enumerar algunos temas de Borges, con ánimo meramente descriptivo. Su profundización exigirá espacio y tiempo más dilatados. Algunos de estos temas serían la filosofía, las religiones, la tradición argentina, Buenos Aires, etc.

1.— Para muchos escritores de generaciones muy posteriores a la suya, Borges es un clásico viviente. Algunos de esos escritores (los más jóvenes, que lo leen apasionadamente) afirman que Borges será muy pronto, en el futuro, un escritor tan celebrado y tan atendido como Darío que nos dió el Modernismo y mucho de lo que sabemos y hacemos en literatura en Latinoamérica. A diferencia de Darío, Borges tiene en Europa, en países de idioma distinto al español, un público vasto y entusiasta. La crítica ha observado esta aptitud de Borges para despertar interés (verdaderas pasiones) entre los lectores, los escritores y las élites. Abordar, comentar o estudiar su obra no es fácil, pues Borges es un escritor de variados intereses, que presenta múltiples cuestiones, cuya literatura se enriquece en las más diversas culturas, en los más particulares orbes del espíritu, del pensamiento y de la imaginación. He elegido, para este artículo, unos cuantos motivos, unos pocos temas, a manera, solamente, de sugerencia, de apertura elemental y provisional. Abarcar la obra de Borges implica, seguramente, explicar un mundo complejo, arduo y casi imposible. Esta tarea exige disciplina, estudio, método adecuado, tiempo y, lo que es menos frecuente, talento, inteligencia, humor, buen gusto, etc.

2.— La crítica se pregunta cómo fue posible la aparición de un escritor como Borges en Latinoamérica. Y se lo pregunta porque Borges les parece a muchos lectores latinoamericanos un escritor europeo por sus temas, por su estilo y por sus intereses. La misma crítica ha respondido que Borges pertenece a un país, mejor dicho, a una ciudad "que mira a Europa" y que Borges lo que ha hecho es contar o cantar esa ciudad; Borges sería el "espíritu" de esa ciudad, de ese orbe o de ese cosmos. Buenos Aires es, evidentemente, arquitectónicamente y étnicamente una ciudad más europea que latinoamericana. Pero, pienso que esta explicación no es suficiente. La obra de Borges es de una tal autonomía, de una tal jerarquía que la explicación resulta trivial. Si siguiéramos a Borges diríamos que en la literatura colaboran lo mágico y lo misterioso. Pero esta explicación tampoco nos interesa. La polémica entre una crítica que ve en las relaciones sociales de determinado momento el origen de toda la actividad humana (incluidas las superestructuras) y una

crítica que ve el arte, la cultura, la literatura como la encarnación del espíritu en un momento dado, en un lugar, no está resuelta. Si Borges es un ilustre cantor de Buenos Aires y de un mundo sui generis es esto lo que importa. Obviamente, Borges niega todo interés a la tesis de que un escritor surge del condicionamiento, o de las relaciones de determinada práctica social.

3.— El comercio con Borges es difícil para muchos lectores porque Borges les parece un escritor abstracto, intelectual, excesivamente reflexivo. Se habla de juegos de inteligencia, de juegos con el tiempo y la identidad. En alguna ocasión, Borges aludió a la convivencia en su obra de dos elementos distintos y hasta opuestos: lo intelectual y lo emotivo. Es cierto que a Borges le interesa lo fantástico (y lo fantástico de la filosofía, de la religión, de la teología: así lo denomina Borges), que lo lúdico, lo matemático y lo científico son importantes en sus libros pero es un hecho que también está en su obra lo personal, lo biográfico, lo íntimo, acaso el amor, la amistad, la soledad, el desamor, el dolor y la compasión. En el discurso que Borges pronunció en la muerte de Macedonio Fernández (escritor que influyó mucho en él) observó que los escritores en Latinoamérica eran capaces o susceptibles de describir sus virtudes pero no sus vicios. Parejamente Borges ha entendido que el hombre es un híbrido de alma y cuerpo (o de mente y cuerpo) y que los dos colaboran en la literatura. En un cuento como *El sur* esta convivencia es notoria. Lo mismo podría decirse de cada uno de sus textos, incluso los más abstractos, fantásticos o aparentemente lejanos de la realidad o de las preocupaciones cotidianas.

4.— Como he surgerido, una de las disciplinas que más han motivado a Borges es la filosofía. Borges es excelente razonador, Borges se interesa por la vanidad de la filosofía (o la desdén), Borges identifica la metafísica con una rama de la literatura fantástica. . . La filosofía le ha permitido a Borges ensayar una o varias explicaciones del mundo y del hombre. Jamás, sin embargo, Borges ha profesado (o no lo ha hecho a lo largo de toda su vida) una dogmática o una ortodoxia. Se ha limitado a constatar la belleza de algunas explicaciones. El idealismo (de Platón a Berkeley y a los filósofos ingleses y norteamericanos del pasado y del presente siglo), el pragmatismo, el utilitarismo, el materialismo, el estoicismo, etc., son filosofías que le han interesado y que ha discutido en su obra, o ha utilizado en su obra para situar la concepción que del mundo tiene determinado personaje o determinado grupo. Muchos, no obstante el eclecticismo notorio de Borges, su lúcido sincretismo, identifican al autor de *El aleph* con el idealismo o aseguran que es esta corriente filosófica la que cohesionan su literatura. Evidentemente, Borges muestra una marcada preferencia por el idealismo, como es natural en un hombre de su talante. Pero no hay verdad, no hay certeza para acercarse a la obra de Borges, o su obra no admite la definición o el encasillamiento fácil. Es una obra ambigua, contradictoria y, en no pocos casos, que expresa de modo deliberado la contradicción. El río de Heráclito, la dialéctica del ser y del no ser sería una buena metáfora para fijarla. O lo que sería más exacto la discordia, la incongruencia, la incoherencia que, en el lenguaje de Borges, es una coherencia y un orden. No sería este el caso de Borges el hombre (que está profundamente cohesionado con su obra), que ha demostrado una coherencia notoria a lo largo de su carrera literaria.

5.— Las religiones han sido importantes en la obra de Borges. Conocedor del cristianismo (lector de la Biblia, de los padres de la iglesia, de los filósofos y teólogos cristianos), del islamismo, del budismo (sobre el cual ha escrito un breve libro con Alicia Jurado), de las herejías procedentes de todas estas religiones, del protestantismo, el calvinismo y las doctrinas ocultistas religiosas, Borges se ha inspirado en estas religiones (particularmente en las herejías cristianas) para ilustrar la peripecia moral y vital de muchos de sus personajes. Muchos de sus cuentos (de *Ficciones* al *Libro de arena*) discuten y presentan el pensamiento de heresiarcas y desplazados así como sus prácticas cotidianas. Muchos de los problemas que al teólogo plantea un personaje religioso (Judas, Cristo, Carpócrates) han sido convertidos por Borges en materia y discusión en sus cuentos. La religión le ha servido para completar la cosmovisión de no pocos de sus personajes en un mundo que mira todavía, con desesperación, a Dios. Su tentativa, sin embargo, ha sido la de fundar un mito, una forma poética-filosófica-religiosa que de coherencia a un mundo que descrea de sí mismo y que no encuentra justificación o razón última. En este sentido Borges ha sido llamado "el mythmaker", es decir, en pésimo español, el hacedor de mitos.

6.— Decía alguien que lo que más le interesaba de Borges era su ética. En la vida, como en la obra, Borges ha evidenciado una ética de un rigor singular. Detrás del juego, detrás del laborar intelectual, más allá de la peripecia verbal o el anhelo formal Borges es un hombre esencialmente preocupado por la justificación (no sé si ante Dios o ante el hombre) de los actos humanos, preocupado por la validez o invalidez del actuar humano. Su personaje es un personaje religioso-moral a quien su creador da la posibilidad de hacer esenciales cada uno de sus actos y de este modo convierte su hacer en postulado ético. En el cuento *El acercamiento a Almotásim* un muchacho busca, trémulo de fervor y de pasión religiosa, a un maestro. El personaje busca la perfección, la unión con la divinidad pero, esencialmente, la calidad de la vida de Almotásim, la verdad de sus actos, el bien y la placidez que de él deriva.

7.— La ciencia, la matemática, el álgebra (como la filosofía, las religiones, la moral) han interesado a Borges. Algunos de sus primeros relatos incluyen problemas matemáticos o son desarrollados a la manera de los razonamientos matemáticos o científicos. La unidad, la díada, la tríada pero también los problemas con el infinito (con el uno), con los conjuntos, con la serie (o las diferentes series) numéricas, la geometría, etc. Recién aparecidos los primeros cuentos de Borges (los cuentos de *Ficciones*) la crítica advirtió que en Borges la trama era mucho más importante que el detalle, que la caracterización o el manejo de las situaciones y, me parece, esta contingencia es matemática.

8.— No sólo los contenidos culturales son importantes en la obra de Borges, las diversas modalidades del pensamiento o de la imaginación. En su obra hay elementos de la vieja retórica, de las retóricas griega y romana, y de algunos maestros españoles (Saverio Fajardo, Gracián, Quevedo, Cervantes) que dan a sus libros un sabor anacrónico pero al tiempo feliz pues Borges combina los viejos procedimientos con una emoción y una reflexión notoriamente vivaces del presente. Dos de esos elementos canónicos son el humor y la ironía. El humor, en Borges, surge del saber, del mimetismo piadoso, reli-

gioso, con la realidad y de su hondo sentido del hombre y de la vida; de su respeto por los dos. El humor en su obra tiene que ver más con el significado que con la palabra. Las situaciones humorísticas se desprenden del contexto total de sus textos. La ironía es el procedimiento mediante el cual Borges distancia la realidad, el personaje y la situación llevando al lector a una comprensión lúcida, cargada de sentido. El humor y la ironía son los dos elementos (tanto como la ética, como la felicidad estilística, como el talante del autor) lo que ha originado una secta, o unas sectas de borgesianos entre los escritores más exigentes y entre los lectores más cultos.

9.— Muchas veces me he preguntado cuál es el sabor de la obra de Borges. Lo lírico? El cuento clásico? La tradición oral? La tradición argentina? En su última visita a Colombia Borges conversó con sus lectores en una de las salas de la Biblioteca Nacional; Hernando Valencia Goelkel aludió allí a lo épico de la obra borgesiana. Creo que este sabor elemental y ancestral, es el que nos depara su obra; no sólo en los relatos, no sólo en los poemas (recuérdese en ellos la influencia, en los últimos años, de la literatura sajona) sino también en los ensayos. Este recuperado sabor es el que aguarda al lector de Borges. Y es lo épico lo que constituye su agrado más notorio.

10.— Para muchos lectores, para quienes lo leyeron por primera vez en el cuarenta, para quienes lo leímos apenas hace quince o veinte años, la obra de Borges presentaba muchas dificultades. No era fácil el trámite con sus textos. Acaso porque el texto de Borges (poesía, imaginación, invención, fantasía, ironía, humor, filosofía, religión, ciencia, literatura) era un texto híbrido en el sentido de que acogía elementos de diversos orbes humanos-espirituales. Ese hibridismo dificultaba el comercio con el lector hispanoamericano que apenas ha aprendido a sentir. La obra literaria (el poema, el cuento, el ensayo) se siente; es emoción, es comunión, diría Borges. Pero el lector latinoamericano estaba contaminado por una literatura elemental, primitiva que le hacía difícil el trámite con un autor cuya lucidez ponía en cuestión la imaginación y la razón de sus adeptos.

11.— Como he dicho, Borges sólo escribió cuentos, poemas y ensayos. Eludió o desdeñó la novela, no sólo porque su obra tiene mucho que ver con el simbolismo sino porque en ese género romántico (la novela) y sexuado vió uno de los mayores tedios de la literatura moderna y porque esa literatura, en su vertiente más sólida se ha empeinado en describir el amor sexual cosa que a Borges no le agrada.

12.— La crítica se ha ocupado poco de dos elementos ausentes en la obra de Borges: el amor y el sentimentalismo. Al parecer los dos son uno sólo. Explicablemente, en un mundo que vive para el amor carnal, en un mundo cuya literatura tiene por tema casi único el amor, Borges lo desdeñó. Cuál sería la razón de ese desdén. Quizás el hecho de que Borges advirtió el trance del enamorado (o de la enamorada) en esta parte del mundo. En países donde, como el mismo lo anota, "la mujer no es un individuo" sino una cosa la vida amorosa es un reto arduo y casi imposible. O, acaso, Borges es un hombre religioso para quien la vida del espíritu, el hacer del alma, es más exaltante que la vida del cuerpo,

del sentimiento, del diálogo y de la emoción. En cuanto al sentimentalismo, que está estrechamente vinculado al amor en Latinoamérica, es la forma más frecuente de alcanzar éxito en estos países: la música, el teatro, el cine, la literatura. En algún lugar de su obra Borges cita esta frase inglesa: "Ser sentimental es tener éxito". Borges, obviamente, no desdeñó la forma más alta del amor: el amor cósmico o universal, el amor a todos y a todo.

13.- Se ha escrito que Borges es, después, o muerto Ortega, el prosista más importante de lengua española. Su español es directo, sencillo, penetrante, espontáneo y cuidadoso. Su eficacia como escritor puede ser total (no en el orbe latinoamericano: analfabetismo, deficiente educación, ignorancia de la cultura) y su agrado es incomparable. Particular atención merecen su uso del adjetivo, del verbo, del sustantivo, su oración breve, nerviosa e incisiva, su rapidez y su sentido de la medida. Para muchos lectores la prosa y el ensayo de Borges son poesía. Su poesía es anacrónica o clásica, en el sentido de que se apoya en procedimientos canónicos, sin embargo, su capacidad para encontrar lo especial o para captar el detalle hacen sus poemas no sólo gratificantes sino formativos. . . Es debido a esta circunstancia (la excelencia de su español) que los lectores de hoy advierten en Borges a un clásico futuro o a un clásico vivo y es a eso que debe Borges su prestancia (y no al hecho de ser un genio y un sabio), es decir, al hecho de que es un escritor formalmente perfecto, un concepto que anima al lector hispanoamericano donde las academias son tan importantes, instituciones que no existen en el mundo inglés al cual le debe tanto Borges. . .