

Maqroll,

cuaderno de bitácora

José Prats Sariol

Para Carmen, desde la estirpe catalana.

Al lado del timón, en la bitácora, está la brújula. A veces Maqroll dejaba allí un cuaderno de apuntes. No sé cómo lo ha conseguido Jamil, el hijo de Abdul Bashur que animara al Gaviero en su refugio de los astilleros en Pollensa. Me lo ha enviado a La Habana desde Beirut. Su lectura abre la mía, apenas navego por la zarza ardiente del tomo en vitela, encuadernado en tabla forrada en badana de un azul que sólo he visto en Amberes. No creo que sirva de brújula para seguir las cartas de navegación que conducen hacia el heterónimo de Maqroll. Alvaro Mutis parece más encrespado, de corrientes marinas que recuerdan las filigranas manieristas, las trampas de cualquier credo. Sin embargo, las curiosas cuartillas —que aquí intento resumir hasta que se logren los derechos de publicación— quizás favorezcan el diálogo acerca de uno de los escritores más dueño de la “arbitraria tutela”¹ de los dioses. Presunciones, a lo mejor esta versión lanza al dueño a poner a punto otra nueva aventura para encantarnos. Mientras tanto, mi bandazo de piloto sólo puede recordar que la sabiduría de Dante se alimentaba del sentido de fugacidad como perfección. Desde la precaria fugacidad del ensayo me inclino ante las huellas de una *fuga*.

¡Fuga! La forma *fuga* es el primer apunte que aparece en el *Cuaderno de bitácora*. El encauste con que está escrito el texto sólo deja ver otra palabra en la misma tinta roja que usaban los emperadores romanos:

poiesis. Derivo –claro que a la deriva– una obsesión. El autor desea crear evasiones. Pero no es tan simple. Con Alvaro Mutis nunca es simple. Otra forma del enunciado sería que el testarudo poeta padece de crear evasiones, o que la evasión es la única forma posible de la poesía, al hacerse poema...

Barrunto aquí una broma a sí mismo, un modo de salvarse. Argumento. Me pongo a oír *Die Kunst der Fuge*, la inconclusa obra de Bach, en su versión para tecla. Recuerdo que el contrapunto es el alma de la *fuga*. La persecución entre las voces o instrumentos que van entrando crea la sensación de una infinita huida. Cada una es contrasujeto del precedente. Cada voz se va superponiendo. La transposición se va modificando en progresión continua hasta el final... Y entonces aparece la analogía con sus poemas y novelas, la secreta urdimbre que los ata como si cada texto persiguiera al anterior, a cada doblez, a partir de una sola evidencia: el artificio de la prosa narrativa sólo dispensa –reparte– la pavorosa certeza de que la persecución del Verbo es un revés consecutivo, *Conversaciones desde la soledad* –como el libro del poeta peruano Jorge E. Eielson. Porque para Alvaro Mutis son “Los elementos del desastre” –los doce acápites del poema donde vuela con Icaro.

Modo de conjurar la certidumbre aterradora de que el tiempo se come a sí mismo en cada fugaz instante, superposición de voces que se persiguen en la selva escrituraria de motivos temáticos, contrapunto existencial iniciado con los primeros poemas que publicara en la mítica revista *Mito* que dirigiera Jorge Gaitán Durán, este natural de Santa Fe de Bogotá parece entregar su cifra allí, en el arte de su *fuga*. Y los indicios son elocuentes. Hasta por antífrasis. Cuando el pasado 2002 recibiera el Premio Cervantes dijo una mentira piadosa, anunció con su implacable ironía que el galardón “viene a poner orden y armonía en el discurrir tan a menudo ajeno e indiscible de mi vida”². No, por supuesto que no. Ni orden ni armonía, porque tales cualidades le asisten desde hace demasiado tiempo, sin ellas jamás hubiera alcanzado la invulnerabilidad³ que cualifica su trato con las letras – como puede testimoniar su hermano Gabriel García Márquez. Si acaso algo más de discurrir ajeno e indiscible, de ánima aventurera.

Y aquí viene la consecuente referencia en el inédito *Cuaderno*. La reflexión de Maqroll sobre la aventura no menciona a Homero y Virgilio, a Dumas y Melville, a London... Se limita a recordar que una vez en Barcelona, cerca del muelle de emigrantes hacia América, tuvo en sus manos la primera edición de *Amadis de Gaula*, impresa en Zaragoza en 1508. Y recuerda con cariño a Garci Rodríguez de Montalvo, regidor de Medina del Campo, que no pudo resistir la tentación de añadirle lo suyo a la anónima

novela de caballería y escribió las dos últimas partes, sobre todo la quinta: *Las sesgas de Esplandián*. Nada más aparece en esta hoja del manuscrito, salvo “Caravansary”. Pero es suficiente.

Ernesto Volkening –que lo conoció mejor– se dio cuenta antes. Indicaba la lectura del poema “Caravansary”, porque: “Quizás no haya ningún otro que tan fielmente refleje su ser, su misma esencia de poeta y navegante. Que en Alvaro son uno solo: el poeta andante, siempre a punto de partir en busca de nuevas costas, horizontes cada vez más remotos, del misterio inefable de las grandes lejanías, que ‘por allá’ se esconde púdicamente, enigmáticamente, allende el *River of no Return*”⁴. El caravanero, como Amadís, siempre se está fugando hacia nuevas aventuras. Le caen o las busca. E ignora que no va a ningún lado, como afirma un pasaje de *Abdul Bashur, soñador de navíos*: “Una caravana no simboliza ni representa cosa alguna. Nuestro error consiste en pensar que va hacia alguna parte o viene de otra. La caravana agota su significado en su mismo desplazamiento. Lo saben las bestias que la componen, lo ignoran los caravaneros. Siempre será así”⁵.

Pero es en el poema –más que en las novelas o en las referencias de los fuentistas– donde están las coordenadas de su poética. “Caravansary” –título también de uno de sus libros– testimonia a velamen desplegado. El hostel de los caravaneros es –como la vida– sitio de paso. No es casual que allí jerarquice la huida hacia la *nada* –cuyo étimo griego no excluye la existencia de algo después– y que aparezca dedicado a Octavio y Marie Jo. El autor de *Los hijos del limo* también participaba de una visión ontológica cuyo escepticismo –su *Salamandra*– coincide con el de su amigo colombiano. Octavio Paz era el receptor ideal “en la clara noche bengali”⁶.

No cometeré el error de la paráfrasis, propia de tanto crítico que José Lezama Lima llamara “Polifemos del tedio, diarios engullidores de ajenas horas”⁷. Invito a seguir los diez pasos de “Caravansary”. A reflexionar que el omnisciente testigo resume la crudeza del sitio con la certeza de que es “Lo de siempre”⁸ –como asentiría un camellero llamado a veces Montaigne, a veces Camus. La crudeza y sordidez de personajes y sitios enfebrecen la percepción. Las confesiones del capitán del 3º. de Lanceros de la Guardia Imperial son la marca de la simulación, de una hipocresía que en consecuencia tiene que mascar y escupir hojas de betel, “la sabia medida del uso y del olvido”⁹. El fracaso perpetuo, el viaje hacia atrás, claro que debe terminar con una invocación. Y así el poeta culmina “Caravansary”, con las preguntas al firmamento, al cosmos de sus dobles que utilizan su boca para corporeizarse. Aunque la paz no esté en la posibilidad de esfumarnos, por-

que la vida o la página se han encargado de concedernos memoria, lo cierto es que aquí Alvaro Mutis parece recordar un sobrecogedor poema de Rainer María Rilke, el que comienza preguntándole a Dios qué hará si muero yo. Y entonces el contrasentido abre otra lectura. Recomienza los cuentos de los caravaneros que persiguen sus sombras, que saben que de perderlas –si el *Ka* deja de proyectarse en la arena morimos, según la mitología egipcia– dejarían de llegar a Caravansary...

Poeta recurrente, un mismo sentido de espiral presocrática –cercana a Anaximandro y los rescoldos del cilindro– se puede hallar en las *Empresas y tribulaciones*. La burla de los sentidos hegelianos de la historia como línea constructiva –aborto en las ideologías piramidales que padecemos durante la segunda mitad del vaporoso siglo XIX y el fosco siglo XX– a donde quiere llegar –y llega muy bien– es a la microhistoria, y en consecuencia al individuo. En *La nieve del almirante*, primera novela de la saga, quedan pocas dudas después de leer: “...la notoria ausencia de consecuencias en el curso de ese magma informe y ciego que avanza sin propósito ni cauce determinados y que se llama historia”¹⁰.

Ignoro cuándo Alvaro Mutis leyó a Elías Canetti. Poemas como “El hospital de los soberbios” con “la gran casa de ladrillos”¹¹ que recuerda *El castillo* de Kafka indica las afinidades. En el *Cuaderno de Bitácora* aparecen varias señales, pero sin datas y sin referencias bibliográficas precisas. Colijo –agrupo e infiero a la vez– algo muy relacionado con ese desprecio a la Historia con mayúscula –aquella falacia que produjera tantos totalitarismos. Conocedor de *La rebelión de las masas*, bajo aquellas certezas premonitorias de José Ortega y Gasset, el poeta debe haber arribado en algún momento de sus excursiones a *Masa y Poder*, quizás a la versión francesa. Lo indubitable es que un similar conocimiento de las demagogias políticas, y más hondo, de las mutas y distinciones que definen a la especie, produjeron una empatía positiva con los filósofos sociales que a su tiempo retrataron las aberraciones que lastran el serpenteante sendero hacia la jerarquización del individuo y del presente.

Ilustro la conjetura. Parece esencial para saber lo que sus textos de estos *motivos* siempre sugieren. Y desde luego que remito a un período, finales de los cuarenta, cuando aún el genial autor judío –sefardí nacido en Bulgaria– no había escrito su monumental ensayo fenomenológico basado en la dialéctica de los símbolos¹² que lo llevaría a recibir el Nobel en 1981. En el poema “Tres imágenes” de 1947 está la dramática certeza. Los dos versos finales dicen: “Del polvo que levantan tus ejércitos / nacerá un ebrio planeta

coronado de ortigas”¹³. Indico el capítulo que Canetti dedica a “La orden”. Allí podrá verificarse con sobrada fuerza la similitud con la intuición poética de Alvaro Mutis, como si durante sus años de infancia en Bélgica hubiera recibido el espíritu de Zenón antes de que la belga Margarite Yourcenar escribiese *L’oeuvre au noir*, la novela que mejor ha visto cómo la Alta Edad Media sembró las semillas del Renacimiento; o como si los lentes que pulió en la cercana Holanda un racionalista llamado Baruch Spinoza le enseñaran a ver los caminos paralelos entre ideas y objetos, o las bases del panteísmo poético que con posterioridad a los *Primeros poemas* (1947-1952) insinuarían la peculiar metáfora del escepticismo.

“Programa para una poesía”, escrito en 1952, cinco años después de “Tres imágenes”, verifica su hasta hoy —gracias a Dios— imperturbable ironía cósmica y ontológica. La prosa que estampa la impresión tras la charanga tiene en las zonas de “La muerte” y “El odio” el sello que lo emparenta a la filosofía escéptica, más allá de la duda como método, en la duda como paréntesis imprescindible para cualquier valoración a partir de la expansión o contracción del universo, del azar que reproduce a nivel cósmico un azar más íntimo: que un espermatozoide sobreviviente lograra llegar a un óvulo y engendrarnos. Poema clave en cualquier selección del autor, decisivo para comprender lo que se ha propuesto cuando escribe, allí también están “Los viajes” (la *fuga* como salvación) y desde luego que las sensaciones panteístas, bajo la certeza de la identificación con la naturaleza, con “los bosques en donde nace la madera de que está hecha la garganta de los grillos”¹⁴; bajo otra certeza mucho más ríspida, la que tras el humo de las experiencias y sentimientos logra entrever la sencilla evidencia de que “Nada ocurre”¹⁵. Es lógico que el título de su primer libro, el inmediato después de este poema, sea *Los elementos del desastre*.

Y aquí de nuevo advierto a favor y en contra de su sentido lúdico, del que también el *Cuaderno de Bitácora* ofrece precisas indicaciones. Poco debe aceptarse en sentido literal. Su juego recuerda los tallitos de milenrama del *I Ching*. También su derecho a la burla y la broma, a la hipérbole categórica, a la contradicción con lo afirmado antes, es decir, a que los dados rueden sin trucos, como escribe en la novela *Amirbar*: “Maqroll el Gaviero, sin patria ni ley, entregado a lo que digan los antiguos dados que ruedan para solaz de los dioses y ludibrio de los hombres”¹⁶. ¿Será que sus antepasados gaditanos eran aficionados al Tarot? Lo cierto es su amor al peligro momentáneo, a lo indescifrable porque le deja un mínimo campo de acción. Y claro que ese juego jerarquiza al ser frente a sus pares, al uno frente a la masa.

De nuevo entra un pensamiento similar al de filósofos como Canetti. Y es bastante lúgubre respecto del prójimo: “Siempre he estado convencido de que bien poco debe esperarse de nuestros semejantes que constituyen, sin duda, la especie más dañina y superflua del planeta”¹⁷ —dice Maqroll en *Tríptico de mar y tierra*. Antes, en *Un bel morir*, hay un juicio de la misma estirpe antropológica, que hunde el bisturí en las patologías sociales. Un diáfano corte en las raíces del mal: “Estos intentos en que se empeñan los hombres para cambiar el mundo los he visto terminar siempre de dos maneras: o en sórdidas dictaduras indigestadas de ideologías simplistas, aplicadas con una retórica no menos elemental, o en fructíferos negocios que aprovechan un puñado de cínicos que se presentan siempre como personas desinteresadas y decentes empeñadas en el bienestar del país y de sus habitantes”¹⁸. De tales “ideologías simplistas” sabemos bastante los cubanos, y no es preciso añadir —es demasiado obvio— de donde proviene la sapiencia. De los “fructíferos negocios” también sabemos mucho en cada uno de nuestros países latinoamericanos. De ambos cánceres sería superfluo agregar aquí ningún localismo. El Gaviero —y es lo pertinente— supo identificar entre las olas, debajo de la espuma multicolor, las aletas del mesianismo y de la corrupción.

Obligado a respetar la división de su escritura en poemas y narraciones —comodidad exegética que en su caso debe advertir sobre la coherencia e interdependencia—, llego a los párrafos de “Oración de Maqroll” que caminan por la ruta de la carne, como indica la cita de “*Babylone*” de Rene Crevel que usa de epígrafe. Una nota inicial —similar a mi advertencia sobre el *Cuaderno de bitácora*— aclara: “No está aquí completa la oración de Maqroll el Gaviero. Hemos reunido sólo algunas de sus partes más salientes, cuyo uso cotidiano recomendamos a nuestros amigos como antídoto eficaz contra la incredulidad y la dicha inmotivada”¹⁹. Del poema —uno de sus textos más *fuertes*, para usar el calificativo de Harold Bloom— baste señalar que la invocación al Señor no puede ser más herética, al pedirle mediante una sagaz antífrasis la conservación de todo lo que aliena y cosifica. Y concluir: “Recuerda Señor que tu siervo ha observado pacientemente las leyes de la manada. No olvides su rostro. Amén”²⁰. La “manada”, por cierto, parece sacada de una novela picaresca, es un homenaje explícito a la mordacidad de Francisco de Quevedo y Villegas, poeta cuya obra —como la de Rabelais— abre significativas intertextualidades con la de Alvaro Mutis. Y abre las “manadas” que en los Canetti son caracterizadas con friolento desenfado. De ahí el sarcasmo —uno de sus artificios más queridos— de recomendar la “Oración”.

Como su obra forma una espiral que carece de sucesión cronológica —pues permite prescindir con sabiduría de datas entorpecedoras de la recep-

ción— salto a uno de sus más recientes poemas: “Si oyes correr el agua”. Antes de deslizar un comentario debo informar que en el seductor *Cuaderno de bitácora* no aparece ni una sola vez el sustantivo *agua*. Algo similar a *Las mil noches y una*, donde el camello —como decía mi abuela— brilla por su ausencia. También debo advertir acerca de sus vecinos. Antes se halla “Como espadas en desorden”²¹, que es un recuerdo de Paul Valéry en homenaje a Stéphane Mallarmé. En él aparece una curiosidad, la delicia olvidada de la palabra *lacerías*. Anoto —no explico— que el conjunto de lazos puede simbolizar toda la escritura de Alvaro Mutis, que no es la única vez que acude a ella²². Desde un lazo marineramente azaroso de quienes lo evaden, como el poeta francés, exalta la paradoja del golpe de dados, la imposibilidad de abolir la casualidad. El otro vecino de “Si oyes correr el agua”, casa con casa, es nada menos que “Visita de la lluvia”²³. La concomitancia establece un puente preciso, pues se sabe que el orden de los poemas en un volumen obedece a la búsqueda y encuentros de efectos por correspondencia, por ecos e interferencias.

“Si oyes correr el agua” no sólo reafirma la obsesión de la *fuga* y las distancias con la *masa* y las manipulaciones, sino que argumenta un signo cuya frecuencia en el *Cuaderno de bitácora* merece reflexiones. Me refiero a la interpelación. Maqroll conversa o increpa, grita o pide, confiesa o ruega. ¿Cuál es el interlocutor? Los de ficción se conocen, el de verdad puede parecer obvio que se trata de Alvaro Mutis. Pero no siempre es así. Mi idea avanza —tal vez bajo suspicacias dignas del Padre Brown— hacia Dios a través del Espíritu Santo, es decir, del Verbo. O hacia una divinidad o mito similar, siempre con un substrato panteísta que no es ajeno al cristianismo.

Lo razonable es pensar que el *hombre* a quien se dirige el poema, a quien aconseja y lanza una pregunta de negativa respuesta implícita, puede ser cualquiera de nosotros. En esta situación el *agua* —valga el lugar común de Heráclito— y su *rumor* neoplatónico remiten al agnosticismo, pero incluyen un fuerte acento del esoterismo judío, elementos teosóficos y místicos que se remontan al siglo XIII. La impronunciable —Cábala en su origen significaba tradición— que en el poema debemos alguna vez entender como “Toda la ardua armonía del mundo”²⁴, es “una visión del retardo y alabaría a Scholem”²⁵. El supersincretismo subyacente en “Si oyes correr el agua”, el sentido de tránsito perpetuo, provoca a la vez la revelación del autor y de su aventurero heterónimo. Pero la pregunta —como debe de ser cuando hay una voluntad de que las letras formen un misterio— mantiene el enigma de a quién se dirige: “¿Sabrás acaso, descifrarla en el rumor del agua / que se evade sin remedio y para siempre?”²⁶ Mientras tanto mantiene al *agua* —bautismal y oracular— como símbolo de lo inexorable, de las

eternas dudas racionales ante la muerte y la resurrección de la carne, ante Dios cuando la fe acompaña.

Agrego por orden de aparición otras evidencias. Es significativo que el primer poema que aparece en la *Summa* –“La creciente”– sea como su nombre indica un testimonio lírico en prosa –Rimbaud y Saint-John Perse– que exalta las obsesiones con el agua, y que sea también su rumor quien fecunde los recuerdos, los deseos de que no se le escapen, la obligación de escribirlos. “El rumor del agua se apodera del corazón y lo tumba contra el viento. Torna a la niñez...”²⁷ –afirma. El viaje hacia lo inesperado que la creciente del río le entrega como Ariadna será hasta siempre. La identificación –como le ocurriera a Carlos Pellicer en *Esquemas para una oda tropical*– se hace emblemática. Confieso que cuando agrupo los rumores del agua con el sentido de que siempre nos estamos fugando hacia algún lado, solos y alocadamente hasta la muerte, pienso en algún texto de Alvaro Mutis. Me sirven de talismán.

El celador de trasatlánticos –“Hastío de los peces”²⁸ – que sigue los resplandores de una cumbia navega en sí mismo, es su propio psiquiatra. No aburro con enumeraciones de citas. Remito a la recurrencia del hidroavión y a la abundancia de símiles marinos. Remito a *Reseña de los hospitales de ultramar*, con “... todos esos pasos que da el hombre usándose para la muerte”²⁹, que en el mar tienen su insomnio. Y recomiendo –dentro de las aguas plurisémicas– la lectura de lo inconmensurable en “El mapa”³⁰, del *Lied IX*³¹ o marino, de los navíos atormentados en “Amirbar” donde los alcaravanes presagian el hundimiento y las mujeres navegan “mejor que los hombres, pero lo ocultan celosamente / desde el principio de los tiempos”³² ...

Desde luego que las novelas son más explícitas respecto del *agua*. Aún en las precarias vetas de oro que se esconden en abandonadas minas de las montañas o en los cochambrosos prostíbulos costeros, son marinas porque siempre rechazan la monotonía, la rutina de los anclados, como en *Ilona llega con la lluvia*. Los desfiladeros humedecen las emociones. En el Cañón de Aracuriare³³ no se puede envejecer. Allí el narrador omnisciente reconoce que su heterónimo se mantiene en juventud “...ya que cargaba consigo la porción de sueños truncos, tercas esperanzas, empresas descabelladas y promisorias en las que el tiempo no cuenta, es más, no es concebible”³⁴.

La sensación de que no hay tiempo –como en “El joven Marino” de Cernuda– sólo se experimenta con fuerza ante el mar o ante ríos torrentosos. De tales experiencias uno vuelve a las tristezas del transcurrir y del discurrir

con un gusto hacia el pasado y hacia el futuro que por saberlos inexistentes recrudescen la marginalidad, el exilio interior. Por ello desde la gavia del ballenero islandés donde iniciara Maqroll su trabajo, *Moby Dick* —y lo que Melville simbolizó en la ballena— pudo concederle a su nuevo personaje la gracia de la búsqueda perpetua. Por ello en *Amirbar* confiesa: “La lección del mar, las largas horas que pasé trepado en la parte más alta de la gavia escrutando el horizonte, todo eso fue para mí de una plenitud que me colmaba tan intensamente que nada, después, ha vuelto a darme tal sensación de libertad sin fronteras, de disponibilidad absoluta”³⁵.

Lugar común, su obviedad no le resta una gota de fuerza expresiva. Lugar común, su prestigio metafórico se mantiene incólume porque vuelve a crearse como un mensaje órfico, como las sirenas de Odiseo. Sería una burocrática observación —y las academias también sufren de los pertinaces asedios del Poder— demeritar la atmósfera marina de la obra de Alvaro Mutis aduciendo su milenaria tradición. La ignorancia —fiel compañera de todo burócrata que se respete— es tan obvia como el uso poético de un atardecer o de una rosa. Me limito a recordar que el sabio alemán Heinrich Lausberg en su monumental *Manual de retórica literaria*³⁶ nos allanó hace mucho tiempo el camino hacia la ciencia de la literatura. Allí la savia de los antiguos sabe seguir las transformaciones de los tópicos, indicar los recorridos de la *langue* hasta la Edad Moderna. Los mismo principios fenomenológicos son válidos para las analogías marinas y acuáticas, como puede estudiarse en cualquier diccionario de símbolos³⁷.

Accedo a otros apuntes del *Cuaderno de bitácora*. En la imposibilidad legal de reproducirlos en su totalidad me limito a resumir aquellos que me han parecido más jugosos para los que participamos del espíritu marino. Salitre y yodo, trato de recibir las letras de Maqroll como un homenaje al pintor Alejandro Obregón, a su vertiginoso asedio a la vida. Nada más me es permitido hacer porque Alvaro Mutis tiene la perseverancia de los espejismos. O como dijo Abdul Bashur: “El Gaviero es como esos crustáceos que tienen un caparazón duro como la piedra que protege una pulpa delicada. Suele guardar esa zona sensible de su intimidad con tal cuidado que es fácil pensar que no la tiene. Luego vienen las sorpresas que, con él, pueden ser reveladoras”³⁸.

Es que cultiva secretos, sabe allí su anillo y su capa, por eso retarda las sorpresas de su balada, la aleja de “un presente cada vez más claro y más innoble” —como dice sobre Alexander Lernet-Holenia en el prólogo a *El estandarte*³⁹, donde elogia en el novelista austríaco las mismas cualidades que le asisten, entre ellas la riqueza de situaciones y de personajes, y sobre

todo la extrañeza. La misma que admira en la poesía de quien fuera su entrañable amigo, Eliseo Diego, quien en uno de sus poemas memorables –y lo digo en sentido literal porque tuve el privilegio de memorizar sus primeros versos– se dirige al poeta colombiano con quien compartiría a Stevenson y a Borges, que aún no conocía cuando escribió *En la calzada de Jesús del Monte*. Extrañeza que hace siempre de las realidades una peregrinación hacia lo desconocido o más allá, hacia lo divino.

En este ángulo que hermana al poeta colombiano con el cubano se halla asimismo otro sesgo: la sugestión. Uno y otro –en “El sitio en que tan bien se está”– saben *Nombrar las cosas* sin que estas pierdan *El oscuro esplendor*. Sugestión lograda casi siempre gracias a un sentido transversal, nunca recto. Ambitos sesgados, ángulos con hipogrifos, los avances de sus discursos jamás toman paisajes ornamentales, jamás sus cámaras graban sin moverse, apenas captan el centro porque saben que desde allí excluyen los remolinos de la luz. Con lo que deseo significar la capacidad de dejarnos absortos ante la luz reminiscente que esparcen gracias al ángulo inédito desde donde observan, como ocurre con “la merienda campestre” de Édouard Manet, como la colección de los impresionistas que alguna vez disfrutaron en la *Orangerie* o después en el *Musée d’Orsay*. Porque recuerdo que la estética impresionista exalta no el objeto sino la incidencia de la mirada en él, sea cual fuere. Y en consecuencia observo en los dos –quizás mientras oían *La mer* de Claude Debussy– una cercana predilección por las pinceladas cortas y la perspectiva a cierta distancia, una afición por favorecer *impresiones* similares a las de Renoir o Degas, a la que se agrega alguna espátula expresionista a base de colores primarios.

Era previsible que cuando estos dos seres de la extrañeza coincidieran se produjese –en las fronteras de la penumbra y ante los abismos del caos– una afectuosa comunión. Del privilegio de estar presente en aquellos encuentros pueden dar testimonio algunos agraciados, supongo que los mejores fueran sin testigos, porque sus palabras deben haber sido como una ceremonia donde conciliaran la eternidad con el instante, la maraueada fragancia escocesa con la risa agreste ante tanta vacuidad globalizada, las nostalgias de la infancia con los pórticos teológicos de la resurrección, los escombros melancólicos de un rey en El Escorial con los *Salmos* que siempre dan sombra...

Con el brazo sobre los hombros de Eliseo Diego, Alvaro Mutis recrudece durante las últimas décadas no su lucidez –esa ya le producía escozor desde muy joven– sino su afán de rielar, de nunca aparecer de cuerpo entero, de huir de su Narciso. En el *Cuaderno* hay algunas señales al respecto que barajan su tiempo y la condición de marginal de las letras, en el sentido de que nunca vivió de ellas

pues tuvo la precaución o la suerte de ganarse el pan con otros oficios. Señalo que en las últimas escrituras hay un recrudescimiento de lo autobiográfico, pero de una forma muy peculiar: siempre dirigido a sus amigos y aceptando lo inexorable sin tragedias, como la suprema diversión. Diversión, por supuesto, que le saca la lengua a los barnices de vanidades y distinciones, a los brujos de la fama y a las sibilas de la Historia, al almidón protocolar y a los asedios oportunistas de tanto político que consigue aparecer en la foto, darse el lustre sin leer. De ese modo aparece en *Tríptico de mar y tierra*: “Ya en México, trato de dejar alguna huella en la memoria de mis amigos, mediante el truco de narrar las gestas y tribulaciones del Gaviero. Poca cosa creo conseguir por ese camino pero ya ningún otro se me propone transitable”⁴⁰.

El *Cuaderno* no deja de ser divertido, como él autor y su obra. La diversión es también marca, aunque a veces sea tan ríspida que provoque escalofrío. La amenidad también tiene de ingenio y de burla, y estamos ante un escritor que puede ser acusado de algún pecado, menos de resultar aburrido o baladí, defecto que inunda cientos de novelas éditas y muchas veces premiadas, que hace inocuos miles de poemas a veces calzados con firmas gallardas. Su concepto desencantado y a veces triste de la condición humana lejos de aguzar el pesimismo lo que provoca son reacciones alérgicas, quizás porque los escépticos solemos ser más idealistas que los pregoneros de cánones forrados en optimismo y frases huecas sobre el pueblo y la humanidad. La paradoja se resuelve cuando se percibe al “eterno muchacho que no registra el paso del tiempo”⁴¹, como se lee en *Un bel morir*.

Aunque antes —en *Ilona llega con la lluvia*—, refiriéndose a nuestro paisaje caribeño afirme con razón que “En esos parajes todo acaba reduciéndose a proporciones que fluctúan entre el carnaval desvaído y la triste ironía nacida del clima de las islas y la mezquina y avasalladora sordidez de la costa”⁴². Aunque registre no pocas entradas y salidas donde se burla con equipo de demolición del supersincretismo donde da vuelta la Corriente del Golfo, lo cierto es que a pesar de no ser de la costa algo del desparpajo caribeño, de la provisionalidad que nuestros huracanes nos insuflan, ha afilado sus instrumentos de trabajo. Sin mecánicas derivaciones geográficas se puede especular que lo mismo que la cultura belga tiene de complejo marginal frente a su poderosa vecina francesa, con quien comparte una de sus lenguas, lo que quizás la haga más libre y capaz de mezclas insólitas, la zona Caribe —como el *Tramp Steamer*— se siente también sin amarras, con genio tan diluido que puede apropiarse de todo. Y ello exige —cuando rebasa el folclorismo de maracas y rumbas para turistas de castañuelas— un extrañamiento permanente que no puede ser ajeno al humorismo, a la sátira y al chiste.

Como algo del Caribe mulato le asiste –o quiero que le asista–, este marinero sabe aderezar sus narraciones con pizcas humorísticas que con sabiduría esparce en cada novela. No hablo ya de los ejemplos supremos, de las atentas muchachitas entrenadas para hacerse pasar en el prostíbulo istmeño como azafatas o europeas, de los trucos para evadir controles aduanales o de las soberbias estafas a crédulos compradores suizos... Son muchos los detalles que sirven para distanciar, para que la sonrisa cómplice o la risa confabulada alteren el ritmo del discurso. ¿No es acaso una broma succulenta que en un “Nocturno” –nada menos, pero a la vez nada más apropiado– se hable de que “las mujeres ofrecen al viajero / la fresca balanza de sus senos / y una extensión de terror en sus caderas”⁴³?

También personajes como doña Empera –cuya soberbia caracterización tiene un deje a Trotaconventos, a Celestina– también dan prueba de que su amistad con Luis Buñuel –la novela gótica que nunca filmaron– tal vez influyera en no contaminar su *mansión* con asfixiantes gases funerales, con fatídicas denuncias de miserias, de aquellas que convertían la ficción narrativa en soporíferos tratados sociológicos, cuando no en arengas de barricadas que hacían bostezar hasta las piedras de las barricadas. Capaz de convertir en poema una herética ironía –“204”– o de un símil donde la cabeza de un decapitado es “como una cabeza iluminada por resplandores de cumbia”⁴⁴, los tintineos de su risa siempre son imprevisibles. No es que abunden, es que cuando aparecen son tan fuertes que deshacen el tono circunspecto –feo adjetivo.

Cercano al buen humor está el miedo. Un análisis superficial establecería una contradicción entre ambos. Lo cierto es que a partir de cierto amor al peligro se hermanan. Forman parte de una misma sensación, del mismo placer ante las rupturas. Maqroll participa de los dos y el *Cuaderno de bitácora* incluye algunas anécdotas donde la experiencia de situaciones límites son narradas con terror pero con gusto, con temblorosos asombros pero con un deleite que las hace apetecibles. Por supuesto que un poema necesario –perteneciente a *Los elementos del desastre*– se titula “El miedo”. Y fue escrito en época temprana, lo que reafirma la existencia de la propensión desde sus primeros escritos. Allí las *voces* forman la expectativa, el signo de Maqroll y de su escriba. Pero los que sufrieron una muerte terrible cuyas voces oye en la noche, sin embargo, producen el mismo miedo que cuando por la mañana las voces cotidianas esparcen la aparente tranquilidad de la vida. La ironía rompe, transgrede la ambientación gótica. Los dos paisajes se unen en el *medium* con naturalidad que entonces sí provoca un miedo macizo. Porque “La vida sufrida a sorbos, amargos tragos que lastiman hondamente, nos toma de nuevo por sorpresa”⁴⁵.

La búsqueda de sorpresas es su *sino*, de ahí que humorismo y miedo se hermanen con la fuga perenne. Una tras otra, la sorpresa ciñe su personalidad. Y es que Maqroll existe gracias a ella —como en las novelas donde corsarios y piratas encantaron nuestra niñez, nos llenaron de susto ante batallas y duelos, nos hicieron acurrucarnos ante garfios malévolos y trampolines hacia los tiburones, ante el inminente rescate de una dama prisionera y el acecho siniestro del héroe en una encrucijada de la fortaleza o del galeón... Y *Amirbar* —novela y poema o viceversa— da fe de ello⁴⁶.

El almirante otea el horizonte, quiere ver a lo lejos lo que sus ensoñaciones cuando niño le dejaron como recuerdo mágico. Las fabulaciones que tras colocar en la mesita de noche su ejemplar de *La isla misteriosa* y apagar la luz, comenzaban a navegar veinte mil leguas en su submarino; en los anónimos relatos andinos o selváticos que le narraban tras acostarse, cuando se hacía el dormido para entonces bañarlos en el Magdalena, bogar por su río con asombrosa exactitud.

Puer senex, Alvaro Mutis no ha dejado de mantener una infantil disposición por lo maravilloso. Con ello atempera sus certezas tristes. Es su desintoxicante de las “realidades”. Fármaco casi infalible ante las furiosas embestidas de los desastres y miserias. Tal vez no haya que buscar otra causa para las aventuras del Gaviero. Ni falta que hace. La presencia de Jamil como vigorosa causa para darle razón de ser a la existencia argumenta la proposición. El niño a quien Maqroll enseña también es el que lo enseña a pescar... El que lo inunda de una fresca alegría dentro de las ruinas del astillero —de un astillero que hasta la llegada de Jamil era un exacto homenaje al del uruguayo Juan Carlos Onetti, con similar sordidez y desesperanza. Un símil —artificio que gusta de extender a la manera homérica— podría resumir. Aparece referido a los “nombres pronunciados de lecho en lecho” en el poema “El hospital de la bahía”, y singulariza el sonido diciendo que es “como una letanía de lejanos recuerdos detenidos en el ebrio dintel de la infancia”⁴⁷. De ese *dintel*, casi estoy seguro, arranca todo su transacción con la escritura.

Obra que se retroalimenta de sí misma, donde no hay empalagosas concesiones al melodrama y escasean mucho los detalles escabrosos, es plausible orientar otros apuntes del *Cuaderno* hacia una diáfana afición por los grandes personajes históricos de la nobleza. El étimo de *élite* nos explica que significa elegir. Su elección —parecida a la de T. S. Eliot— exalta ciertas personalidades aristocráticas, aunque sea a través de un cuadro de Sánchez Coello, como sucede con Felipe II, donde le entusiasma en el rey “el abismo de suprema sencillez / cortesana”⁴⁸. El cuaderno donde aparece este poema tie-

ne un nombre emblemático: *Crónica regia*. Y en él aparece “Cuatro nocturnos de El Escorial”, el primero de los cuales –pieza mayor– finaliza: “Ni siquiera la poesía / es bastante para rescatar / del minucioso olvido / lo que calla este espejo / en la tiniebla / de su desamparo”⁴⁹.

Uno siente al leer este cuaderno de apenas cinco poemas que al autor se sosiega en lo perdido, resaltado por las espléndidas representaciones pictóricas y arquitectónicas. Las derivaciones son muchas, como pensar en que se burla a la vez, aunque ese no sea el objeto esencial de cada texto, de los chatos igualitarismos enarbolados por la demagogia, hoy mucho más peligrosos detrás de la imposición de un modelo que borra las diversidades y aniquila vía TV e Internet los restos de vida privada y de autonomía individual. Sin embargo, sería una especulación extemporánea suponer que tal mensaje –¿hay mensajes en poesía?– le añade fuerza a cada impresión verbal. La actualidad no está, por cierto, entre las metas del Gaviero, más bien la desprecia, la considera un color complementario. ¿No dice que “el poema está hecho desde siempre”⁵⁰? –como afirma en “Los trabajos perdidos”, donde la derrota también alcanza a su oficio cuando asegura: “Poesía: moneda inútil que paga pecados con falsas intenciones de dar a los hombres la esperanza. Comercio milenario de los prostíbulos”⁵¹.

Ante la derrota impone personajes y sitios perdidos que son restaurados como si los tratara un anticuario de Ginebra, de los que te reciben con una campanita en la puerta de la estrecha calle que asciende a la plazoleta, cercana al piso que ocupara Jorge Luis Borges; un arqueólogo del grupo de Bloomsbury ante un mármol de la colección Elgin en el British Museum. Ahí es donde lo sentimos más a gusto. Tan realizado como el capitán James Cook a bordo del Endeavour o el Resolution por el Pacífico sur. Cartógrafo de palabras, Alvaro Mutis regala a su par inglés poemas como “El mapa” con su inconmensurable Venus, cuando “Llega el verano / y un pescador cambia / una libra de almejas / por una máscara de esgrima”⁵². Le regala al cofrade su libro *Reseña de los hospitales de ultramar* y un verso de alcaravanes, el “Lied marino” (IX) y el sueño-navío de su amigo Abdul. Le escribe “La muerte del capitán Cook”. Y los siete párrafos del poema comienzan con la misma frase: “Cuando le preguntaron...”⁵³. Pero el homenaje al explorador es a través de sus propias experiencias, las anécdotas no son en Nueva Zelanda o en Alaska, son algunas de las que pueblan su novelería. Ninguno de los fabulosos viajes del intrépido inglés aparece en el poema, sólo los que la intermitente sed andariega del Gaviero responde hasta Valparaíso.

En el relato-poema titulado “El húsar” hace lo mismo, no lo localiza en Viena sino en un pueblo que puede ser colombiano. Vuelve a su afición por la sorpresa y la derrota, vestida de personaje extemporáneo. El viejo húsar es un esperpento que avanza –majestuoso, eso sí– hacia la muerte. Su memoria alcoholizada, llena de maldiciones y horas perdidas, también es la del pueblo polvoriento donde encarna “el ebrio tumbo de su vida”⁵⁴. La batalla final del criollo húsar –mediante una enumeración ascendente– cierra cuando le vencen, pero la estampa sobrecoge por su dignidad ante la sepultura, deja un rastro ungido de autoestima, de majestuosidad. Ahí está la obsesión de Alvaro Mutis, siempre girando en la misma tómbola sin fábula y por ello obligada a construir su fábula.

Una polifónica agrupación de poemas entrega los matices del sesgo individualizador. Junto a las piezas citadas se hallan desde “El festín de Baltasar”⁵⁵ que acumula unas cuantas décadas de haber sido escrito, hasta el cercano “Nocturno en Valdemosa”. No hay tiempo lineal para lo exótico. La extrañeza se fuga hacia otra extrañeza, y si es de abolengo mejor. “Moirologhia”⁵⁶ sería en esta relación aleatoria un poema emblemático. El treno que cantan las mujeres del Peloponeso ante el difunto ser querido – con su serie de símiles que van modulando la pena– indican la afición hacia caravanas y ábsides, hacia herrumbrosos signos del efímero paso del hombre por el planeta.

Una afición tristonza, que se envuelve a veces en la procacidad para ocultar las lágrimas, el terror ante la lástima que le causan las vanidosas empresas de sus semejantes. “Poema de lástimas a la muerte de Marcel Proust” ilustra como pocos el signo, lo acerca a una misma noción cíclica del tiempo, como le ocurriera a Gastón Baquero cuando escribió “Marcel Proust pasea en barca por la bahía de Corinto”⁵⁷, como si los dos poetas al salir del Museo Carnavalet, tras meditar largo rato ante el gabinete del buscador del tiempo perdido y observar los *cabiers* en la mesa de noche, hubieran experimentado –de camino al parquecito de al doblar– un mismo sobrecogimiento ante el genio que en Balbec recoge sobre la arena sus guijarros de adolescencia, que sube por Albertine para asistir a un concierto... Ante el asmático moribundo que le pide a Anaximandro su cilindro, a Odilon que le traiga del Ritz una cerveza helada, a Celeste más papel, más silencio.

Nada más apropiado que Alvaro Mutis rinda sus versos al dueño pertinaz del hábito de escribir como conjuro, “como un leve sudario de otro mundo / o un borroso sello que perdura”⁵⁸. El también intenta un mismo rescate de la semilla. Porque ante la llegada de la muerte quisiera provocar la

misma reacción: *Monsieur Marcel ne se rend compte de rien*. Y dejar alguna criatura “a la orilla del tiempo”⁵⁹. La admiración es también identificación, metáfora vertiginosa de sus propios paseos por el vacío donde se escurren los recuerdos –y por ello dejé el comentario de esta conmovedora oda para resumir el afán de perdurar que se sabe paradoja ante la fragilidad de la existencia.

Paradojas... El *Cuaderno de bitácora* abunda en ellas porque cada heterónimo contempla a los otros como si un mago –pudiera ser Fernando Pessoa– tuviese la feliz idea de sentarlos a una misma mesa, dejar que el vino suelte las lenguas para oírlos fabular sin brújula, de Oriente a Occidente, sin bandera y bajo el pabellón de una atmósfera donde el rumor del viento y del agua aviva el timbre de Maqroll sobre los personajes que conoció o inventó a lo largo de sus aventuras. Allí, en la mesa cercana a la succulenta biblioteca, el parroco Mosén Ferrán vuelve a oír que su amigo –agradecido por lo que Jamil le ha proporcionado– le dice: “...Lo que sí sé es que su compañía durante un año largo tuvo para mí una virtud salvadora y si no me ha convertido en otro hombre, sí, al menos, me ha llevado a ser un resignado espectador de nuestra batalla con las sombras, cuya única dignidad estriba en saber preservar al niño que fuimos un día”. A lo que Mosén Ferrán contesta: “Creo que usted siempre lo ha sido. Lo que sucede es que no lo sabía y ahora sí lo sabe. Ese niño que permanecía en usted fue el que supo entender y amar a Jamil y eso lo ha salvado”⁶⁰.

La dignidad –como en Proust– va en Alvaro Mutis hacia la infancia. No como edad dorada sino como actitud vital, cuya permanencia parece ser –según afirma en el diálogo con el párroco– la única arma para defenderse de los eclipses morales y físicos, de las angustias que convierten en vanos cualquier esfuerzo. Insisto en que este retintín –*ritornello* impertinente– quizás sea una de las llaves imprescindibles para abrir la lectura de sus poemas y novelas. Por lo menos nos alerta ante sus ocurrencias y recurrencias.

Otro poema donde derrocha la misma paradoja ontológica y su consecuente poética escéptica es “Amén”, no por gusto perteneciente al cuaderno *Los trabajos perdidos*. Si en alguna ocasión tuviera el privilegio de realizar una antología de su poesía–esa atrocidad a veces necesaria–, “Amén” no podría faltar a la difícil reunión, tiene uno de los papelitos con que señalo las páginas a las que necesito, a las que me es imprescindible volver. La usurpación de comentarlo cede ante el irrefrenable deseo de reproducirlo:

Amén

Que te acoja la muerte
con todos tus sueños intactos.
Al retorno de una furiosa adolescencia,
al comienzo de las vacaciones que nunca te dieron,
te distinguirá la muerte con su primer aviso.
Te abrirá los ojos a sus grandes aguas,
te iniciará en su constante brisa de otro mundo.
La muerte se confundirá con tus sueños
y en ellos reconocerá los signos
que antaño fuera dejando,
como un cazador que a su regreso
reconoce sus marcas en la brecha⁶¹.

El enrolado al mar sabe que el patrón de conducta –su *rol*– debe estar regido por la presencia de la muerte, como en el poema que elige de Proust el momento de su muerte. Su papel en el drama social cambia al tomar conciencia de que cualquier expectativa tiene un mismo final, tan ineludible como su vocación de escribir. Lo vuelve más suelto ante las estructuras sociales, más libre de competir consigo mismo contra la soberbia –otra paradoja– que alguna vez puede engeguercerlo. Desde la conciencia del precipicio los estatus pierden vanidad, se independizan aunque sea parcialmente de rivalidades, del capital simbólico que genera tanta o más carga enajenada que el capital económico. “Amén” –como otros puertos donde atraca Maqroll– se desvanece, pero su quilla no reposa, en algún sitio nos vuelve a llamar para que tengamos “Un bel morir”.

Sobre la ola final del ensayo mis usurpaciones anotan con rapidez pistas apenas rozadas. Quizás “Canción del este”⁶² sea el más propicio poema para que el ímpetu –Nerval y Hölderlin– tenga un axis donde las resonancias converjan hacia un romanticismo tan siglo XIX como XXI. Quizás esa “alma romántica” y ese “sueño” –como estudió Albert Béguin⁶³– sea uno de los alimentos esenciales de “Las plagas de Maqroll”, la segunda de las cuales es “La incontrolable transformación del sueño en un sucederse de brillantes escamas que se ordenan hasta reemplazar la piel por un deseo incontenible de soledad”⁶⁴. Quizás la persistencia de la soledad sea que no puede estar solo, que necesite de ella para zambullirse de nuevo en “Cinco imágenes”⁶⁵ o irse a “El sueño del Príncipe-Elector”⁶⁶, a peregrinar con Carmen y la familia hacia “Nocturno en Compostela”⁶⁷... Y es que el romántico incorregible quiere “Prolongar la soledad sin temor al encuentro con lo que en verdad somos, con el que dialoga con nosotros y siempre se esconde para no

hundirnos en un temor sin salida”⁶⁸ —como dice en otro poema decisivo: “La visita del Gaviero”. Y es que este *manœuvre* de la lengua, pide la misma piedad que Guillaume Apollinaire, aunque estas notas apenas vislumbren los matices y gradaciones, la riqueza de sus súplicas sin estoicismos, sin resignaciones.

El *Cuaderno* finaliza con un apunte de los *Cahiers* de E. M. Ciorán. Como no pertenece a Maqroll puedo citarlo: “Un libro (...) debe ser la causa de un desasosiego *fecundo*, pero, por encima de todo, un libro debe constituir un *peligro*”⁶⁹. La *summa* de Alvaro Mutis está en esas dos palabras en cursiva que ahora forman una frase: *fecundo peligro*. Jamil lo supo desde la primera vez que salieron a pescar. Yo lo vine a saber ahora, cuando hilvano las señales esparcidas en estas cuartillas: fuga, desastre, aventura, crudeza, espiral, intuición, ludibrio, agua, muerte, sugestión, miedo, destino, horizonte, infancia, nobleza, paradoja, dignidad, amén...

Pero tengo la obligación de advertir que ante la escritura de Alvaro Mutis —*fecundo peligro*— me ha pasado como a Cristóbal Colón al regresar triunfante del primer viaje, cuando una tormenta azota sus naves a la altura de las Azores y no sabe donde recalar. Ahí está el misterio que nos atrae a nuevos viajes y que urge la publicación del *Cuaderno de bitácora*. El misterio que se fuga.

En La Habana 2003

Notas:

¹ El final de la hasta hoy última parte de la saga de Maqroll —*Tríptico de mar y tierra*— dice: “Como él mismo solía decir: ‘la piedad de los dioses, si existe, es para nosotros indescifrable o nos llega con el último aliento de vida. Nada se puede hacer para librarnos de su arbitraria tutela’”. *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, Ed Alfaguara, España, 2001, p. 774. Las citas de las novelas remitirán a esta edición

² Cito por una copia que me regalara el propio Alvaro en su casa mexicana de la calle Hidalgo.

³ Al principio del mismo discurso confiesa: “...mi relación con lo que he escrito ha estado siempre señalada por el rigor de una autocrítica implacable y la angustia de no haber alcanzado la plenitud y claridad de lo que he querido decir”.

⁴ Ernesto Volkening: “El mundo ancho y ajeno de Alvaro Mutis”, prólogo a *Summa de Maqroll el gaviero*, FCE, Col. Tierra Firme, México, 2002, p. 11. Las citas de poemas remitirán a esta edición.

⁵ p. 625.

⁶ Epígrafe 1, p. 149.

- ⁷ José Lezama Lima: *La Habana* (Presentación de Gastón Baquero, compilación y prólogo de José Prats Sariol), Ed. Verbum, Madrid, 1991, “El tipo original o la superioridad cejjunta”, p. 199.
- ⁸ *Ibidem*, nota 5.
- ⁹ Epígrafe 9, p. 153.
- ¹⁰ *La nieve del almirante*, p. 62.
- ¹¹ p. 124.
- ¹² La primera edición de *Masa y Poder* data de 1960 (Claasen Verlag, Hamburg). La primera en español de 1977, realizada por Horst Vogel para ese editor de olfato infalible llamado Mario Muchnik.
- ¹³ p. 24.
- ¹⁴ p. 33.
- ¹⁵ Oración final del poema, p. 34. Y en la novela *Un bel morir* doña Empera le dice al Gaviero: “—No, no es verdad. Es igual, Gaviero, todo es igual. La vida es como esta agua del río que todo lo acaban nivelando, lo que traen y lo que dejan, hasta llegar al mar. La corriente es siempre la misma. Todo es lo mismo”, p. 261.
- ¹⁶ p. 490.
- ¹⁷ p. 756.
- ¹⁸ p. 274.
- ¹⁹ p. 45.
- ²⁰ p. 46.
- ²¹ p. 284.
- ²² Aparece, por ejemplo, en el excelente poema “Apuntes para un funeral”. Allí habla de “un voraz devorador de lacerías”, p. 242.
- ²³ p. 286.
- ²⁴ p. 285.
- ²⁵ Harold Bloom: *La cábala y la crítica*, Monte Avila Editores, Caracas, 1992, p. 17.
- ²⁶ p. 285.
- ²⁷ p. 21.
- ²⁸ p. 42.
- ²⁹ p. 111.
- ³⁰ p. 131.
- ³¹ p. 225.
- ³² P. 269.
- ³³ Advierto que este texto también aparece como poema en *Los emisarios*, p. 205. Mutis privilegia así algunos pasajes de su prosa novelística, o viceversa. El énfasis los distingue.
- ³⁴ *Un bel morir*, p. 296.
- ³⁵ p. 424.
- ³⁶ Heinrich Lausberg: *Manual de retórica literaria*, Biblioteca Románica Hispánica, Ed. Gredos, Madrid, 1966.
- ³⁷ Cf. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant: *Dictionnaire des symboles*, Editions Robert Laffont et Editions Jupiter, París, 1982.
- ³⁸ p. 743.
- ³⁹ Alexander Lernet-Holenia: *El estandarte*, Prólogo de Alvaro Mutis, Ed. Equilibrista, México, 1992, p. 8.
- ⁴⁰ p. 695.
- ⁴¹ p. 296.
- ⁴² p. 128.
- ⁴³ p. 61.
- ⁴⁴ En “Hastío de los peces”, p. 43.

⁴⁵ p. 54.

⁴⁶ Recuerdo la cita de la novela que ya hice: “Maqroll el Gaviero, sin patria ni ley, entregado a lo que digan los antiguos dados que ruedan para solaz de los dioses y ludibrio de los hombres”. Cf. nota 16, p. 490.

⁴⁷ p. 116.

⁴⁸ El título completo de la oda es “A un retrato de su católica majestad Don Felipe II a los cuarenta y tres años de su edad, pintado por Sánchez Coello”, p. 235.

⁴⁹ p. 238.

⁵⁰ p. 72.

⁵¹ *ibídem*.

⁵² p. 134.

⁵³ p. 92.

⁵⁴ p. 59.

⁵⁵ En él aparece uno de los más hermosos símiles: “...como la llegada de una nube antigua / nacida en medio del mar que mece el sol del mediodía”, p. 71.

⁵⁶ p. 135.

⁵⁷ Véase mi ensayo: “Baquero, el instinto indomable”, en *Celebración de la existencia*, Cátedra de Poética Fray Luis de León, Universidad Pontificia de Salamanca, 1994, p. 241 y ss.

⁵⁸ p. 101.

⁵⁹ p. 102.

⁶⁰ *Tríptico de mar y tierra*, p. 757.

⁶¹ p. 79.

⁶² p. 106.

⁶³ Albert Béguin, *L'âme romantique et le rêve: Essai sur le Romantisme allemand et la Poésie française*, 1939. Hay una excelente traducción al español realizada por Mario Monteforte Toledo y revisada por Antonio y Margit Alatorre, México, FCE, 1954.

⁶⁴ p. 129.

⁶⁵ p. 155.

⁶⁶ p. 167.

⁶⁷ p. 253.

⁶⁸ p. 189

⁶⁹ E. M. Ciorán: *Cuadernos*, selección de Verena von der Heyden-Rynsch, traducción de Carlos Manzanp, Tusquets Editores, Barcelona, 2000, p. 107.