

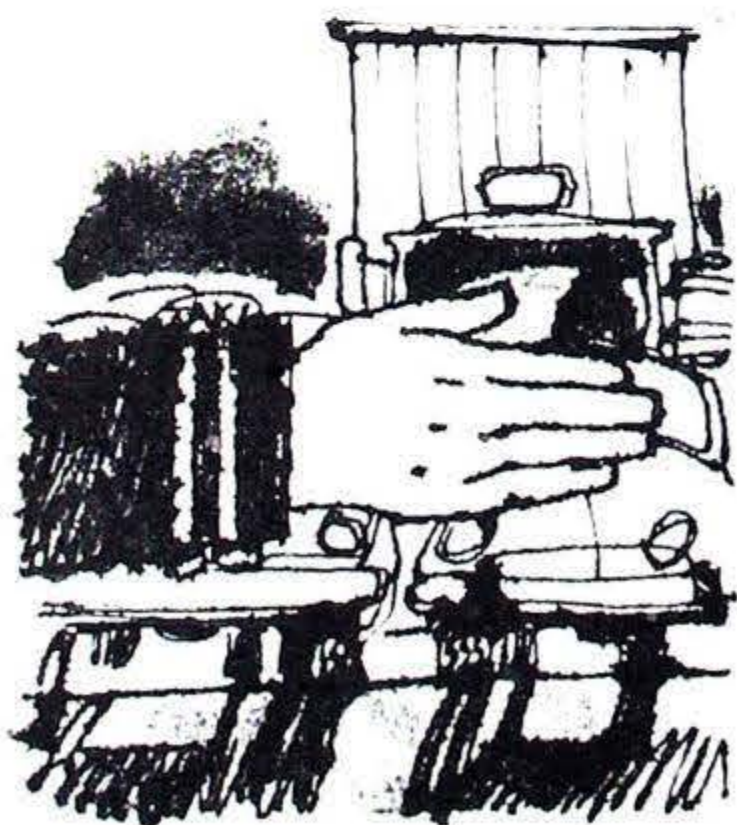
...y el arma de verdad, el martillo
anónimo anochece en mi boca...
[Desde la cárcel, pág. 82]

...y porque los caballos verdaderos
le desobedecen...
[Autorretrato, 1955, pág. 88]

Su poco interés en decir la verdad
lo hace menor entre ustedes;
hay partes de él escondidas
y otras desaparecidas
[...]

Ahora que, como son sus cantos
los que aciertan con las entrañas
de verdad perdurables...
[Autorretrato, 1955, págs. 95-96]

El remanso se produce, como la descripción del carnicero, en un arrebatado inesperado. En medio del farrago de voces que se jalonean de aquí para allá (dudo mucho que la dicción del libro sea el fruto de un meditado esfuerzo) salta de pronto la llaneza de una simple suposición elaborada con intuiciones y consideración por el lector: "La muchacha obesa mira desde una mancha/ bajo la cual no parece tener rostro/ y el enano casi pordiosero no se detiene/ ni un segundo; si lo hubiera/ hecho/ hubieran tenido un hijo que/ trabajaría de día y estudiaría de noche,/ nunca lozano y con el vestido desteñido/ y cuyo único regocijo sería/ no deteriorarse más/ madrugando sin encrucijadas;/ menos mal que el hombre no se detuvo/ y la muchacha entró a una droguería/ seguramente a esconder su único pétalo,/ y ningún futuro de los que abundan/ en los recovecos bogotanos/ le fue depurado a este/ niño sobre el humo" (*Jiménez con séptima*, pág. 74). Al poema, en verdad, le siguen sobrando palabras y versos, pero lo considero



un triunfo al divisarlo entre las mañanas sintáctico-conceptuales.

El libro de E. Perry, sobre la mesa del lector, pide a gritos una trepanación craneana. Extirparle el mal del embrollo y adaptarle las pilas de la reticencia.

EDGAR O'HARA

Después de "escuchar" los Nocturnos de Alvaro Mutis

Un homenaje y siete nocturnos
Alvaro Mutis

1. A fines de 1986, como se sabe, Alvaro Mutis dio a conocer (lo que sus lectores le agradecemos sobremanera) una preciosa colección de ocho poemas: un "homenaje" (*Después de escuchar la música de Mario Lavista*) y siete "nocturnos". Hay que decir que, con ellos, el poeta colombiano ha entrelazado unos nuevos hilos (hilos de oro, agreguemos) a ese gran tapiz que es la totalidad de su obra poética, y que éstos —como es obvio, tratándose de un tapiz— sirven todos al bello y aleccionador dibujo que este tapiz ha venido configurando o tramando desde hace justamente cuarenta años (pues recordemos que el primer libro de poemas de Mutis, *La balanza*, fue publicado en 1948), de tal suerte que dichos hilos continúan y completan ese mismo dibujo, esto es, *persisten* en él¹.

En una palabra: Mutis, en esta nueva entrega poética, insiste (y ahonda, sobra decirlo) en los viejos asuntos y experiencias que han alimentado siempre su poesía: la incertidumbre en relación con la presunta virtud expresiva del poema; la temporalidad de los hombres y de las cosas; el sentimiento de la nada; el fatalismo; los momentos iluminadores; el ejercicio de la memoria; el fracaso y la derrota; la enfermedad; el culto del pasado histórico.

Se reiteran, incluso, sus habituales procedimientos: la enumeración, por ejemplo; las frases de largo aliento y de textura compleja, a veces casi espiral. Y, en este mismo aspecto de la forma, se reitera también un alto don suyo: la armoniosa fluidez de sus palabras, su alta calidad rítmica (de ahí que el término *escuchar*, en el título de estas notas, no es, en verdad, nada gratuito).

Se trata, pues, del mismo Mutis que todos conocemos. Un Mutis a la altura de sí mismo. Y debemos celebrarlo, pues significa que en *Un homenaje y siete nocturnos* hemos vuelto a encontrarnos con una voz de profundo interés vital y estético; una voz que les presta goce y auxilio a nuestros días; una voz, en fin, *esencial*, de aquéllas de las que "no se podría prescindir en circunstancias dramáticas, por ejemplo en la cárcel", como de la buena poesía dice certeramente el poeta francés Yves Bonnefoy.

2. En *Nocturno en Compostela*, Mutis se refiere, entre otras muestras de su *miseria*, al problema del "delirio que se agota en la premiosa/ lentitud de las palabras". Es decir, se refiere al problema de que la rigidez de éstas *aniquila* el vertiginoso prodigio de lo real: la furiosa (y también terrible) belleza del mundo es reprimida por esa camisa de fuerza que viene a ser la palabra. Estamos, pues ante un viejo "demonio" —ya, incluso, debida y ampliamente denunciado por sus críticos— que vuelve a acosar aquí a Mutis: la ineptitud del poema en cuanto instrumento para retener y transmitir eso que, en otro pasaje de su obra, él mismo llama "la marea y la fiebre de la vida"². La poesía de Mutis, ciertamente, viene insistiéndonos desde sus primeros trazos que la *verdad* no cabe en el Poema (se le escapa); que el Poema calla las cosas, los sueños y los hechos y no es capaz, por lo tanto, de salvarlos del olvido.

¹ Debemos aclarar que la alegoría del tapiz está inspirada en *El dibujo del tapiz*, uno de los *Cuentos breves y extraordinarios* compilados y divulgados por Borges y Bioy Casares.

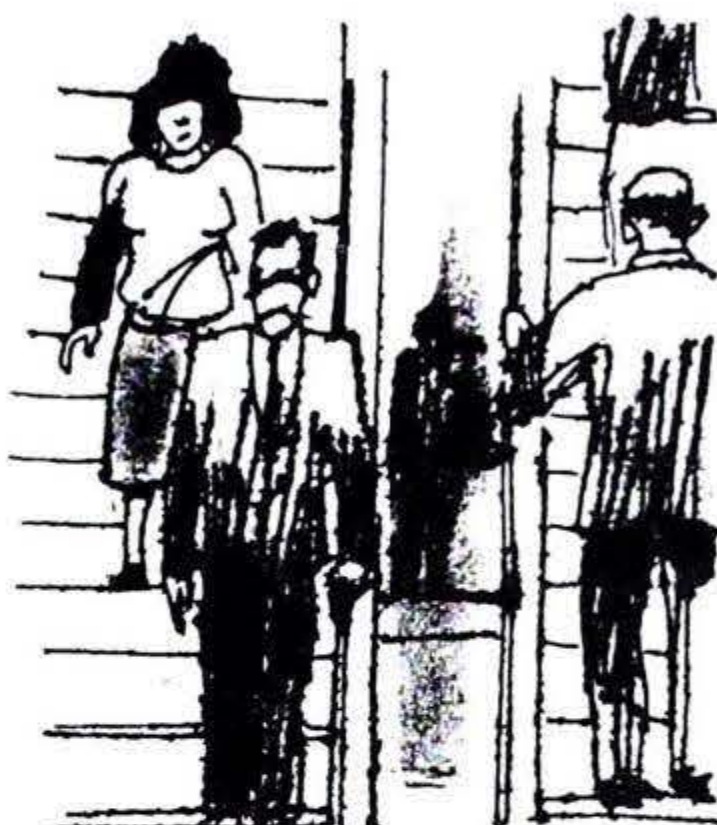
² *Cinco imágenes*, en *Caravansary*.

De manera que el Poema constituye una realización vacía: Se limita a ser un documento hecho de declaraciones que en realidad son omisiones; un documento que sólo atestigua la terca incomunicabilidad de lo que existe y sucede. Un ejemplo es el *Homenaje*: En este poema, Mutis quiere celebrar una música que lo ha conmovido, pero, derrotado, se resigna a admitir su imposibilidad de *reseñarla*, de *cantarla*. Dice: "Nadie, en fin, conseguirá evocar/ la despojada maravilla de esta música. . ." El poeta (el poema) admite que esa "maravilla" —con sus singulares dones y rasgos, con su gracia toda— ha de permanecer fuera del alcance de su esfuerzo expresivo. Leamos: "Del diálogo del cristal y del oboe,/ de lo que el clarinete propone como huida/ y la flauta regresa a sus dominios,/ de lo que las cuerdas ofrecen como enigma/ y ellas mismas devuelven a la nada,/ sólo el silencio guarda la memoria" (el subrayado es nuestro).

Sí, el silencio. El silencio que lo devora y sepulta todo. El silencio contra cuyo imperio las palabras bregan tenazmente, pero con un poder que resulta demasiado débil. Esta es, sí, una vieja y conocida preocupación de nuestro poeta. Cabe, pues, decir (y dejándonos deslizar fácilmente hacia un *calembour*) que un fantasma recorre la locuaz poesía de Mutis: el mutismo.

3. Una recapitulación del anterior tema nos arroja el siguiente proceso: la incompetencia de la palabra permite la imposición del silencio; la imposición del silencio equivale a la del olvido, vale decir, a la de la nada, pues significa que la existencia pierde la posibilidad de ser rescatada por el Poema —que la incorporaría, preservándola, en un tiempo fijo, mítico— y sucumbe, en consecuencia, a la fugacidad de la duración, esto es, a la temporalidad. Llegamos aquí, entonces, a otro específico "demonio" de la poesía de Mutis, que en esta colección última vuelve a asomarse: la temporalidad de los hombres y de las cosas.

Esta poesía, en efecto, ha tenido desde siempre la amarga lucidez de ver que el nuestro es "un mundo en ruinas"³, "un mundo que viaja orde-



nadamente al desastre de los años, al olvido, al asombro desnudo del tiempo"⁴. Habitantes de ese mundo, los hombres y sus elaboraciones (las cosas, los objetos) viven sometidos, pues, a una incesante corrupción física, a un permanente desgaste, corroídos y humillados por "la mina secreta de los años"⁵, que acaba, desde luego, precipitándolos a la nada.

A través de toda la obra de Mutis, los hombres y las cosas están siempre dando *señales de muerte*, esto es, señales de su temporalidad. En este punto, sería bueno proponer la presencia de la venerable sombra de Quevedo, y así poder decir que, tal como la del clásico español, la poesía del colombiano también "enseña cómo todas las cosas [y todos los hombres, debemos agregar nosotros] avisan de la muerte". Ahora, en Mutis estos avisos, estas *señales de muerte* llegan a alcanzar un grado extremo de patética evidencia, gracias a la intervención de la enfermedad —cuando se trata de los hombres— y gracias a la intervención del atropello de la naturaleza (el verdín, el óxido, la polilla, el polvo, el salitre, la maleza), cuando se trata de las cosas. Leamos, a propósito:

... y ese viejo vapor de quilla recta y esbelta chimenea a punto de caer por obra del óxido feroz que la combate.

Escorado, enseña sus lástimas y se va deshaciendo con la pausada resignación de quien vivió días de soberbio prestigio entre los hombres que lo dejan morir sin evitarle la impúdica evidencia de su ruina.

—Nocturno V

Pero la mirada de Mutis no sólo advierte la triste temporalidad de las

criaturas en aquéllas en las que la herrumbre o la llaga dan noticia patente de ella, sino —concretándonos al caso humano— aun en éstas en las que la existencia, lozana, engalanada y ungida de majestad, se muestra como algo óptimo y firmemente animado. En *Nocturno en Compostela*, por ejemplo, evoca a los "monarcas y mendigos" que en otro tiempo pisaron con fervor las losas de la catedral de Santiago, pero si allí damos con la referencia de que estos últimos eran "leprosos de miseria", allí también leemos que los primeros eran "caballeros/ cuya carne también caía a pedazos" (el subrayado es nuestro). La desencantada visión de Mutis le permite, pues, tener siempre presente que "el tiempo devora la carne de los hombres y los acerca miserablemente a la muerte"⁶, aun cuando esta carne llegue a mostrarse saludable. Diríase que su poesía se propone decirnos que no nos engañemos, que aun sintiéndonos y viéndonos "divinamente" (como suele responder más de un iluso a la cotidiana pregunta de "¿cómo está usted?"), estamos siempre, en realidad, "mortalmente". A esta inquietud cabe también atribuirle una estirpe quevediana. "Muerte viva es, Lico, nuestra vida", decía el solitario de la Torre de Juan Abad, quien, incluso, también había reparado en los monarcas que, no obstante su brillante apariencia, se estaban (se están) humanamente pudriendo por dentro: "¿Vélos arder en púrpura, y sus manos/ en diamantes y piedras diferentes?/ Pues asco dentro son, tierra y gusanos". El español hacía notar, además (pues vale la pena seguir con este diálogo Mutis-Quevedo), que aun "parado y durmiendo, siempre aguijo" (hacia la muerte); tal como Mutis, en un viejo poema, habla de una mujer que llora "por todos los que cavan su tumba en

³ Una palabra, en *Los elementos del desastre*.

⁴ Pregón de los hospitales, en *Los trabajos perdidos*.

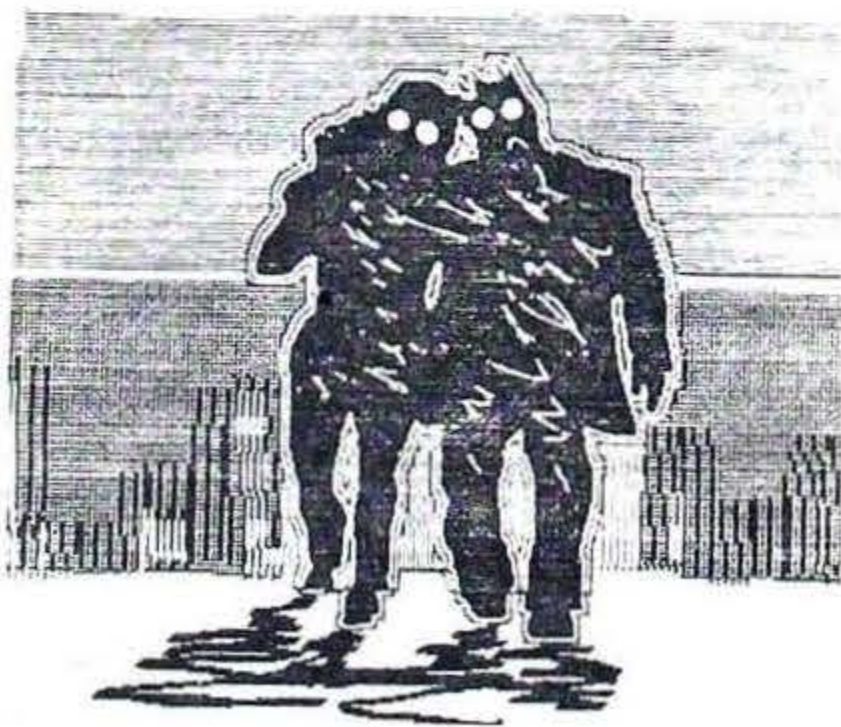
⁵ Morada, en *Los trabajos perdidos*.

⁶ Del campo, en *Los elementos del desastre*.

el sueño"⁷, esto es, por todos nosotros, los hombres, que aun durmiendo, seguimos siendo sepultados sin pausa por el tiempo, que trabaja calladamente ("con oculto movimiento", decía Quevedo) en el centro de nuestra vida. A este respecto, leemos igualmente en Quevedo: "Azadas son la hora y el momento/ que, a jornal de mi pena y mi cuidado,/ cavan en mi vivir mi monumento".

Ahora, el tiempo ejecuta tan vertiginosamente esta demoledora labor de sepulturero, es decir, nos disuelve tan rápidamente en la nada, hace del nuestro un tan "parco destino" (*Nocturno V*), que este destino, esta nuestra deleznable vida humana, no puede menos de presentarse a Mutis, como es de esperar, con un carácter fantasmal, irreal. Dice: "... nuestro pobre sueño/ tan breve en el tiempo/ que casi no nos pertenece. . ." (*Nocturno en Compostela*).

Pero en su obra la nada no sólo figura como una calamidad, como una miseria, sino también como un don que es acogido con gratitud. Tal es, por ejemplo, el caso del maltrecho y desventurado Chopin recreado en *Nocturno en Valdemosa*, para quien "regresar a la nada se le antoja/ un alivio, un bálsamo oscuro y eficaz/ que los dioses ofrecen compasivos" (*op. cit.*). La nada, pues, asumida como una tentación, como una positiva promesa, sin duda porque constituye irónicamente la única salida para liberarnos de los estragos y humillaciones de la temporalidad, dado que la nada es justo "esa otra orilla donde el tiempo/ no reina ni ejerce ya poder alguno/ con la hiel de sus conjuras y maquinaciones" (*Ibid.*).



Desde este punto de vista, resulta comprensible que la poesía de Mutis acuse cierta "vocación de la nada"⁸. A lo largo de sus páginas, en efecto, encontramos que ella nos habla de "la muerte bienvenida"⁹; de "la piadosa nada"¹⁰; de "esa nada, inmediata y anónima, en donde hallan los muertos el sosiego que les fuera negado durante su errancia cuando vivos"¹¹; en fin, de "la nada bienhechora"¹². En consecuencia, tampoco resulta inopinado que en el *Nocturno V* leamos ahora lo siguiente:

*Es entonces cuando el río me confirma
en mi irredenta condición/ de viajero,
dispuesto siempre a abandonarlo todo
para sumarme al caprichoso y/ sabio
dominio de las aguas en ruta,
sobre cuya espalda será más fácil y
menos pesados cruzar el ancho
delta del irremediable y benéfico olvido.*

4. "Sólo Dios escucha, decide y concede", se lee en el poema *Funeral en Viana*, del volumen *Los emisarios*. No es ésta, por cierto, la única señal que de la idea del determinismo, de la Providencia, podamos encontrar en la obra poética de Mutis. Y he aquí que ahora, en *Un homenaje y siete nocturnos*, esta idea vuelve a proponerse, incluso de manera reiterada.

Como se sabe, la miseria general de la condición humana constituye tal vez la preocupación básica de la poesía de Mutis. Pues bien: esa condición miserable nuestra —con todos los elementos, episodios y peripecias que la conforman— se presenta en esta serie poemática como parte integrante de un *orden*, esto es, de un plan universal. Leamos:

*Porque las caídas, los mezquinos
temores,
las necias empresas que terminan en
nada,
el delirio que se agota en la premiosa
lentitud de las palabras, las traiciones
a lo que un día creímos lo mejor de
nosotros,
todo eso y mucho más que callo o que
olvido,
todo es, también, o solamente,
el orden. . .*

—Nocturno en Compostela

Nuestra pobre vida, "nuestro pobre sueño", pues, sucede y se cumple bajo el cuidado y los designios de una voluntad que trasciende la nuestra. Así, en el *Nocturno V* leemos esta

frase: "... la vida de los hombres y su parco destino ya prescrito". Y allí mismo, unas líneas más adelante, el poeta se refiere a su atadura "a los decretos de una providencia inescrutable". De igual modo, en *Nocturno en Valdemosa*, hallamos a Chopin rumiando y padeciendo el terrible fiasco en que ha terminado su ilusionado viaje a Mallorca ("en busca de un clima más benigno", como nos informa el poema); lo hallamos debatiéndose en el infierno en que —en lugar del paraíso con que había soñado— ha venido a hundirse en esa vetusta y espectral cartuja de Valdemosa; pero he aquí que "por entre el viento y la vigilia/ irrumpe la instantánea certeza/ de que esta torpe aventura participa/ del variable signo que ha enturbiado/ cada momento de su vida" (*op. cit.*). Vemos, pues, que la malandanza de músico es atribuida por el poema a una estrella "turbia". Hallamos, así mismo, al san Luis rey de *Nocturno en Almansurah* recluido en su humilde prisión musulmana, y lo vemos abatido por su reciente y grande derrota ("un sordo dolor corroe su vigilia"), pero al final del poema, como un paso previo a la conciliación del sueño, el rey se rinde y se acoge al pensamiento de la Providencia: "... se entrega/ en manos del que todo lo dispone/ en la vasta misericordia de sus designios" (*op. cit.*).

Ahora bien, en la poesía de Mutis, ¿qué representa para el yo saber que todos los avatares adversos de la vida, todos "los elementos del desastre", tienen lugar por disposición de una voluntad absoluta? Representa, nos parece, el acceso a un triste y sosegado estado de resignación: la mansa aceptación de toda esa rémora de males y de penas, de la "agria ceniza segadora"¹³ de la vida. Repre-

⁷ Ciudad, en *Los trabajos perdidos*.

⁸ En la Alcazaba, en *Los Emisarios*.

⁹ Cita, en *Los trabajos perdidos*.

¹⁰ Caravansary, en *Caravansary*.

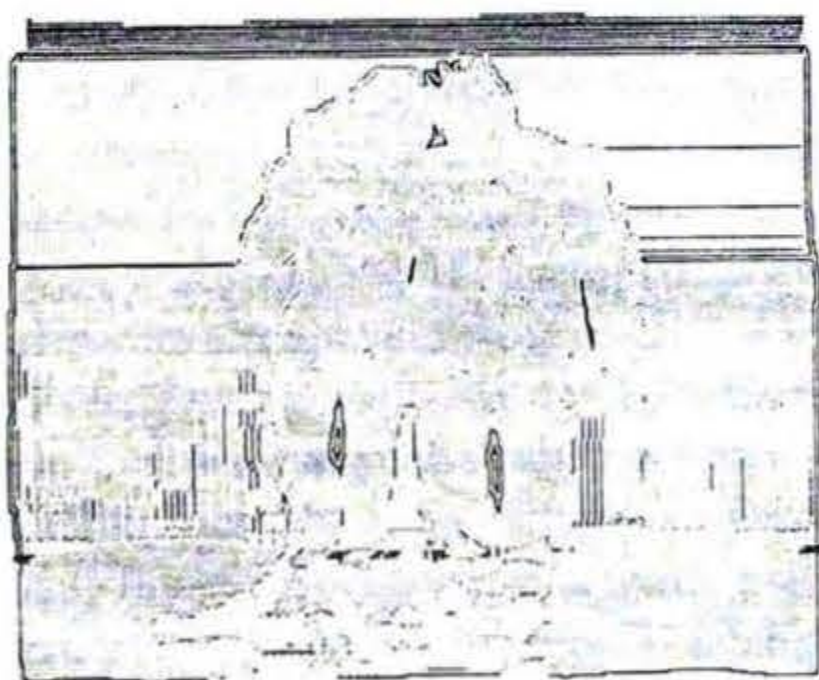
¹¹ En los esteros, *Ibidem*.

¹² Noticia del Hades, en *Los emisarios*.

¹³ Un gorrión entra al Mexuar, en *Los emisarios*.

senta, pues, la serenidad, el orden interior. El poeta se lo confiesa al apóstol Santiago:

*Aquí estoy —le digo— por fin,
[. . .] aquí estoy, Boanerges, sólo para
decirte
que he vivido en espera de este instante
y que todo está ya en orden.
—Nocturno en Compostela*



Todo está ya en orden porque el *yo* ha contemporizado con el Orden Absoluto. Dicho de otro modo: armonizar con este Orden Absoluto, admitirlo, someterse a sus designios, ha conducido al *yo* a su propio orden. El *yo* no se perturba ahora: Lo acepta todo porque todo es *necesario*; todo es inevitable; así, nada de cuanto le ocurre depende de sí. Este fatalismo le permite abstraerse de tal manera de sus miserables asuntos, que llega a sentirlos como ajenos. Es decir, accede a una actitud de ironía en relación con su propio destino.

Tal actitud estaba ya presente en la poesía de Mutis, y la habíamos hallado en la persona del Gaviero: era “algo que se traicionaba en su mirada, entre oblicua y cansada. Algo en sus hombros carentes ahora de toda movilidad de expresión y que se mantenían rígidos como si ya no tuvieran que sobrellevar el peso de la vida, el estímulo de sus dichas y miserias”¹⁴.

Esta actitud de ironía proporciona una especie de plenitud de la derrota, del vacío: plenitud del abismo, cuyo síntoma es “esta resignación, esta obediente melancolía en la que todo lo sucedido y por suceder es acogido con gozo / y me deja dueño de un cierto orden, de una cierta serena sumisión tan parecidos a la felicidad” (*Nocturno V*). A esta sombría pleni-

tud sucumbe también el Chopin de *Nocturno en Valdemosa*: tras intuir que su desventura es obra de su hado, siente que “hasta el incomparable edificio de su obra / se desvanece y pierde por entero / toda presencia, toda razón, todo sentido”; y a continuación, se siente también invadido por el deseo de “regresar a la nada” (*op. cit.*).

5. Pero la obra de Mutis da cuenta de otra clase de plenitud: la que en ella misma es llamada “la dorada plenitud”¹⁵ y de la cual volvemos a hallar testimonio en estos nuevos poemas. A esa dorada plenitud asciende el *yo* gracias a la experiencia de trances extremos, de trances iluminadores (y luminosos).

Ese trance puede consistir en escapar al exilio del presente vulgar y vacío (de “este largo presente de exilado”, como dice en un viejo poema¹⁶); escapar a “la mansa procesión de los días, a su blanca secuencia/ de horas muertas” (*Nocturno I*); escapar, en fin, a la tiranía monótona de la conciencia, y embarcarse entonces en una larga excursión en la que se remontan desordenadamente las *aguas del tiempo*, en la que se recorren al azar las secretas y “tortuosas galerías” de la memoria, tal como se nos revela en el *Nocturno III*. Aquí el trance —una aventura por el laberinto del pasado— es inducido por el poderoso influjo hipnótico de la noche, de suerte que puede decirse que la presencia de ésta, de la noche cósmica, convoca en el *yo* su propia íntima noche: la subterránea noche de su memoria oculta.

Ahora, estos viajes hacia el *tiempo perdido* constituyen un *leitmotiv* en toda la poesía de Mutis. Y no sólo los emprende el *yo* como una forma de librarse de la condena del presente (esto es, como una forma de sobrenadar ese presente, como una forma de estimularse para superarlo) sino también como un recurso dentro de la búsqueda del conocimiento de sí mismo: en la materia de nuestro pasado, está la clave de nuestra existencia, de lo que verdaderamente somos. Por eso, en un poema de *Los emisarios*¹⁷, a fin de encontrar su auténtica identidad, la zona íntima *donde es lo que es* (para acudir a la

fórmula de san Agustín), el Gaviero repasa sus recuerdos, esto es, el “catálogo de sus miserias y errores, de sus precarias dichas y de sus ofuscadas pasiones” (*op. cit.*).

El trance iluminador puede consistir también —en la modalidad que hay que considerar culminante y aun rayana en lo *sagrado*— en una especie de fuga total de los límites del tiempo y del espacio y también, por lo tanto, de los mezquinos límites de la condición humana. Se alcanza, en este caso, un estado de absoluta pureza interior. A una experiencia tal es a la que asistimos en el poema *Homenaje*, y es inducida, allí, por la presencia de la “leve fábrica” de una música. Leamos:

*De espaldas al mundo, al polvo,
al tibio remolino de nostalgias y sueños
y de efímeras representaciones,
esta leve fábrica se levanta
por el solo milagro de haber vencido
al tiempo y a sus más recónditas argucias.
[. . .] No tiene signo este don de una
eternidad
que, sin pertenecernos, nos rescata
del uso y las costumbres,
de los días y del llanto,
del gozo y su ceniza voladora.*

—Op. cit.

6. En alguna de sus entrevistas, Mutis ha declarado que le “interesan mucho más los vencidos que los vencedores”. Es cierto. Y eso lo sabemos los lectores de su obra, así como los comentaristas que se han ocupado de ella. Para esta poesía, en efecto, el éxito resulta asunto estéril en cuanto motivo para el canto; el derrumbamiento físico y moral del hombre y el fracaso de sus empresas constituyen, en cambio, una materia substanciosa y fecunda. De ahí que en esta poesía se respire, con frecuencia, “un olor a hombre vencido y taciturno”¹⁸, un “pausado aliento de vencidos”¹⁹; de

¹⁴ *La visita del Gaviero*, *Ibidem*.

¹⁵ *Un Gorrión entra al Mexuar*.

¹⁶ *Exilio*, en *Los trabajos perdidos*.

¹⁷ *El cañón de Aracuriare*.

¹⁸ *De las montañas*, en *Los elementos del desastre*.

¹⁹ *Nocturno*, en *Los trabajos perdidos*.

ahí que por ella desfilen numerosos personajes que se hallan postrados en un "territorio de duelo": un húsar que conoció la gloria y que acaba sus días miserablemente en el trópico, llagado y astroso; Proust, estragado por el asma y agonizante; Pushkin, malherido y también en la zozobra de la agonía; y, desde luego, el desventurado Maqroll El Gaviero, aniquilado por sus múltiples y numerosas piagas.

Así, pues, resulta natural que ahora en esta colección Mutis evoque dos "vidas quebradas", dos "destinos fatales": Chopin y Luis IX de Francia. Uno y otro son visitados, abordados por el poeta (por el Poema), cuando se hallan igualmente abatidos por la frustración, por la derrota de sus respectivos sueños, y arrasados por la enfermedad.

Detengámonos, a propósito, en este último rasgo: la enfermedad. Nótese que, lo mismo que el delicado músico polaco y el santo rey francés, los otros seres derrotados y malogrados de los que se ocupa la poesía de Mutis, aparecen también, en general, enfermos. La enfermedad es, desde luego, una forma de la derrota de esos seres, y de la criatura humana en general. Pero constituye una forma especialmente violenta y dramática; una forma en que la caída —vertiginosa y tajante— se hace patente en intenso grado. De ahí que Mutis se interese por los hombres que pasan por la prueba de la llaga, por los dolientes, por "los cuerpos lastimados en el hediondo aceite de los males"²⁰. Males de los que hallamos un extenso y terrible memorial a lo largo de su obra, por cuyas páginas se pasean también, desde luego, las respectivas víctimas: una numerosa población de enfermos, de *novicios de la muerte*, de vencidos.

7. En *Nocturno en Compostela*, Mutis rehace de alguna manera un prestigioso hábito de la Edad Media: la peregrinación de fieles hasta la catedral donde se conservaban (y se conservan aún) las cenizas del santo patrono de España. De ahí que, como a cualquier peregrino del siglo XIII que acabara de coronar su largo recorrido en caravana por el "camino de Santiago", le oímos decir: "En la plaza del Obradoiro, / pasada la media

noche, / termina nuestro viaje / y ante las puertas de la Catedral / saludo al Apóstol" (*op. cit.*). Por otra parte, en *Nocturno en Valdemosa*, re-vive una de las largas y muchas noches que pasó (o sufrió Chopin en un abandonado monasterio de la isla de Mallorca, durante el invierno de 1838²¹. Y en *Nocturno en Al-Mansurah*, re-actualiza una noche del cautiverio del rey Luis IX de Francia en la ciudad de Al-Mansurah, a comienzos de 1250, luego de la derrota de éste a manos de los musulmanes, en lo que había representado el fracaso de la séptima cruzada, emprendida y acaudillada por el propio rey.



Todas estas remembranzas históricas, según se sabe, no son gratuitas. Hernando Valencia Goelkel, en una de sus *Crónicas de libros*, ha escrito que la de Mutis es "una imaginación enamorada del pasado". El propio poeta ha declarado a la prensa literaria que sólo le interesan los hechos en cuanto son "un fenómeno histórico del pasado"; que sólo le interesan "los hombres y las cosas" que tienen ya "la dorada lejanía de la historia". Así, pues, resulta explicable que otra de las principales preocupaciones de la poesía de Mutis sea *aproximar* (y aproximarse a) esa "dorada lejanía", esto es, "sacarla del mudo letargo de los siglos"²², recreándola, reponiéndola en el tiempo (en nuestro tiempo). Cabe decir que nuestro poeta, como el altivo gorrión que se pasea por uno de sus poemas de *Los emisarios*, es un "celador sin sosiego de un pasado abolido"²³.

Un pasado, sí, abolido, pero que misteriosamente "está presente, subsiste en los rincones"²⁴, en los lugares donde alguna vez se cumplió y fue realidad *actual*, viva y palpable. Esos lugares permanecen allí, aún en pie, delante de nuestros ojos, de modo

que es posible recobrar del olvido el caro ayer que por allí pasó y allí se alojó.

Ese ayer subsiste, por ejemplo, en la catedral de Santiago de Compostela; en la mallorquina cartuja de Valdemosa; y en cierta humilde casa en una pequeña ciudad del bajo Egipto. El poeta (el Poema) visita entonces tales lugares y emprende el rescate de la reserva de fabulosa y "dorada lejanía" que ellos atesoran. El resultado son, como ya se ha visto, las hermosas piezas tituladas *Nocturno en Compostela*, *Nocturno en Valdemosa* y *Nocturno en Al-Mansurah*.

8. "Justo es hablar alguna vez de la noche de los asesinos", empieza diciendo el último de esta serie de *Nocturnos*. Mutis, pues, decide asumir este tema: la dimensión criminal de la noche. El poema indaga los poderes aviesos de la noche, su complicidad con los asesinos, a quienes sirve y ampara.

Un rasgo interesante que hallamos aquí es que la noche es concebida como una especie de "sala de las iniciaciones", pues el asesinato, el ejercicio homicida que en sus tinieblas se practica, es presentado como una prueba iniciática ordenada por alguna como sociedad mitérica consagrada a las potestades del Mal y a cuyo culto somos extraños los desheredados inocentes. Leamos: "El homicidio entonces forma parte / de una más ardua teoría de códigos / de una suma de mandamientos / a los que somos ajenos y de la que poco sabemos / por estar marcados con la precaria señal de los inocentes. . ." (*Nocturno VII*). De modo que los asesinos figuran como seres predestinados, señalados por una gracia especial, y a quienes la noche se

²⁰ Fragmento, en *Los trabajos perdidos*.

²¹ Acerca de este amargo episodio de la vida de Chopin —valga el dato—, comenta uno de sus biógrafos franceses: "¿Qué sería Mallorca en la historia del sueño humano, sin este lluvioso invierno del año 1838?"

²² Regreso a un retrato de la infanta Catalina. . ., en *Crónica regia*.

²³ Un Gorrión entra al Mexuar.

²⁴ De la ciudad, en *Los elementos del desastre*.

encarga precisamente de ungir: "Ellos son los señores de la noche propicia/ los capitanes del desespero los ejecutores insomnes/ los que van a matar como quien cumple con un rito necesario/ una rutina consagrante amparada/ por el humo nocturno de las celebraciones" (*op. cit.*).

JOAQUÍN MATTOS OMAR

Unas obras completas

Poesía

Restrepo Vélez Alvaro

Gráficas Epoca, Medellín, 1988, 212 págs.

He vuelto a encontrarme con la poesía de Alvaro Restrepo Vélez, esta vez en un volumen que, al parecer, la reúne completa, precisamente bajo el nombre de *poesía*. En la cubierta color marrón, su firma de hombre claro y sencillo, rubricada en los dos apellidos, como señal del legítimo orgullo de su prosapia; y el facsímil de un fragmento manuscrito del poema que inicia la compilación, tan claro como el alma de aquel poeta claro, y

que, en cierta manera, compendia lo que es núcleo de sus cantos enamorados: "Eres tan bella, amor, que si te viera/ del fondo de la mar surgiendo pura, / el triste marinero se dijera: / —Esta noche tendré claro de luna—".

Cuando el 8 de febrero del 82, de escasos cuarenta años moría en Medellín, su ciudad natal, Alvaro no había dejado de ser un muchacho de alma pura, a quien Dios y la vida habían dado, al menos según lo percibíamos desde fuera, todas las condiciones de la plena felicidad, que él administraba con su madurez y su destreza de exacto empresario. El poeta, todo poeta, ha sido y será siempre el *artista adolescente*. Su corazón permanece, aun por sobre los largos y complicados procesos de una vida nada sencilla ni vulgar, en el amanecer de la creación, en el comienzo del canto. Por eso, quizá, toda obra poética es incompleta. Todo poema, en sí mismo, es un boceto. Toda palabra que irrumpe queda abierta. Alvaro Restrepo Vélez trabajó siempre el poema. Podrá ponerse, cada vez, como ejemplo de aplicación al oficio de poeta, asumido en su oneroso laboreo de taller, más que en su quietud contemplativa. Cada poema de Alvaro, de ordinario representa horas y días de composición material, de búsqueda retórica, en el más

positivo sentido. De su tío Gonzalo Restrepo Jaramillo, poeta también, Miguel Moreno dijo que durante el día trabajaba en Fenicia (en el fenicio Medellín), y por la noche se refugiaba en Atenas. Vale la observación para el quehacer del sobrino. Al cabo, en el volumen *poesía* se han recogido cuatro poemarios (*Cancionero de entonces*, 1958-1959; *Los seres convocados*, 1959-1964; *La casa entre los árboles*, 1966; y *Palabras de helecho y greda*, inédito, 1979), ocho poemas de juventud, una *Elegía*, al parecer de sus últimos años; y una versión de Paul Claudel, de 1969.

La vocación poética

Restrepo Vélez había nacido en Medellín, el 8 de diciembre de 1931, hijo de familias asentadas en Antioquia desde el siglo XVII, vale decir, desde entonces avocadas en el campo, y dadas al comercio y a la industria, a la filosofía y a la política, a la literatura y al gobierno de la ciudad y del país: familias de fe cristiana acendrada, y de virtudes personales y sociales harto conocidas en nuestra historia. Restrepo Vélez se identificó con su herencia genética y cultural. Y desde niño dijo el verso, instintiva, amorosamente. Pero sus primeros cantos no son de niñez ni de monte. Estos vendrían después, al cabo de la madura evocación de la casa entre los árboles. Sus primeros poemas se centran en Inés Elvira, su mujer única; y se manifiestan en formas lorquianas y piedracelistas. Asombra advertir de qué manera en el proceso modulativo de su propia voz poética influyen ritmo, lenguaje y aun temática de los poetas que sucesivamente va leyendo y estudiando, y haciendo compañeros de su trasiego poético.

Cancionero de entonces

Quienes fuimos contemporáneos de Restrepo Vélez, lo conocimos y lo admiramos sobre todo, en el decenio del cincuenta, por ser él hombre ducho en humanidades, expositor ameno de temas sociológicos y sociales, modesto y serio, sereno y ordenado. Pasado el tiempo, en el 64, nos presentó su primer libro, *Cancionero*

