

MÁSTERES de la UAM

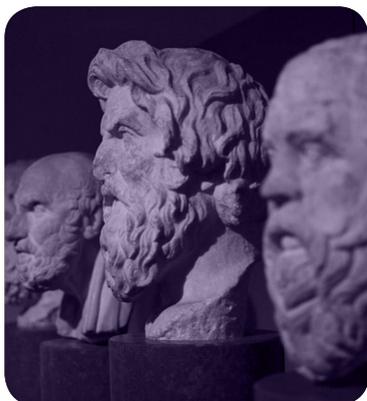
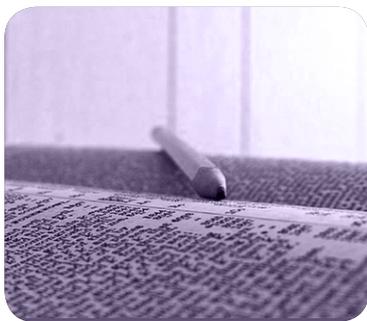
Facultad de
Filosofía y Letras /
16-17

Literaturas Hispánicas:
Arte, Historia y Sociedad



**Gilberto Owen,
Álvaro Mutis y sus
ficciones de mar
adentro**

*Daniel Rodríguez
Martínez*





UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
MÁSTER EN LITERATURAS HISPÁNICAS: ARTE, HISTORIA Y SOCIEDAD

GILBERTO OWEN, ÁLVARO MUTIS

Y

SUS FICCIONES DE MAR ADENTRO

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

Presentado por

DANIEL RODRÍGUEZ MARTÍNEZ

Tutelado por

SELENA MILLARES MARTÍN

SEPTIEMBRE 2017

Índice:

	Págs.
«Palabras antes de una lectura».....	1
<i>En presencia de la ausencia</i> : El naufragio poético de Gilberto Owen.....	4
Azar y Labor de Máscaras.....	28
«¿Para quién resueno?»: <i>Un mundo (no tan) aparte</i>	54
<i>En lugar seguro</i> : <i>La última escala del alter ego</i> de Álvaro Mutis.....	62
«Día veintiocho, Final».....	70
Bibliografía.....	73

«PALABRAS ANTES DE UNA LECTURA»

La literatura mexicana se encuentra en estado de gracia. Mientras unos autores son premiados por su obra ya casi concluida, como ha sido el caso de Fernando del Paso en 2016, otros comienzan a «abrir puertas, ventanas. Levantar muros y tirarlos»; como así lo afirma una de las representantes de esta nueva generación tan prometedora, Valeria Luiselli (2014: 20), en su primera novela. El éxito de las nuevas voces no es fruto de un día, sino de toda una tradición que para muchos comienza con sor Juana Inés de la Cruz. Desde su muerte, en México se ha labrado toda una amalgama de poetas, ensayistas, novelistas y dramaturgos que no cesa de acaparar elogios. Tal vez la cumbre de dicho reconocimiento se haya logrado con la concesión del Premio Nobel a Octavio Paz en 1990. En cualquier caso, gracias a la gratitud sincera de los escritores de las últimas generaciones hacia sus predecesores, algunos nombres que yacían en el olvido han recobrado el aliento entre las páginas de sus libros. Un ejemplo de ello son los miembros de Contemporáneos, que «fueron durante decenios enterrados en los desmontes de la historia literaria de México, olvidados como un episodio menor y baladí, como una erupción de diletantismo narcisista» (Domingo Ródenas de Moya 2004: XI). El motivo de su recuperación se debe al tremendo interés que han suscitado, dado que «son el único grupo en México que tuvo una alta conciencia crítica, que no la desligó nunca de la conciencia creadora, y que intentó cambiar con ella la situación que le tocó vivir» (Tomás Segovia 1988: 166-167).

El nacimiento del grupo se remonta a los años veinte del siglo pasado. Por aquel entonces México se hallaba en plena búsqueda de su identidad nacional, espoleado por el éxito aparente de la Revolución. Esto desencadenó incontables debates en torno al arte que se debía cultivar a fin de asentar una tradición propia. Contemporáneos desempeñó un papel activo en dicha polémica, al rechazar cualquier composición artística cuya razón de ser no respetase la supremacía del arte en detrimento del mensaje social o político. Esta actitud derivó en la elaboración de una obra que trascendía el ámbito local para situarse dentro de una tradición universal que, según Jorge Cuesta (2004: 259-269), constituía «la originalidad de la poesía mexicana» y, por tanto, su «aportación particular [...] a la poesía española». De acuerdo con estos postulados, los jóvenes escritores intentaron relanzar su país al exterior a través de todo tipo de

iniciativas, entre las que destaca la colaboración en diferentes revistas¹. En ellas, no solo abordaban cuestiones relativas a México, sino que, además, daban a conocer las principales novedades culturales foráneas de aquellos días. Desafortunadamente, la fuerte individualidad de los diferentes integrantes, sus discrepancias internas y «el *establishment* cultural del Gobierno nacionalista revolucionario» a partir de 1932 (Ródenas de Moya 2004: XXXII-XXXIII) condujeron a la disgregación «irreversible» del grupo.

Con todo, la empresa de Contemporáneos no fue baldía y traspasó las fronteras nacionales. Uno de los puertos donde desembocaron sus propuestas fue el de Colombia. Allí, junto a otras corrientes literarias y la obra de dos autores autóctonos (Luis Vidales y León de Greiff), «se fueron asimilando a su debido momento, en un proceso de digestión que daría sus primeros y extraordinarios frutos con la figura aislada de Aurelio Arturo, o con los piedracelistas en los años treinta y cuarenta y posteriormente con la generación de *Mito*» (véase Ramón Cote Baraibar 2006: 8). El nombre de esta, al igual que sucedió con el grupo mexicano, procede de una revista homónima, que se fundó en 1956 y supuso «la inserción definitiva de Colombia en el mundo» (ibídem: 11). Su aspiración, su manera de proceder y su relevancia en el desarrollo cultural de su país son equiparables al papel que jugó Contemporáneos, con la diferencia de que sus frutos fueron cosechados con mayor inmediatez que los sembrados por los mexicanos.

Irónicamente, los dos autores sobre los que versará el siguiente estudio, Gilberto Owen Estrada (1904-1952) y Álvaro Mutis (1923-2013), concibieron su obra (o la parte más representativa, en el caso del primero) en la tierra del otro. Ambos defendieron siempre su individualidad, actitud que los llevaría a rechazar su adhesión tanto a Contemporáneos como a *Mito*, grupos con los que suelen ser identificados. Asimismo, cultivaron tanto la narrativa como la poesía y el género periodístico, dando lugar a dos obras de dimensiones muy dispares. Curiosamente, pese a que cada uno terminó destacando en un género no fue aquel con el que habían despuntado inicialmente. Así,

¹ También «organizaron exposiciones de pintura a contracorriente del muralismo y de las Escuelas de Pintura al aire libre; y prepararon una antología, la célebre *Antología de la poesía mexicana moderna* prologada por Jorge Cuesta, proponiéndose como presente literario, un presente en el que no hay ni rastro de la iconografía revolucionaria o, mejor, en el que la revolución, en términos literarios, se concibe como un acto de sincronización o incorporación al momento lírico occidental» (Rosa García Gutiérrez 2017: 143-144).

con *La llama fría* (1925), Owen sería el primero de su grupo en publicar una novela completamente distinta a la que venían practicando los narradores de la Revolución: mucho más experimental, dotada de un fuerte lirismo y un «intenso subjetivismo» que «arrastraba hacia el interior del texto, casi inevitablemente, al propio autor, que se proyectaba en los personajes o se derramaba en la voz narrativa para ironizar, opinar o prodigarse en consideraciones de diverso orden, más propias del género ensayístico que de la ficción» (Ródenas de Moya 2004: XXXIX). A su vez, «con Mutis, en Colombia se dijo adiós al verso marmóreo de modernistas y parnasianos tardíos» (Eduardo García Aguilar 2014: 71).

La fama de la que disfrutaron ambos escritores en vida no fue en absoluto pareja. Frente a la admiración y el interés que suscitó la figura del colombiano, gracias en buena medida a la constancia de sus publicaciones, Owen pasó mucho más desapercibido. Su desidia a la hora de sacar a la luz sus libros, unido a su decisión personal de «haber preferido no ser nadie, por ser algo entre las manos de mis amigos» (Owen 2009: 57)², propició que sus textos no fuesen conocidos más que en pequeños círculos literarios. Con todo, parece que el colombiano sí lo conoció, lo leyó e incluso contribuyó a su difusión con una reseña que apareció en 1980, «Rescate de Gilberto Owen». Por ello, a fin de contribuir también a reivindicar su figura no solo dentro de la poesía mexicana, sino de las letras hispanas, nos disponemos a perfilar una serie de analogías entre su obra y la de Mutis, además de a elaborar un par de propuestas innovadoras sobre la creación de cada uno con las que se aspira a enriquecer la diversidad de lecturas que se han ofrecido de las dos.

De este modo, nuestro trabajo se compone de cuatro apartados más una conclusión final. En el primero, «*En presencia de la ausencia: El naufragio poético de Gilberto Owen*», plantaremos una interpretación nueva de la obra culmen del

² No obstante, al final de sus días sí se preocupó porque su obra cobrase una mayor presencia en los libros de poesía, como se desprende de sus palabras a Salvador Novo acerca de Josephine Procopio en 1949: «Anda por ahí, todos los veranos, tratando de enterarse de si son todos los que están en las antologías de poesía mexicana. Le he rogado tenernos en cuenta a los que no estamos» (Owen 1979: 293). De ahora en adelante, todas las referencias a su obra procederán de esta edición —a menos que se indique lo contrario— y se anotarán en el texto entre paréntesis con una *O* y el número de la página correspondiente. Asimismo, queremos apuntar que, debido a la inaccesibilidad de sus textos, para una mayor claridad expositiva, citaremos con bastante frecuencia sus palabras (siempre y cuando, claro, sirvan para reforzar nuestra lectura).

mexicano, «Sindbad el varado», que concebimos como la culminación de un proyecto que se inició en sus años de juventud. Por ello, incidiremos en la importancia de contextualizar la composición dentro de su producción a fin de poder captar lo que, tal vez, sería el sentido último del poemario. A continuación, en «Azar y Labor de Máscaras», a raíz de la reseña de Mutis, plantearemos (e intentaremos justificar) la posibilidad de que «Sindbad el varado» pueda haber ejercido cierta influencia en el desarrollo del proyecto maqrolliano. A su vez, analizaremos cómo ambos autores fueron tejiendo sus ficciones y reivindicaremos la importancia de un personaje que ha pasado prácticamente desapercibido dentro de la saga de Maqroll: el *alter ego* de Mutis. Esto nos permitirá observar afinidades interesantes y comprobar cómo, en función de la envergadura y del planteamiento del proyecto de cada uno, los dos se valieron de distintos recursos literarios por razones que intentaremos desentrañar. En el tercer apartado, «¿Para quién resueno?: *Un mundo (no tan) aparte*», abordaremos el papel que jugó la realidad circundante en sus respectivas obras, el cual, creemos, podría estar condicionado por el destinatario de sus creaciones. Después, «*En lugar seguro: La última escala del alter ego de Álvaro Mutis*», nos centraremos únicamente en la obra restante del colombiano para culminar nuestra teoría sobre la saga del Gaviero. Por último, en «*Día veintiocho, Final*», cerraremos la travesía marina con una conclusión.

EN PRESENCIA DE LA AUSENCIA: EL NAUFRAGIO POÉTICO DE GILBERTO OWEN

El domingo 9 de marzo de 1952 se apaga la «balbuciente» palabra de Gilberto Owen Estrada. Con tan solo cuarenta y ocho años, el escritor originario de Asilo del Rosario muere lejos de su tierra, de sus amigos y de sus seres queridos, en Filadelfia. Apenas tres décadas antes, el joven sinaloense comenzaba a despuntar en las letras mexicanas con sus publicaciones iniciales, tanto en poesía como en novela, amparado por su ingreso en el grupo Contemporáneos. Sin embargo, en 1928 su proyección literaria se vio truncada a nivel nacional por motivos laborales, dado que su cargo en el consulado le condujo a un ciclo de viajes a lo largo del continente americano que lo mantendrían alejado durante trece años de México, lugar adonde ya solo regresaría de manera

esporádica. Esto, según parece, derivó en un paulatino olvido de su figura dentro del panorama literario local.

No obstante, desde hace ya algunas décadas, el interés que ha suscitado su obra se ha ido incrementando día a día, hasta el punto de ser reconocido como uno de los grandes poetas de las letras hispanas del siglo XX. No debe sorprendernos, por tanto, que algunos jóvenes narradores le hayan rendido tributo —como es el caso de Valeria Luiselli en *Los ingrátidos* (2011)—, o que otros ya consagrados —como Álvaro Mutis (1997b: 103)— hayan expresado su admiración hacia quien consideraban «la suma de la gloria literaria» por aquel entonces. Ahora bien, dentro del ámbito académico la recepción de su producción ha recibido un trato muy dispar: frente al énfasis por desentrañar hasta el último verso del poema «Sindbad el varado» —incluido en *Perseo vencido* (1948)³ y considerado su obra maestra—, se ha descuidado, quizás en demasía, el resto de su creación. Esta exacerbada focalización de los principales estudios dedicados a su poesía ha cegado la posibilidad de plantear una lectura conjunta de la misma, lo que también ha condicionado las diferentes interpretaciones que se han ofrecido de «Sindbad», poema que ha sido abordado de manera independiente.

En consecuencia, no se ha tenido en cuenta en su justa medida la obra anterior del sinaloense, razón por la que no se ha logrado entrever el que podría ser el significado primordial de «Sindbad» tanto a nivel individual (el final de su indagación poética), como universal (una reflexión sobre el acto creador a partir de su experiencia). En cuanto a lo primero, no debemos olvidar que Owen «comienza por entender a su poesía como una pesquisa cuyo sentido radica más en la búsqueda que en el hallazgo» (Guillermo Sheridan 2003: 232). De ahí que en 1927, en «Poesía —¿pura?— plena», Owen declarase su pretensión de lograr una «poesía plena», presente ya en «un poema nuestro [«Pureza»], viejo de muchos años, que encierra esta aspiración que desde entonces nos ganaba ya profundamente» (*O*: 228-229). De este modo, creemos que el plano metapoético podría contar en «Sindbad» con una relevancia mucho mayor de la

³ Libro que recoge «Madrigal por Medusa», «Sindbad el varado» (compuesto de 28 poemas), «Tres versiones superfluas» (a modo de cierre de «Sindbad») y «Libro de Ruth» (cuenta con cinco piezas líricas).

que se le ha otorgado hasta la fecha⁴. Es por ello que no consideramos fortuitos ni carentes de autenticidad aquellos versos primerizos de 1921, donde el sujeto lírico confiesa —valiéndose de la perspectiva de la segunda persona— su temor a la muerte, no por suponer el fin de su existencia (como sería lo natural), sino por la incertidumbre de no haber alcanzado su plenitud poética para entonces:

Aún no habrás logrado modelar
tu poema mejor, cuando la pálida
Intrusa llegue, y tu Poesía, inválida,
interrumpa su lírico volar (O: 18)⁵.

El verso que encabeza el cuarteto parece reforzar nuestra opinión. En efecto, nos ha llamado la atención que el poema de mayor extensión dentro de la sección denominada *Primeros poemas* (que cuenta con ocho piezas líricas escritas entre 1920 y 1922) sea «Canción del alfarero» —quizás, el anonimato absoluto del primitivo personaje responda a un afán por resaltar su oficio, frente a los Perseo, Sindbad o Booz posteriores. En aquel, según se desprende del título, se acentúa la idea anterior del «yo» como individuo que entiende la poesía como un proceso artesanal. Igualmente, se añade una connotación mágica al acto creador («Mis dedos saben un conjuro», O: 22), que, además, guarda un estrecho vínculo con la alquimia:

Con mi sangre ardiente y bermeja
amasaré el duro terrón,
y modelará en él su queja
o su canción mi corazón (O: 22-23)⁶.

⁴ Véanse Segovia (1988: 142) y García Terrés (1980: 88-89). Ambos establecen tres niveles de lectura dentro del poema, pero solo el segundo distingue uno de carácter metapoético. En su monografía, García Terrés incide con mayor ahínco en el plano simbólico en detrimento de los otros dos, razón por la que entiende aquel como una mera «poética (que bien puede ser, con algunos toques de iluminismo, la predicada por Valéry)». Carlos Montemayor (1981: 71-132), cuyos pasos seguirá Francisco Javier Beltrán Cabrera (1998), es el primero que advierte la importancia del discurso metapoético en «Sindbad»; no obstante, en sus propuestas, sus conclusiones tomarán otros rumbos: el primero incidirá en la idea del naufragio vital del poeta, mientras que el segundo se centrará en el tema del tiempo y la concepción religiosa de la poesía.

⁵ El diálogo que se establece en su poesía lo percibimos ya en los versos de apertura y cierre del cuarteto. La imagen de este último se debe a otro poema de aquel año, «Canción de juventud» —de carácter metapoético: «Finge el fluir de versos vuelo de mariposas» (O: 15).

⁶ No debemos olvidar los orígenes artesanales de la alquimia ni que, en «Canción de juventud», ya se nos había indicado este poder alquímico de la poesía, cuyo «encanto transmuta la prosa de las cosas» (O: 15).

La imagen del fragmento seleccionado nos sugiere que el camino emprendido por el sujeto lírico será arduo, motivo por el que se emplea un epíteto pleonástico (a fin de reforzar la intensidad cromática de la «sangre»), y se resalta con otro epíteto la dureza del material que se va a transmutar. Asimismo, su posible relación con la consabida madre de la química nos invita a pensar que dicho camino no será breve⁷. Pues bien, veintidós años después de *Primeros poemas*, aparecía en la revista *Letras de México* el *Libro de Ruth*, en cuyo poema inaugural se intuye una continuidad con todo lo que acabamos de comentar: «y mis manos, callosas de esculpir en el aire/ el fiel vacío exacto que llenará la forma de tu gracia» (*O*: 100). Por un lado, el primer verso parece acentuar la complejidad de la experiencia, ya que el barro inicial se ha trasmutado en un material más duro (bien sea piedra, madera o metal). Por otro, todo parece indicar que el objeto creado no es la poesía sino la mujer amada⁸. Así, el libro ha sido entendido únicamente como «el testimonio de su amor mexicano» tras su reencuentro con Clementina Otero (Vicente Quirarte 2007: 127)⁹.

Ahora bien, conviene recordar que en varias de sus epístolas de 1928 a Clementina, Owen confesaba una ambivalencia en su discurso a raíz de «La inhumana», poema que luego incluiría en su segundo poemario, *Línea* (1930). Al final de la carta,

⁷ En los tratados antiguos de alquimia, se hacía especial hincapié en la paciencia que debía guardar todo aquel que se adentrase en tan intrincada ciencia, cuyos frutos, en condiciones normales, no serían cosechados hasta varios años después, o incluso décadas, en caso de tener éxito.

⁸ Al igual que en *La llama fría* (1925), donde el narrador —*alter ego* poético del autor— comenta a propósito de Ernestina (su amor pretérito sobre quien está hablando): «Presumo que tu alma, que tu personalidad, se diluirían desde entonces [...] Tu alma y tu personalidad verdaderas, porque estas de ahora son algo artificial, hecho de prisa y sin retirar, al terminarlo, el molde» (*O*: 126). Este afán de plasmar en su escritura una imagen propia del objeto amado ausente y su incapacidad para ello, debido a la volubilidad del recuerdo, derivará en una frustración que compartirán el narrador de la novela (véase *O*: 145) y Gilberto Owen, como lo prueban las palabras recogidas en su epistolario con Clementina Otero, el gran amor de su vida: «Me parece usted falsa. Traicionando cada instante la imagen, la teoría que el instante anterior había yo construido de usted, obligándome a pensarla de nuevo enteramente, desde el primer principio, para borrarla la frase antes aún de haber acabado de escribirla en mi pizarra de sueño. Y entonces no la odio por inconstante, y me odio por mi poca agilidad en seguirla, distinta a cada pulsación, y en adivinarla, y en conocerla en fin» (Owen 2004: 61).

⁹ El propio Owen parece confirmarlo en una de sus cartas, donde declara que el pasaje bíblico «naturalmente es, sobre todo, un libro de amor. Y mi propia experiencia [...] me obligó a escribir un poema que publicaron luego en México. Este *Libro de Ruth* mío» (*O*: 288-289). Esto no contradice en absoluto nuestra lectura, como veremos más adelante, pues entre la mujer amada y la poesía se creará un tenue vínculo cuya linde será imprecisa. En este trabajo solo lo mencionaremos, pero en otro posterior desarrollaremos esta cuestión para intentar ofrecer una lectura completa, coherente y plausible, no solo del libro *Perseo vencido*, sino de toda la obra de Owen (algo que no se ha intentado aún, hasta donde tenemos constancia). En todo caso, algunas de las premisas se podrán observar ya en el cuerpo del presente estudio.

encontramos la siguiente nota: «usted o mi poesía. Pero/ no se lo diga a/ nadie, ni a Patroclo» (Owen 2004: 49)¹⁰. Esta afinidad extraordinaria no parece sorprendernos si consideramos que el autor de *Perseo vencido* entendía el objeto amado como un ideal, bien se manifestase en forma de mujer, bien de poesía. En ambos casos se requería, por tanto, un proceso frágil de búsqueda cuyo fin era incierto —pero que fue casi simultáneo: el de la mujer en *Libro de Ruth* y el de la poesía en «Sindbad el varado»¹¹. De esa complejidad, que roza a veces el imposible, nace quizás la devoción casi religiosa hacia quien, en un principio, no solo no se ajustaba a su prototipo de mujer (véase *ibidem*: 65), sino que ni siquiera le correspondió ni lo invitó a pensar lo contrario (véase *ibidem*: 45). Pero solo así, según parece, trascendida aquella en ideal, podía ser situada en la tríada personal del poeta junto a Dios y el arte:

Yo ya sé [...] que el amor no es toda la vida mía. Pero sí lo mejor de mi vida, lo más cercano, lo que más me arrima a mi eternidad. Y sólo la eternidad mía, mi yo (qué feo término ineludible), sólo Gilberto Owen sin ese nombre y sin esta mano, el de por dentro, me interesa [...] Aquí también están Dios, me parece, —o Algo que parece algo y Lo es— y el arte —algo que parece algo y no es— y los primeros principios y los últimos fines. Y usted. Me interesa salvarle, es mi sed. Es decir, salvarla a usted, a Dios, al arte (*ibidem*: 157).

En cualquier caso, la continuidad de la que hablábamos a propósito de *Primeros poemas* y el *Libro de Ruth* queda ya patente en «Madrigal por Medusa», composición que no solo abre *Perseo vencido* sino que fue «el origen de todo» el libro. El motivo que

¹⁰ En otra epístola, revela que «la inhumanidad se la atribuía un poco con índole literaria, por saberla igual a como yo quería mi poesía» (Owen 2004: 155). Es preciso hacer un apunte: en estos años Owen se halla en su época más prolífica, puesto que, de 1925 a 1928, escribe sus tres novelas —*La llama fría* (iniciada un poco antes), *Novela como nube* y *Examen de pausas*— y sus dos primeros poemarios, *Desvelo* y *Línea*.

¹¹ Quirarte (2007: 151), quien ha incidido más en la lectura biográfica y amorosa de la obra de Owen, reconoce al final de su último trabajo que el gran amor de aquel no fue Clementina Otero, sino la «P-O-E-S-Í-A». En cuanto al origen de ambas pesquisas, lo podemos apreciar ya en sus textos iniciales: por un lado, la poética en *Primeros poemas*, y, por otro, la de la mujer idílica en *La llama fría*. Los dos primeros poemas de su tercer libro, *Desvelo*, parecen confirmar esta intuición: en «Pureza», se nos presenta al «yo» lírico en plena búsqueda poética, mientras que en los versos finales de «Canción», se nos advierte de que aquella no es la única emprendida por el «yo»: «de la primera estrella/ a ti —mujer, idea—/ ¿hasta cuándo la última?» (*O*: 26). Esta distribución nos ha llamado la atención, pues *Primeros poemas* está fechado entre 1920 y 1922, mientras que *La llama fría* es posterior. Asimismo, *Libro de Ruth* (fin de la pesquisa de la mujer idílica, según nuestra lectura), se termina y publica unos años antes que «Sindbad» (fin de la poética). Es decir, son dos procesos con un origen y un fin dispar. En cualquier caso, sus caminos se entrelazarán debido a la estrecha afinidad que guardan entre sí para Owen. Así, surgirá esa ambigüedad discursiva de *Línea*.

desencadenó la inspiración, según confiesa el sinaloense, fue la visión de una de las múltiples estatuas de Medusa. Su contemplación lo condujo a pensar que aquella «después de todo no había sido decapitada, y que seguía petrificando, a los que creemos vencerla, a través de la historia del arte. Y de la poesía» (*O*: 279). De estas palabras se desprende la parte combativa que requiere el acto creador y se sugiere lo que ello puede conllevar para el poeta: dificultad, esfuerzo, sangre (metafórica) y un final incierto —al igual que en el proceso alquímico—, imágenes ya sugeridas en la estrofa juvenil con connotaciones menos beligerantes. Todo ello justificaría la evolución del «yo» alfarero al «yo» escultor que acabamos de indicar. De este modo, coincidimos con Montemayor (1981: 92-93) en que «Madrigal» es «el encuentro con el caos y la lucha por decirlo, por capturar ese combate en versos, en palabras; por concederle un orden y apartarlo»¹². Además, si aceptamos como suyo el juicio que emite el narrador de *Examen de pausas* sobre la estructura de una composición lírica, la importancia de «Madrigal» para el autor quedaría subrayada también desde el punto de vista formal, pues es «un poema de estrofas perfectas, que es lo más perfecto que se conoce; estrofas de versos de sílabas exactas» (*O*: 189) —endecasílabos con rima alterna en los versos pares. Otra cuestión que ha despertado nuestro interés es el porqué de la elección de un madrigal para iniciar un libro que culminará con un triple fracaso. Pues bien, nos atrevemos a aventurar una posible respuesta: en *Primeros poemas*, ese tipo de composición poética era el que cultivaba, según parece, el sujeto lírico en tiempos previos a la derrota. Por ello, a pesar del tiempo transcurrido entre ambos, no podemos dejar de preguntarnos hasta qué punto concebía Owen el madrigal como un presagio de fracaso¹³. Finalmente, conviene

¹² Sin embargo, no fue Montemayor el primero en percibir el significado del «Madrigal», sino Frank Dauster (1963: 109), para quien es «una especie de meditación sobre el arte, manifiesta la actitud de Owen frente al milagro poético».

¹³ Los versos juveniles cantan: «No me pidas, Amiga, madrigales;/ la trivial aleluya de otros días/se apagó en mi fracaso de rosales,» (*O*: 21). La simbología del rosal, de paso, es trascendental para establecer un vínculo entre *Primeros poemas* y «Sindbad el varado», como se observa en el verso en absoluto fortuito del «*Día veintidós*, Tu nombre, Poesía»: «Nadie me dijo el nombre de la rosa, lo supe con olerte». El rosal (asociado a la poesía) y el sentido del olfato son dos motivos recurrentes en *Primeros poemas*. Asimismo, contrástese el segundo con los recogidos en *Línea*: uno, en «Espejo vacío», donde se dirige explícitamente a la «poesía»: «no puedo ver dónde te olí primero» (*O*: 52); y otro en «X», donde el sujeto lírico afirma: «tu nombre sólo yo lo sé» (*O*: 53), sin desvelar la incógnita, aunque existen razones para creer que sigue hablando de la poesía. Volveremos a esto más adelante para demostrar (con algún comentario más) que la tierra en que naufraga «Sindbad» es, precisamente, la poesía, como así parecen corroborarlo numerosos versos del poema inicial a los que se han atribuido significados demasiado rebuscados. Ello nos permitiría reforzar nuestra lectura del poemario último del sinaloense.

apuntar que los dos versos de clausura parecen establecer un puente con el poema siguiente, el primero de la serie de «Sindbad», al descubrirse el «yo» en la misma condición miserable en que se hallaba el legendario marino antes de iniciar su ciclo de travesías: «[...] perdido todo/ lo que gané, menos el gesto huraño» (*O*: 68)¹⁴.

Curiosamente, el final de «Madrigal» parece desvelar uno de los enigmas en torno al título del poemario siguiente, ligeramente modificado con respecto a la fuente original (al contrario de lo que sucede con *Libro de Ruth*): «Sindbad el varado». Desde nuestro punto de vista, la elección del epíteto no solo alude al significado del verbo «varar» —como así lo entiende únicamente la crítica—, sino que también puede hacer referencia a una acepción que, casualmente, es empleada en Colombia (país en el que Owen pasó toda una década y donde comenzó su redacción), de acuerdo con la RAE: «Dicho de una persona: Que no tiene recursos económicos», suerte que sufrió nuestro poeta durante su última década (véase Quirarte 1990: 48). Acaso esta ambigüedad semántica persiga no solo resaltar la tensión palpable entre vida y literatura, que prevalece a lo largo de todo el poemario —presente ya, por tanto, en el propio título—, sino, además, sugerir el deseo del poeta de ocultarse tras la palabra, tras la literatura (encarnada en el personaje del marino), en su composición de mayor contenido autobiográfico. A su vez, de acuerdo con la crítica, el «yo» se irá desdoblado sin cesar. Este afán excesivo de fragmentar el «yo» y «dar a luz a los 3000 personajes que se resumen en Gilberto Owen» (*O*: 294) tal vez responda a la aspiración de lograr una proyección universal de su poesía y de llegar al lector. Esto parece corroborarse en el «*Día veintiséis, Semifinal*» (*O*: 86). Aquí se sugiere la desvinculación por parte del «yo» de su poesía cuando esta se materialice en forma de libro («ya será de papel su carne de palabras»). Entonces «ya no serán [suyas, se entiende] si van a ser de todos» (véanse pp. 36-38 de este trabajo).

¹⁴ El primer relato de Sindbad comienza así: «Sabed [...] que mi padre fue un gran comerciante y una persona de valía, inmensamente rico. Cuando murió, yo era aún pequeño, y me dejó en herencia dinero, fincas y tierras. Al llegar a la mayoría de edad me hice cargo de todo», y al cabo de un tiempo «mis bienes se habían concluido, y mi situación había cambiado, puesto que había perdido todo lo que poseía» («Sindbad el Marino» 1990: 201). En cuanto al sintagma final del verso, podría ser una alusión autobiográfica, dado que, tras su marcha en 1928, Owen se ganó dentro de Contemporáneos fama de «ser fantasmal» (véase Quirarte 2007: 18). Es más, a su regreso a México en 1941, Quirarte (ibídem: 145) comentará: «es un fantasma que ya casi nadie reconoce».

La sistemática destrucción del «yo» no tiene origen en el libro de *Perseo vencido*, cuya culminación (en este sentido) se observa en *Libro de Ruth*. Aquí no solo se logra casi la aniquilación total del «yo» gracias al uso del monólogo dramático¹⁵, sino que con la propia retórica se pretende romper cualquier atisbo de subjetividad: «el discurso amoroso se sustenta en la hipérbole, la antítesis y el contexto» (Quirarte 1990: 154). Además, se introduce un contrapunto humorístico que, en nuestra opinión, no pretende descargar el clímax alcanzado, sino incrementar el matiz grotesco logrado a través de la exageración del discurso¹⁶. El camino recorrido hasta *Libro de Ruth* es intrincado pero coherente, hasta el punto de que se podría hablar incluso de una estructura circular cuyo comienzo quedaría marcado por «Canción del alfarero» y se cerraría con «Sindbad el varado» —último poemario cronológica y poéticamente, pues en él se finaliza la pesquisa poética que había iniciado en *Primeros poemas*. En medio, dentro del plano narrativo, quedarían los *alter ego* de sus dos novelas primerizas; su desdoblamiento tanto en sus epístolas como en *Examen de pausas*¹⁷; su tendencia a hablar de sí en tercera persona —ostensible en esta última, en *Novela como nube* y en sus escritos periodísticos de su periodo en Bogotá—; la adopción de pseudónimos en sus artículos (Newo Otreblig, Max Carón, Gog) o, incluso, el anonimato (la mayoría no los firmaba). En cuanto al ámbito poético, cabría señalar que el desarraigo del «yo» viene incentivado por las corrientes estéticas que cultivó: la poesía pura en *Desvelo* y los ismos en *Línea* (entre los que destacan el cubismo y el surrealismo). La cumbre de todo ello es «Sindbad». Resulta significativo que sea aquel el único de los tres personajes de *Perseo vencido* cuya razón de ser sea la literatura, frente al origen mítico-bíblico de los otros dos. Asimismo, al igual que Owen, el marino es el único que se

¹⁵ Decimos «casi», porque el poeta que cultiva el monólogo dramático, independientemente de que «se proyecte en el pasado, en la naturaleza o en otra persona, jamás olvida que está interpretando» (Robert Langbaum 1996: 82). Además, como ya matizaba Owen al inicio de uno de sus artículos de prensa, a pesar de su intención de borrar el «yo odioso» de su columna: «Quiero también decir que al enterrar en su arena la cabeza, no pretendo inhibirme hasta lo impersonal acostumbrado» (Owen 2009: 56).

¹⁶ Obsérvese, por ejemplo, el penúltimo verso de «Booz se impacienta» (*O*: 101).

¹⁷ Owen da a entender que concebía la carta como un género literario más (véase Owen 2004: 149 y 161), motivo por el que debemos incluir en esta relación el desdoblamiento que tiene lugar en una de sus misivas a Villaurrutia en 1928 (véase *O*: 261-262); aunque sin duda es mucho más relevante la reflexión que se incluye en *Examen de pausas*: «'Yo' no es indivisible, no es unidad. Hay, ella, el yo que hace; yo seré el yo que me veo, en ella, hacer. Tengo que ser un espectador que provoque el acontecimiento, que lo dirija y lo explique. La felicidad me está arrugando el rostro. Tanto mejor: es la máscara que conviene al coro griego» (*O*: 195).

halla «siempre en eterna búsqueda» (Beltrán Cabrera 1998: 104). En cualquier caso, ese afán por desprenderse de su identidad parece tener un motivo: el «pecado original no fue cuando Adán. Fue cuando nos bautizaron. Llevamos el estigma de nuestro nombre» (*O*: 290). Estas palabras de 1948 casan a la perfección con aquellas que citábamos antes de 1928: «solo la eternidad mía, mi yo (qué feo término ineludible), *sólo Gilberto Owen sin ese nombre y sin esta mano, el de por dentro*, me interesa» (Owen 2004: 157, el subrayado es nuestro).

Esto último adquiere gran relevancia para una de las lecturas —comúnmente aceptada— del poema inicial de «Sindbad el varado»: «*Día uno, El naufragio*». De acuerdo con ella, el sujeto lírico despierta y «entonces comprende que su viaje ha permanecido en la inmóvil isla de su cuerpo, estático en una vertiginosa travesía por la vida o su destino» (véase Montemayor 1981: 94-96). En nuestra opinión, no se trataría de una cuestión vital, sino de un recorrido poético, que sucede en el interior del poeta (he ahí el porqué de su inmovilidad). La elección de ocultarse tras un personaje tan significativo como Sindbad (por su estado perpetuo de búsqueda y su raigambre puramente literaria)¹⁸, por un lado, y de presentar un cuerpo inmóvil, por otro, responden a ese interés —antes subrayado— de llevar a cabo una introspección que le permita descubrir «lo noble que hay en ti» (*O*: 18)¹⁹. Recordemos que el único Gilberto Owen que le interesa es «el de por dentro» (Owen 2004: 157), pues es ahí donde reside

¹⁸ No olvidemos las palabras de Owen (*O*: 279) a Luis Alberto Sánchez: «Dime si te parece bien el nuevo plan del libro, cuyo título, en este caso, sería *Perseo vencido*; si no quieres añadirle la *Ruth* y el *Madrigal*, puede ser, como decía antes, *Sindbad el varado*». Es decir, los dos personajes mítico-bíblicos quedarían suprimidos de su última publicación. De acuerdo con nuestra lectura de su obra, esto tendría una sencilla explicación: *Libro de Ruth* ya ha visto la luz en 1944 y con él concluye su búsqueda de la mujer idílica (con el despecho de quien ha fracasado: «Ya me voy con mi muerte de música a otra parte./ Ya no me vivo en ti. Mi noche es alta y mía», *O*: 105), razón por la que solo quedaría pendiente la poética. Ahora bien, la decisión final es perfectamente coherente, pues agrupa sus temas principales en un solo volumen: primero, «Madrigal» (un único poema para presentarnos a Owen frente al milagro poético); a continuación, «Sindbad» (el poema de mayor extensión, escrito a lo largo de dieciocho años. Fue el poema al que más tiempo dedicó y en el que concluye la pesquisa poética —que, como hemos visto, comenzó en sus *Primeros poemas*); por último, el «Libro de Ruth». En los tres parte de la experiencia para plasmar ideas universales: la dificultad de fijar en palabras el Caos, seguida de una reflexión sobre el acto creador (como veremos más adelante) y la relación de un fracaso amoroso (única solución posible para quien ha tratado sin éxito de fijar una ilusión, una idea).

¹⁹ No debemos olvidar, por un lado, que el verso arriba transcrito pertenece a *Primeros poemas* y, por otro, que «la curiosidad por el viaje inmóvil ya estaba presente por lo menos desde 1919 entre los jóvenes escritores» de *Contemporáneos* (Juan Pascual Gay y Francisco Estévez 2017: 21); es decir, tanto la pesquisa poética de Owen como la meditación sobre la posibilidad de un viaje inmóvil surgen casi simultáneamente.

su poesía (véase *O*: 84). Esta solución ya había sido anticipada en *Desvelo*, donde no solo el «yo» reconocerá su insatisfacción con todo lo que había escrito hasta entonces, sino que intuirá el desenlace que acabamos de mencionar:

PALABRAS oscuras, que entonces
me parecían, ¡ay!, tan claras.
Hoy me estaría aquí pensando
hasta el alba, desesperadamente,
sin arrancarles un sentido:
¡tan de otro me suenan,
tan lejanas!

En cambio ésta aún no modulada
que en mí dirá una voz innata,
¡qué desnuda la siento,
qué nueva aún y ya qué conocida!

Está en mí —y en ti, libro,
como un recién nacido en el regazo
frío de este silencio, este cadáver,
hoy, de aquellas palabras (*O*: 34).

De esta manera, si aceptamos la cohesión interna tan trabada que se vislumbra en la obra de Owen, no consideramos fortuito que el poemario se abra con la imagen del sujeto lírico despertándose, ni que esto ocurra por la mañana, como comentaremos más adelante. Tampoco creemos casual ese comienzo *in extrema res* (en cierto sentido)²⁰ con que se nos presenta al «yo» náufrago tras haber mantenido un combate nocturno con la literatura —«Y luché contra el mar toda la noche,/ desde Homero hasta Joseph Conrad» (*O*: 70)—, cuyo desenlace, se entiende, concluye con el sujeto lírico arrojado del navío en que navegaba para terminar frente a su poesía; ni que todo ello se produzca en la más absoluta inmovilidad. Desde nuestro punto de vista, lo que se nos está planteando es una síntesis de todo proceso creador: el arduo viaje en el que debe embarcarse todo aquel que quiera convertirse en escritor (he aquí la proyección universal de «Sindbad»). Tal vez este sea el motivo por el que los dos poemas siguientes a tan anhelado hallazgo sean los únicos en los que se plantee una reflexión metapoética: «*Día veintitrés, Y tu poética*» y «*Día veinticuatro, Y tu retórica*». Ahora

²⁰ Decimos *in extrema res* porque se omite la relación previa al embarco y el posterior viaje: ¿será porque se nos ha contado ya? ¿Cuándo comenzó la travesía que terminó en naufragio?

bien, en «*Día veinticinco, Yo no vi nada*» —el título parece apelar al primer poema, como explicaremos después—, la voz confiesa que el supuesto naufragio en la poesía no ha sido más que una «sucesión de naufragios, inconclusos» (*O*: 86). En ello estriba el fracaso del Sindbad poético. La clave la observamos, quizás, en los versos del «*Día veintidós, Tu nombre, Poesía*»:

Trepar, trepar sin pausa de una espina a la otra
y ser ésta la espina cuadragésima,
y estar siempre tan cerca tu enigma de mi mano,
pero siempre una brasa más arriba,
siempre esa larga espera entre mirar la hora
y volver a mirarla un instante después.

Y hallar al fin, exangüe y desolado,
descubrir que es en mí donde tú estabas,
porque tú estás en todas partes
y no sólo en el cielo donde yo te he buscado,
que eres tú, que no yo, tuya y no mía,
la voz que se desangra por mis llagas (*O*: 83-84).

La primera tirada es fundamental para nuestro comentario: en los dos versos iniciales no solo se refleja el estado permanente en que se halla envuelto el «yo» (curiosamente, el número de espinas coincide, más o menos, con el número de años con que contaba Owen), sino que evoca, con la imagen de la «espina», su sufrimiento durante la búsqueda —padecimiento que ya hemos subrayado antes. Asimismo, en los tres versos finales, se confiesa la imposibilidad de aprehender su voz, a pesar de no haber cejado en su empeño. En cambio, en la segunda parece que ha concluido al fin la escalada del sujeto lírico, que habría llegado a la cumbre de su indagación poética. Con todo, se podría cuestionar la sinceridad del «yo», que parece haber omitido una parte esencial del verso para desentrañar por qué su sucesión de naufragios es siempre incompleta²¹, por qué nunca logra asir con la mano su poesía (o mejor dicho: modelarla cual alfarero o fijarla cual escultor). Acaso la revelación la encontremos en *Los alimentos terrenales* de André Gide (1985: 20): «Aquél al que no es posible encontrar

²¹ Para Michael Hamburger (1982: 41), «the truth of poetry, and of modern poetry especially, is to be found not only in its direct statements but in its peculiar difficulties, short cuts, silences, hiatuses and fusions».

está en todas partes»²². Así pues, esa incapacidad supondrá el gran fracaso vital del autor —como ya anotó Dauster (1963: 109) a raíz de «Madrigal»—, quien «no logró conquistar la poesía [...] ni haber alcanzado el misterio final». Es más, uno extrae la impresión de que el poema «*Día veintisiete, Jacob y el mar*» está concebido simplemente para subrayar esa imposibilidad; de tal manera que el sujeto lírico no solo falla a la hora de hallar su poesía tras una contienda feroz, sino que su derrota dejará una cicatriz visible y perenne:

Qué hermosa eres, Diablo, como un ángel con sexo pero mucho
más despiadada,
cuando te llamas alba y mi noche es más noche de esperarte,
cuando tu pie de seda se clava de caprina pezuña en mi
abstinencia,
cuando si eres silencio te rompes y en mis manos repican a
rebato tus dos senos,
cuando apenas he dicho amor y ya en el aire está sin boca el
beso y la ternura sin empleo aceda,
cuando apenas te nombro flor y ya sobre el prado ruedan los
labios del clavel,
cuando eres poesía y mi rosa se inclina a oler tu cifra y te me
esfummas.

Mañana habrá en la playa otro marino cojo (*O*: 87)²³.

Ahora bien, tras haber comentado —desde la experiencia del «yo»— el posible final de todo aquel que ansía ser poeta, vamos a continuar con nuestra lectura del «Sindbad» como poema en que se propone una reflexión sobre el proceso artístico, desde sus orígenes hasta su desenlace; interpretación que casaría a la perfección con un espíritu que se autoproclamaba explícitamente como la conciencia teológica de su grupo (véase *O*: 290), pero, implícitamente, como su «conciencia poética», algo ya muy bien intuido por Montemayor (1981: 91) y corroborado después por Beltrán Cabrera (1998:

²² La trascendencia de la novela de Gide y del Dios gideano en la obra de Owen es esencial, como lo prueba el poema de apertura de *Línea*, «Sombra». A propósito de este, Quirarte (en Owen 2004: 153, nota 54) comenta que no es más que «un homenaje al personaje y al tono de Gide». Ahora bien, en una reseña sobre una traducción que se publicó en 1943 de aquella novela en México y a raíz de sus primeras lecturas del escritor francés, Owen hizo una declaración que podría establecer un claro vínculo entre los dos poemas iniciales de *Desvelo* y *Línea*: «y cuando inicié, por mi cuenta, un diálogo imposible con un Nathanael, nacido sordo y mudo por la propia voluntad de monólogos sin respuesta del padre» (*O*: 247).

²³ La crítica (véanse García Terrés 1980: 169-171 y Quirarte 1990: 113-124) ha entendido este poema como prueba del desdoblamiento de Sindbad en Jacob.

33). Resulta, por tanto, curioso que ninguno de los dos especialistas mencione el poema «Teologías» de *Línea*. Dado que nos disponemos a analizarlo para respaldar nuestro comentario (pues algunos autores difieren de que Owen sea la conciencia poética, véase García Terrés 1980: 161), creemos oportuno transcribirlo previamente a fin de esclarecer nuestras palabras:

Como caía la tarde, el techo se levantaba, poco a poco, hasta perderse de vista. Y como las paredes huían también, agazapándose, pronto la sala dejó de serlo, ilimitada. Al fondo estaba el hombre grueso y vehemente a quien mal llamábamos Chesterton. Entre sus dedos sólo Milhaud respiraba.

Y como apenas íbamos al final, no había sucedido sino la música. No, no. También había sucedido, un poco, la pintura.

Mientras sus hermanas destrozaban al músico, Eurídice se lamentaba, bisbiseando, a mi lado. Parecía una feminista, pero eras tú: —Sacamos siempre la peor parte. Si es una la que vuelve, ya se sabe, estatua de sal. Y, si Orfeo vuelve el rostro, es a una y no a él a quien de nuevo encierran en el infierno. No es justo, pero es divino.

Yo quería advertirte que en griego se dice de otro modo, pero por aquel tiempo empecé a tener la misma edad de los personajes de mis sueños, para enseñarte a morir sin ruido. Me interesaban dos fichas o fechas equivocadas y, si te hablaba, era sólo de ausencias, de manera que las palabras se resignaran a hacer tan poco, tan casi nada, tan nada de ruido como el silencio. Y nos sentíamos llenos de algo que por comodidad llamamos simplemente Dios. Pero era otra cosa, otra cosa (*O*: 60).

Primeramente, cabría destacar las dos últimas líneas, de las que se desprende que Owen no habla de Dios al hablar de teología. A pesar de la incógnita final, hay indicios para pensar que se trata de la poesía, como la repetición final, que evocará el efecto del eco (cuya vinculación con la poesía queda patente en «Pureza»). Igualmente, si nos retrotraemos a las dos estrofas del comienzo, observamos cómo parece sugerirse la llegada de la noche (lín. 1) y, con ella, la aparición inevitable de la poesía (líns. 6 y 7)²⁴. Asimismo, el inicio de la cuarta estrofa nos remite a un artículo de Owen de por aquel

²⁴ La identificación de la noche con el momento del acto creador la analizamos más adelante. En cuanto a las sexta y séptima líneas, es preciso apuntar la asociación que se sugiere entre la poesía y las otras dos artes en *Examen de pausas*: «Y como mi voz nunca ha servido para otra cosa que para repetir impertinencias, se ha puesto a hablar de poesía. Si recita estoy perdido. Y la perderé, además, porque el poeta Gilberto la hará su última voz. Necesita una así para *cantar sus pinturas*» (*O*: 187, el subrayado es nuestro).

entonces en el que dedicará unas palabras a la etimología del término «poesía, en griego *poiesis*, hacer»; pero matizará: «y por antonomasia la cosa hecha, la creación, es esto antes que nada: invención, creación humana expresiva» (*O*: 226). Por último, todo ello se refuerza al descubrir Owen que aquello que invade su interior es la poesía, como ya hemos señalado. De esta manera, una vez que hemos establecido una propuesta plausible, corroborada por un texto de Owen, nos disponemos a continuar con nuestra interpretación del «Sindbad». Para ello debemos volver al estado previo al naufragio, de acuerdo con el primer poema de la serie:

Y luché contra el mar toda la noche,
desde Homero hasta Joseph Conrad,
para llegar a tu rostro desierto
y en su arena leer que nada espere,
que no espere misterio, que no espere (*O*: 70).

En el «*Día veintitrés, Y tu poética*», se nos sugiere una posible interpretación para los versos de apertura: «Primero está la noche con su caos de lecturas y de sueños» (*O*: 84). En principio, se nos advierte de que la inmensidad y diversidad de obras literarias existentes desde Homero obligan a uno a mantener una contienda que se prolongará, metafóricamente, durante «toda la noche». El primer verso del fragmento citado y la alusión a Conrad parecen reforzar nuestra teoría, pues ambos nos han servido para ver en un relato del autor de *Lord Jim*, «Juventud», la fuente de inspiración para el «*Día primero*» de «Sindbad». Al final de la narración, cuando el capitán Marlowe rememora el momento en que contempló Oriente por primera vez (tras haber naufragado), no solo subraya la huella que aquella visión dejó en él, sino que, además, apunta: «yo era joven y acababa de luchar contra el mar» (Conrad 2015: 240)²⁵. Asimismo, se nos recuerda la existencia de otro componente esencial, simultáneo a la

²⁵ Confróntense las palabras que pronuncia el personaje con nuestra lectura del poema de Owen en las páginas 19 y 20 del trabajo: «yo era joven y acababa de luchar contra el mar. *Vi cómo me miraba* ¡Y eso es lo único que queda! *Nada más que un momento, un instante* de vigor, de romanticismo, ¡de juventud...!» (el subrayado es nuestro). En nuestra opinión, la concomitancia de esta cita con los versos de Owen es tal que no puede pasar desapercibida, más si valoramos que tanto el sujeto lírico como el capitán Marlowe se encuentran recordando un tiempo pretérito (de juventud, de lecturas). Asimismo, la parte enfatizada establece una diferencia importante con la alusión intertextual homérica, que nos remite al quinto canto de la *Odisea*, momento en que Odiseo, tras abandonar la tierra de Calipso, sufre la ira de Poseidón en plena travesía marina y termina naufragando en la tierra de los feacios.

lectura: «y de sueños». Esto, en nuestra opinión, alude a los comienzos artísticos de cualquier creador, que debe compaginar lectura y escritura. Para ello, se insinúa el desarraigo con la realidad que se debe experimentar. Quizás esta sea la razón por la que en *Primeros poemas* el sujeto lírico se declaraba «soñador, que se guía sólo por el fanal/ de su ilusión; que marcha ávido sitibundo/ de idealidad, sobre el abismo de lo real...!»²⁶ (*O*: 17, el subrayado es nuestro). Además, nos atrevemos a inferir una alusión implícita a su obra anterior que permitiría «leer entre líneas»²⁷ el trasfondo del mensaje: la necesidad de cultivar la escritura con ahínco antes de conseguir la tan anhelada «poesía plena» (recuérdese la evolución de alfarero a escultor antes subrayada), cuya corporeidad quedaría evidenciada en «palabras nuevas, imágenes e ideas nuevas» (*O*: 227-228). Tal vez solo así se conseguiría el naufragio del individuo en la poesía, según declaraba el tercer verso («para llegar a tu rostro desierto»).

En cuanto a los dos versos finales, parecen crear un efecto fundamental en el universo poético de Owen: el eco. A cualquiera que esté familiarizado con su poesía le resonarán inmediatamente en la cabeza aquellos recogidos en el poema inicial de *Desvelo*:

¡Qué puro eco tuyo, de tu grito
hundido en el ocaso, Amor, la luna,
espejito celeste, poesía! (*O*: 26).

Y también aquel verso de «Sombra», composición que abrirá *Línea*: «Y el eco de una voz que no suena» (*O*: 51)²⁸. Este mutismo nos parece bastante significativo si consideramos que el «yo» de «Sindbad» ordena a la «tierra que me acogió de noche náufrago» que se calle: «Y no hablas. No hables,/ que no tienes ya voz de adivinanza» (*O*: 69), es decir, ya no encubre un enigma. ¿Cabe la posibilidad de que el interlocutor

²⁶ En 1933, Owen manifestaba públicamente en «Nota autobiográfica», previa relación a una pequeña muestra de su poesía: «Los poemas que siguen son danza pura todavía; aún no tienen voz en mi boca las cosas del mundo» (*O*: 198-199).

²⁷ En una de sus cartas, afirma: «Siempre he sabido leer —y escribir— entre líneas. Son muy pocas las ocasiones en que la pasión me arrastra a lo literal» (*O*: 281).

²⁸ Al igual que en «Pureza», en este caso parece apelarse a la palabra. Recordemos tanto el comienzo del poema: «MI ESTRELLA —óyela correr— se apagó hace años» (*O*: 51), como la asociación simbólica que se sugiere en «6. Palabras» (de *Desvelo*) entre estas y las estrellas (véase *O*: 29). Todo ello explicaría por qué el «eco» de *Desvelo* en *Línea* es «el eco de una voz que no suena». Para otra interpretación de los versos de «Sombra», véase Segovia (2006: 25-26).

sea «la neuma poesía», que habría dejado de ser «una novela de misterio» (*O*: 288)? La reacción airosa, se podría decir, del «yo» quedaría justificada en «*Día doce*: Llagado de su poesía», pues a ella le confiesa que solo «tu tronco de misterio es lo que me apuntala un cielo en ruinas» (*O*: 77). ¿Podría ser, entonces, que se cumpliera la tercera hipótesis de García Terrés (1980: 95) en detrimento de las otras múltiples interpretaciones que se han ofrecido? Si aceptamos que el interlocutor es la poesía, debemos plantearnos la posibilidad de que se establezca entre ella y la isla donde naufraga el «yo» una relación de sinécdoque. En suma, ¿se ha producido, por tanto, el naufragio del aspirante a poeta en la tierra de la poesía? ¿Tiene lugar el auténtico final de la travesía, el encuentro del poeta con su voz? Antes de aventurar alguna respuesta, vamos a transcribir la primera tirada del poema de apertura de «Sindbad» —que ha dado pie a muy diversas interpretaciones, basadas en apenas unos versos— con el fin de esclarecer el comentario posterior:

Día primero,
EL NAUFRAGIO

Esta mañana te sorprendo con el rostro tan desnudo que
temblamos;
sin más que un aire de haber sido y sólo estar, ahora,
un aire que te cuelga de los ojos y los dientes,
correvedile colibrí, estático
dentro del halo de su movimiento.
Y no hablas. No hables,
que no tienes ya voz de adivinanza
y acaso te he perdido con saberte,
y acaso estás aquí, de pronto inmóvil,
tierra que me acogió de noche náufrago
y que al alba descubro isla desierta y árida;
y me voy por tu orilla, pensativo, y no encuentro
el litoral ni el nombre que te deseaba en la tormenta (*O*: 69).

En nuestra opinión, se pueden observar indicios que respaldarían una respuesta afirmativa a las cuestiones del párrafo anterior, como parece corroborarse desde el punto de partida: «Esta mañana te sorprendo con el rostro tan desnudo que temblamos».

Nótese el énfasis que pone el sujeto lírico en la desnudez de la tez de su interlocutor²⁹; es tal el grado de pureza que contempla que no puede evitar un estímulo involuntario, que será correspondido: «temblamos». ¿A qué se debe esa sorpresa mutua? Quizás a que Owen consideraba que la poesía no era una entidad estática, sino que poseía movimiento (en sentido figurado), gracias a lo cual se podría desencadenar un encuentro repentino, inesperado, fugaz, entre aquella y el poeta, de tal modo que se iluminaría la aparente paradoja que ha generado tantas y tan variadas interpretaciones: «sin más que un aire de haber sido y sólo estar, ahora/ (...) correveidile colibrí, estático/ dentro del halo de su movimiento»³⁰. Al menos esta es la interpretación que deducimos de sus palabras a raíz de la poesía de Alfonso Reyes —nótese la universalidad de su comentario: «en realidad, la poesía anda por ellos [los laberintos del poeta], perdida y buscándose a sí misma [...] y casi siempre se la encuentra uno, de pronto, cuando menos lo esperaba, en alguno de los rincones del laberinto» (O: 280). Así, según parece, la reacción del «yo» nos evoca la de aquel que acaba de experimentar una epifanía —la revelación de la poesía. Es preciso, por tanto, recordar que «lyrical poetry, by its very nature, has always been less concerned with continuous, historical or epical time, with *chronos*, than with *kairos* and what Joyce called epiphanies» (Hamburger 1982: 59); que son «una manifestación del mundo invisible dentro y a través del mundo visible [...] y dura[n] solo un instante. Transcurrido este, regresamos bruscamente al mundo de la percepción habitual» (Langbaum 1996: 111-112). Por otro lado, cabría contrastar las palabras de Langbaum con las de Owen en «Poesía —¿pura?—plena», donde declaraba «un credo», cuyo «primer mandamiento, en efecto, es la fe: fe en la *presencia invisible* de la poesía³¹» (O: 225). Otra cuestión relevante es que:

²⁹ Recordemos los versos de *Desvelo* transcritos en la página trece: «En cambio ésta aún no modulada/ que en mí dirá una voz innata, / ¡qué desnuda la siento, / qué nueva aún y ya qué conocida!»

³⁰ Se entiende, claro, que su inmovilidad nace de que «será de papel su carne de palabras» (O: 86). Asimismo, la asociación entre un animal volador y un verso no es nueva, pues ya en «Canción de juventud»: «Finge el fluir de versos vuelo de mariposas» (O: 15).

³¹ Razón por la que hemos rotulado nuestro capítulo «*En presencia de la ausencia*», título procedente de la novela homónima del poeta palestino Mahmud Darwix (1941-2008), para quien el epígrafe guarda unas connotaciones más devastadoras que para Owen: la destrucción de toda vida humana a manos del mal, encarnado en la figura de un tirano que contempla impávido la masacre que ha generado (véase Darwix 2012: 84-85).

la epifanía, en el sentido literario, es una manera de aprehender el valor cuando este deja de ser algo objetivo —cuando deja de pertenecer a la naturaleza, o sea, a un conjunto públicamente admitido de ideas sobre la naturaleza. La epifanía fundamenta el enunciado de valor en la percepción; ofrece la idea en su mismo origen, estableciendo su validez no tanto en conformidad a un sistema público de valores cuanto en la experiencia genuina de una persona concreta. En otras palabras, *la epifanía nos proporciona la idea antes de que podamos emitir un juicio sobre su verdad o falsedad, antes de que haya sido abstraída desde la percepción —cuando todavía permanece unida a la emoción y al objeto percibido [...]* Y es precisamente [...] — en este nuevo desequilibrio entre el momento de la intuición, que es cierta, y la idea dudosa que de ella abstraemos— donde se cifra la identidad de una forma de literatura específicamente moderna, una forma que no imita a la naturaleza ni a un sistema de ideas sobre la naturaleza sino a la estructura misma de la experiencia: una poesía de la experiencia (Langbaum 1996: 111-112, el subrayado es nuestro).

El estado de incertidumbre, e incluso perplejidad, que remarcamos en el fragmento citado, parece manifestarse en los siguientes versos: «y *acaso te he perdido* con saberte, / y *acaso estás aquí*, de pronto inmóvil» (el subrayado es nuestro). Dado que ya hemos explicado la ambivalencia del segundo verso en la página anterior a raíz de otros, ahora nos centraremos en el primero. Para ello debemos retrotraernos a un momento previo al naufragio, en concreto aquel en el que el «yo» surcaba, en su poema «X», las oníricas aguas de *Línea*: «El sol no me deja oírlo [el nombre de su interlocutor: la poesía], / el ruido te me borra, me hacen olvidarte; pero de noche yo te / sé» (*O*: 53). Estos versos —además de establecer un claro vínculo con aquellos de «Sindbad» y, en consecuencia, entre los interlocutores de ambos poemarios—, podrían, quizás, desenmascarar por qué la epifanía de aquel transcurre una mañana, además de establecer una continuidad contextual en su obra. Esto nos permitiría enlazar esa simultaneidad de lecturas y comienzos artísticos de todo creador que proponíamos antes. Así, tal vez, el despertar matinal de «Sindbad» se deba a los inicios poéticos del hablante en la noche de *Desvelo* (donde al «yo» le velará «un sueño alto, frío, eterno», *O*: 30), que se prolongará en *Línea*. Como prueba de esa continuidad, encontramos muy significativo que el sujeto lírico del poema que recoge el verso anterior, «Ciudad», parece guardar cierta conexión con el narrador de *Novela como nube*, cuyo protagonista además es identificado con Sindbad en varios pasajes de la novela. A fin de esclarecer nuestra teoría, transcribiremos el poema para facilitar la comprensión del comentario posterior, que será importante para respaldar la continuidad contextual de la que hablamos:

Alanceada por tu canal certero,
sangras chorros de luces,
martirizada piel de cocodrilo.
Grito tuyo —a esta hora amordazado
por aquella nube con luna—,
lanza en mí, traspasándome, certera,
con el recuerdo de lo que no ha sido.

Y yo que abrí el balcón sin sospecharlo
también, también espejo de la noche
de mi propio cuarto sin nadie:

estanterías de las calles
llenas de libros conocidos;
y el recuerdo que va enmarcando
sus retratos en las ventanas;
y una plaza para dormir, llovida
por el insomnio de los campanarios
—canción de cuna de los cuartos de hora—,
velándome un sueño alto, frío, eterno (*O*: 29-30).

Tradicionalmente, *Desvelo* es un poemario que se asocia a la corriente de la poesía pura, teoría poética que conlleva el «repudio de todas las materias de la experiencia cotidiana» (Hugo Friedrich 1974: 177); ahora bien, lo cierto es que «Ciudad» parece inscribirse dentro de lo que Langbaum denominó «poesía de la experiencia». Inmediatamente después de su análisis sobre el fenómeno de la epifanía, afirma que «la característica esencial de la poesía de la experiencia» estriba en el cambio que se produce en el «enunciado de valor que se localiza». Este «pasa a convertirse en suceso, en cosa que ocurre a alguien en un momento y en un lugar concretos», razón por la que se precisa «mantener el poema localizado» a fin de «impedir que la situación dramática degenera en un mecanismo retórico y que el paisaje [que el poeta contempla] se transforme en la metáfora de una idea abstracta». Para ello es preciso organizar la poesía «conforme a una perspectiva concreta, o incluso extraordinaria», que

deja el paisaje intacto al indicar que se trata de un paisaje que está siendo observado. Localiza el poema de manera más firme al localizar específicamente al hablante en su relación con todo lo que ve y oye; y esto instituye la concreción no sólo del paisaje sino también del hablante, al preservar intacta la situación dramática como un intercambio

entre dos realidades idénticas. La validez de la perspectiva se ve obviamente reforzada por la conexión autobiográfica de la poesía romántica, por la posibilidad de identificar en los hablantes a [los poetas], y en los parajes de sus poemas lugares concretos que efectivamente visitaron (Langbaum 1996: 112-113).

Entonces, si confrontamos los versos de las dos últimas tiradas de «Ciudad» con el fragmento de *Novela como nube* —cuyas afinidades son extraordinarias— dedicado a la descripción de Pachuca, tal vez se pueda reconocer en la metrópoli del poema a la ciudad mexicana que muy probablemente Owen visitó: «Todo el pueblo se ha hundido por el peso del reloj central, *que cada cuarto de hora inicia una canción demodada*. Esta música, a la larga, llega a pesar más que la torre misma. Se llega de noche y nunca se sabe, desde *el balcón del hotel*, dónde termina la tierra y principia el cielo» (*O*: 171-172, el subrayado es nuestro). Curiosamente, en la descripción narrativa de Pachuca parece que quien habla es el escritor, puesto que el hilo narrativo previo se interrumpe en ese momento para transcribir «unas palabras del autor» (*O*: 170-171), cuya presencia explícita vuelve a tener lugar de manera inmediata (*O*: 173-174). De ahí que se pueda identificar al mismo hablante (una perspectiva concreta) y el mismo lugar en ambos textos, tal y como indica Langbaum. Por último, cabría señalar que el crítico puntualiza que lo «más importante si cabe, [es que] la perspectiva concreta delimita el ámbito de la existencia del poema», de tal modo que el paisaje no es contemplado «como éste es en sí mismo, o sea, en su aspecto convencional (en visión frontal y a idéntica altura)». Precisamente, en «Ciudad», como sucede en el poema que analiza Langbaum,

el paisaje se contempla desde arriba, por lo que debemos ubicarnos con el poeta y tomar prestados sus ojos si queremos reproducir la consistencia de la distorsión [...] Al tomar prestados sus ojos, el poeta nos presta también la experiencia pasada que éstos ocultan, lo que nos permite ver lo que él a través de la visión última. No obstante, [...] el contenido y significado de lo que ve cobra existencia y validez únicamente dentro de las condiciones limitantes de su mirada; por ello, toda idea que podamos abstraer del poema para una aplicación genérica resulta dudosa. Y es que no se trata sólo de la visión concreta de un paisaje concreto. Pues solamente [el poeta...] puede ver lo que ve y descubrir el significado que descubre. El énfasis en la particularidad (la conexión autobiográfica es un medio entre otros de alcanzarla) garantiza que el poema sea una experiencia auténtica de la que nace una idea y no la ejemplificación de una idea prefabricada (Langbaum 1996: 112-114)³².

³² Esto se puede observar también en la descripción de la novela, donde el paisaje queda distorsionado por la visión del narrador: «Por el columpio de las calles se mecen, sonámbulos, unos cíclopes que llevan en la mano, para mayor comodidad, su ojo único, luminoso y redondo...» (*O*: 172).

En suma, cabría la posibilidad de establecer una conexión plausible entre *Desvelo* y *Novela como nube* que avalase la continuidad contextual que culminaría con «Sindbad el varado». En cuanto a los vínculos entre el personaje de la novela, Ernesto, y el sujeto lírico del poemario último, hay que destacar que los dos comparten la paradoja de hallarse «en su viaje inmóvil» (*O*: 160), y que ambos se declaran «hijo[s] pródigo[s]» (*O*: 166). Asimismo, los dos reciben el nombre del legendario marino y conviven con el recuerdo del padre de Owen, a quien se alude siempre que aparece el término «gambusino»:

Lo improvisaron eterno, y él [Ernesto] llevó su complacencia hasta improvisar, también, una historia suya increíble, para no llegar con las manos vacías al festín de las confidencias. Ya no recuerda si fue la anécdota que le supone nacido en el mar y llamado también Sindbad, o si repitió simplemente la que mayores éxitos le ha dado, aquella que le fruncía el entrecejo para que se leyeran en él cosas de gambusinos y filibusteros (*O*: 152).

Por otra parte, los versos de *Línea* que transcribíamos antes —«El sol no me deja oírlo [el nombre de su interlocutor: la poesía], / el ruido te me borra, me hacen olvidarte; pero de noche yo te / sé» (*O*: 53)—, parece que sirven de puente entre la poesía de *Desvelo* y la de «Sindbad el varado». En primer lugar, guardan cierta similitud con la razón del origen del insomnio del sujeto lírico en *Desvelo*, manifiesta al comienzo de «9. Adiós» (véase *O*: 30). En segundo lugar, no deja de ser significativa la variación en el tiempo verbal respecto al verso de «Sindbad»: «y acaso te he perdido con saberte». La incertidumbre actual del sujeto lírico probablemente esté vinculada al momento del día en que transcurre la epifanía. Recordemos que es precisamente por la mañana cuando el artista encuentra más problemas para elaborar su poesía, como no se cansa de repetir (véase *O*: 59). En cambio, tanto en *Desvelo* como en *Línea* (poemarios de ambientación nocturna), el «yo» irradia seguridad; es consciente en todo momento de que aún no ha logrado su madurez poética y de que se halla en plena pesquisa. Así pues, todo lo expuesto anteriormente podría servir tanto para desenmascarar por qué la epifanía de Sindbad transcurre por la mañana como para establecer una continuidad contextual en la obra de Owen; lo que permitiría corroborar nuestra interpretación del

verso del «*Día veintitrés, Y tu poética*» —«Primero está la noche con su caos de lecturas y de sueños» (*O*: 84)—, que evoca ese «ejercicio» constante y simultáneo de lectura y escritura que debe seguir todo aspirante a poeta a fin de intentar hallar su poesía.

Ahora bien, la poesía no aparecerá en el «*Día uno*» solo como mera interlocutora, sino que además será la «tierra que me acogió de noche náufrago/ y que al alba descubro isla desierta y árida». Montemayor (1981: 94-96), como ya hemos mencionado, propone otra lectura y considera que el viaje del marino poético en realidad no ha acontecido, sino que aquel «ha permanecido en la inmóvil isla de su cuerpo»³³. No obstante, cabe la posibilidad de que la isla no sea el individuo. A raíz de la tendencia monologante de la poesía de Arthur Rimbaud —cuya influencia en Owen fue apreciada por Tomás Segovia (2006: 14)— y de su incapacidad de comunicarse, Friedrich (1974: 118-119) se pregunta: «Quien ya no habla a nadie, ¿por qué compone poesía?». La misma pregunta se podría plantear cualquier lector de la obra del sinaloense, cuya preferencia por la conversación en monólogo queda subrayada en su obra poética (véase *O*: 26), narrativa (véase *O*: 136, 142, 190) y, también, en su epistolario personal (véase Owen 2004: 177). La conclusión del crítico podría ser perfectamente atribuida al autor de *Perseo vencido*: «Un espíritu para el que todos los lugares se han hecho inhabitables puede crearse en la poesía su única morada y su único centro de trabajo. Quizás sea esta la razón de que escriba poesía». Llegados a este punto, cabría recordar brevemente que Owen abandonó Asilo del Rosario con tan solo trece años. Tras una estancia breve en Toluca, llegó a México. Del Distrito Federal, como ya hemos apuntado, se marcha en 1928, «desempeñando funciones consulares

³³Esta hipótesis coincide, al parecer con la concepción que, en general, tienen los autores hispanoamericanos del motivo de la isla y el naufragio, como se desprende de las palabras de Ignacio Padilla (2010: 159-160) —aplicadas a la narrativa latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX: «La isla, en suma, no existe más allá de nosotros [...] En la idea de isla se invierten las nociones de exterioridad e interioridad, se multiplican los espacios íntimos, los encierros y el hundimiento como caras de la misma moneda existencial. Alegóricas o reales, interiores o exteriores, las robinsonadas responden a la idea de que toda isla es escenario de un naufragio vital donde el orden que rige el universo encierra el caos. El agua que baña la isla y la soledad que rodea al náufrago tienen la misma carga catastrófica: la una en su plenitud exteriorizante y la otra en su invitación a la introspección». Ahora bien, conscientes de la consabida actitud rupturista de los miembros de Contemporáneos, del declarado «odio a lo fácil» de Owen (2004: 149) y de lo que suponía para él la elaboración de una poesía plena: «ideas nuevas», ¿no debemos plantearnos, al menos, la posibilidad de otra lectura alternativa, más en relación con el gran tema que recorre toda su obra?

viaja y vive en muy diversas partes: San Luis Missouri, Detroit (que siempre odió ferozmente), Nueva York, Chicago, etc., y luego Sudamérica» (José Rojas Garcidueñas 1954: 4). Asimismo, ese afán por crearse en la poesía su única morada, acaso permitiría comprender mejor el carácter tan personal de su obra. Sin embargo, paradójicamente, puede que esto terminase perjudicándolo, dado que esa tremenda carga autobiográfica que impregna sus textos le impide abandonarse por completo a la literatura, esto es, lograr la destrucción total del «yo» que con tanto afán había perseguido a lo largo de su obra para lograr el naufragio completo en la poesía. Entonces se desencadena una «sucesión de naufragios, inconclusos» (*O*: 86), pues, al contrario que Charles Baudelaire —que también «habla partiendo del yo»—, Owen no consigue «su recogimiento en yo que ha eliminado los azares de la persona» (Friedrich 1974: 50-51). En consecuencia, sus «vicios renacían siempre» (*O*: 86). En último lugar, cabría apuntar que la razón de la transformación de la tierra (que lo acoge durante la noche mientras que por el día se muestra «desierta y árida») quizás esté asociada al acto creador, como ya hemos comentado.

Antes de concluir nuestro comentario, queremos hacer un apunte sobre la segunda tirada del «*Día uno*», en la que se produce un cambio pronominal con respecto a la primera: de la segunda persona se pasa a la tercera. Esto ha dado pie a que la crítica acepte la existencia de más de un interlocutor en el poema, al igual que se habla de numerosos emisores. Tal vez la solución sea más sencilla y, de nuevo, esté en consonancia con la obra anterior del poeta. En este sentido, cabría insistir en que Owen está empleando en «Sindbad» la técnica del monólogo dramático, «que carece de la perfección lógica del soliloquio y del diálogo porque, en rigor, su modo de enunciación se constituye como una de las voces en un diálogo» (Langbaum 1996: 267). En nuestra opinión, se trata por tanto de un cambio en el discurso del emisor, que pasa del diálogo (siempre que se apostrofa al interlocutor) al monólogo. Esto parece corroborarse tanto con los dos versos finales de la primera tirada —«y me voy por tu orilla, *pensativo*, y no encuentro/ el litoral ni el nombre que te deseaba en la tormenta» (el subrayado es nuestro), que marcan el cambio de la actitud del hablante en la tirada siguiente—, como con el contraste de los dos que encabezan las dos tiradas: «*Esta mañana te sorprendo....*» y «*Esta mañana me consume en su rescoldo la conciencia de mis llagas*»

(el subrayado es nuestro). De esta manera, Owen continuaría con la línea ya trazada en «Pureza» («Ya para entonces se me había vuelto/ el diálogo monólogo», *O*: 26) y continuada en «Sombra», como ya hemos comentado. Es más, esta ambigüedad pronominal aplicada a un mismo interlocutor se manifiesta en la tercera tirada del «*Día uno*»: «para llegar a *tu* rostro desierto/ y en *su* arena leer que nada espere» (el subrayado es nuestro). ¿Mera casualidad?

En suma, creemos plausible que «Sindbad el varado» esté concebido como una reflexión sobre la experiencia poética a partir de una tentativa personal del autor. De este modo, el poema no solo se abre por el final del proceso —con la epifanía poética y la incertidumbre del «yo» ante la manifestación que contempla—, sino que permite también desentrañar todo el recorrido poético seguido hasta entonces. La estructura del poema es clave, puesto que se divide en cuatro tiradas: en la primera se describe la revelación poética; en las dos siguientes se establece un lazo entre los poemas que conformarán «Sindbad» (segunda tirada, alusión clara a los poemas del ciclo «Llagado de...» y al de los «Rescoldos») y el sendero trazado hasta él (tercera tirada, apela a la formación lectora y los inicios artísticos de todo creador); finalmente, en los dos últimos versos, se nos anticipa el fracaso final del poeta. Nuestra teoría parece reforzarse con el título del «*Día veinticinco, Yo no vi nada*»: el sujeto lírico despeja las dudas del comienzo y reconoce que su encuentro inicial con la poesía no ha sido tal, sino que ha sido una mera ilusión; de ahí que su pesquisa poética guarde un fino vínculo con la del Dios de Gide, pues ambos están «presente[s] en todas [partes] y en todas invisible[s]» (véase *O*: 222). Así pues, Owen, a pesar de haber sido capaz de lograr una «poesía plena» que le permitiese trascender como uno de los grandes poetas de las letras hispanas del siglo XX, fracasó en su empeño de pretender lo «imposible», la «poesía pura». He aquí el porqué del temblor del «yo» en el primer verso del «*Día uno*»: refleja la emoción que lo embarga ante la visión de un milagro, pues Owen creía que solo está «por dentro, presente e invisible, la parte de Dios, el fluido [...], la poesía pura» (*O*: 227-228).

En el apartado introductorio, comentábamos la importancia que desempeñó la revista *Mito* en el desarrollo cultural de Colombia. «Pero *Mito* no lo hizo todo. La presencia en Colombia de Luis Cardoza y Aragón, de Vicente Gerbasi, de José Gorostiza, de Gilberto Owen, fue también decisiva para sanear el ambiente opresivo y para ampliar el estrecho horizonte nacional hacia otras latitudes» (Cote Baraibar 2006: 13). El autor de *Perseo vencido* participó con denuedo en dicho proceso a través de sus colaboraciones en *El Tiempo de Bogotá*, *El Espectador* y la *Estampa* (donde trabajaría como jefe de redacción). Asimismo, un año después de contraer matrimonio con Cecilia Salazar, abrió la *Librería 1936*, que gozó de una gran popularidad³⁴. El escritor mexicano también dejó su huella en los círculos literarios de Colombia gracias a su poesía. «Los poemas de Owen aparecían en revistas y suplementos literarios de la época, el de *El Tiempo*, particularmente» (Mutis 1997b: 103), y despertaron el interés, tanto de los poetas ya consagrados como de los iniciados, por su marcada individualidad: «Era una poesía por completo ajena a nuestras simpatías del momento: el García Lorca de *Poeta en Nueva York*, el Vallejo de *España, aparta de mí este Cáliz*, Cernuda y, desde luego, el Neruda de la segunda *Residencia en la Tierra*» (ibídem). Seducido por el elixir de su verso, Mutis confesó «haber leído después con detenimiento y placer la obra de Owen», pese a que «siempre hubo en ella para mí una zona oculta que se negaba a entregarme su secreto y el placer de su conocimiento» (ibídem: 104). Sin embargo, en 1980, la aparición de *Poesía y alquimia. Los tres mundos de Gilberto Owen*, de Jaime García Terrés supuso un punto de inflexión en sus lecturas, al revelar «la clave de la poesía de Gilberto Owen» (ibídem). A continuación, vamos a aventurar la posibilidad de que dicho libro pudiera haber repercutido también en su faceta como creador, pues coincidimos con Diego Valverde Villena (véase 2011: 26) en que el Sindbad varado del mexicano forma parte de «la lista de los compañeros de Maqroll en su particular Academia de Marina».

A priori, nuestra propuesta podría generar ciertas dudas, puesto que a la hora de hablar de las influencias más determinantes en la obra de Mutis el miembro de Contemporáneos muy probablemente quedaría relegado al olvido. Por ello nos ha sorprendido gratamente ver cómo Valverde Villena recogía, entre los tan citados Joseph

³⁴ Para más información sobre su estancia en Bogotá, véase Quirarte 2007: 101-ss.

Conrad y Herman Melville, «otros compañeros más lejanos [...] que también gustan de saber de las andanzas del Gaviero. Son dos Simbads. Uno es el de Álvaro Cunqueiro [...] El otro es [...] el de Gilberto Owen» (ibídem). Dado que su apreciación no va más allá, nos disponemos a profundizar un poco más en ese posible vínculo que no ha sido analizado aún y en el que el estudio de García Terrés podría desempeñar un rol fundamental.

A la hora de abordar la producción poética de Owen, hemos subrayado la importancia de valorarla en su conjunto, conscientes de que el sinaloense la concibió como un *continuum* cuyo significado difícilmente podría ser desentrañado de manera aislada. En el caso de Mutis, nos ha llamado la atención el escaso énfasis que la crítica ha puesto en intentar conectar la obra poética con la novelística, si consideramos que ambas han sido recogidas bajo los títulos de *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía, 1948-1997* (1997) y *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (1993), y que en diversas entrevistas Mutis reconoció que todo manaba de su poesía (véase Carlos Gerardo Torres-Rodríguez 2015: 56). En principio, parte del problema nace del éxito inmediato con el que contó el colombiano en vida, lo cual propició una recepción sincrónica de su creación, razón por la que muchos especialistas no pudieron valorar el ciclo maqrolliano en su plenitud. Con todo, trabajos más recientes tampoco se han determinado a enmendar dicha carencia y han optado por aproximaciones más detalladas, centradas en una obra o un género concreto, relegando el resto a un apunte secundario. Asimismo, a la hora de establecer un hilo conductor entre los diferentes textos, se tiende a erigir al Gaviero como tal. En consecuencia, ha pasado desapercibida la figura de otro personaje cuya relevancia dentro del proyecto literario de Mutis no ha sido justamente valorada: el amigo transcriptor de Maqroll —tanto Claudio Canaparo (2003: 41-42) como Myrta Sessarego (2006: 72-91) lo omiten entre los «aspectos vinculantes a tener en cuenta». A continuación, nos disponemos a analizar la evolución de este olvidado personaje, a reivindicar su papel determinante en la trama de Maqroll³⁵ y, a partir de él, a intentar desentrañar algunas de las paradojas o silencios que rodean al enigmático marino, así como a entablar una serie de analogías con *Sindbad el varado*.

³⁵ No coincidimos con Sessarego (2006: 149) en que no intervenga «directamente en las historias del Gaviero» ni en que su función se limite a «adoptar el papel de fiel transmisor de sus palabras y su tono».

El proyecto literario de Mutis abarca algo más de cuatro décadas, desde sus inicios a finales de los cuarenta con la publicación de *La balanza* (1948), hasta comienzos de los noventa con *Tríptico de mar y tierra* (1993). Se podría decir que con esos dos títulos nace y muere su ficción, más allá de algún poema que apareció después. A diferencia de Owen, que esperó a su último libro para presentar a su Sindbad, el poeta colombiano uniría su camino al de Maqroll en su volumen primerizo. No sorprende, por tanto, que, frente a la estructura compacta que ofrece *Sindbad el varado*, la saga del Gaviero cuente con un esqueleto más deslavazado. En buena medida, esto se debe al vaivén al que ha sido sometida, propiciado por la más que probable falta de un proyecto asentado y definido. Este paso vacilante ha desencadenado numerosas contradicciones, alguna que otra licencia literaria por parte del autor y la necesidad de una revisión permanente de su obra (traducida en incontables alusiones intertextuales), a fin de aprehender el caos que imperaba en las páginas y del que ni siquiera Mutis conseguía salvarse. Con todo, parece que este halló la clave en una de sus composiciones primitivas, «Oración de Maqroll», poema en el que ya aparecen tanto el juego de las dos voces (el marino y otra indefinida) como el recurso literario de la recopilación de documentos, ambos esenciales en la saga. Como consecuencia de este artificio doble y en vísperas de un proyecto de mayor calado, parece que Mutis no tardó en percatarse de que solo con Maqroll no sería capaz de desenredar el complejo entramado que iba tejiendo en sus poemarios primigenios, un tanto voluble y disperso; al menos esta es la conclusión que extraemos al observar cómo esa voz que acompaña al viejo marino, indeterminada en un principio, sigue una evolución que culmina con la materialización en el *alter ego* de Mutis. Este se terminará declarando amigo y narrador de las peripecias de Maqroll, por un lado, y poeta con una obra propia dentro de la fábula, por otro.

De hecho, al autoproclamarse autor de los libros que Mutis había publicado en vida, el nuevo personaje los dotará así de una existencia propia dentro de la ficción. Es más, no contento con ello, terminará retratándose a imagen y semejanza de su creador. Esta extraordinaria afinidad ha propiciado que el personaje literario sea identificado por la crítica con el nombre de Álvaro Mutis. Esto ha derivado en la aceptación de que, desde su primera intervención en *La nieve del almirante* (1986), estamos ante un

personaje maduro, pleno, puesto que se trata de Mutis (independientemente de la etiqueta: transcriptor, narrador-testigo, etc.). Llegados a este punto, creemos conveniente recordar que en ningún momento de la obra poética y de la narrativa se nos revela su nombre o su nacionalidad, de tal modo que el personaje jamás abandona su condición ficticia. En este matiz reside, en nuestra opinión, la clave y el gran logro de Mutis, dado que su ente de ficción no puede ser entendido como un heterónimo pessoano. Recordemos que Pessoa traslada la ficción a la realidad, mientras que Mutis invertirá los términos; es decir, los personajes del portugués participan en nuestra realidad (interactúan con nosotros), razón por la que se declaran «poeta[s]auténtico[s], autosuficiente[s], perfecto[s]» (véase Antonio Tabucchi 1997: 33), ajenos a su creador³⁶. En cambio, la criatura de Mutis jamás abandona las fronteras de la literatura; en consecuencia, al carecer de nombre, no puede ser identificada con el Álvaro Mutis que firma los libros que nosotros leemos —como sí sucede con Álvaro de Campos, Alberto Caeiro y demás. Se podría decir, por tanto, que el colombiano literaturiza su realidad y crea un mundo aparte. Esta decisión permite hilar las composiciones que atañen a Maqroll con el resto de piezas, a priori inconexas, dado que todas ellas procederán de la pluma del anónimo personaje; fruto de «esa voluntad de conformar el libro único y abarcador» de la que habla Carmen Ruiz Barrionuevo (1997: 26) a raíz de *Los elementos del desastre* y *Los trabajos perdidos*³⁷. Por ende, la elección de los títulos que recogen tanto la poesía como la producción novelística cobra ahora mayor sentido, puesto que toda la ficción quedaría vinculada al universo del Gaviero gracias a la figura del *alter ego*, quien —se entiende— habría enriquecido sus publicaciones personales con los documentos relativos a Maqroll. Así pues, una vez establecidas las pautas del

³⁶ «La heteronimia es un método experimental para tener pensamientos, sensaciones, emociones y creencias nuevas, capaz de hacernos salir de la personalidad inmóvil que han configurado nuestro carácter, nuestra educación, nuestra herencia cultural, el lugar, el momento, las circunstancias»; de tal manera que «Caeiro, Reis y Campos son posturas de la consciencia de Pessoa diferentes de la suya natural». Por ello, las «personalidades de los heterónimos son a la vez auténticas y metafóricas. Son Caeiro, Reis y Campos quienes nos hablan, y en seguida nos acostumbramos a reconocer la manera de pensar, la escritura, el tono, la 'voz' de cada uno, que no se parece a ninguna otra». Con todo, en última instancia no dejan de ser una creación, razón por la que, además de ser «auténticas», también son «metafóricas». Esto implica que «se oye nítidamente la 'voz' de Pessoa presente en todas esas voces [...] es como si el poeta heterónimo contase y su creador lo acompañara en sordina, [...], para evitar que se olvide» (véase Robert Bréchon 1999: 221-228).

³⁷ A excepción de otras narraciones del colombiano, ajenas al proyecto maqrolliano y que no son reclamadas por su *alter ego*: *Diario de Lecumberri*, «La muerte del estratega», «Sharaya», «Antes de que cante el gallo» y *La verdadera historia del flautista de Hammelin*.

juego que propone el autor de *Empresas y tribulaciones*, nos disponemos a estudiar en las siguientes páginas la evolución de dicho proceso, desde sus orígenes hasta su culminación, a fin de demostrar cómo el *alter ego* no es un personaje maduro que brota de la nada, sino que, poco a poco, se va asentando y afianzando en el universo maqrolliano hasta adueñarse por completo de él.

En «Cádiz», uno de los poemas pertenecientes a *Los emisarios* (1984), Consuelo Hernández (1994: 76) percibió la presencia de una voz poética distinta a la de Maqroll, concebida «para ser modulada por un autor implícito». Coincidimos con ella y, de acuerdo con nuestra propuesta, intentaremos justificarlo. Si seguimos una lectura sincrónica, es decir, si solo valoramos los volúmenes que Mutis había publicado hasta entonces, a excepción de *Caravansary* (1981), comprobamos que las narraciones y los poemas dan cabida a varias voces, bien sean atribuibles a Maqroll, bien a personajes y narradores indefinidos. En cambio, en los dos poemas de apertura de *Caravansary* encontramos una variación significativa: la intromisión de un «autor» que se impone a sus entes de ficción en el discurso. Al menos esto es lo que nos sugiere la pieza inaugural, conformada por diez pequeños extractos independientes atribuidos cada uno a una voz distinta —tal y como había sucedido en los libros previos—, más la «Invocación» del cierre. Esta rompe con la armonía de voces que se había ido alternando hasta entonces a fin de focalizar una por encima del resto, la del «autor»:

¿Quién invocó aquí a estos personajes?
¿Con qué voz y palabras fueron citados?
¿Por qué se han permitido usar
el tiempo y la substancia de mi vida?
¿De dónde son y hacia dónde los orienta
el anónimo destino que los trae a desfilar frente a nosotros?

Que los acoja, Señor, el olvido.
Que en él encuentre la paz,
el deshacerse de su breve materia,
el sosiego a sus almas impuras
la quietud de sus cuitas impertinentes.
No sé, en verdad, quiénes son,
ni por qué acudieron a mí
para participar en el breve instante
de la página en blanco.
Vanas gentes estas,
dadas, además, a la mentira.

Su recuerdo, por fortuna,
comienza a esfumarse
en la piadosa nada
que a todos habrá de alojarnos.
Así sea (Mutis 1997a: 182)³⁸.

Este supuesto «autor» indeterminado se descubre y pone fin a la tendencia oral que se había pretendido emular en los poemarios anteriores en beneficio del discurso manuscrito: «No sé [...] ni por qué acudieron a mí/ para participar en el breve instante/ de la página en blanco» (ibídem). Igualmente, la única voz hasta ese momento identificable en la poesía, la de Maqroll, confiesa explícitamente por vez primera su deseo de participar de la escritura y así poder «dejar testimonio de algunas de las cosas que he visto en mis largos días de ocio, durante los cuales mi familiaridad con estas profundidades me ha convertido en alguien harto diferente de lo que fuera en mis años de errancia marinera y fluvial» (P: 192). En suma, quizás quepa entender *Caravansary* como el esbozo de un proyecto que contará con dos voces que se irán alternando a lo largo de la ficción posterior. Dado que la del Gaviero ya es reconocible, Mutis se debió percatar de la necesidad de volcarse con la otra —con el objetivo de que el lector pudiese identificar a un sujeto lírico independiente del marino—, empresa que no logrará hasta su siguiente poemario. Así pues, cabría preguntarse qué pudo haber movido al colombiano a iniciar ese juego de voces que desembocaría en un desdoblamiento ostensible por parte del «yo» en *Los emisarios*. Asimismo, no debemos olvidar que el intervalo de tiempo que transcurrió entre la aparición de *Caravansary* y el poemario que lo precedió fue el de mayor duración a lo largo de su experiencia como creador (no tenemos en cuenta, claro, las recopilaciones o antologías); mientras que la década siguiente fue la más prolífica de toda su carrera y la más rica, pues cultivó

³⁸ Nos ha parecido llamativo que en el siguiente poema, «Cinco imágenes», quizás se pueda entrever otra intromisión del autor (véase Mutis 1997a: 184). Asimismo, en «Tríptico de la Alhambra», composición de *Los emisarios* donde ya se acepta la existencia de «un autor implícito», este concluye con una idea pareja a la formulada en «Invocación»: «Y así un año y otro año/ y un siglo y otro siglo,/ hasta dejar en estos aposentos,/ donde resuena la voz del visitante/ en la húmeda penumbra sin memoria,/ en estos altos muros oxidados de sangre/ y líquen y ajenos también e indescifrables,/ esa vaga huella de muchas voces,/ de silencios agónicos, de nostalgias/ de otras tierras y otros cielos,/ que son el pan cotidiano de la guerra,/ el único y ciego signo del soldado/ que se pierde en el vano servicio de las armas,/ pasto del olvido, vocación de la nada» (ibídem: 230, el subrayado es nuestro); es decir, el sujeto lírico que se identifica con el «autor implícito» subraya la distancia que existe entre él y el resto de voces. De ahora en adelante, todas las citas procedentes de su poesía pertenecerán a esta edición, mas se anotarán en el texto entre paréntesis con una P y el número de la página correspondiente.

diversos géneros simultáneamente: poesía, narrativa y colaboraciones en prensa. Se entiende, por tanto, que a principios de los ochenta Mutis ya contaba con una idea sólida —la creación de otro personaje, su *alter ego*—, a partir de la cual consolidaría su proyecto poético en la novela, género con el que culminaría la suerte de Maqroll.

Desde nuestro punto de vista, tras varios libros publicados, una decisión tan determinante como la de crear un segundo ente de ficción que acompañe al primero en la obra posterior y que juegue un papel tan trascendental, no pudo haber sido algo fortuito. Probablemente, en alguna de sus lecturas, Mutis descubrió el abanico de posibilidades que le ofrecía aquella voz indefinida que, hasta entonces, solo había empleado a modo de narrador omnisciente en contadas ocasiones: «Oración de Maqroll», «En el río», «Las plagas de Maqroll», «El mapa» y «Letanía», además del fragmento introductorio de *Reseña de los Hospitales de Ultramar* (1973). Igualmente, alguna de las páginas que leyó, debió incitarle a tomar otra decisión fundamental en su carrera como escritor: la de continuar su proyecto poético en el ámbito narrativo. De esta manera, Mutis iría un paso más lejos que sus tan admirados Conrad o Melville, cuyos personajes no contarían con las dimensiones poéticas del Gaviero al estar solo vinculados a la prosa.

Curiosamente, sabemos que un día fortuito de 1980 el colombiano leyó y reseñó el monográfico de García Terrés dedicado a Owen. En este trabajo, además de analizar la simbología de *Sindbad el varado*, el mexicano explica cómo Owen se apropia de la narración arábiga (trasmutando en poesía ciertos episodios que pasarán a formar parte de la vida del nuevo Sindbad, como los de los «*Día catorce*» y «*Día quince*»³⁹, junto a otros procedentes de la biografía del autor o de otras fuentes mítico-bíblicas), y, a su vez, estudia cómo el sujeto lírico se desdobra continuamente (véase García Terrés 1980: 77-78, 102-104, 118-119, 166, 169-171). Independientemente de que uno pueda

³⁹ Que aluden a dos experiencias de «Sindbad el marino»: la primera, cuando es enterrado en vida junto al cuerpo de su mujer y su posterior fuga; y la segunda, cuando cae prisionero del Anciano del Mar y sufre un tormento hasta que consigue liberarse de él. Ahora bien, el Sindbad de Owen se declara «poeta viudo de la poesía» (no de una mujer), y, en cuanto al segundo episodio, parece ser un guiño autobiográfico a su gusto por la bebida. El tono elogioso y casi devoto puede llegar a producir cierta hilaridad si contrastamos la belleza de los versos con el motivo de su canto: «Alcohol, albur ganado, canto de cisne del azar./ Sólo su paz redime del Anciano del Mar/ y de su erudita tortura./ Alcohol, ancla segura y abolición de la aventura» (O: 78). Previamente, en el «*Día seis*, El hipócrita», cantaba: «y es hora de cuidarme de mi hígado» (O: 73).

coincidir o no con su propuesta, creemos que a Mutis ciertos pasajes debieron resultarle especialmente sugerentes para la elaboración posterior de su *alter ego*. No debemos olvidar que:

La importancia de una influencia es lo que suscita dentro de nosotros con elementos nuestros, propios. Las comparaciones y los paralelos, las identidades y los rechazos que suscita en nosotros. Nadie ha hablado de la influencia más fuerte en mí, que es Charles Dickens. Y sería bastante complicado para un crítico buscar en dónde está y por supuesto yo no le voy a dar las claves [...] Lo que importa de una influencia es lo que suscita en uno. Es como una maquinaria que echa a andar en nosotros la lectura de un determinado autor. Hay otros autores que nos gustan mucho, pero que no echan a andar dentro de uno esa maquinaria. Por ejemplo, un autor que yo frecuento y que admiro y quiero intensamente y además pienso que es sin duda ninguna el más grande escritor de los últimos 150 años, Marcel Proust, no me mueve a escribir una sola línea (Mutis 1997b: 165-166).

Una de las primeras impresiones que pudo haber extraído Mutis del estudio de García Terrés es la increíble capacidad de Owen para lograr una tremenda ambigüedad discursiva, lograda a través de una identificación casi absoluta con su criatura, lo que propicia que el lector pronto deje de reconocer al marino de la leyenda con el sujeto lírico. En el cuarto poema, sin ir más lejos, ya aparece citado el nombre del autor: «Todos los días 4 son domingos// porque los Owen nacen ese día» (O: 71). La presencia del poeta es tan fuerte como lo era en la época romántica, periodo de la historia literaria en que el «artista-héroe tiende a identificarse con su héroe protagonista hasta tal punto que se hace difícil distinguir lo que es el pensamiento del uno y del otro» (Rafael Argullol 1990: 36). No sin falta de razón, y con un ápice de ironía, Owen se declaraba en el «*Día tres*»: «yo, nuevo romántico» (O: 71)⁴⁰. Para ello el mexicano se sirvió del monólogo dramático, técnica que se amoldaba a la perfección a la finalidad de su poemario (elaborar una reflexión sobre el acto creador a partir de su experiencia, ocultándose tras la máscara de un personaje). Esta tensión evidente entre el poeta y su ente de ficción debió interesar especialmente al autor de *La balanza*, quien veía cómo el público empezaba a entender a Maqroll como su *alter ego*.

⁴⁰ La ironía vendría dada por el uso intencionadamente desmesurado del «yo» en apenas tres versos, algo sin parangón en su poesía: «yo solo afuera, y sin amor, mas prisionero,/ yo, mozo de cordel, con mi lamento a tu ventana,/ yo, nuevo triste, yo, nuevo romántico» (O: 71). Owen, a diferencia de los románticos, en su obra no pretende hacer «resurgir» el Yo (véase Argullol 1990: 23), sino dinamitarlo, como ya hemos comentado en el capítulo anterior.

De este modo, parece llamativo que, un año después de la aparición del monográfico sobre Owen, apareciese *Caravansary*, libro en el que Mutis comenzó a tantear, sin demasiado éxito, la inserción de la figura del «autor» en su poesía. Sin embargo, no se trataba solo de establecer una asociación explícita entre el «yo» y el «autor», pues, al fin y al cabo, en realidad, este no dejaría de ser otro personaje; se trataba de que el sujeto lírico se reafirmase como la extensión del poeta en la página en blanco, tal y como hizo Owen en *Sindbad*. Esto Mutis lo logrará en *Los emisarios* (1984) —una vez ya madurada e interiorizada la idea—, volumen donde conseguirá crear su auténtico *alter ego* poético (no hay unanimidad crítica en que Maqroll lo sea), dotado de «una voz distinta, que surge de la intimidad inescindible de Mutis» (Canfield 2001: 305). De esta manera se originará el desdoblamiento del sujeto lírico, que dará lugar a dos voces reconocibles: la de Maqroll y la del *alter ego*.

Dado que dos años después daría comienzo el torrente novelístico que llevaría al colombiano a publicar siete novelas en otros tantos años, es muy probable que la decisión de incorporar una nueva perspectiva esté ligada, en buena medida, a la del cambio de género literario. Tal vez una prueba de ello sea la trascendencia del *alter ego* en la novela, quien se terminará proclamando autor de toda la ficción relativa a Maqroll. Además, esta dualidad de puntos de vista ya era perceptible en sus poemas (narraciones) maqrollianos previos a *Los emisarios*, en los que es común toparse con una voz que hace las veces de «narrador», distinta de la del Gaviero —más bien sería una «voz en off», razón por la que no se puede hablar aún de otro personaje literario como tal. Curiosamente, en *Sindbad el varado* también se podría entrever la intromisión de un sujeto lírico distinto a Sindbad en el «*Día veintiséis*, Semifinal». Esto ampliaría el número de perspectivas ostensibles en el poemario también a dos: la del marino y la del autor. Recordemos que, pese a que «el monólogo dramático se organiza alrededor de una percepción única» (Langbaum 1996: 265), el hablante puede abandonar su personaje al término de la composición y completar la historia (ibídem: 268). Dado que García Terrés (1980: 166) defiende que el sujeto parlante del «*Día veintiséis*» es «un árbol, el Árbol del Conocimiento, del cual se desprende la poesía en forma de frutales poemas amarillos»; creemos conveniente transcribir el poema para reforzar nuestro comentario. Además, servirá para establecer una analogía interesante con la obra de

Mutis, puesto que la nueva voz parece atribuirse a un creador implícito; es decir, tanto el mexicano como el colombiano introducen una perspectiva distinta a la de sus personajes para erigirla como autor de la obra dentro de la propia ficción:

Vi una canción pintada de limón amarillo
que caía sin ruido de mi frente vencida,
y luego sus gemelas una a una.
Este año los árboles se desnudaron tan temprano.

Ya será el ruido cuando las pisemos;
ya será de papel su carne de palabras,
exánimes sus rostros en la fotografía,
ciudad amalecita que el furor salomónico ha de poblar de
bronces,
ya no serán si van a ser de todos.

Fueron sueño sin tregua, delirio sin cuartel,
amor a muerte fueron y perdí (O: 86).

En nuestra opinión, el que toma la palabra sería el sujeto lírico, que se halla en pleno acto creador (ajeno al tiempo y al espacio del «relato»), como el narrador en *La llama fría* (véase O: 144) y en *Novela como nube* (véase O: 176), en ese juego gideano de *Los monederos falsos*. O bien, se trataría de una intromisión «del autor», al igual que en *Novela como nube* (véase O: 170-171, 173-174). Este, bien sea el sujeto lírico bien sea el escritor, se nos presenta en plena divagación interna sobre el sino de sus versos y el fracaso de su empresa poética. Recordemos que en el «*Día veinticinco*», el «yo» confirmaba que la experiencia que había servido como punto de partida del poemario, el encuentro frontal con la poesía, había sido fruto de su imaginación; es decir, una epifanía. Por ello, el subtítulo descorazonador del poema: «Yo no vi nada». La amargura por el sentimiento de fracaso alcanza tal magnitud que trasciende a la criatura y alcanza al poeta, quien siente entonces la necesidad de intervenir en el discurso. Este no lo hará a fin de completar la historia, como mencionaba Langbaum, sino con la intención de subrayar la importancia de la derrota final —motivo que inspirará un tercer poema, «*Día veintisiete*». En cuanto a la imagen de la primera tirada, a nosotros nos evoca los versos (reformulados, claro) del «Romance» de Owen en *Desvelo*: «Señor policía el cielo, yo no hice aquel verso, no,/ que la estrella que veis ahogada/ sola a mi espejo se cayó» (O: 33). En ambos casos, parece evocarse la imagen de la poesía

cayendo —no olvidemos la simbología estrella-palabra (véase n.28, p.18 del trabajo). Además, en el «*Día veintiséis*» la poesía queda plasmada en el preciso instante de la creación poética, cuando mana de la cabeza del escritor. Su lugar de origen no puede ser el corazón, pues es en la mente donde reside la inteligencia humana, y, para Owen, «los dos elementos [...] en que puede desintegrarse el agua pura y corriente del poema» son: «hidrógeno de inteligencia y oxígeno de la vida» (O: 217).

Con todo, es probable que para los intereses artísticos de Mutis por aquel entonces, otros pasajes del monográfico también captasen su atención —igualmente relacionados con «dicha suerte de dualidad, o desdoblamiento, en el narrador-protagonista de la aventura» (García Terrés 1980: 77). Creemos de especial interés, a la hora de decidir cómo conectar su obra poética con la narrativa, uno en el que se comenta una de las claves de la trama del relato arábigo, la interacción entre los dos Sindbads:

la dualidad de Sindbad en la narración de Schehrezada, que empieza presentando a un Sindbad el Cargador, pobre y hambriento, y sólo una noche después introduce al segundo Sindbad, el Marino, dueño de una gran fortuna y protagonista de las aventuras que él mismo relata al primer Sindbad, a quien advierte, luego de hacer constar la igualdad de los nombres respectivos, que si le rogó que viniera a su lado fue para oírlo repetir las hermosas, melancólicas y desesperadas estrofas que el cargador había cantado en la calle contigua el día anterior. Acto seguido, refieren *Las mil y una noches*, concluidas que fueron las estrofas, Sindbad el Marino se encaró con Sindbad el Cargador, y le dijo: '¡Oh, cargador, sabe que yo también tengo una historia asombrosa que contarte!' Lo que hizo noche tras noche, ante los demás convidados que, como el cargador, compartían su rica mesa (ibídem).

La toma de contacto entre dos personajes que compartirán sus peripecias (o al menos las de uno de ellos) es otra innovación perceptible en *Los emisarios*. Desde nuestro punto de vista, no deja de ser llamativo que sea justo en el poemario de 1984 cuando aparezca «La visita del Gaviero», composición que supone un punto de inflexión en la saga del marino, puesto que sin ella difícilmente hubiera logrado Mutis una comunión tan sobresaliente entre la poesía y la narrativa. La importancia de «La visita» radica en que en ella se sintetizan las principales claves del proyecto maqrolliano. Primeramente, se crea un contexto que permite justificar la aparición de documentos vinculados al Gaviero en los volúmenes previos de poesía, dado que

Maqroll ya se había entrevistado más veces con su interlocutor para hablar de sus experiencias («Alguna vez le hablé de eso», *P*: 216). De estos encuentros —de cuya intermitencia nacería el carácter fragmentario que rodea a las publicaciones maqrollianas— y el deseo de inmortalizarlos germina la figura del transcriptor, quien, en función de la fidelidad con que cumpla su labor, puede tanto emular la dicción oral de su compañero como tomarse alguna licencia propia del discurso escrito. Así, se sortean dos problemas de forma verosímil: el juego de las diferentes perspectivas y el de la voz que introduce algunos de los textos. Además, la entrega de material manuscrito implica que Maqroll no solo actúa como orador, sino también como autor que redacta en primera persona. Ahora bien, a él no lo mueve ni el deseo de compartir sus vivencias ni el de ser publicado: «No sé por qué estoy contando estas cosas. En realidad vine para dejar con usted estos papeles. Ya verá qué hace con ellos si no volvemos a vernos» (*P*: 219)⁴¹. Esto último nos parece esencial para reflejar, desde un primer momento, la importancia que tendrá el *alter ego* en toda la saga: es el encargado de filtrar la información que llega al lector; es decir, se interpondrá entre Maqroll y nosotros, de tal forma que nuestro conocimiento quedará supeditado por entero a su voluntad⁴². Esta es una deuda ostensible con Cervantes y su *Don Quijote*, libro que Mutis no dejó de releer a lo largo de su vida (véase Mutis 2000: 91-93), y que no ha sido valorada (véase Sessarego 2006: 61-66)⁴³.

El recurso del manuscrito en la saga de Maqroll adquiere, además, una relevancia mayor de la que se le suele atribuir normalmente, dado que se impone desde un punto de vista estructural. Se podría decir que es la única opción con la que contaba

⁴¹ «Cuando relato mis trashumancias, mis caídas, mis delirios lelos y mis secretas orgías, lo hago únicamente para detener, ya casi en el aire, dos o tres gritos bestiales, desgarrados gruñidos de caverna con los que podría más eficazmente decir lo que en verdad siento y lo que soy'» (*P*: 217-218). En «Diario del Gaviero», repite constantemente que escribe tan solo por la sensación de alivio que ello le genera (véase Mutis 2007: 42, 57, 83-84). De ahora en adelante, todas las citas a sus novelas procederán de esta edición y se anotarán en el texto entre paréntesis y con las siglas *ET*.

⁴² Esto es importante porque en las novelas el lector no queda fuera de la narración, sino que se le hace partícipe. Dado que profundizaremos en ello más adelante, simplemente apuntaremos que García Terrés (1980: 102) también analiza la relación entre el sujeto lírico y el lector en *Sindbad*.

⁴³ Leo Spitzer (1980: 303) apunta que la narrativa de Cervantes es «sencillamente una exaltación de la mente independiente del hombre, y de un tipo de hombre especialmente poderoso: el artista». Por ello, tanto *Don Quijote* como Sancho «son eclipsados por CERVANTES, el artista de la palabra que combina un arte crítico e ilusionista de acuerdo con su libre albedrío. Desde el momento en que abrimos el libro hasta el momento en que lo dejamos, se nos da a entender que nos dirige un jefe supremo todopoderoso, que nos conduce adonde le place». En nuestra opinión, lo mismo sucede con Mutis, tal y como trataremos de demostrar en las páginas siguientes.

Mutis, tanto para poder salir con éxito del embrollo que había ido creando a lo largo de sus poemarios como para enlazar, de manera coherente, su proyecto poético con el narrativo. Asimismo, dicho recurso, junto a la aparición del *alter ego*, jugará otro papel fundamental dentro de la trama: la posibilidad de contar con una obra abierta o conclusa. En función del interés del *alter ego*, que actuará como intermediario entre el Gaviero y el lector, este podrá tener un conocimiento completo o parcial del marino. Es más, técnicamente, la saga de Maqroll ni siquiera cuenta con un principio establecido, ¿qué texto marca su comienzo: «El viaje», «Hastío de los peces» u «Oración de Maqroll»? Lo mismo sucede con la muerte del personaje, acontecimiento que trajo más de un quebradero al autor, quien buscó todo tipo de argucias literarias para intentar resolverlo⁴⁴. En realidad, como afirma el sujeto lírico del segundo poema: «Desde dónde iniciar nuevamente la historia es cosa que no debe preocuparnos» (*P*: 81), porque lo importante de la saga no es la fábula en sí; ni siquiera se precisa poseer un conocimiento completo del marino (de cuya infancia no sabemos casi nada). Esto se debe en buena medida a la propuesta literaria de Mutis, como veremos más adelante.

Curiosamente, en «Sindbad el varado» nos enfrentamos a una situación parecida y, de nuevo, la razón estriba en el recurso literario del que se vale el autor: el monólogo dramático, cuyo «objetivo fundamental [...] no es presentar la acción completa aristotélica, sino la acción habitual» (Langbaum 1996: 268). No debemos olvidar, claro, que, al contrario que Mutis, Owen no presentará a su Sindbad hasta el final de su obra, razón por la que no podrá protagonizar más de un libro. De esta manera, el motivo del manuscrito encontrado o relegado se erigiría, más bien, como un tópico literario que como una «necesidad» formal. Con todo, al igual que sucede con los incontables testimonios sobre el Gaviero, que deben ser filtrados por el *alter ego* de Mutis a fin de decidir cuáles se publican y cuáles no, «Sindbad» es fruto también de una criba

⁴⁴ Al final, lo enmendó de una manera muy elegante y con una pizca de humor: «Así las cosas y, como es costumbre cuando se trata del Gaviero, la verdad se nos escapa de entre las manos como un pez que se evade. Pero nadie nos puede quitar la idea de que, si en efecto el cadáver rescatado en los esteros por Obregón era el de Maqroll [...], la historia se cierra con una hermosa precisión que no suele ser común en la vida de los hombres. Conociendo a los dos protagonistas como los conozco, este final se ajusta tan bellamente a su carácter y al encontrado diseño de sus días sobre la Tierra, que no puedo menos de mencionarlo aquí, desde luego sin avalarlo como cierto, pero tampoco negándolo enfáticamente. Los artistas y los aventureros suelen hilvanar de antemano su fin de manera tal que jamás pueda ser claramente descifrado por sus semejantes. Es un privilegio que les pertenece desde Orfeo el taumaturgo y el ingenioso Ulises u Odiseo» (*ET*: 696).

minuciosa. Recordemos que el poemario lleva por subtítulo «Bitácora de Febrero», de tal modo que contará con tantas composiciones como días tiene el mes. Además, el término «Bitácora» nos conduce a pensar en el «cuaderno de bitácora», donde se apunta todo lo relativo a los distintos accidentes de la navegación; es decir, todo aquello que ha condicionado o que ha contribuido a la particularidad del viaje, dado que ninguna travesía en barco es idéntica a otra. En el caso de «Sindbad», se dejará constancia del itinerario poético del sujeto lírico. Para ello se han seleccionado los «accidentes» más destacados que, a lo largo de su navegación personal, han ido conformando la mitología poética del autor hasta el reconocimiento de su fracaso final. Al no tener que «presentar la acción completa aristotélica, sino la acción habitual»:

el monólogo dramático no tiene un comienzo y un final necesarios, sino tan sólo límites arbitrarios, límites que no desconectan a la acción de los sucesos que la preceden o suceden, sino que se confunden con dichos sucesos, y que sugieren mucho sobre la vida y experiencia del hablante. Son límites naturales, impuestos no por una necesidad lógica sino por condiciones físicas como la ubicación, la perspectiva y, finalmente, por las limitaciones físicas de la vida y de la experiencia. Dado que sólo la muerte del hablante pone un final definitivo al monólogo dramático, éste no debe leerse como una unidad cerrada, como una acción completa, sino como un episodio característico y caracterizante en la carrera del hablante (Langbaum 1996: 268).

Curiosamente, tanto el «*Día primero*» como el «*Día veintiocho*» parecen amoldarse al planteamiento de Langbaum. De esta manera, no sorprende el final, abierto (de acuerdo con la crítica), del último poema del libro. En cuanto al de apertura, ciertamente, este no se impone «por una necesidad lógica sino por condiciones físicas como la ubicación» y «la perspectiva». Así, en términos literales, se nos presenta a Sindbad despertándose náufrago en tierra firme, momento en que tendrá una visión cuya autenticidad será incapaz de verificar en un primer instante. De su incertidumbre inicial y su falta de comprensión ante el cambio que se ha producido en la «tierra que [l]e acogió de noche náufrago/ y que al alba descubr[e] isla desierta y árida» (*O*: 69), nace su resolución a comenzar a caminar y dar rienda suelta a sus cavilaciones. Además, confesará a un interlocutor —a priori ignoto— su frustración al ser incapaz de encontrar «el litoral y el nombre que [l]e deseaba en la tormenta». A partir de este momento, el sujeto lírico se dedicará a recapitular todo aquello que lo ha conducido hasta ese instante inaugural, a fin de descubrir si, en verdad, el encuentro entre su interlocutor y él se

produjo o no. En el «*Día veinticinco*» reconocerá que no fue así: «Yo no vi nada». De este modo, la «situación dramática [esbozada en el «*Día primero*»], aunque escasa, es la precisa para servir de trampolín hacia la autorrealización y autorrevelación» del personaje (Langbaum 1996: 313). El lector no precisa de más información de la que se nos aporta (quién es el interlocutor, cuál es su relación con Sindbad, por qué este naufragó, cuándo comenzó su viaje, etc.) para que Sindbad dé comienzo a sus cavilaciones. Esto se debe a que:

El objetivo único del monólogo dramático es que el peso completo del poema recaiga sobre el hablante. De ahí que la totalidad de su técnica persiga la consecución de un desequilibrio, la proyección de circunstancias e ideas que ni logran erguirse en el poema ni consiguen ser reflejos adecuados de su significado [he ahí el porqué de la tremenda dificultad de entrever el significado de los diferentes poemas de *Sindbad el varado* de forma conjunta; es decir, como etapas dentro de su periplo poético]. Se persigue, en definitiva, la institución de la existencia del hablante, no tanto su dignidad moral cuanto su pura existencia, esa realidad singular e incontrovertible sobre la que puede descansar el poema y de la que puede extraer su esencia, su única razón de ser. Se logra así que el hablante no sea únicamente una parte del poema, un elemento más entre circunstancias e ideas, sino que *sea* el poema (ibídem: 325-326).

En el caso del escritor colombiano, parece que, con la inserción en *Los emisarios* del nuevo personaje que interactuará con Maqroll se perseguía lograr un efecto contrario; esto es, que no todo el peso de la ficción recayese sobre el Gaviero —más si consideramos el ambicioso proyecto novelístico que tenía en mente por aquel entonces. Tan solo dos años después de la publicación del poemario, vería la luz la primera de las seis novelas que cerrarían el ciclo de Maqroll, *La nieve del almirante* (1986). Esta cuenta con una estructura tripartita: un preludio de lo más cervantino⁴⁵, el «Diario del Gaviero» y un apartado final que reúne cuatro narraciones agrupadas bajo el rótulo de «Otras noticias sobre Maqroll el Gaviero». En primer lugar, conviene destacar el interés más que evidente en comunicar la poesía con la novela, pues el párrafo de apertura del prólogo nos remite a los dos poemas con que concluye el periplo poético de Maqroll: «La visita del Gaviero» y «El cañón de Aracuriare» (en cuyo final se menciona tanto la muerte del personaje como la recopilación de su historia por parte del sujeto lírico, a

⁴⁵ Incluso por el espacio escogido, pues el narrador se localiza «en una calle de Barcelona, que se llama calle Boters, situada apenas a unos pocos metros de aquella donde se supone estaba situada la imprenta en donde el Quijote conoció el arte de imprimir de los catalanes» (Ricardo Cano Gaviria 1997: 12).

partir de documentos hallados *a posteriori*). La perspectiva del prólogo responde a un afán evidente por relanzar la voz del narrador-transcriptor, sin fuerza en la poesía a consecuencia de su tardía aparición. Por ello, el ciclo maqrolliano no puede comenzar con Maqroll. Igualmente, quizás para lograr una mayor verosimilitud, se establece un vacío cronológico que muy bien podría coincidir con esos dos años que pasaron entre la aparición de los dos textos y de la novela. Durante este intervalo de tiempo, el personaje parece que no cesó en su empeño de recabar información sobre el enigmático marino sin éxito aparente, ya que no es hasta el hallazgo del «Diario del Gaviero» cuando vuelve a ofrecer al público nuevos documentos inéditos:

Cuando creía que ya habían pasado por mis manos la totalidad de escritos, cartas, documentos, relatos y memorias de Maqroll el Gaviero y que quienes sabían de mi interés por las cosas de su vida habían agotado la búsqueda de huellas escritas de su desastrada errancia, aún reservaba el azar una bien curiosa sorpresa, en el momento cuando menos lo esperaba (*ET*: 15).

Con todo, al final del preámbulo, el también editor se dirige a sus lectores y confiesa haber tenido una ocurrencia, decide adjuntar al «Diario» «algunas crónicas sobre nuestro personaje aparecidas en publicaciones anteriores y que aquí me parece que ocupan el lugar que en verdad les corresponde» (*ET*: 17). Esta decisión revela que, desde las páginas inaugurales, existe un interés evidente en hilar la poesía con la narrativa, así como la conciencia de ser leído. Además, permite al narrador declararse implícitamente juez de todo aquello que publica, pues, como en «La visita» (véase *P*: 218), reproduce simplemente lo que considera valioso⁴⁶. Así pues, cabría preguntarse el porqué de su elección y el porqué de las dos variaciones que introduce con respecto a las fuentes originales, dado que resulta curioso que, de las cuatro narraciones añadidas, ninguna pertenezca a *Reseña de los Hospitales de Ultramar* o *Se hace un recuento...*, títulos que recogen poemas dedicados exclusivamente a Maqroll. Es más, solo se recopilan aquellas procedentes de los libros publicados en la década de los ochenta, *Caravansary* y *Los emisarios*. Quizás, en consonancia con nuestra lectura, esto pudiera estar relacionado con el cambio que señalábamos antes: el origen del desdoblamiento

⁴⁶ Es más, incluso el «Diario», texto a priori respetado por el narrador, es completado por la aportación de una página independiente que permite al lector enterarse del final de la historia.

del sujeto lírico. No debemos olvidar que, precisamente, es el *alter ego* de Mutis quien realiza la selección. Por otra parte, se cambian los órdenes de aparición de las cuatro piezas con respecto a la versión original. En cuanto a la decisión de anteponer «Cocora» a «La nieve del almirante», quizás tenga que ver con la importancia que se le concede⁴⁷ o, tal vez, porque parece que fue fruto de una fantasía del Gaviero⁴⁸. De ser así, se podría decir que dentro de la ficción se impone la verosimilitud (concepto tan cervantino) sobre la verdad⁴⁹; lo poético primaría sobre lo histórico por su carácter universal frente a lo particular y anecdótico, tal y como planteaba ya Aristóteles (2011: 50-51):

no es misión del poeta el contar las cosas que han sucedido, sino aquellas que podrían suceder, es decir, las que son posible según lo verosímil o lo necesario. Pues el historiador y el poeta no se diferencian por expresarse en verso o en prosa (pues se podría poner en verso la obra de Heródoto, pero sería un tipo de historia lo mismo en verso que en prosa), sino por esto: por decir el uno lo sucedido y el otro lo que podría suceder. Por esta razón la poesía es más filosófica y más seria que la historia. Pues la poesía dice más bien lo universal, y la historia lo particular. «Universal» es el tipo de cosas que corresponde hacer o decir a cierto tipo de persona con arreglo a lo verosímil o lo necesario; a esto aspira la poesía, aunque luego asigne nombres propios a los personajes. «Particular» es, por ejemplo, qué hizo Acibíades o qué le pasó⁵⁰.

Una interpretación menos aventurada se podría sugerir respecto a la alteración en la secuencia conformada por «El cañón de Aracuriare» —cuyo final se suprime⁵¹— y

⁴⁷ Es una de las experiencias a las que más se remite, véase *ET*: 75, 133, 141, 152, 185, 294-295, etc.

⁴⁸ «Y así un día y otro hasta que una mañana logre zarpar o invente otra locura como la mina de Cocora» (*ET*: 141).

⁴⁹ Curiosamente, «Cocora» tiene resonancias quijotescas: Sessarego (2006: 63) ve en el episodio de la cueva de Montesinos un trasfondo de la experiencia en las minas de Cocora, «donde Maqroll se pasa encerrado un tiempo indefinido, y cuya situación es sin duda más simbólica que real».

⁵⁰ Esto podría estar relacionado con la omisión del nombre del *alter ego*, silencio que nos impide reconocerlo categóricamente como Álvaro Mutis (independientemente de cualquier etiqueta: narrador, personaje, amigo de Maqroll, etc.), pese a las sobresalientes concomitancias entre uno y otro.

⁵¹ Esto último obliga a replantearse si verdaderamente el editor se limita a transcribir los textos con absoluta fidelidad, como tiende a aceptar casi con unanimidad la crítica, o si, por el contrario, su intervención es de mayor envergadura. Es más, quizás se pueda detectar alguna otra intromisión suya en el discurso de Maqroll que, de aceptarse, sería una prueba más de la presencia indiscutible del *alter ego* y reivindicaría la importancia del escritor dentro de su obra. Así, por ejemplo, si en *Ilona llega con la lluvia* el narrador es Maqroll, pese a que es el amigo quien reproduce sus palabras en el papel, cómo se entienden las palabras del Gaviero al hablar de Larissa: «Es por esto que me parece necesario *transcribir* en detalle su turbadora historia» (*ET*: 195, el subrayado es nuestro). O en «Cita en Bergen», donde se repite el contexto narrativo anterior y, en pleno discurso de Maqroll, nos topamos con dos apelaciones al lector (véase *ET*: 647 y 656). No olvidemos que Maqroll escribe para sí, a diferencia del *alter ego*, el

«La visita del Gaviero». Con la alusión a la muerte del marino, tenía sentido que «El cañón» fuese el último testimonio de la parte poética que se ofreciese al lector. Sin embargo, Mutis debió percatarse de que, para reforzar la posición de su *alter ego* como hilo conductor, hubiera sido más conveniente relegar «La visita» al último lugar; de tal manera que el párrafo inaugural de *La nieve del almirante* ofreciese un ensamblaje perfecto con el final de «La visita». Tal vez, por ello, decidió alterar el orden de aparición. Aún así, la nueva distribución beneficia a la figura del *alter ego* de Mutis, cuya voz abre y cierra la novela. Por último, cabría apuntar que la elección del título también depende del juicio del narrador:

Me ha parecido, por otra parte, de elemental equidad que este Diario lleve como título el nombre del sitio en donde por mayor tiempo disfrutó Maqroll de una relativa calma y de los cuidados de Flor Estévez, la dueña del lugar y la mujer que mejor supo entenderlo y compartir la desorbitada dimensión de sus sueños y la ardua maraña de su existencia (*ET*: 17).

Desde nuestro punto de vista, todo lo expuesto anteriormente contribuye a desmentir (o cuestionar al menos), la escasa participación del nuevo personaje dentro de la trama de Maqroll, un personaje cuya evolución dentro de ella es muy relevante, a pesar de que no haya sido valorada por la crítica. Esto ha propiciado la aceptación de que «en esta novela el autor, Álvaro Mutis, se incluye como personaje en el papel de narrador-testigo» (Sessarego 2006: 175). En realidad, esto solo se cumple en función de si nuestra lectura es de carácter diacrónico —en *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1990), el *alter ego* de Mutis se identifica con el narrador de *La nieve del almirante* (véase *ET*: 543). Ahora bien, en caso contrario, cabría recordar que, en ningún momento de la novela inaugural se nos revela dicha información; es más, ni siquiera se alude a la gran amistad que lo unía a Maqroll; entonces, el narrador simplemente se confirma como un personaje con voz propia dentro de la ficción, que está muy interesado en las peripecias del marino y que ya ha publicado textos relacionados con él. Este matiz nos parece importante, pues es una prueba más de la evolución del *alter ego*, todavía en estado embrionario.

único que de verdad está interesado en hacer llegar sus vivencias al público lector (véase *ET*: 121-122, 366, 506, 637, 684).

En *Ilona llega con la lluvia* (1988), como en la narración precedente, se adjunta un prefacio del transcriptor dirigido «al lector». En este dejará constancia por primera vez del vínculo que unía a los dos personajes: una relación de amistad próxima y duradera («quienes lo conocimos de cerca y por muchos años», *ET*: 121). Igualmente, de nuevo incide en su importancia dentro de la trama al declarar abiertamente que el libro es iniciativa suya, matiz importante puesto que, según se desprende de sus palabras, el Gaviero se había cuidado mucho de compartir tan solo con sus más allegados la historia de Ilona. Igualmente, confiesa que esta será solo una muestra de todas las que le había escuchado; es decir, el lector vuelve a quedar a merced de su juicio:

En la altamar de sus horas de vino y remembranzas, le escuché a mi amigo relatar ciertas ocurrencias de su vida que *no eran las que con mayor frecuencia solía repasar* cuando le atacaba la nostalgia, la sed, diría yo más bien, de lo desconocido. *Algunas de ellas* vienen aquí relatadas usando la voz misma del protagonista. Me parecieron de algún interés para conocer esa otra cara del personaje y tuve buen cuidado de volver con él, a menudo, sobre ellas hasta fijarlas en mi memoria con la inflexión misma de la voz y las divagaciones a que era tan adicto el Gaviero.

De más está decir que no creo que *Maqroll guardara para sí estos episodios* porque los considerara de suyo inconfesables o penosos por su franca condición marginal. Creo que trataba más bien de no involucrar a otros participantes en peripecias que éstos quisieran ocultar u olvidar por razones de pudor y miedo que, si en el caso del Gaviero no eran válidas, sí, tal vez, en el de ellos (*ET*: 121-122, el subrayado es nuestro).

A priori, una vez terminado el prefacio, el foco de la acción narrativa se traslada a los sucesos acontecidos a Maqroll; de tal forma que la figura del amigo ya no tendría mayor presencia en la novela (véase n.51, pp.44-45 del trabajo). Sin embargo, esta no fue la única publicación del autor de *Diez Lieder* aquel año, pues también apareció en prensa *La última escala del tramp steamer* (1988). Curiosamente, frente al nimio papel de Maqroll en ella, la presencia del *alter ego* se ve incrementada de forma notoria, hasta el punto de que «se puede decir que esta novela es una de las que más atención requiere la presencia del narrador, ya que él deja de ser un compilador de las historias de Maqroll, como hemos visto, para tener un rol mucho más activo⁵²» (Torres-Rodríguez 2015: 64). Con todo, a la hora de analizarla, la crítica tiende a prestar más atención al

⁵² El subrayado es nuestro y sirve para reflejar el escaso interés que la crítica continúa mostrando en la figura del *alter ego* de Mutis, empeñada en relegarlo a un personaje pasivo.

romance entre J. Iturri y W. Bashur que a la figura de aquel. En nuestra opinión, la historia de amor es un mero trampantojo, una coartada literaria para desviar la atención del verdadero protagonista de la saga de Maqroll, el *alter ego* de Mutis, quien necesita afianzar su posición dentro de la ficción en detrimento de la del Gaviero; para ello, no puede seguir conformándose con intervenir en los paratextos, sino que se precisa que participe también en la acción y se relacione con personajes del universo maqrolliano. Por ende, a lo largo de la novela se nos aportarán incontables datos biográficos de quien hasta entonces no era más que una simple voz. Se podría decir, por tanto, que esta obra constituye la carta de presentación definitiva del *alter ego*. De aceptarse nuestra lectura, *La última escala...* sería la prueba fehaciente de que el artista se ha impuesto al resto de sus personajes y que, valiéndonos de las palabras de Spitzer sobre Cervantes, es «un jefe supremo todopoderoso, que nos conduce adonde le place».

Llegados a este punto, es preciso recordar que en la obra poética de Mutis se observa una tendencia a la omisión de la primera persona del singular, así como la inclusión de un sujeto múltiple («nos»). La presencia del «yo» se difumina aún más al pertenecer a diversas voces, como indicábamos al principio. En consecuencia, su obra es muy pobre en cuanto a contenido biográfico, a diferencia de la de Owen⁵³. Es más, quizás se podría decir que, hasta *Los emisarios*, el colombiano se muestra muy receloso de escribir sobre sí mismo; de ahí la dificultad aún mayor de asociar al sujeto lírico con el autor en sus poemas. Esta reticencia podría explicar la necesidad de recrear una acción paralela en *La última escala...*, cuyos personajes acaparen los focos de la trama narrativa; de tal manera que el material autobiográfico que se vislumbra en la novela quede relegado a un segundo plano. Recordemos que el sujeto lírico abogaba por una

⁵³ Cuya persona, como ya hemos comentado, no solo es ostensible a lo largo de toda su producción, sino que, en su último libro, la ficción se ve prácticamente desbordada por ella. Consciente de ello, el poeta mexicano exhibe todo su potencial artístico para intentar doblegar ese desequilibrio entre la vida y la literatura, como muy bien apunta Quirarte (2007: 131-132) a propósito de *Libro de Ruth*: «un poema articulado por una voz disfrazada, un yo lírico que se enmascara y se dirige a un receptor en presencia ausente. Y esta persona —desde el punto de vista de los griegos— lo hace con plena conciencia de que su objetivo es decir de otro modo lo mismo. Owen lo logra gracias a que en los cinco poemas su discurso pasa por todas las temperaturas poéticas, por todos los instantes de la relación amorosa, desde el deslumbramiento inicial hasta el desengaño, desde el discurso vanguardista hasta la declaración de amor atemporal que pudo haber sido escrita igualmente por un conceptista del Siglo de Oro que por el compositor de boleros de mañana [...] *Libro de Ruth* es uno de los textos más autobiográficos de nuestra literatura, pero uno de los que con más ejemplaridad e intensidad abandona la confesión del yo con la plenitud de los poderes de su autor».

separación entre uno mismo y el mundo circundante, razón por la que su huella perduraría solo a través de su palabra, de su arte. Quizás, esta sea otra de las razones por las que Mutis omite el nombre del *alter ego*:

No mezcles tu miseria en los asuntos de cada día.
Aprende a guardarla para las horas de tu solaz
y teje con ella la verdadera,
la sola materia perdurable
de tu episodio sobre la tierra (*P*: 120)⁵⁴.

En cualquier caso, la supremacía del artista, que señalábamos antes, se ve reflejada ya en la página inaugural de la novela, probablemente la más juguetona de toda su obra y la que mejor refleja la confianza absoluta que en sí tenía el escritor por aquel entonces —avalada por el reconocimiento público de su obra. El narrador comienza asegurando la multiplicidad de posibilidades que se abren a la hora de abordar su historia y, paradójicamente, él dice no haberse decantado por la más conveniente; de tal modo, se entiende, que si su novela resulta atractiva, su éxito personal será aún mayor. Es más, afirma no estar capacitado para tamaña empresa y se lamenta de no haber hallado a alguien más diestro que él en el arte de la escritura. Por ello, le preocupa la dureza con que su obra será recibida, pues del implacable juicio de la crítica y de sus lectores dependerá la suerte de su narración, que muy probablemente caerá en las cavernas del olvido. Esto es bastante llamativo si consideramos que muy pronto se reconoce como escritor (véase *ET*: 344). En nuestra opinión, todo el prefacio es un *scherzo*. La ironía es más que evidente y creemos que desempeña una función: atribuir al *alter ego* de Mutis uno de los rasgos distintivos del colombiano, el humor —como así lo atestiguan personas que le conocieron⁵⁵. El tono es tan pronunciadamente artificial,

⁵⁴ En *Tríptico de mar y tierra* (1993), el *alter ego* confesará: «Yo, en México, trato de dejar alguna huella en la memoria de mis amigos, mediante el truco de narrar las gestas y tribulaciones del Gaviero» (*ET*: 695).

⁵⁵ A raíz del cambio experimentado en Mutis en su paso por la cárcel, Elena Poniatowska (1997: 56-57) afirma: «Álvaro ya no cuenta chistes: ahora se entrega con cada palabra. Ya no busca ser el 'life of the party'». No obstante, también reconoce más adelante que «cuando Álvaro Mutis salió de la cárcel, nunca lo volví a ver» (ibídem: 121). Por ello, si valoramos otros testimonios posteriores —como por ejemplo el de João Almino (véase 2014: 11), que lo conoció en 1982—, podemos comprobar que el colombiano seguía siendo el alma de la fiesta: «Era de las personas más divertidas que he conocido»; o el de Geraldo Holanda Cavalcanti (2014: 92), quien afirma que «Álvaro no era un hombre de la desesperanza y del destierro. Pocas personas he conocido tan provistas de una alegría de vivir contagiosa». El humor, en

tan marcadamente distinto a toda la producción anterior, que creemos conveniente reproducir el fragmento a fin de respaldar nuestro comentario, pese a su dilatada extensión:

Hay muchas maneras de contar esta historia —como muchas son las que existen para relatar el más intrascendente episodio de la vida de cualquiera de nosotros. Podría comenzar por lo que, para mí, fue el final del asunto pero que, para otro participante de los hechos, pudo ser apenas el comienzo. Ni que decir que la tercera persona implicada en lo que voy a tratar de relatarles no podría distinguir ni el comienzo ni el fin de lo que ella vivió entonces. He optado, pues, por contar lo sucedido según mi personal experiencia y dentro de la cronología que en ella me tocó en suerte. Tal vez no sea la manera más interesante de enterarse de esta singular historia de amor. Desde cuando la escuché, tuve la resuelta intención de contársela a alguien que, en esto de narrar las cosas que le pasan a la gente, se ha manifestado como un maestro. Por eso he preferido, mejor, ahora que la escribo para él —ya que contársela no me ha sido posible—, hacerlo de la manera más sencilla y directa para no arriesgarme por caminos, atajos y meandros que ni domino ni, en este caso, sería aconsejable intentar. Ojalá, con mi ninguna destreza, no se pierda aquí el encanto, la dolorosa y peregrina fascinación de estos amores [...]

Como lo que voy a narrar es algo que supe por boca del protagonista, no tengo otra alternativa que lanzarme por propia cuenta y con mis escasos medios a la tarea de ponerlo por escrito. Hubiera querido que alguien mejor dotado lo hiciera, no fue posible: los atropellados y ruidosos días de nuestra vida no lo permitieron. Quise dejar esta salvedad, que no ha de librarme, de seguro, del severo juicio de mis improbables lectores. La crítica ya se encargará, como es su costumbre, de cumplir con el resto y regresar al olvido estas líneas tan distantes del gusto que prima en nuestros días (ET: 337, el subrayado es nuestro).

Desde nuestro punto de vista, la parte rotulada incrementaría el tinte irónico que impregna el fragmento, puesto que el narrador no carece de experiencia a la hora de transcribir el discurso oral de otros, como lo prueba *Ilona llega con la lluvia*. Recordemos, claro, que siempre se trata del mismo personaje, como lo verifica el que más adelante confiese su proyecto maqrolliano a Iturri (véase ET: 366). Otro rasgo apreciable, y del que gustaba dotar Mutis a sus personajes, es su cultura, como queda subrayado desde un primer momento en su alusión a «las nunca agotadas leyendas que nos han hechizado durante siglos, desde Príamo [sic.] y Tisbe hasta Marcel y Albertine, pasando por Tristán e Isolda» (ET: 337); asimismo al comienzo de su relato, confiesa

cambio, no es un rasgo propio en la obra de Mutis, razón por la que nos ha parecido muy significativo que se decante a emplearlo en esta ocasión. Creemos, por tanto, que hay una manifiesta intencionalidad por su parte. En cambio, Owen, cuyo carácter debía ser más reservado, hace de la ironía uno de los rasgos característicos de su poética. Tanto es así que esta es perceptible en su producción literaria, en sus colaboraciones en prensa (donde adquiere matices más mordaces y un tanto sarcásticos a veces) e incluso en su epistolario amoroso con Clementina.

que su «admiración y familiaridad con la música de Sibelius y con algunas páginas inolvidables del más olvidado de los premios Nobel: Frans Eemil Silanpää, eran razones suficientes para alimentar mi curiosidad de conocer Finlandia» (ET: 338)⁵⁶. Estamos, por tanto, en una nueva fase dentro de la evolución del personaje.

El énfasis por afianzar dentro de la ficción al *alter ego* se traduce también en la aportación de abundante información biográfica sobre su persona. El punto de partida del relato, la razón de su viaje al país nórdico, nos remite irremediabilmente a uno de los antiguos oficios de Mutis: «Tuve que viajar a Helsinki para asistir a una reunión de expertos en publicaciones internas de las compañías petroleras» (ET: 338). Su puesto de trabajo le obliga a estar viajando continuamente más allá del territorio nacional, lo que le permite seguir la estela del tramp steamer. A diferencia del Gaviero, cuenta con una «limitada experiencia en las cosas del mar» (ET: 340-341) y procede de América Latina, aunque no especifica de qué parte. Por otro lado, frente a la atemporalidad histórica de las dos novelas anteriores y de las composiciones poéticas vinculadas a Maqroll, el *alter ego* se inscribe dentro de un contexto histórico concreto: el siglo XX (véase ET: 370, 378). Finalmente, cabría apuntar otra innovación con respecto a *La nieve del almirante e Ilona llega con la lluvia*: muy sutilmente, la realidad de Mutis comienza a despuntar en la ficción para el lector con la referencia al poeta vasco Jon Juaristi (1951), de quien el *alter ego* se declara amigo (véase ET: 357)⁵⁷. Esto último constituye otra prueba de la madurez narrativa del autor, quien se anima a participar abiertamente de la realidad y enriquecer con ello las dimensiones de su novela. Con todo, esto solo será el primer paso. A fin de no alargar más nuestro análisis y poder continuar, creemos conveniente apuntar dos ejemplos más que muestran la supremacía total por parte del autor dentro de su obra. En plena narración, este se dirige a sus lectores y justifica la razón que lo mueve a detenerse unas páginas más (a fin de continuar con su historia personal),

⁵⁶ Aparte del consabido Maqroll (véase ET: 503-506), Alar el Ilirio, estratega de la Emperatriz Irene, era un personaje de gran erudición y conocedor de diversas lenguas, además de amante de las ruinas y de «las bellas artes» (Mutis 1985: 84 y 91). Asimismo, en *El último rostro*, frente a la ausencia de mobiliario en el alojamiento de Bolívar, destaca la presencia de «una mesa de noche llena de libros» (ibídem: 103).

⁵⁷ Sobre ello profundizaremos más adelante, ahora lo mencionamos simplemente para reivindicar la trascendencia del *alter ego*, gracias al cual Maqroll se vuelve más inmediato desde el punto de vista histórico a los lectores, a diferencia del Sindbad de Owen, con una carga mucho más simbólica y atemporal. No sorprende, por tanto, que en *Un bel morir* (1989), aparezca Maqroll circunscrito a la segunda mitad del siglo pasado, gracias a la descripción física del capitán Ariza: «Éste era un hombre moreno, retacón, con bigotico de galán del cine mexicano de los años cuarenta» (ET: 309).

posponiendo así la relación del romance prometida en el prefacio: «El azar me depararía aún dos encuentros con el itinerante carguero hondureño [...] No puedo decir que las siguientes apariciones no agregaran nada a las anteriores [...] Por esto quisiera narrar esos dos episodios que sólo difieren de los ya expuestos en el escenario que escogieron para presentarse» (ET: 346). Inmediatamente después, vuelve a dejar constancia de que el discurso depende por entero de su voluntad: «Por razones en las que no vale la pena demorarnos, dejé de visitar Jamaica durante varios años» (ET: 346-347). De este modo, se evidencia su dominio total sobre los tiempos y los ritmos de la novela, los cuales ralentiza o acelera según su libre arbitrio.

Parece evidente, por tanto, que en *La última escala del tramp steamer*, el narrador no solo exhibe todo su potencial como artista, sino que se cuida mucho de aportar una buena cantidad de información personal a fin de compensar el vacío que sobre su persona existía hasta entonces —aquí solo hemos recogido una pequeña muestra. Por ello, señalábamos al principio que la historia de Warda Bashur con el capitán del navío es solo una estratagema literaria, cuyo único fin es reforzar el carácter ficticio del *alter ego* (a quien no le servía solo el encuentro mantenido con Maqroll manifiesto en «La visita del Gaviero»). Asimismo, le permite afianzarse como escritor dentro de la ficción, dado que, en esta ocasión, no existe ninguna ambigüedad posible: el *alter ego* es autor indiscutible de toda la novela. Ahora se entienden mejor las palabras del prólogo, en absoluto fortuitas.

En 1989, ve la luz *Un bel morir*, obra que plantea numerosos interrogantes. En ella, Mutis decide afrontar temas más comprometidos que no afectan solo a la saga de Maqroll, sino también a su papel como artista dentro de su tiempo. Todo ello se ve traducido en dos cambios formales muy significativos: es la única novela que no va introducida por la voz del *alter ego* y que emplea la perspectiva del narrador omnisciente. Parece evidente, por tanto, que el escritor colombiano deseaba distanciarse del contenido de la obra, razón por la que, a priori, no quiso siquiera comprometer a su *alter ego*, a quien el lector muy probablemente ya identificaba con Mutis. Con todo, algunos críticos sugieren que quien se oculta tras la tercera persona es, precisamente «una vez más, el narrador-testigo y amigo[, quien] ha podido armar un texto seguramente recogiendo anotaciones dejadas por el propio Maqroll y las noticias que

sobre él habían llegado» (Sessarego 2006: 391-392). Esta hipótesis, con la que coincidimos tal y como trataremos de argumentar, sorprende encontrarla en el ensayo de la crítica argentina —quien no cesa de defender el rol pasivo del personaje—, puesto que sería una prueba más del papel determinante que juega el *alter ego* en la trama: *Un bel morir* constituiría entonces su segunda novela (lo que afianzaría su papel de escritor dentro de la saga). Además, al emplear una perspectiva distinta a la de *La última escala...*, cambia la manera de novelar y, por tanto, la dificultad es mayor. Por ello, esta es una decisión importante que reflejaría la madurez del personaje-novelistas. Llegados a este punto, cabría recordar que en *Reseña de los Hospitales de ultramar*, por ejemplo, dicha perspectiva ya había sido empleada por el *alter ego*⁵⁸. Asimismo, este asegurará en «Jamil» que, pese a «intentar transcribir las palabras mismas con las cuales Maqroll nos contó su experiencia», él «hubiera podido relatar el asunto en forma directa y como narrador omnisciente y omnipresente» (ET: 703). De la seguridad de sus palabras, se podría deducir que ya cuenta con experiencia en ese ámbito, por lo que, quizás, no es tan arriesgado aventurar su autoría en *Un bel morir*. Otra razón que nos incita a pensar en la existencia de un autor tras la voz del narrador en la novela es la opinión de un teórico de la literatura. A la hora de distinguir entre las intromisiones del escritor y el discurso del narrador, Óscar Tacca (véase 2000: 35-37 y 67) afirma que la función del primero es la de emitir todo tipo de juicios, mientras que el segundo solo se dedica a informar. Pues bien, la novela abunda en ejemplos que podrían avalar las intromisiones de un autor implícito, algunos de ellos relacionados con las novelas anteriores, bien conocidas por el *alter ego*, como cuando se critica duramente a Flor Estévez: «Ella había sido la animadora del absurdo viaje por el Xurandó, en busca de unos impensables aserraderos. Allí había dejado buena parte de su salud y Flor, cuando él regresó a buscarla, había desaparecido» (ET: 252).

En cualquier caso, tal vez se pueda hallar una prueba de mayor relevancia en el paratexto final, que contará con una pequeña introducción y la inclusión de un

⁵⁸ En *Amirbar*, el Gaviero declara: «En alguno de los recuerdos que usted ha publicado sobre mí, aparece mi descripción del Hospital de la Bahía. Allí con una dimensión un tanto lírica y desorbitada, quedan consignadas mis experiencias en ese lugar» (ET: 495). De estas palabras, deducimos que aquellas composiciones de *Reseña...* que no participan de la primera persona son narradas por el *alter ego*, quien se sirve de la perspectiva de la tercera persona del singular: «En el río», «La cascada», «El coche de segunda», etc.

documento que remite, de nuevo, a la producción poética del *alter ego*⁵⁹: «En los esteros». Por otra parte, cabría subrayar las concomitancias más que sobresalientes entre la página inicial del «Apéndice» (ET: 327) y el prefacio de *La última escala del tram steamer*, texto cuya autoría es indiscutible. En primer lugar, el comentario metaliterario: en *La última escala...* es de tipo formal, mientras que en *Un bel morir* atañe al contenido de diferentes libros. En ambos casos, la frase de apertura, que sirve de punto de partida para desarrollar la reflexión posterior, es prácticamente idéntica: «Hay muchas maneras de contar esta historia —como muchas son las que existen para relatar el más intrascendente episodio de la vida de cualquiera de nosotros» (ET: 337) y «Varias son las versiones que corren sobre el fin de los días del Gaviero» (ET: 327), respectivamente. En segundo lugar, la omnisciencia desaparece en *Un bel morir*; el cambio de perspectiva origina una nueva concomitancia, ya que en los dos casos se emplea la primera persona de plural (independientemente de que en *La última escala...* pronto se cambia al singular). En tercer lugar, a los dos narradores les une una relación de amistad con el Gaviero. Por último, nos parece que el tono irónico que impregnaba el prefacio de *La última escala...* es también perceptible en el «Apéndice»; en nuestra opinión, esto queda patente al declarar el narrador que las experiencias recogidas en *Caravansary* «sí [son] dignas de toda credibilidad», en detrimento del resto de posibilidades, y pese a la disconformidad de «amigos y compañeros del Gaviero como Ludwig Zeller, Enrique Molina y Gonzalo Rojas. Este último amenazó, inclusive, con acudir a los tribunales para impugnar la desaparición de su viejo camarada y cómplice de muchas fechorías más báquicas y amatorias que de otra índole». Recordemos que, curiosamente, al volver sobre el asunto de la muerte de Maqroll en otra novela, el *alter ego* se declara autor de *Caravansary* (véase ET: 696); he ahí la broma (puesto que este se estaría elogiando a sí mismo), que estaría reforzada por el guiño a los poetas amigos de Mutis. Además, el otro documento que el narrador consideraba «un tanto más verosímil» procede también de otro libro publicado por el *alter ego*, *Reseña de los Hospitales de ultramar* (véase n. 58, p. 52 del trabajo).

⁵⁹ No olvidemos que los libros de Mutis adquieren una realidad propia dentro de la ficción y son escritos por el *alter ego* (véase ET: 695 y 709). Esto es parte del juego que propone el colombiano. Por ello, es fundamental no confundir a Mutis con su personaje.

El último argumento que manejamos para la propuesta de autoría de *Un bel morir* tiene que ver con la elección del título. Hay unanimidad crítica en que este procede del poema homónimo; sin embargo, creemos que la clave no está tanto en la composición particular como en el poemario que la recoge —recordemos el énfasis excesivo que pone Mutis en hilar su poesía con su obra narrativa. Pues bien, el único volumen de versos, desde *La balanza* hasta *Los emisarios*, en el que no hay referencia explícita a Maqroll es, precisamente, en el que se inscribe «Un bel morir...»: *Los trabajos perdidos*. Este, a diferencia de otras composiciones ajenas al marino (véase n.37, p.31 del trabajo), sí forma parte del proyecto, puesto que aparece en *Summa de Maqroll el Gaviero*. Por ende, el autor debió percatarse de la necesidad de vincularlo de algún modo coherente y visible a la saga de Maqroll. Quizás encontró en la novela de 1989 una excusa perfecta para ello —recordemos que *La nieve del almirante* podría servir de antecedente (véase p.45 del trabajo).

«¿PARA QUIÉN RESUENO?»: *UN MUNDO (NO TAN) APARTE*

En cualquier caso, el cambio de perspectiva que distingue a *Un bel morir* del resto de novelas, se debe muy posiblemente al delicado escenario en el que se ve envuelto el Gaviero: «un país que está virtualmente en guerra civil» (*ET*: 315). Esto permite al autor abordar una situación histórica que, a buena parte de sus lectores, les resultará familiar: el conflicto entre militares y contrabandistas, que se traduce en asesinatos de civiles, como los padres de Amparo María (véase *ET*: 238) o en masacres tan sobrecogedoras como la que deja huérfano a Nachito (véase *ET*: 305-306). Al final, la conclusión ante tanta violencia es demoledora:

No sé que pueda ser peor: si la Infantería de Marina o los contrabandistas. Ambos, desde hace muchos años, han vivido luchando a todo lo largo de esta parte del río. Sus métodos acabaron por ser los mismos: la crueldad aplicada fríamente, sin rabia, pero con un refinamiento profesional y una imaginación cada vez más aterradores. Es la ley de tierra arrasada. El que viva aquí es culpable y punto. Unos y otros la ejecutan en el acto y a otra cosa (*ET*: 282).

En «Diario del Gaviero», Maqroll ya había tenido ocasión de dar testimonio de la presencia de los militares y de su abuso de poder (véase *ET*: 43-46), quienes actúan bajo las órdenes de una fuerza política que justifica su presencia. Dicha fuerza, a su vez, es la culpable de que se mantenga el estado de guerrilla, beneficioso para sus intereses (véase *ET*: 90-91). Ahora bien, en *Un bel morir* la crítica es mucho más explícita y la situación no se expone a modo de confidencia en boca del Mayor: varios serán los personajes que den cuenta de las trágicas consecuencias de la guerra, entre los cuales destaca la voz del Gaviero, cuya condición apátrida y errante, además de su pensamiento crítico (respaldado por sus constantes lecturas y su experiencia personal), lo sitúan como un juez implacable frente a los acontecimientos que contempla (véase *ET*: 274). La trascendencia de la condena queda reflejada en el protagonista, quien ya no sueña con viajar a épocas pasadas para intervenir en aquellas decisiones que podrían haber cambiado el presente o que terminaron siendo irrelevantes, pese a su magnitud en su momento (véase *ET*: 36-37, 50-51, 135-136); ahora, según parece, el grado de su escepticismo es tal que ya no se siente siquiera identificado con su periodo histórico, razón por la que termina vencién-dole la indiferencia, consciente de la imposibilidad del cambio (véase *ET*: 286).

Con todo, ese aparente desinterés no será ni mucho menos compartido por el autor de *Los elementos del desastre*; aunque es cierto que Mutis no puede ser considerado un escritor con una «misión social o política» (Canaparo 2003: 24-25), tampoco puede ser entendido como un poeta ajeno a su tiempo (Ruiz Barrionuevo 1997: 22). A diferencia de Owen, el colombiano no fue capaz de desvincular su arte de la realidad circundante⁶⁰, razón por la que su poesía se vuelca al exterior. A Mutis no le preocupa su sufrimiento personal, le aterra la miseria del prójimo. De ahí muy probablemente deriva la esencia comunicativa de su poesía, más allá del carácter épico: las continuas apelaciones a un interlocutor indefinido, la inclusión de un sujeto múltiple, la depuración de su léxico (no tan acorde al canon poético), la violencia de sus imágenes, la tendencia a la prosa en detrimento del verso. Esto lo capta muy bien Fabio

⁶⁰ Razón por la que nos hemos tomado la libertad de introducir una pequeña variación en el subtítulo del presente apartado, respecto al título de la novela polaca que nos ha servido de inspiración —de Gustaw Herling-Grudziński (1909-2000), *Un mundo aparte* (1953), sobre los campos de concentración soviéticos—, a fin de evocar la ambivalencia de postulados de los dos escritores: «*Un mundo* (no tan *aparte*».

Rodríguez Amaya (2014: 157), quien afirma que «su misión no es la de salvar al hombre, ni la de modificar las circunstancias que lo llevan a la destrucción. Su misión es la de alertar».

En cambio, la poesía de Owen tiende hacia la introspección, siguiendo la estela romántica⁶¹. Es más, frente al cariz comunicativo de la obra de Mutis, la de Owen es fruto de un monólogo continuo del poeta, quien no cesa de cavilar consigo mismo y con su poesía⁶² —se podría llegar a decir, incluso, que el lector a veces se siente un intruso que invade la intimidad del poeta. Él mismo reconoce su reclusión dialéctica en los poemas inaugurales de tres poemarios: «Pureza», «Sombra» y «*Día primero*». Probablemente, una de las razones que lo llevó a escoger la técnica del monólogo dramático en su último libro sea precisamente que, «en rigor, su modo de enunciación se constituye como una de las voces en un diálogo» (Langbaum 1996: 267). ¿Para qué iba a necesitar más si en «Pureza» se lamentaba de que «ya para entonces se [l]e había vuelto/ el diálogo monólogo» (*O*: 26)? Por otra parte, es probable que esa tendencia a volcarse hacia su interior fuese también una reacción a las polémicas histórico-literarias que se generaron en México, en torno al tipo de literatura que se debía cultivar tras la Revolución. Recordemos las furibundas palabras de Jorge Cuesta (2004: 268) en uno de sus ensayos, al denunciar abiertamente la hipocresía mexicanista de la poesía contemporánea de su país. Según él, esta no era más que un «'modernism' aplicado al paisaje de México»⁶³. Quizás, debido a esos postulados tan inflexibles y extremistas, Owen sentía cierto recelo a practicar una poesía menos

⁶¹ Argullol (1990: 35), a raíz de la nueva sensibilidad que nace con el Romanticismo, afirma que esta «*deja de ver sólo a través de los ojos, para mirar, principalmente, a través del corazón*; está cansada de otear hacia el mundo exterior —que le empequeñece siempre— y se apresta a hacerlo hacia su interior» (el subrayado es nuestro). La parte subrayada queda sintetizada en el último verso del «*Día diecinueve*, Rescaldos del sentir»: «El Corazón. Yo lo usaba en los ojos» (*O*: 81). Recordemos que Owen, en el «*Día tres*, *El espejo*» se autoproclamaba: «yo, nuevo romántico» (*O*: 71).

⁶² En «*Día diecinueve*» canta a la poesía: «Y cuando fui ya sólo uno/ creyendo aún que éramos dos,/ porque estabas, sin ser, junto a mi carne». Recordemos que la poesía se hallaba dentro del poeta, cuya presencia era invisible. He ahí el porqué del segundo verso.

⁶³ Es más, consideraba que todos los mexicanismos en la literatura mexicana «no han sido sino aplicaciones al paisaje, es decir, no ha tenido sino un puro carácter ornamental. Además, han podido existir sólo cuando una poesía extranjera, por su inclinación a lo particular, se ha prestado a recibir lo 'mexicano' como objeto». Esto es, «la literatura mexicanista no ha sido una literatura mexicana, sino el exotismo de una literatura extranjera» (Cuesta 2004: 268).

hermética y más propensa a un diálogo con el lector⁶⁴, en la que la realidad circundante cobraba un mayor protagonismo del que goza en su obra —a excepción de sus colaboraciones en prensa donde sí ocupa un lugar destacado (véase Owen 2009: 44-46, 49-51, 52-55, 81-83, etc.). Acaso esto se deba a la concepción errónea de que toda poesía que se orienta hacia el exterior (y más en un momento crítico de la historia), termina siendo identificada con una literatura comprometida, razón por la que su validez artística suele quedar en entredicho para las élites intelectuales⁶⁵. Esto, al menos, es lo que parece deducirse de las palabras de Owen en 1933, previas a una selección de sus poemas:

Los poemas que siguen son danza pura todavía; aún no tienen voz en mi boca las cosas del mundo; aún no tiene categoría artística mi emoción social; busco una poesía de la Revolución que no sea mera propaganda, que no sea mera denuncia; me parece que voy encontrándola, pero ningún poema mío es digno de la masa (*O*: 198-199).

Mutis, quien también rechazaba la idea de convertir la literatura en «mera propaganda», parece que sí halló un arte «de la Revolución» (en términos universales).

⁶⁴ Recordemos que en el «Día veintiséis», la entrega al lector de sus versos conlleva su desvinculación con el sujeto lírico: «ya no serán si van a ser de todos».

⁶⁵ Precisamente, Witold Gombrowicz (1904-1969), que vivió más de dos décadas en Argentina, a la hora de establecer una serie de analogías entre las literaturas de América Latina y Polonia, establece una única diferencia, relacionada con el asunto en cuestión: «mientras en Polonia la formidable tensión de la vida echa por tierra toda esa 'escuela literaria' [...], la apacible existencia del feliz sudamericano le permite eludir la revisión básica de esas cuestiones, le induce a menudo al cultivo de cominerías estéticas e intelectuales, y un estéril formalismo sofoca toda su expresión» (Gombrowicz 2004: 21). Pese a la dureza de sus palabras y su generalización, parece que los grandes autores polacos del XX hilvanaron mejor que los miembros de Contemporáneos el diálogo entre «los asuntos sociales con los no sociales», motivo por el que exigían «del arte no solamente que sea bueno como arte, sino también que esté bien unido a la vida» (Gombrowicz 2005: 47), puesto que «el hombre es algo más vasto que el poeta» (ibídem: 318). Por ejemplo, Zbigniew Herbert (1924-1998), a quien le parecía «vergonzoso» experimentar «la repugnante sensación de haber perdido el contacto con la realidad» (Herbert 2013: 11), contribuyó con su poesía — desde su primera publicación en 1955— a propiciar «el deshielo polaco» (véase Anna Bikont y Joanna Szczęsna 2015: 209) de la literatura nacional, fruto del realismo socialista durante los primeros años soviéticos (véase ibídem: 134-135 y 171-172). Es más, Adam Zagajewski (1945), quien no cesa de reflexionar en sus ensayos sobre este debate, a propósito del bellissimo poema de Herbert, «El maestro de biología», confiesa: «Entonces entendí, o por lo menos intuí, que era posible relacionar los asuntos sociales con los no sociales y que se podía hablar de algo perteneciente a la comunidad, sobrepasando esta categoría» (Zagajewski 2006: 62). En los poemarios de Herbert son incontables los ejemplos que se podrían añadir donde queda perfectamente reflejado lo expuesto anteriormente, como el que recoge el verso que sirve de título a nuestro capítulo (véase Herbert 2012: 289-290). En él, se nos presenta al sujeto lírico ante una ciudad desierta, sin habitantes, destrozada por la guerra; he ahí el porqué de su pregunta («¿Para quién resueno?»). El poema se presenta como un extracto de una tragedia griega, razón por la que al «yo» solo le responde el «Coro». La obra de Mutis se mueve en esta dirección, que nada tiene que ver con la nimia literatura social.

Así, en su siguiente novela, *Amirbar* (1990), se vuelve a abordar una situación que realmente inquietaba al escritor colombiano: el enfrentamiento entre las Compañías de Acción Federal y el ejército, un conflicto que se había prolongado por «más de treinta años [...] y no tiene visos de terminar» (ET: 427). Canfield (2001: 288) afirma que la violencia entre la guerrilla y los militares arruinó la belleza y la armonía de Colombia. La denuncia política que se vislumbra entre las páginas de la novela es aún mayor, puesto que se descubre cómo, tras una matanza, fueron enterrados multitud de cuerpos y el asunto se intentó silenciar (ET: 431-ss). Asimismo, se condenan las redadas injustificadas y las torturas posteriores a los reclusos. Incluso, se incide en el carácter xenófobo que había sido condenado en novelas anteriores: «Si esa gente lo encuentra lo van a matar. A los extranjeros nunca los llevan a la capital sino que los quiebran ahí mismo» (ET: 480).

Precisamente, de la necesidad de censurar la barbarie que impera dentro de los continentes, nace una de las paradojas que rodean a Maqroll, un marinero en tierra. Pese a la insistencia por parte de la crítica en hablar del «omnipresente mar de las andanzas del Gaviero» (Valverde Villena 2011: 15) e, incluso, de afirmar que «cada una de sus novelas implica viajes marítimos o fluviales que se combinan con breves estadías en tierra» (Sessarego 2006: 93), lo cierto es que su presencia es más bien pobre. Recordemos, de nuevo, que la elección de las peripecias recae siempre sobre el *alter ego*, cuyo interés por subrayar y detenerse en aquellas aventuras que transcurren en el interior es más que sobresaliente. Irónicamente, en las dos novelas en las que el mar cobra mayor protagonismo son *La última escala del tramp steamer* y *Abdul Bashur, soñador de navíos*, donde la presencia de Maqroll es más bien anecdótica. La razón la podemos hallar en un par de poemas: «Una palabra» y «El hospital de la Bahía». En ambos, aquel se presenta como el espacio ajeno a las miserias que transcurren en tierra: «Camino del mar pronto se olvidan estas cosas» (P: 90); lugar balsámico, refugio y cura contra la enfermedad que sacude al ser humano —ese espacio utópico e inalcanzable pese a su proximidad:

A menudo la pesadilla de la fiebre nos llevaba de la mano por caminos que conducían al fondo del mar, por entre la marea creciente, y allí, bestias sabias curaban nuestros

males y nuestro cuerpo se endurecía para siempre como un lustroso coral en la primavera de las profundidades. Nos despertaba el ruido de la escoba del enfermero que barría, a la madrugada, la fétida sentina del Hospital (*P*: 148).

Curiosamente, esta concepción del mar como espacio casi ilusorio, inaccesible, tiene su origen en la iconografía romántica. Se trata del mar saturniano, «pacífico, armónico y distante que, nostálgicamente, le evoca [al pintor] una plenitud que se le hace inasequible» (Argullol 1990: 316), tal y como parece que sucede con Maqroll. En cambio, el Sindbad de Owen sufrirá en su propia piel aquel otro mar, jupiterino, «turbulento y amenazador», cuya «violencia destructiva [...], vinculada a la tradición mítica de la furia de Poseidón, es uno de los principales temas de lo que podría calificarse de 'plástica romántica'». Este, además, inspiró el motivo del naufragio en el arte romántico, entre cuyas pinturas cabría destacar *La balsa de la Medusa* de Théodore Géricault, que «representa el triunfo del mar sobre el hombre» (ibídem: 314-316). Si pensamos en este cuadro y en los dos poemas que abren *Perseo vencido*, no deja de ser digno de mención que el poema que antecede a «*Día primero, El naufragio*» lleve por título «Madrigal por Medusa». Además, al igual que sucede en el cuadro del pintor francés, en la poesía del sinaloense el hombre siempre sucumbe, dado que *Perseo vencido* es la relación de un triple fracaso: el de Perseo, el de Sindbad y el de Booz. En cualquier caso, tanto la propuesta de Mutis como la de Owen parece que se inscriben dentro de la tradición latinoamericana, cuya «literatura insist[e] en arrebatarse el mar a sus personajes» (Padilla 2010: 47).

A la hora de hablar de Mutis, se suele incidir en dos conceptos clave en su obra: «la desolación» y «la desesperanza». Ahora bien, tanto Torres-Rodríguez (2015: 51-56, 64-69, 78-84, 90-96, 114-125 y 149-155) —que analiza la «poética de la desolación» en las siete novelas que conforman la saga de Maqroll— como García Aguilar (2014: 67-88), que habla en términos más generales de «una poética de la desesperanza», no barajan la posibilidad de que el desmesurado énfasis en presentar al marino casi siempre en tierra pueda estar vinculado, precisamente, con uno de los motivos troncales de sus estudios, puesto que:

Destructivo y regenerativo, el mar es por antonomasia un abismo ventral: infierno para la muerte y para la renovación del héroe en su proceso iniciático de resurrección. Sin el mar y sin el agua no parece haber oportunidad alguna de redención. De ahí, quizá, que nuestra literatura insista en arrebatarse el mar a sus personajes: de ahí que les niegue la bendición de sus aguas. *Es como si pretendiese resaltar el hecho de que no hay para nosotros una esperanza de redimirnos*, ni siquiera de morir para volver a ser otros. Sin su mar o de espaldas al mar, América Latina —obsesionada por la pureza y avergonzada de la mezcla que podría hacerla grande— pierde entonces la esperanza de purificarse y reconoce, en aras de una terrible belleza, un infierno merecido y definitivo (Padilla 2010: 47, el subrayado es nuestro).

De aceptarse la posibilidad que propone el ensayista mexicano y que aplicamos a la obra de Mutis, la relevancia del *alter ego* en la trama sería mucho mayor de la que se le tiende a conceder, pues solamente él sería el «culpable» de «arrebatarse el mar a su[s] personaje[s]», al decidir qué acontecimientos de sus empresas y tribulaciones salen a la luz. Además, dado que siempre es él quien escribe sobre el papel, él es quien decide cuándo se acelera o se ralentiza la narración (qué se reproduce y qué se omite); es decir, controla en todo momento el material que se filtra al lector. Así pues, si valoramos todo lo expuesto anteriormente, no parece tan llamativo que el Gaviero casi no roce el agua del mar ni en la poesía ni en las siete novelas. En estas, solo lo hace de manera esporádica, bien sea en las páginas iniciales bien en la última del relato; el resto del tiempo, solo se mueve en tierra. Es más, el único relato en que se narra una experiencia completa del Gaviero en el mar lo encontramos en *Abdul Bashur, soñador de navíos* (capítulo V); cuando, tras la muerte de Ilona, los dos amigos, se dedican al transporte de peregrinos a La Meca. Con todo, lo importante de este relato es la crítica contra la incapacidad de las civilizaciones occidentales y orientales para alcanzar un estado de tolerancia y diálogo en materia religiosa; así como la denuncia contra una sociedad misógina, que agrede brutalmente a la mujer y la priva todavía hoy en día de su libertad, como queda evidenciado con el personaje de Jalina. Sin olvidar, claro, que el protagonista no es Maqroll.

Así pues, el verso de «Una palabra» en el que se presenta el mar como el espacio ajeno a las miserias que transcurren en el interior (las cuales, por cierto, son el eje del abanico de los demás versos, detalle que contribuye a reforzar nuestras palabras): «Camino del mar pronto se olvidan estas cosas» (*P*: 90), es de lo más revelador; puesto que Mutis es incapaz de olvidar la miseria que sacude el mundo, como lo confesó en

1981 en una de sus colaboraciones en prensa, «La cita de los poetas». En ella, confiesa el «espanto» que le genera la desvinculación, cada vez más acentuada, de los escritores con su tiempo (véase Mutis 2000: 202). Su postura, tanto en su obra poética como narrativa, queda perfectamente sintetizada en «El hospital de los soberbios»: no importa que Maqroll llegue o se marche en barco, el foco de la narración es otro (la crítica contra todos aquellos que se hallan allí). El carácter apátrida y errante de Maqroll muy probablemente sea fruto de la necesidad de elaborar una denuncia universal a través de sus viajes, así como del escepticismo absoluto del autor con su tiempo. Dicha actitud lo mueve a no identificar a su criatura con ningún lugar de la tierra, condenándola a vagar constantemente para que sea el lector quien reflexione sobre el panorama histórico-político presente, además de la miseria que anega a sus conciudadanos.

Martha Luana Canfield (2001: 304) afirma que el «mar, a través de Maqroll, se presenta como el principio de libertad». Ahora bien, de acuerdo con Mutis, no hay libertad posible⁶⁶: el ser humano es prisionero de su tiempo⁶⁷ y, peor aún, de sí mismo (véase Mutis 2000: 163-165, 189). Su posición de gaviero le lleva a comprender que los poetas, en este «macabro carnaval de nuestro tiempo [...], como era obvio esperarse, no tienen cabida y más bien resultan testigos incómodos de un proceso de destrucción que tiene mucho de suicidio y no poco de renuncia de una especie a seguir existiendo en el planeta en el que apareció por un extraño azar propiciado por los dioses» (Mutis 2000:

⁶⁶ Como parece que comprendió durante su estancia en Lecumberri: «Voy a salir muy pronto, lo presiento [...] Hay muchas posibilidades de que salga libre y no tenga que ir a Colombia. Ahora que pienso en la libertad como en algo que está muy cerca, que ya viene, te confieso que siento un rara desesperanza, un feo desasosiego. Me esperan oscuras nubes de tormenta allá afuera. Yo quisiera salir y poder gozar intensamente con todas esas cosas de que me han privado hace más de un año: amigos, campos, mar, la música, ese goce de andar por donde se me dé la gana. Presiento que no podrá ser así y que una Cárcel aún más fea que ésta me espera allá fuera. Es terrible, no sabes qué amargo desencanto, qué desilusión total me invade cuando siento que así será. Es un viejo problema cuya solución no he podido encontrar, una roca de Sísifo a la que me amarré locamente y que no acabo de subir con ella a cuestras» (en Poniatowska 1997: 113). Más adelante, el autor confesará que sin su experiencia en Lecumberri, la saga de Maqroll no hubiera existido (ibídem: 125).

⁶⁷ «Su posición y su obra obedecen a las insuficiencias que encuentra en el mundo moderno» (Hernández 1994: 72). De ahí que, al igual que en sus novelas, sus tres poemarios últimos «rechazan, implícitamente, los regímenes modernos e intentan resistir al deterioro social, a la descentralización, al nomadismo sin rumbo, al caos (vividos por Maqroll), a través de tenues imágenes dibujadas al final de algunos poemas y del sustento en un régimen trascendente, con carácter de permanencia» (ibídem: 77). Recordemos que en ellos se ha impuesto la nueva voz poética de Mutis. Por ello, los vínculos entre la poesía y la novela son mayores de lo que a priori se pudiera pensar y, en esa comunión, la figura del *alter ego* es esencial, pues todo procedería de su puño y letra —si aceptamos el juego propuesto por Mutis. Las alusiones biográficas que comienzan a despuntar en *Los emisarios* (familiares, lugares y demás) sirven para subrayar dicho vínculo y conectar, definitivamente, al sujeto lírico con el narrador de las novelas.

202). En consecuencia, la calidad de visionario queda subyugada por la condición de preso —gaviero deriva de «gavia», que significa: «cárcel», «jaula». Quizás, por eso el *alter ego* de Mutis solo ofrece al público lector las empresas y tribulaciones relacionadas con la vejez de Maqroll, época en la que ya no otea el horizonte desde lo alto del barco; periodo en el que es consumido por todo tipo de enfermedades hasta abrazar definitivamente su destino «y quedar[s]e en Pollensa, marginado y tranquilo, sin intentar nuevos lances que el pasado hicieron de [su] vida una delirante secuencia de infortunios» (ET: 756). Maqroll, en definitiva, se une a la decadencia a la que está abocado el mundo (véase Mutis 2000: 106, 115, 126- 127, etc.) y comparte, de esta manera, la suerte del protagonista de Yukio Mishima al convertirse en otro «marinero que perdió la gracia del mar».

EN LUGAR SEGURO: LA ÚLTIMA ESCALA DEL ALTER EGO DE ÁLVARO MUTIS

En *Amirbar*, al contrario que en *Un bel morir*, las voces del relato vuelven a ser identificables: Maqroll y el *alter ego*. Ahora bien, se produce de nuevo una variación significativa en el contexto narrativo, pues *Amirbar* es la primera novela que reproduce un encuentro entre los dos personajes, que se mantiene de principio a fin. Quizás, esto sea una manera de compensar el distanciamiento que se había logrado en *Un bel morir* a través de la omnisciencia. Tal vez Mutis pensó que no bastaba con abordar el conflicto histórico, sino que la cuestión requería un grado mayor de involucración. Por ello, a diferencia de lo que sucedió en *Ilona llega con la lluvia*, la relación de los acontecimientos no podía ser fruto de un estado de ebriedad por parte del Gaviero ni tampoco podía ser iniciativa del *alter ego*, como queda subrayado al inicio del relato, con las palabras de apertura del marino y el comentario posterior del amigo. Asimismo, a fin de reforzar la participación de los dos personajes en el contenido de los hechos (uno cuenta y el otro escribe), se evita la adopción de la primera persona. Esto conduce a una ruptura del tiempo de la narración: por un lado, el de la historia, que se corresponde con los sucesos que atañen a la experiencia de Maqroll en las minas y, por otro, el del relato. Este permite al *alter ego* alzarse como coprotagonista de la novela y seguir afianzándose dentro del universo maqrolliano como personaje de ficción, gracias

a los nuevos datos biográficos que nos va aportando. A través de ellos, su identificación con Mutis se incrementa, ya que, por ejemplo, los dos personajes se alojarán en casa del hermano del *alter ego*, Leopoldo —cuyo apellido no se revela, a diferencia de lo que sucede con la familia Bashur o los amigos artistas de Mutis. La literatura, por tanto, comienza a adueñarse de la realidad: ahora no es solo el *alter ego* quien se relaciona con los entes ficticios, sino Maqroll quien entra en contacto con personajes vinculados a la realidad del colombiano.

Ahora bien, el artista deja constancia de que, en todo momento, es él quien dirige el discurso, y, en función de su voluntad, se salta de un tiempo a otro. Acaso esta sea otra de las razones por las que abandona la perspectiva de la primera persona, ya que, de este modo, su presencia no queda relegada solo al paratexto. Asimismo, su papel como escritor dentro de la saga se refuerza, pues debe lograr una perfecta imbricación entre las dos historias y la complejidad, por tanto, es mayor⁶⁸. De nuevo, no es «solo un transcriptor». Es más, como en *La última escala del tramp steamer*, se cuida mucho de que su voz domine la primera parte del relato, como advierte a sus lectores ya en la página inicial. Así, narrará todo lo acontecido desde su encuentro con el Gaviero en «un infecto motel perdido en el trayecto más impersonal y sombrío de la Brea Boulevard» (*ET*: 408) hasta su traslado a casa de su hermano con el convaleciente marino, donde este terminará de recuperarse. Una vez allí, Maqroll les relatará su historia. Esto no lo hará de una sola vez, sino que interrumpirá su narración en varias ocasiones, lo que propiciará la alternancia de voces y de tiempos. A través de estas pausas, el lector podrá seguir el proceso de mejora experimentado por el marino, la preocupación de sus amigos Yosip y Jalina (quienes les «visitaban de vez en cuando y

⁶⁸ Torres-Rodríguez (2015: 90), afirma que la narración de Maqroll es interrumpida «por sutiles y continuas intervenciones del narrador-personaje-compiler para aclarar, esclarecer y confundir al lector debido a los innumerables cambios de tiempo y de referencias a otras historias». El juicio del crítico parece que desmerece un poco la variedad y riqueza de planteamientos novelísticos que ofrece Mutis, quien, en cada novela, elabora una propuesta narrativa distinta desde el punto de vista formal. Se podría decir que *Empresas y tribulaciones* constituye un auténtico tributo al arte de novelar, como estamos intentando reflejar muy someramente en el presente estudio. Es más, gracias al diálogo entre Maqroll y el *alter ego*, descubrimos que el marino es consciente de que sus peripecias están siendo publicadas en libro; es decir, de que dentro de la ficción goza de una condición «real» y de otra ficticia: «En alguno de los recuerdos que usted ha publicado sobre mí, aparece mi descripción del Hospital de la Bahía» (*ET*: 495). El marino, por tanto, a ojos del lector, se vuelve más humano, menos simbólico. Esto constituiría una deuda más con el *Quijote* que no parece haber sido apreciada (véase Sessarego 2006: 61-66), y un tema interesante sobre el que profundizar.

se mostraban muy complacidos de ver a su amigo reponerse en forma tan patente», *ET*: 450) y las atenciones que le dispensaban el *alter ego* y su familia. Asimismo, el narrador aprovechará para detener el discurso del Gaviero a su voluntad y hacer todo tipo de comentarios al respecto, como cuando aprovecha el final de la invocación de Maqroll a Amirbar, a fin de reproducir sucintamente el *clímax* que se había generado y la reflexión a la que sus palabras los habían movido:

Al terminar Maqroll su invocación nos quedamos un momento en silencio. Había en ella tan honda virtud marina que nos hizo sentir ajenos y distantes de ese mundo que, en verdad, había sido el suyo y lo sería hasta el fin de sus días. Por parte de las palabras de esta oración desaforada, nos dimos cuenta de que el paso del Gaviero por el subterráneo mundo de las minas había sido como una pena que se impusiera para purgar quién sabe qué oscuras faltas y desfallecimientos en sus deberes de marino. Nadie, es claro, se atrevió a comentárselo y él siguió el hilo de su narración, como si no estuviéramos presentes (*ET*: 472-473).

Por último, nos interesa hacer un pequeño apunte sobre la misiva que adjunta el *alter ego* al final del relato. A la hora de hablar de la conformación de este personaje, hemos incidido en la importancia de un detalle que se ha tendido a dar por supuesto: la omisión de su nombre. Pues bien, nos ha parecido muy significativo que, de manera muy elegante, al transcribir la carta se evita reproducir el inicio; es decir, justo la parte donde se apela al receptor de la misiva. Así pues, el contenido de las primeras líneas nos llega a través del discurso del narrador; de tal modo que este no transcribe las palabras del marino hasta que lo considera oportuno:

Comencé a leer la carta interesado en saber de mi amigo, cuyo silencio empezaba a prolongarse más de lo natural. Al principio, Maqroll me daba cuenta de algunos asuntos que habían quedado pendientes en relación con una cuenta de ahorros abierta por mí a su nombre en la Caja de Auxilio del marino de Cádiz. Era típico ese extraño orden de precedencia que daba a los temas en sus cartas. Siempre comenzaba con los más intrascendentes pero, de seguro, para él los más irritantes. Luego, como en este caso, entraba en materia narrando hechos que, por tener relación con nuestro encuentro en Los Ángeles, merecen transcribirse aquí por entero. Decía el Gaviero:

«Respecto a mi viaje al puerto de Matarani, ...» (*ET*: 494)⁶⁹.

⁶⁹ En cambio, al reproducir en *La nieve del almirante* la carta dedicada a Flor Estévez, encontramos que esta es íntegramente respetada: «'Flor señora: Si los caminos...'» (*ET*: 84), ¿mera casualidad?

El mismo año que apareció *Amirbar*, Mutis publicó otra novela con la que, aparentemente, se cerraba la saga de Maqroll: *Abdul Bashur, soñador de navíos* (1990). Dado que en el final del «Apéndice» de la primera se daba por concluida la relación de los sucesos acaecidos al marino⁷⁰, en la siguiente el protagonista sería su buen amigo Abdul. Ahora bien, al igual que en *La última escala del tramp steamer*, aparece otro personaje fundamental, que será nuevamente el encargado de recrear toda la historia: el *alter ego*. Este dedicará las primeras páginas de la novela a relatar el acontecimiento que lo determinó a embarcarse en un proyecto sobre el que llevaba tiempo pensando: «recoger algunos episodios de la vida de Abdul Bashur, amigo y cómplice del Gaviero a lo largo de buena parte de su vida, y protagonista en modo alguno secundario, de no pocas de las empresas en las que Maqroll solía comprometerse con sospechosa facilidad» (ET: 513). Dicho suceso fue el encuentro inesperado con Fátima Bashur, con quien ya había establecido contacto en el pasado y por quien se había sentido atraído. Gracias a la documentación que esta le aportó, más la que ya disponía vía Maqroll, el *alter ego* se animó a tejer «un relato de modesta extensión, que podría merecer el interés de quienes han seguido las peripecias del Gaviero» (ET: 523). De nuevo, como con los documentos de este, reconoce haber hecho una criba, «dejando de lado, desde luego, los que hacían referencia a circunstancias familiares o a los negocios de sus parientes inmediatos»; de tal modo que vuelve a interponerse entre el lector y el material manuscrito.

Asimismo, aunque se declare cronista, los dos primeros apartados demuestran que vuelve a ejercer la labor de novelista, apropiándose por entero del contenido del discurso. Es más, es la única de las siete novelas que se divide en capítulos, de los cuales el último es un diálogo entre Abdul y Maqroll (escrito por este), cuya autenticidad queda en entredicho (véase ET: 622-623). En base a ello, tras un apartado introductorio, el *alter ego* decide dedicar otro a contar cómo conoció a Bashur, pese a que ello suponga dilatar más la lectura. Ahora bien, más allá de las diferentes intromisiones que se pueden observar a lo largo de la novela y las licencias del

⁷⁰ Y el *alter ego* reivindica la autoría de las novelas publicadas hasta la fecha: «Creo que con estas noticas sobre Maqroll el Gaviero como lector se completa útilmente el retrato que me he propuesto dejar de mi amigo para una posteridad que, infortunadamente, reposa en la más que discutible difusión que puedan tener mis libros dedicados a sus empresas y tribulaciones» (ET: 506).

personaje-novelistas para recrear espacios, tiempos, personajes, pensamientos y demás, cabría destacar la información autobiográfica que este nos revela en el «Epílogo», debido a que esta permitiría establecer una asociación entre el narrador y el sujeto lírico de *Un homenaje y siete nocturnos* (1986): la peregrinación a Santiago de Compostela⁷¹. Es más, incluso se podría hablar de cierta coherencia cronológica (dentro de la ficción maqrolliana), dado que en el poema el «yo» da a entender que se encuentra allí por primera vez («y ante las puertas de la Catedral/ saludo al Apóstol:/ Aquí estoy -le digo-, por fin», *P*: 274); mientras que en la novela —publicada cuatro años después— apunta que se hallaba: «cumpliendo mi periódica visita al Apóstol» (*ET*: 632), sin especificar cuándo comenzó con su costumbre devota. Además, si tenemos en cuenta que, en un principio, *Abdul Bashur* iba a constituir la última narración del ciclo maqrolliano; que el *alter ego* solo había reclamado explícitamente la autoría de las novelas (y de algunos de los libros de poemas hasta *Los emisarios*) y el afán por comunicar la poesía con la narrativa ostensible desde *La nieve del almirante*; creemos que la alusión a la peregrinación a Santiago en *Abdul Bashur* no responde a «una casualidad» (véase *ET*: 632), sino que responde al interés por parte de Mutis en identificar al sujeto lírico con el *alter ego*⁷².

Con todo, el escritor colombiano debió percatarse de que su proyecto literario aún contaba con ciertas lagunas que impedían una imbricación perfecta entre la novela y la poesía. Quizás, esa fue una de las razones que lo llevaron a emprender una última publicación tres años después, *Tríptico de mar y tierra* (1993). Tal vez también se pueda entrever un homenaje implícito al novelista que más admiró como lector, Marcel Proust, cuyo monumento literario contaba precisamente con siete novelas. Asimismo, curiosamente, esta cifra parece que cuenta con un valor especial para ciertos miembros del mundo del hampa —con el que tanto Maqroll como Mutis estaban familiarizados: «el siete es el número de la suerte de los ladrones» (Piasecki 2006: 214)⁷³.

⁷¹ En el poema, al igual que había sucedido en *Los emisarios*, la mención a la mujer de Mutis, Carmen, será esencial para reconocer al «yo» e identificarlo con el *alter ego* de las novelas. En estas, ella no aparecerá hasta *Tríptico de mar y tierra* (1993), razón por la que en *Abdul Bashur* la clave estriba en la referencia a la peregrinación.

⁷² Recordemos que, de acuerdo con el juego propuesto por Mutis, aquel cuenta con una obra propia aparte de la relativa a Maqroll, como se deduce cuando se declara autor de *Caravansary*.

⁷³ La cita procede de *El enamorado de la Osa Mayor* (1957), novela polaca cuyo autor, Sergiusz Piasecki (1899-1964), ejerció, entre otros oficios, el de bandidaje y el de contrabando. Además, fue escrita durante

Independientemente de la veracidad del testimonio, lo cierto es que la séptima novela del colombiano contribuyó a afianzar su lugar dentro de las letras hispanas, poniendo con ella punto y final a una empresa que se prolongó durante casi medio siglo.

La obra de 1993 cuenta con una estructura tripartita, siguiendo la estela de *Abdul Bashur*, pues en ella se «reúnen tres experiencias en la vida de Maqroll el Gaviero», independientes entre sí (ET: 637). De estas, destacaremos la importancia de las dos últimas —esenciales para la culminación de la figura del *alter ego* y para la perfecta imbricación entre la poesía y la novela—, puesto que la primera solo atañe a Maqroll (véase n. 51, pp. 44-45 del trabajo). Esto se puede observar ya en la página inicial del segundo relato, «Razón verídica de los encuentros y complicidades de Maqroll el Gaviero con el pintor Alejandro Obregón». En ella, a raíz de su encuentro inesperado con Alejandro en Madrid, el narrador hace un apunte muy significativo que parece situar la trama justo un año después de su «Nocturno en Compostela»: «Carmen y yo estábamos llegando y preparábamos nuestro *segundo* viaje a Galicia para visitar al Apóstol» (ET: 675, el subrayado es nuestro). La aparición de Carmen en el ciclo novelístico es de gran importancia a la hora de vincular definitivamente al ente ficticio que crea la poesía recogida en *Summa de Maqroll el Gaviero* y las narraciones de *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, como lo prueba su presencia en el «Nocturno» y en «Una calle de Córdoba» —una de las composiciones de *Los emisarios*⁷⁴.

Con todo, la innovación más importante de Mutis en su última novela y que permite, por fin, dotar de una coherencia interna a su macroproyecto es la creación del personaje-lector; de tal manera que todo el universo maqrolliano quedará relegado al mundo virtual, puesto que, se entiende, las constantes apelaciones que se han ido

su estancia en prisión, por lo que quizás, la simbología del número siete sea cierta: «Cuando estaba en Dopr, oí decir a unos delincuentes que el siete es el número de la suerte de los ladrones. Tal vez esta convicción se debiera a que la cifra recuerda por su forma una ganzúa».

⁷⁴ A la hora de hablar de una continuidad en los poemarios posteriores a *Los emisarios*, hemos mencionado solo aspectos asociados al contenido (véase n. 67, p. 61 del trabajo); sin embargo, también nos ha llamado la atención la distinción formal que parece establecerse (no sabemos hasta qué punto fortuita o intencionada). Así, en *Los emisarios*, dos de las tres piezas relativas a Maqroll están escritas en prosa; en cambio, el resto (en las que la nueva voz ya es perceptible) aparecerán en verso, modalidad que se impondrá en el resto de libros, donde no hallaremos ni un solo poema en prosa. Esto no deja de ser significativo si consideramos la importancia de ese tipo de composiciones en los volúmenes previos a *Los emisarios*.

intercalando en las narraciones anteriores contaban con un destinatario dentro de la ficción. Es más, frente al éxito y el reconocimiento del que gozó el colombiano en vida, el *alter ego* se queja en varias de sus novelas justamente de lo contrario. En *Ilona llega con la lluvia* termina su preámbulo dirigiéndose «a la atención de los *posibles* lectores de estas páginas» (ET: 122). El adjetivo subrayado denota una incertidumbre propia de alguien que no goza aún de un público amplio, la cual se repite en las palabras iniciales de *La última escala del tramp steamer*, tras defenderse de no haber hallado alguien mejor capacitado que él para la redacción de la novela (no olvidemos, claro, el tono irónico de este prefacio): «Quise dejar esta salvedad, que no ha de librarme, de seguro, del severo juicio de mis *improbables* lectores» (ET: 337). Curiosamente, en *Amirbar* (la quinta novela), a la hora de justificar el motivo por el que pospondrá la relación de lo acontecido a Maqroll, notamos una variación significativa al dirigirse por primera vez a los destinatarios de su libro: «Pero antes de transcribirlas [las experiencias del marino] para mis lectores...» (ET: 407). La omisión del adjetivo bien podría ser mera casualidad; sin embargo, si aceptamos las reglas del juego que propone el colombiano, tal vez fuese plausible considerar que el *alter ego*, tras varias publicaciones, ha conseguido captar la atención de un público lector que, según parece, ya sigue con fidelidad las empresas y tribulaciones de Maqroll.

Dado que en el presente estudio defendemos el papel activo del *alter ego* como autor, y no solo como «transcriptor» o «narrador-personaje-compiler», tal y como se le suele identificar, creemos conveniente incidir en la importancia que cobra el lector dentro del universo de todo creador —más aún en la obra de Mutis, donde se puede vislumbrar un continuo afán comunicante tanto en la poesía como en la novela. Para ello, nos valdremos del comentario de García Terrés (1980: 102) en su análisis del tercer poema del «Sindbad», cuyas palabras gozan de un valor universal. Según él, toda actividad creativa se vuelve «triada», concepto que «representa la relación entre el poeta (o narrador) y su lector, en medio de los cuales interviene el poema [entiéndase la obra de arte, en general]». Asimismo, a raíz de la evolución que parece seguir la figura «del lector» dentro de la ficción maqrolliana, acaso sea interesante recordar lo que afirmaba Luis Cernuda (1902-1963) en «Historial de un Libro», puesto que la obra del *alter ego* bien podría formar parte del segundo grupo:

En otra ocasión he aludido a que me parecen existir, con respecto a la acogida que los lectores les dispensan, dos tipos de obras literarias: aquéllas que encuentran a su público hecho y aquéllas que necesitan que su público nazca; el gusto hacia las primeras existe ya, *el de las segundas debe formarse* (Cernuda 1975: 917, el subrayado es nuestro).

Así pues, en un nuevo tributo a Cervantes y su *Don Quijote* —que también ha pasado desapercibido para algunos especialistas (véase Sessarego 2006: 61-66)—, descubrimos que tanto en el segundo como en el tercer relato de *Tríptico*, los personajes han leído las publicaciones del *alter ego* y, además, han tenido trato con el Gaviero (quien, a su vez, era consciente de que sus peripecias estaban siendo publicadas, véase n. 68, p. 63 del trabajo): tanto Obregón (*ET*: 676, 678) como Mosén Ferrán (*ET*: 709). Es más, al final de la segunda narración, el *alter ego* confiesa la razón última que lo ha llevado a emprender el proyecto maqrolliano, la cual requiere la participación de un lector: «Yo, en México, trato de dejar alguna huella en la memoria de mis amigos, mediante el truco de narrar las gestas y tribulaciones del Gaviero» (*ET*: 695). Al escribir para sus amigos, quedaría justificado que, en *La nieve del almirante*, el *alter ego* cuente ya con un pequeño público, razón por la que se dirige «a los lectores del Diario del Gaviero», cuyo número, se entiende, se iría incrementando a medida que se suceden las publicaciones. Por otro lado, el juicio de Mosén Ferrán permite al *alter ego* reivindicar su autoría tanto en la narrativa como en la poesía y así cerrar definitivamente el entramado maqrolliano: «el párroco de Sant Jaume pasó a mencionar *mis* relatos que tienen como personaje principal al Gaviero y *mis* poemas en donde Maqroll habla de su vida trashumante» (el subrayado es nuestro). La repetición del determinante despeja cualquier ambigüedad sobre la autoría de los textos, todos fruto de una misma mano. Es más, aprovechando la reformulación de la crítica de Ferrán, incide, de nuevo, en reclamar la autoría de la producción poética y narrativa relativa al Gaviero, así como en justificar algunas de sus decisiones, «que deformarían el espíritu» de sus creaciones:

Me indicó que, a su juicio, me falta aún mucho por descubrir del carácter de nuestro común amigo y me reprochó, no sin prudencia, el haber pasado muy deprisa por las ideas de Maqroll sobre episodios de la historia que el Gaviero, según el párroco, conoce mejor de lo que yo dejo entender en *mis libros*. Intenté argumentarle que siempre he tratado, en ese caso, de rehuir el desarrollo de tesis históricas que deformarían el espíritu de *mis narraciones* y, más aún, el de *mis poemas* (el subrayado es nuestro).

De esta manera, con *Tríptico de mar y tierra* se concluye «*La última escala del alter ego* de Álvaro Mutis». Gracias a aquel, el colombiano parece que pudo armar un proyecto sin parangón en las letras hispánicas. Como hemos intentado defender, la creación de su *alter ego* fue crucial a la hora de establecer un hilo conductor a lo largo de toda su obra para dejarla finalmente «en lugar seguro»⁷⁵. Su tardía aparición en la poesía, obligó al autor de *Summa de Maqroll* a aguzar su ingenio, a fin de poder ensamblar unos cimientos un tanto anárquicos antes de *Caravansary* y *Los emisarios*. En plena lucha con el Caos, se aventuró con el género al que estaba predestinado — como lo prueba su gusto por el verso largo, la tendencia al poema en prosa y, lo que se podría denominar, la narración poética. Lector devoto de Marcel Proust y del *Quijote*, Mutis acudió a la novela para culminar su proyecto maqrolliano y exhibir todo su potencial artístico, logrando de esta manera erigirse como uno de los grandes escritores del siglo XX de nuestra lengua.

«DÍA VEINTIOCHO, FINAL»

La última composición de «Sindbad el varado» se cierra con el «yo» en trance: «Tal vez mañana el sol en mis ojos sin nadie,/ tal vez mañana el sol,/ tal vez mañana,/ tal vez» (O: 88). El primer verso delata que se encuentra justo después de la conciencia de haber sufrido tan solo una visión en el «*Día primero*», razón por la que sus ojos están deshabitados: «Yo no vi nada». La disminución paulatina del verso no pretende generar expectación, dando lugar a un final abierto, como se tiende a aceptar; el adverbio de incertidumbre repetido anafóricamente muestra ese estado último que, al fin y al cabo, es, paradójicamente, el primitivo, el de meditación; estado en el que se nos presentaba a Sindbad en el «*Día primero*». De acuerdo con nuestra hipótesis, todo el poemario es fruto de una reflexión sobre el acto creador a partir de la experiencia del «yo»; de ahí

⁷⁵ Razón por la que hemos rotulado así el presente capítulo, cuyo título procede de la novela homónima del norteamericano Wallace Stegner (1909-1993). Además, aquel, junto al subtítulo —variación de *La última escala del tramp steamer*—, nos sirve para estructurar el trabajo y afianzar su coherencia interna, puesto que este final del *alter ego* de Mutis, que constituiría tanto su última parada dentro de la ficción como su ascenso simbólico en ella (de una voz indefinida inicial se ha terminado convirtiendo en el eje de todo el proyecto, el cual ha logrado culminar con éxito), se contrapone al de Owen, quien culminará su obra con un naufragio poético.

que no sea fortuito que tanto en la composición de apertura como en la de clausura se nos presente a aquel en plena divagación.

«Tal vez» quepa, asimismo, valorar la posibilidad de que la lectura de la monografía de García Terrés (y, con ella, la de «Sindbad el varado»), sirviese a Álvaro Mutis de inspiración a la hora de unificar su proyecto poético y trasladarlo de manera coherente a la novela. Esto no quiere decir que fuese determinante, sino que pudo haber contribuido a sugerir un sinfín de ideas a un Mutis que, a comienzos de los ochenta y tras varios años sin publicar, debía andar bastante predispuesto, como lo muestra su increíble fecundidad literaria en apenas doce años. «Tal vez» la figura del *alter ego* se erija como eje de toda la saga y su evolución guarde alguna relación con las distintas propuestas novelísticas del colombiano, quien, en cada narración, se planteará variaciones muy significativas desde un punto de vista formal. Estas contribuyen a ir afianzando su relevancia en la saga, como hemos visto. De este modo, *Empresas y tribulaciones*, refleja el dominio absoluto del arte de novelar por parte del escritor. Por otro lado, Owen también exhibe —formalmente— todo su potencial artístico en «Sindbad el varado», razón por la que se atreve a combinar poemas de mayor extensión (como en *Libro de Ruth*) con otros más lacónicos (característicos de *Desvelo*), tiradas de versos simétricos con otras en las que el equilibrio se rompe por completo (el versolibrismo de sus inicios estalla, al fin). Sus colaboraciones en prensa y su experiencia en *Línea* le permitieron adquirir un control absoluto sobre la prosa; gracias a lo cual es capaz de lograr una perfecta imbricación entre los versos, que se alargan y se contraen por entero a su voluntad. Así, se logra una gran variedad rítmica. Tampoco se debe olvidar el proceso de elaboración de un libro que cuenta con veintiocho piezas líricas que están vinculadas en torno a un motivo, algo sin parangón en su libros de poesía: su navegación personal por las aguas de la literatura, «Bitácora de Febrero».

Asimismo, cabría destacar la dimensión poética de las criaturas de ficción y su incapacidad para terminar imponiéndose a sus creadores. En Owen, su «yo» desborda a la ficción; mientras que en Mutis parece que la elaboración de su *alter ego* responde a un afán por desvincularse, en la medida de lo posible, de Maqroll. Además, la dimensión épica de sus epítetos anula, o contradice al menos, el carácter aventurero y marino de las criaturas. En consecuencia, Sindbad, incansable viajero, es vencido por la

inmovilidad más absoluta; mientras que Maqroll observa —sin posibilidad de reacción— cómo le es arrebatado el mar y, con él, su libertad, su juventud y su condición de gaviero. Por ello, sus empresas transcurren, en su práctica totalidad, en tierra, donde será prisionero y no podrá escapar de la decadencia que la asola. Así, frente a la imagen del marino resolutivo, fuerte y en continua pesquisa, él nos será presentado en su vejez, abatido por innumerables enfermedades y delirios que lo mantienen en el interior, lejos del mar, y aceptando finalmente un sedentarismo ajeno a su razón de ser.

Bibliografía:

- ALMINO, João, «Álvaro Mutis, la fe en la poesía», en Diego Valverde Villena, *Gaviero. Ensayos sobre Álvaro Mutis*, Madrid, Verbum, 2014: 11-14.
- ARGULLOL, Rafael, *El héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*, Barcelona, Destino, 1990.
- ARISTÓTELES, *Poética. Magna Moralia*, intr. trad. y not. Teresa Martínez Manzano y Leonardo Rodríguez Duplá, Madrid, Gredos, 2011.
- BELTRÁN CABRERA, Francisco Javier, *Poesía, tiempo y sacralidad: La poesía de Gilberto Owen*, México, UNAM, 1998.
- BIKONT, Anna y SZCZĘSNA, Joanna, *Trastos y recuerdos: una biografía de Wisława Szymborska*, trad. Elzbieta Bortkiewicz y Ester Quirós, Valencia, Pre-textos, 2015.
- BRÉCHON, Robert, *Extraño extranjero. Una biografía de Fernando Pessoa*, trad. Blas Matamoro, Madrid, Alianza, 1999.
- CANAPARO, Claudio, «Introducción», en Álvaro Mutis, *Abdul Bashur, soñador de navíos*, Madrid, Cátedra, 2003: 11-129.
- CANFIELD, Martha Luana, «De la materia al orden: la poética de Álvaro Mutis», en Javier Ruiz Portella, *Escritos de y sobre Álvaro Mutis. Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero*, Barcelona, Áltera, 2001: 283-309.
- CANO GAVIRIA, Ricardo, «Introducción», en Álvaro Mutis, *Contextos para Maqroll*, Tarragona, Igitur, 1997: 9-15.
- CERNUDA, Luis, *Prosa completa*, ed. Derek Harris y Luis Maristany, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- CONRAD, Joseph, *Narrativa breve completa*, trads. Carmen M. Cáceres y Andrés Barba, Madrid, Sexto Piso España, 2015.
- COTE BARAIBAR, Ramón, «Prólogo», en *La poesía del siglo XX en Colombia*, Madrid, Visor, 2006: 7-18.
- CUESTA, Jorge, *Obras reunidas II. Ensayos y prosas varias*, eds. Jesús R. Martínez Malo, y Víctor Peláez Cuesta, pról. Christopher Domínguez Michael, México, FCE, 2004.

- DARWIX, Mahmud, *En presencia de la ausencia*, trad. Luis Gómez García, Valencia, Pre-Textos, 2012.
- DAUSTER, Frank, *Ensayos sobre poesía mexicana: Asedios a los Contemporáneos*, México, De Andrea, 1963.
- FRIEDRICH, Hugo, *Estructura de la lírica moderna: De Baudelaire hasta nuestros días*. trad. Joan Petit, Barcelona, Seix Barral, 1974.
- GARCÍA AGUILAR, Eduardo, «Álvaro Mutis y el Gaviero: una poética de la desesperanza», en Diego Valverde Villena, *Gaviero. Ensayos sobre Álvaro Mutis*, Madrid, Verbum, 2014: 67-88.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa, «Poesía ilustrada: un recorrido de orilla a orilla (García Maroto, Villaurrutia, Molinari, Novo, Lorca, Neruda)», en Selena Millares (ed.), *Diálogo de las artes en las vanguardias hispánicas*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2017: 139-169.
- GARCÍA TERRÉS, Jaime, *Poesía y alquimia, Los tres mundos de Gilberto Owen*, México, Era, 1980.
- GARCIDUEÑAS, José Rojas, «Gilberto Owen y su obra», *Cuadrante*, 1954, 1 y 2: 3-20.
- GIDE, André, *Los alimentos terrenales. Los nuevos alimentos*, trad. María Concepción García-Lomas, Madrid, Alianza, 1985.
- GOMBROWICZ, Witold, *Ferdydurke*, trad. por el autor, asesorado por un comité de traducción, pról. Ernesto Sábato, Barcelona, Seix Barral, 2004.
- Diario (1953-1969)*, trad. Bożena Zaboklicka y Francesc Miravittles, Barcelona, Seix Barral, 2005.
- HAMBURGER, Michael, *The truth of poetry, Tensions in modern poetry from Baudelaire to the 1960s*, London and New York, Methuen, 1982.
- HERBERT, Zbigniew, *Poesía completa*, vers., pról. y not. Xaverio Ballester, Barcelona, Lumen, 2012.
- El laberinto junto al mar*, trad. Anna Rubió y Jerzy Sławomirski, Barcelona, Acantilado, 2013.
- HERNÁNDEZ, Consuelo, «Razón del extraviado: Mutis entre dos mundos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1994, 523: 69-78.

- HOLANDA CAVALCANTI, Geraldo, «Elogio del poeta y amigo Álvaro Mutis», en Diego Valverde Villena, *Gaviero. Ensayos sobre Álvaro Mutis*, Madrid, Verbum, 2014: 91-92.
- LANGBAUM, Robert, *La poesía de la experiencia, El monólogo dramático en la tradición literaria moderna*, trad. Julián Jiménez Heffernan, Comares, pról. Álvaro Salvador, Granada, 1996.
- LUISELLI, Valeria, *Los ingrátidos*, Madrid, Sexto Piso, 2014.
- MONTEMAYOR, Carlos, *Tres Contemporáneos (Jorge Cuesta, José Gorostiza, Gilberto Owen)*, México, UNAM, 1981.
- MUTIS, Álvaro, *Obra Literaria. Prosas (II)*, ed. Santiago Mutis Durán, Bogotá, Procultura, 1985.
- Summa de Maqroll el Gaviero, poesía, 1948-1997*, intr. y ed. Carmen Ruiz Barrionuevo, Salamanca, Europa Artes Gráficas, 1997a.
- Contextos para Maqroll*, intr. Ricardo Cano Gaviria, Tarragona, Igitur, 1997b.
- De lecturas y algo del mundo*, comp., pról. y not. Santiago Mutis Durán, Barcelona, Seix Barral, 2000.
- Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, Madrid, Alfaguara, 2007.
- OWEN, Gilberto, *Obras*, ed. Josefina Procopio, pról. Alí Chumacero, México, FCE, 1979.
- Me muero de sin usted, Cartas de amor a Clementina Otero*, ed. y not. Marinela Barrios Otero y Vicente Quirarte, México, Siglo XXI, 2004.
- Gilberto Owen en El Tiempo de Bogotá, prosas recuperadas (1933-1935)*, sel., pról. y not., Celene García Ávila y Antonio Cajero, México, Porrúa, 2009.
- PADILLA, Ignacio, *La isla de las tribus perdidas: La incógnita del mar latinoamericano*, Barcelona, Random House Mondadori, 2010.
- PASCUAL GAY, Juan y ESTÉVEZ, Francisco, «Prólogo», en Salvador Novo, *Continente vacío* Sevilla, Renacimiento, 2017: 7-32.
- PIASECKI, Sergiusz, *El enamorado de la Osa Mayor*, trads. Anna Rubió y Jerzy Sławomirski, Barcelona, Acantilado, 2006.
- PONIATOWSKA, Elena, *Cartas de Álvaro Mutis a Elena Poniatowska*, Madrid, Alfaguara, 1997.

- QUIRARTE, Vicente, *El azogue y la granada: Gilberto Owen en su discurso amoroso*, México, UNAM, 1990.
- *Invitación a Gilberto Owen*, México, UNAM, DGE/ Equilibrista, 2007.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo, «El viaje a la prosa de los Contemporáneos», en *Contemporáneos. Prosa*, Fundación Santander Central Hispano, 2004: IX-XLIV.
- RODRÍGUEZ AMAYA, Fabio, «Maqroll el Gaviero o de fabular el mundo en una palabra llamada poesía», en Diego Valverde Villena, *Gaviero. Ensayos sobre Álvaro Mutis*, Madrid, Verbum, 2014: 155-164.
- RUIZ BARRIONUEVO, Carmen, «Introducción», en *Summa de Maqroll el Gaviero, poesía, 1948-1997*, Salamanca, Europa Artes Gráficas, 1997: 9-39.
- SEGOVIA, Tomás, *Ensayos (actitudes/contracorrientes), I*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.
- «Prólogo», en Gilberto Owen, *Perseo Vencido y otros poemas*, Madrid, Huerga y Fierro, 2006: 9-34.
- SESSAREGO, Myrta, *Maqroll el Gaviero o las ganancias del perdedor. Ensayo sobre la obra narrativa de Álvaro Mutis*, México, UNAM, 2006.
- SHERIDAN, Guillermo, *Los contemporáneos ayer*, México, FCE, 2003.
- «SINDBAD EL MARINO», *Las mil y una noches ***, trad., intr. y not., Juan Vernet, Barcelona, Planeta, 1990: 198-263.
- SPITZER, Leo, *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980.
- TABUCCHI, Antonio, *Un baúl lleno de gente (Escritos sobre Pessoa)*, ed. y trad. Pedro Luis Ladrón de Guevara Mellado, Madrid, Huerga y Fierro, 1997.
- TACCA, Óscar, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 2000.
- TORRES-RODRÍGUEZ, Carlos Gerardo, *Nomadismo, poética de la desolación e intertextualidad en Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero de Álvaro Mutis*, Madrid, Verbum, 2015.
- VALVERDE VILLENA, Diego, *Varado entre murallas y gaviotas. Seis entradas en la bitácora de Maqroll el Gaviero*, Bolivia, Gente Común, 2011.
- ZAGAJEWSKI, Adam, *Dos ciudades*, trad. Anná Rubió y Jerzy Sławomirski, Barcelona, Acantilado, 2006.