

# UNA APROXIMACIÓN A LA INTERTEXTUALIDAD EN LA OBRA DE ÁLVARO MUTIS

Myriam Avellaneda Leal\*

*El presente escrito es una aproximación a la escritura de Mutis, con el objeto de mirar un aspecto relevante en su obra, cual es la intertextualidad interna. Para ello, hemos escogido uno de sus últimos poemas "Visita de la lluvia" como eje para un análisis microtextual que a su vez apunte a la totalidad, si entendemos la obra de Mutis como una totalidad de sentido; es decir, como un "Complexus" -lo que esta tejido en conjunto- Lo que a su vez nos exime de tomar el todo y nos posibilita examinar la parte, asumiendo que lo particular sólo tiene sentido en la aprehensión e interpretación de la totalidad.*

*"El poema es el tránsito entre uno y otro silencio,  
entre el querer decir y el callar que funde querer y decir"*  
Octavio Paz

## 1. Algunas consideraciones teóricas

Para empezar, debemos aclarar que el análisis microtextual responde a lo que la crítica ha denominado una *lectura tabular*, orientada en dos direcciones no excluyentes: una mirada contextual, atenta a la llamada "serie literaria" – intertextualidad- y al papel del autor real – contextos de enunciación- como dato interpretativo relevante. Por otro lado, una lectura más "textual", atenta a la estructura / textura del poema en relación con los vectores ideacionales presentes en el mismo. Es así como nuestro interés se ha centrado, más bien, en desarrollar un análisis microtextual que –tomando en cuenta que el poema tiene una especial unidad entre forma y contenido - permita, leer el poema dentro de un proceso comunicativo, esto es, dentro de un marco semiótico / pragmático.

Tratar de abordar el análisis desde una sola perspectiva no parece ser lo más conveniente; por ello, resulta necesaria una operación de lectura que acuda a diversos ropajes críticos: estilística, retórica, texto lingüística..., y nuevas metodologías para el análisis, recordando aquello de la positividad del caos en el conocimiento, es decir, que se genere la creación de un sistema de análisis más complejo<sup>1</sup>. Nos ha interesado,

\* Licenciada en Lingüística y Literatura. Profesora de la Facultad Tecnológica de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

1. Al respecto Moena apunta: "el nuevo paradigma se plantea a sí mismo como: '(...)intrínsecamente cambiante, como un sistema en permanente mutación, un eterno viaje hacia ninguna parte y hacia todas al mismo tiempo'. (...) Esto tiene una consecuencia inmediata, a saber, el abandono de la ilusión de un sujeto capaz de conocer la totalidad y de manipularla. Es decir que se reconoce al sujeto en su propia incapacidad y deja el espacio para lo irracional y para lo indeterminado." (González Moena: 1997, 45-46)

particularmente, ver como la textura del poema permite dar cuenta de la subjetividad del sujeto de enunciación, expresándose en el texto, y de las relaciones que mantiene con el lector implícito a través de ciertos saberes comunes y de las diversas convenciones culturales que vienen textualizadas. La atención a características morfosintácticas (adjetivación) o al uso de palabras- símbolos (el agua), o a estrategias semióticas como la focalización, manejo del tiempo..., nos ha descubierto dichas "técnicas" como índices reveladores de aspectos subjetivos e ideacionales del polo de la producción y/o recepción del poema.

Quizá debemos empezar por fijar un punto común en cuanto al concepto de poesía. Será mejor referir una definición de aquello que entendemos por discurso lírico: "Desde la antigüedad, la lírica es la forma poética en la que se expresa el **sentimiento personal del autor**,"\* que se sitúa en el centro del discurso psicológico, introspectivo, evocativo o fantástico con que se determina la experiencia del *yo*" (Angelo Marchese: 1986, 244).\*

Por la indeterminación del sujeto hablante en la poesía -usualmente carente de explícitas conexiones exofóricas- el poema funciona como un discurso ficcional cerrado en sí mismo [autotélico], que reclama siempre un enunciatario [lector real], que se apropie de lo dicho [enunciado] por ese *yo*. Se entiende entonces el papel de *yo lírico* como una proforma, casillero vacío que sólo puede ser semánticamente llenado en un contexto situacional específico: el de la lectura.

Bajo el marco expuesto y algunos otros supuestos, hemos concebido en primera instancia que el discurso lírico es la puesta en juego de un proceso de interacción muy particular en el que se despliegan una serie de estrategias discursivas orientadas a que un "*yo*" implícito logre persuadir a un "*tú*", para que se inmiscuya en ese mundo posible, el cual necesita de un "*otro*" que se apropie de él y lo haga suyo. De esta manera se establece



una "comuni3n" entre el autor implícito y el lector implícito, lo cual constituye la parte más relevante del proceso ya que entran en juego dos subjetividades, maneras de ver el mundo, formas de jerarquizar la realidad...; al respecto Iser señala: "La obra literaria tiene dos polos que pueden denominarse el polo artístico y el estético: el polo artístico es el texto del autor, y el estético es la realizaci3n que hace el lector. En vista de esta polaridad, se hace manifiesto que la obra misma no puede ser idéntica al texto ni tampoco a su actualizaci3n, sino que puede ser situada entre esos dos extremos." (Wolfgang Iser: 1995, 355).

Es así como en este juego empiezan a ser importantes todas aquellas "marcas" o "claves" que debe interpretar el lector implícito, las cuales adquieren preponderancia en el proceso de la competencia literaria. Esto posibilita al lector para "*decodificar*" o *interpretar* el mensaje, de manera que los vacíos que van surgiendo en el diálogo son suplidos por los competencias del lector; así, se descubre que los "blancos-vacíos" son significativos ya que estable-

(\*) En adelante todos los resaltados son míos

(\*) A su vez, Carlos Reis señala que el género lírico "afirmándose fundamentalmente como formulaci3n discursiva de cierta aprehensi3n del mundo -predominantemente intuitiva y emocional- (...) concentra en las cualidades expresivas de esa formulaci3n una atenci3n relevante, ya a través del privilegio de representaciones simbólicas o metafóricas, ya a través del privilegio de la valorizaci3n de recursos derivados del aprovechamiento del significante". (Reis: 1989)

2. Iser, señala que: "lo dicho sólo parece adquirir significaci3n en tanto refiere a las omisiones; es por medio de implicaciones y no a través de afirmaciones que se da forma y peso al significado. (...) La comunicaci3n literaria, entonces, es un proceso puesto en movimiento y regulado, no por medio de un código pre-establecido, sino a través de una interacci3n recíprocamente restrictiva y magnificadora entre lo explícito y lo implícito, entre lo encubierto y lo revelado. Lo encubierto impulsa al lector a la acci3n, pero esta acci3n es controlada por lo revelado; lo explícito a su vez se transforma cuando lo implícito se hace manifiesto". (Iser: 1995, 355).

cen lazos entre ambos partes de la comunicación. Así mismo, cuando el proceso de lectura (actualización) se realiza satisfactoriamente, se da el efecto perlocucionario del poema en el receptor del mismo.

## 2. Análisis del poema

### Visita de la lluvia<sup>3</sup>

Ocurre así *La lluvia*.  
Aurelio Arturo

*Llega de repente la lluvia, instala sus huestes, minuciosos guerreros de seda y sueño.*

*Salta gozosa en los tejados, desciende por los canalones en precipitada algarabía;*

*comienza la gran fiesta de las aguas en viaje que establecen su transitorio dominio*

*y de la mano nos llevan a regiones que el tiempo había sepultado, al parecer, para siempre:*

*allí nos esperan la fiebre de la infancia, la lenta convalecencia en las tardes de un otoño incesante,*

*los amores que se prometían sin término, los duelos en la familia,*

*los húmedos funerales en el campo, el tren detenido ante el viaducto que arrastró la creciente,*

*los insectos zumbando en el vagón donde nos sorprendió el alba,*

*las historias de piratas codiciosos, de malayos que degüellan en silencio, de viajes al Polo, de tormentas devastadoras e islas afortunadas;*

*nuestros padres, jóvenes, mucho más jóvenes que nosotros ahora,*

*que la lluvia rescata de su parda ceniza sin edad, de su callado trabajo mineral*

*e irrumpen vestidos de risa y gestos juveniles.*

*Qué bendición la lluvia, qué intacta maravilla su paso sorpresivo y bienhechor*

*que nos preserva del olvido y de la mansa rutina sin memoria.*

*Con qué gozo transparente nos instalamos en su imperio de palios vegetales*

*y con cuánta construida resignación la escuchamos callar pausadamente, alejarse y regresar por un instante,*

*hasta que nos abandona en medio de un lavado silencio, de un ámbito recién inaugurado*

*que invade el presente con sus turbias materias en derrota,*



*su cortejo de pálidas convicciones, de costumbres donde no cabe la esperanza.*

*Recordemos siempre esta visita de la lluvia. Cerrados los ojos, tratemos de evocar su vocerío*

*y asistamos de nuevo a la victoria de sus huestes que, por un instante, derrotan a la muerte.*

### 2.1 El epígrafe

Desde el punto de vista teórico, el epígrafe "sirve para indicar el clima del poema" (Marchese: 1986, 57) de ahí su importancia en el proceso de lectura del texto. El epígrafe "Ocurre así la lluvia" tiene relevancia; en tanto que, permite mostrar en primera instancia, la influencia de la obra de un gran poeta poco difundido en la poesía de Mutis; evento que este último reconoce al afirmar que, al lado de poetas como Neruda y Octavio Paz, la poesía de un "poeta desconocido" que se llama Aurelio Arturo ha sido definitiva<sup>4</sup>. De hecho, Mutis afirma en otro lugar: "Para mí la gran revelación, lo he dicho siempre, fue cuando tuve la oportunidad de leer (...) *Morada al Sur* de Aurelio Arturo; ésta sí es una gran poesía que me estaba diciendo cosas esenciales, para mí como poeta y para mí como trabajador ya de textos que estaba luchando con mis intentos de hacer poemas que fueran publicables y que tuvieran en fin, cierta posibilidad de permanencia."<sup>5</sup>

3. El poema "visita de la lluvia" forma parte del libro *Obra Poética* de Álvaro Mutis, publicado por Arango Editores en 1993.

4. MUTIS DURÁN, Santiago. *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*. Bogotá: Colcultura, 1993. Página 137.

5. *Ibid.* 283.

Lo anterior permite develar la intención de Mutis, al colocar este epígrafe como vínculo con la poesía de Aurelio Arturo, (*Morada al Sur*), sobre todo en cuanto a la referencia al clima tropical. Para Mutis, este poema “es una evocación de un clima, de una tierra con eco de tristeza, de pérdida que realmente es desgarrador, cada vez que se lee” (Mutis Durán: 1993, 107). Se evoca el paisaje del trópico, de la tierra caliente, aquel trópico que como Mutis afirma: “no es el de la Costa, ni el de la selva, sino el de la tierra media, el que está entre la sierra y el río”; este paisaje está recreado por una serie de imágenes- conceptos que crean el “clima” y el paisaje moral del poema; estableciendo la relación entre el epígrafe y el mismo; podemos ver como algunos versos del poema recrean ese paisaje del trópico, veamos:

*Llega de repente la lluvia, instala sus huestes, minuciosos guerreros de seda y sueño.*

*Salta gozosa en los tejados, desciende por los canalones en precipitada algarabía;  
comienza la gran fiesta de las aguas en viaje que establecen su transitorio dominio<sup>6</sup>*

Estas imágenes poéticas nos hacen recurrir a nuestro conocimiento y/o experiencia en torno al fenómeno de la lluvia y evocar a través de éstas, ese paisaje tropical. Los que habitamos en él sabemos como la lluvia “*Llega de repente*”, con una fuerza incontenible y “*salta gozosa en los tejados, desciende por los canalones en / precipitada algarabía*”. De igual manera, cuando menos lo esperamos, desaparece, dejando el rastro de su presencia. Sólo quienes han tenido la experiencia o viven en el trópico pueden dar fe de cómo “*comienza la gran fiesta de las aguas en viaje que establecen su transitorio dominio*”. Estos versos construyen el paisaje textual y hacen posible reconocerlo en el proceso de evocación; por ello, vislumbramos como “*salta gozosa en los tejados y desciende por los canalones en / precipitada algarabía*”. Mutis recurre a una figura retórica que le permite recrear ese mundo con la misma intensidad, esa figura es la *personificación* que dota a la lluvia del sema [+ humano] involucrando en su actuación / percepción a varios sentidos. Así mismo, las imágenes citadas se relacionan con el epígrafe y con el

resto del poema, creando la atmósfera lírica del mismo y permitiendo hacer otra relación, como sería la de leer el epígrafe “*Ocurre así la lluvia*” como el primer verso del poema.

De otra parte, en el poema citado de Aurelio Arturo se maneja una concepción del tiempo mítico que implica la nostalgia por un pasado remoto, y que recrea el mito del *eterno retorno*: “*Torna, torna a esta tierra donde es dulce la vida*”<sup>7</sup>. En *Visita de la Lluvia* se lee, a su vez: “*y de la mano nos llevan a regiones que el tiempo había / sepultado, al parecer, para siempre: / allí nos esperan / la fiebre de la infancia*”. Se puede ver como el epígrafe –tomado de la obra de A. Arturo– no sólo determina el clima del poema, sino que indica un tratamiento similar de una temática común.

## 2.2 El título

Desde la perspectiva teórica, al título se le reconoce como “una especie de información catafórica o condensada del mensaje íntegro que pronuncia y al cual remite” (Marchese: 1986, 404-405). En los textos poéticos, el título es fundamental para *descifrar* o interpretar correctamente el mensaje, en tanto que: “A través del título se concreta muchas veces un proceso de acentuación de determinadas facetas o conglomerados de sentidos del texto literario, (...) lo que nos lleva a decir que el papel que desempeña asume en el dominio que estamos considerando, un relieve especial en la condición de “elemento marcado” (Reis: 1989, 101-102).

De igual manera, al título se le han asignado algunas tipologías, que para nuestro caso sería aquella de “la utilización de símbolos constituidos por entidades u objetos citados en el texto” (Reis). Lo anterior se evidencia al considerar la lluvia (agua) como *símbolo*, no sólo en este poema; lo encontramos de forma recurrente en casi toda, por no decir que en toda su obra. Así pues, veamos lo que ha significado ésta en diversas culturas desde tiempos remotos. Al agua se han asignado tres significaciones:

6. MUTIS, Álvaro. *Obra poética*, página 283. (Todas las citas de textos poéticos han sido tomadas de la presente edición).

7. Véase el poema *Morada al Sur* de Aurelio Arturo.

8. Cuando en *Morada al Sur* se hace relación a la “tierra”, la crítica ha interpretado que se refiere a la “tierra de la creación, [es decir] el lugar al que se quiere tomar: el ámbito de los orígenes”. (Historia de la poesía Colombiana. Casa de poesía Silva, 326-327).

"Fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración. (...) masa indiferenciada, [que] representa la infinidad de lo posible, contiene todo lo virtual, lo informal, el germen de los gérmenes, todas las promesas de desarrollo, pero también todas las amenazas de reabsorción. Sumergirse en las aguas para subir de nuevo sin disolverse en ellas totalmente, salvo para una muerte simbólica, es retornar a las fuentes, recurrir a un inmenso depósito de potencial y extraer de allí una nueva fuerza: fase pasajera de regresión y desintegración que condiciona una fase progresiva de reintegración y regeneración."

Es desde esta perspectiva que nos preguntamos, cuál puede ser la importancia de este símbolo en la obra de Mutis.<sup>10</sup> Si se observa sin mucha agudeza sus textos – desde los más antiguos a los más recientes – veremos que la mayoría de ellos textualizan dicho referente. Veamos algunos títulos: *La creciente*, *En el río*, *La cascada*, *Desciendes por el río*, *Nocturno V*<sup>11</sup>, *Nocturno*, *En los esteros*, *Visita de la lluvia*, *Tríptico de Mar y Tierra e Ilona llega con la lluvia*, por sólo mencionar algunos. Lo anterior nos lleva a mirar algunos versos de *Nocturno V* donde el poeta dice:

Me pregunto por qué el río, (...) [ellos]  
presiden memorables instantes de mi pasado;  
(...) toda mi vida la sostienen,  
alimentan y entretejen las  
tormentosas aguas del río Coello, (...)  
Los ríos han sido y serán hasta mi último  
día, patronos tutelares, clave insondable de mis palabras  
y mis sueños. (...)  
es, sin duda, la presencia esencial que revela las  
más ocultas estancias donde acecha la sombra de mi  
auténtico nombre, el signo cierto que me ata a los  
decretos de una providencia  
inescrutable (...)  
Todo así está en orden.

¿Es esa "providencia inescrutable" la que se manifiesta con la lluvia?, ya que ella es símbolo de "fecundidad, y manifiesta la benevolencia de Dios (...) [en tanto que] aparece como símbolo de



bendición. [a demás de] (...) que condiciona una fase progresiva de reintegración y regeneración". El poeta escribirá: "Tras el agua de repente enriquecida con dones fecundísimos / se va la memoria" (*La creciente*). O también: "Como una fuente propicia o una materna substancia hecha / de nocturnas materias sin memoria, / de inmensurables cantidades de agua pasajera que nos limpia / y nos rescata de la necedad / que arrastran las tareas de toda miseria cotidiana." (*Nocturno V*). De igual manera: "me trasladaron a otra sala y allí estuve entre la vida y la muerte hasta la estación de las lluvias cuya brisa fresca me trajo de nuevo a la vida" (*La visita del Gaviero*).

Del mismo modo, se establece en el título de "Visita", el tópico textual de la presencia de la lluvia como mensajera de la Otredad; en tanto que, aquella es nombrada y mirada como una *Visita* que transforma y transporta al espíritu a un pasado donde todo estaba -al parecer- bajo el manto de un orden primordial.<sup>12</sup> El poeta dice:

Qué bendición la lluvia, qué intacta maravilla su  
paso sorpresivo y bienhechor  
que nos preserva del olvido y de la mansa rutina sin  
memoria.  
Con qué gozo transparente nos instalamos en su  
imperio de palios vegetales (...)

9. Chevalier, Jean y Cheerbrant, Alain. Diccionario de símbolos. Barcelona, España. Herder. 1993

10. Mutis ha declarado en diversas ocasiones como el agua representa en su imaginario poético-existencial la irrupción de un cierto orden, de una felicidad primigenia: "Desde niño, soñar con agua me produce, a partir del instante mismo en que abro los ojos, una sensación muy parecida a la felicidad (...) cuando el agua aparece en mis sueños me tranquilizo y pienso que finalmente todo está bien". (Tras las rutas de .Maqroll el Gaviero, páginas 111,114).

11. El poema titulado "Nocturno V" es el poema V de *Siete Nocturnos*

12. En *Nocturno V* se lee el mismo desarrollo temático: "y allí siguen el viaje en secreta complicidad con las fuerzas / que mueven el invariable sino de esta agua / (...) [que] me concede esta resignación, esta obediente melancolía en / la que todo lo sucedido o por suceder es acogido con gozo / y me deja dueño de un cierto orden, de una cierta serena sumisión / tan parecidos a la felicidad."

Recordemos siempre esta visita de la lluvia. Cerrados los ojos, tratemos de evocar su vocerío y asistamos de nuevo a la victoria de sus huesos que, por un instante, derrotan a la muerte.

### 2.3 Los versos...

En la lectura textual realizada viene en evidencia una serie de sememas que configuran una de las isotopías dominantes: La esperanza. El mundo donde es posible el amor, la inocencia, la pureza, la alegría, etc., todo en un pasado lejano, distante, en el que se intuye la existencia de un paraíso terrenal: *el mito del eterno retorno*, vuelta a ese tiempo armónico representado en la "infancia"<sup>13</sup>, ámbito poblado por:

(...) "guerreros de seda y sueño" [que] de la mano nos llevan a regiones que el tiempo había sepultado, al parecer, para siempre:  
allí nos esperan  
la fiebre de la infancia.

A través de esta evocación poética de los primeros años<sup>13</sup> de la infancia, de la primerísima adolescencia, se convoca nostálgicamente la presencia de la felicidad, fruto de la armonía y del orden primero. Es así, como se va creando la atmósfera de lo evocado (infancia), donde todo estaba atravesado "por la inagotable alegría" que, como la lluvia se desborda inundándolo todo. No obstante, la indicación semántica de los lexemas-símbolos citados ("Lluvia", "infancia"), el poema establece también una conexión con el inevitable paso del tiempo, con lo fugaz e implacable de la contingencia humana. Transitoriedad que nos lanza en la búsqueda del tiempo perdido, de aquellos recuerdos que sostienen nuestro presente:

allí nos esperan  
la fiebre de la infancia,  
la lenta convalecencia en las tardes de un otoño  
incesante,

los amores que se prometían sin término.  
los duelos en la familia,  
los húmedos funerales en el campo, (...)  
nuestros padres, jóvenes, mucho más jóvenes que nosotros ahora,  
que la lluvia rescata de su parda ceniza sin edad,  
de su callado trabajo mineral  
e irrumpen vestidos de risa y gestos juveniles.

La evocación poética en cuestión constituye la recreación del mito del paraíso perdido, que funciona como germen imaginativo de toda su poética; en tanto que es "una zona que Mutis reconoce como 'fundación de su poesía': Las vivencias infantiles fueron para mí, [dice el autor] como para todo el mundo, tremendamente importantes, y es en ellas en las que se nutre la poesía mía: el descubrimiento de la tierra caliente, de los ríos, de los árboles inmensos, de los cafetales, de la experiencia sexual, que en la tierra caliente es mucho más intensa."<sup>14</sup>

La infancia como elemento simbólico, trae consigo una serie de concepciones que reafirman lo antes expuesto, pues como señalan ciertos hermenéutas: la infancia es símbolo de inocencia, es el estado anterior a la falta, y por ende el estado edémico. Simbolizada en diversas tradiciones como *el retorno al estado embrionario*, del que la infancia permanece próximo. Infancia es símbolo de simplicidad natural, de espontaneidad. La isotopía anterior entronca también con la temática del *azar*. Éste es el que posibilita la configuración de esa *otra realidad*: el mundo de lo real-auténtico, el mundo no degradado, el mundo de la infancia; el *azar* nos lleva "de repente" a ese mundo, análogamente, como lo hace la "lluvia".

El autor implícito, consecuente con su intención discursiva, establece un entramado intertextual, particularmente evidente con otro texto de su autoría, *Tríptico de mar y tierra*, en el apartado llamado "Jamil"<sup>15</sup>. Leemos: "Era como si de repente,

(\*) En el poema *La visita del Gaviero* el poeta dice: "transar por una felicidad semejante a la de ciertos días de la infancia, a cambio de una consentida brevedad de la vida".

13. La evocación lírica de un espacio-tiempo paradisiaco, realizada por el autor implícito se corresponde con un referente preciso que Mutis -como autor real- ha señalado: La hacienda cafetera de su familia, en el Tolima, cerca del río Coello.

(Alvaro Mutis. "Autobiografía Literaria": en *Lingüística y Literatura* No. 21 [Universidad de Antioquia, 1992] 72).

14. González Martínez, Guillermo. "Un poema de Mutis" en: *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*. Pág. 42

15. A nivel intersubjetivo, el epígrafe de la novela, dedicado a su nieto Nicolás, revela la intención pragmático-poética del autor real. Como es obvio dicha intención refuerza el vector temático de la infancia. Podemos ver a través de este pequeño paralelo como en el poema están todos los gémenes de esta novela, lo que nos muestra la intensa intertextualidad en la obra de Mutis (Alvaro Mutis. *Tríptico de mar y tierra*: en *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. Bogotá, Alfaguara. 1995), [En adelante, se cita por la edición precedente].

se hubiese abierto de par en par, allá, en lo más escondido de mi ser, una puerta que daba a un vasto territorio hasta entonces inexplorado, lleno de las más desconcertantes maravillas" (Mutis: 1995, 676) y también "(...) el contacto con Jamil [lo] había despertado, trayéndole recuerdos de un paraíso que había dado por perdido". (Mutis: 1995, 691) En el poema objeto de análisis, el elemento conector y/o generador de la intertextualidad temática; lo podemos vislumbrar en los versos: "y de la mano nos llevan a regiones que el tiempo había / sepultado, al parecer para siempre: allí nos esperan / la fiebre de la infancia". Por su parte, en el desarrollo temático de la novela, encontramos otras textualizaciones de la idea de la infancia como fuente que renueva para seguir viviendo, así es como se a lude (post-texto al fin) a *Visita de la lluvia*:

" El muchacho desplegabá con sus gestos y en toda su relación conmigo, una suerte de energía, de sorpresivo poder que me desataba toda una serie de sensaciones inusitadas. Seguramente las debí conocer en mi niñez y me encargué de ocultarlas luego en lo más hondo de mi mismo. (...) Sentía que emanaba de él una corriente estimulante, que lo convertía en un mensajero que me iba conduciendo a un mundo recién inaugurado, a un dichoso comenzar desde cero que borraba errores y desventuras del pasado." (Mutis: 1995, 687)

La isotopía de la esperanza se constituye en el índice de una particular manera de ver el mundo desarrollada en el co-texto poético hasta ahora citado. Sin embargo, esta tiene su contrario<sup>16</sup>: la isotopía de la desesperanza construida sobre la percepción de un presente en "derrota". Tiempo degradado, "vértigo cotidiano de un presente implacable" (Mutis: 1995, 683), como dice en *Tríptico...*, en el que toda esperanza se encuentra perdida. El fin de la lluvia representa –en el poema– la vuelta a ese presente en permanente deterioro:

y con cuánta construida resignación la escuchamos  
callar pausadamente, alejarse y regresar por un instante,  
hasta que nos abandona en medio de un lavado  
silencio, de un ámbito recién inaugurado  
que invade el presente con sus turbias materias en  
derrota,

su cortejo de pálidas convicciones, de costumbres  
donde no cabe la esperanza.

Como hemos observado, a lo largo de la obra de Mutis, la idea de la desesperanza está dada en la medida en que, desde que el hombre nace está muriendo día a día. Por ello, son vanas todas sus victorias y sus glorias, al igual que la idea de un mundo donde sea posible "el orden" como forma de encarnar la esperanza; sólo es posible –en medio del presente en deterioro– asirnos a alguna fuerza que nos permita seguir viviendo, así sea aquella que reside en la memoria y que –gracias a un toque del azar– se nos presenta a través del signo de la lluvia. Así como la lluvia es efímera, las alegrías y la esperanza son una suerte de exorcismos existenciales que derrotan –por instantes a la muerte.

#### 2.4 Manejo de la temporalidad

Conscientes de la importancia de la temporalidad como índice configurador necesario para la construcción del *sentido* en el poema, hacemos los siguientes señalamientos: son claramente diferenciables tres niveles de temporalidad en el poema:

- A. Una temporalidad actual.
- B. Una temporalidad evocada.
- C. Una temporalidad primordial.

A y B corresponden a la dimensión de lo real, del tiempo histórico-cronológico en relación con los acontecimientos "reales" del poema. A sería el tiempo de la producción textual, inscrito en el mundo posible del poema, detectable por medio de marcas tales como los verbos en presente indicativo "llega", "comienza", "salta" que configuran el "aquí y el ahora" actualizado por la lectura del poema. B señala la dimensión de lo real evocado: la niñez [del autor empírico] que ocurrió en un espacio-tiempo precisos. Se evidencia a través de deícticos y expresiones tales como "allí nos esperan" y "de la mano nos llevan a regiones que el tiempo había sepultado". C apunta a un espacio, temporalidad originaria. Es una

16. De hecho, Alzate Cuervo señala que: "la naturaleza de la infancia es caótica, pero como exuberancia vital; bullir de elementos, de la vida – los ríos, los cafetales-. Pero, ese bullir de la vida le muestra en el presente la imposibilidad de acercarse o de unirse de nuevo a esa naturaleza. El poeta [Mutis] encuentra entonces, la otra cara de la 'fisis' que desgasta y aprisiona". (Gastón Adolfo Alzate Cuervo. *Un aspecto desesperanzado de la Literatura. Sófocles, Hölderlin, Mutis*. Bogotá. Colcultura. 1993, 59).

dimensión mítica donde se actualiza y reconstruye el mito del *eterno retorno*, instalado en un espacio-tiempo indeterminado. La evocación de la infancia manifestada en B no en más que la metáfora de ese espacio-tiempo primordial [C] del paraíso perdido.

Esto es lo que Bajtín llamó *hipérbaton histórico*, el que consiste “en representar como existente en el pasado, lo que de hecho sólo puede ser realizado en el futuro; lo que en esencia constituye una meta, un imperativo y en ningún caso la realidad del pasado” (Bajtín: 1985,298). Las imágenes literarias del poema responden entonces a este tipo de *cronotopo* textual. Desde esta perspectiva temporal convencional, la isotopía de la esperanza [como ideal] debería estar ubicada en un futuro; sin embargo, se le coloca retrospectivamente en el pasado. En un fenómeno que se verifica en el pensamiento mítico y artístico, que opera la consolidación de un cierto estado ideal de la Humanidad. Como sostiene Bajtín:

“todo lo que es positivo, ideal, necesario, deseado, se atribuye mediante el hipérbaton al pasado, o parcialmente al presente; porque de esta manera todo aquello adquiere un mayor peso, se convierte en más real y convincente. Para dotar a cierto ideal del atributo de veracidad, se le concibe como si ya hubiera existido alguna vez en la edad de oro, en ‘estado natural’, (...) al hipérbaton histórico se le atañe la proclamación de los ‘comienzos’ como fuentes no contaminadas, puras, de toda la existencia y los valores eternos, de formas ideales atemporales de la existencia.”

En el poema se encadenan, entonces, dos tipos de temporalidades distintas [la histórico-cronológica y la circular mítica] que se reflejan en la contraposición de las dos isotopías dominantes: la esperanza y la desesperanza.

### 3. La genericidad textual en la escritura de Mutis

En la lectura de la mayor parte de la poesía de Alvaro Mutis [precedida de igual forma de la narrativa] se llegó a la conclusión de que aquello a lo que apunta –en un nivel profundo, *interpretativo*– la obra del autor [en cualquiera de las formas discursivas en que se textualiza] es una isotopía global que puede enunciarse como *una indagación del yo*.

Llegados a este punto surge una pregunta que gira en torno al porqué un mismo núcleo de sentido se expresa igualmente a través de recursos y tipologías discursivas –aparentemente– disímiles, según los cánones literarios establecidos.

Antes de abordar la tesis en cuestión, es oportuno recordar, cómo desde el comienzo del análisis, señalamos –como dato de hecho y como clave interpretativa– la relación insoslayable existente entre la poesía y su narrativa.<sup>17</sup> En el sentido de que los poemas de Mutis deben ser considerados como *núcleos generadores de su narrativa*. Los mismos vienen a ser la génesis de su novelística: una suerte de pre-textos o enunciados *a priori*, *re-contextualizados* según otro [?] género o modo de enunciación literaria<sup>18</sup>

Tomando en cuenta lo anterior y volviendo a la tesis inicial, nos preguntamos dónde quedan las fronteras genéricas. Más que una respuesta lo que ofrecemos es una intuición: si la lírica es –como afirma la teoría literaria– un discurso emitido y configurado desde la enunciación del *yo*, y es justamente la indagación del *yo* de ese sujeto lo que impregna también la narrativa de Mutis, ¿No podría pensarse que la narrativa en cuestión no es otra cosa que una suerte de “poema en prosa” *expandido*<sup>19</sup>, discursividad lírica narrativizada,

17. Mutis da cuenta de ello en varias declaraciones: “Todo viene de mi poesía. En el fondo mis novelas no son sino el desarrollo amoroso de algunos de mis poemas” (Mutis: 1993, 28) “No es fácil para mí explicarle a los críticos franceses **que todas las raíces de mis novelas, absolutamente todas, están en mi poesía.** (...) “¿Cómo darles a entender que mis novelas son escritas totalmente desde el punto de la poesía, que son las novelas de un poeta?” (Mutis: 1993,61). “Lo que expliqué es que mis novelas, (a las que he resuelto llamar novelas por culpa de mis editores, ya que yo preferiría un nombre más modesto para estos libros – y lo digo con toda sinceridad) nacen todas de mi poesía. **Esto lo repito desde que escribí la primera de ellas**” (Mutis: 1993,69). “Octavio Paz me comentó una vez que mi colección *Caravansary* contiene varios textos que hubieran podido convertirse en novelas. ¿Por qué los condeno?... Tal vez porque soy esencialmente poeta. Yo doy imágenes, *flashes*, en donde debo concentrar toda una situación. ( Mutis: 1993,83).
18. La estrecha relación existente entre poesía y narrativa en Mutis es lo que permite el establecimiento – necesario para la construcción del sentido textual– de múltiples relaciones intertextuales dentro del único *macrotexto* del autor.
19. José Balza expresa una intuición similar cuando escribe: “Alguna vez pensé que una novela no es más que una letra, una letra que se repite indefinidamente (...) **Los escritores siempre se obsesionan con una letra y me parece que esa letra es la que desarrollan durante toda su vida.** Esta es una de la ocurrencias que tuve en 1977, cuando leí una frase de Gerardo Genere cuando dice que una novela no es más que el desarrollo de un verbo. Finalmente me he encontrado ahora, con una declaración de Alvaro Mutis (...): ‘ La novela es una ampliación de la poesía’ en: *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero*. [1993]

hecho patente además en el tono poético que toda la crítica advierte en sus novelas?. Como "prueba textual" de esta hipótesis podría señalarse la presencia –ya no de un tema, un personaje o incluso la postura ética desesperanzada– sino de ciertas prácticas discursivas evidentes en su escritura poética que se re-textualizan –estructuralmente– en el armazón de sus novelas.

La genericidad de la obra de Mutis apuntaría a la existencia de una *Opera omnia*, de un macrotexto configurado y enunciado "líricamente" aún en sus registros narrativos. Así, el discurso novelesco se constituiría en una tipología -máscara que encubriría a través de estrategias tales como la polifonía, la espacialización..., un discurso básicamente subjetivo, donde lo que prima como mirada es la indagación del *yo*.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALZATE CUERVO, Gastón Adolfo. Un aspecto desesperanzado de la literatura. Sófocles Hölderlin. Mutis. Bogotá: Colcultura. 1993.
- BAJTIN, Mijail. Teoría y estética de la novela. Madrid: Taurus, 1985.
- CARRETER, Lázaro. De poética y poéticas. Madrid: Cátedra, 1990.
- COBO-BORDA, J.G. Alvaro Mutis. Bogotá: PROCULTURA. 1989
- CHEVALIER, Jean y CHEERBRANT, Alain. Diccionario de Símbolos. Barcelona: Herder, 1993.
- GARCÍA, Berrío. Teoría de la Literatura. Madrid: Cátedra, 1991.
- ISER, Wolfgang. La interacción texto-lector: algunos ejemplos hispánicos. Ensayo tomado de la Bibliografía del curso de Teoría Literaria. ICC, Bogotá: 1995.
- MARCHESE, Angelo. Diccionario de Retórica Crítica y Terminología Literaria. Barcelona: Ariel, 1986.
- MOENA GONZÁLEZ, Sergio. PENSAMIENTO COMPLEJO: entorno a Edgar Morín, América Latina y los procesos educativos. Compilador, editorial Magisterio. Colección mesa redonda. Bogotá, 1997.
- MUTIS, Álvaro. Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero. Bogotá: Alfaguara, 1995.
- ————. Obra Poética. Bogotá Arango Editores. 1993.
- MUTIS DURÁN, Santiago. Tras las rutas de Maqroll el Gaviero. Bogotá: Colcultura, 1993.
- REIS, Carlos. Fundamentos del Análisis Literario. Madrid: Gredos, 1989.
- Revista: Lingüística y Literatura N° 21 enero-junio, Medellín, 1992
- SEGRE, Cesare. Principios de Análisis Literario. Barcelona: Crítica, 1985.
- Historia de la Poesía Colombiana. Fundación Casa de Poesía Silva. Bogotá, 1991.