

## RESUMEN

Este trabajo es una indagación en la obra poética de Álvaro Mutis, explorando temas recurrentes como la muerte, la degradación moral, la disolución del individuo, además de reiteraciones y resonancias como el agua, el pecado, la muerte, la vida, la noche, fenómenos agrupados en una categoría que se denomina *tanática* y que se va presentando a través de imágenes recurrentes en los poemas, que se encuentran incorporadas en el discurso poético del autor.

El abordaje se hace desde el poema y sus imágenes, pasando por lo que se podría denominar poesía de personaje, para establecer la presencia de lo *tanático* en la obra, centrándose en un enfoque analítico de investigación, exploración e interpretación, que permite construir y recabar sentidos de las obras poéticas analizadas.

## PALABRAS CLAVES

Poesía

Mutis

Deterioro

Imagen

Tanático

Sentidos

Visión de mundo

Muerte

Disolución

Agua

Régimen

Verso

Mito

## INTRODUCCIÓN

Navegar en el fabuloso pero a la vez tormentoso océano de la poesía de Álvaro Mutis no es fácil. Cómo podría serlo si la presencia de figuras, personajes, lugares, encuentros y desencuentros es tan reiterativa. Porque su poética es como aquello tan admirado por el escritor, el mar, ese elemento oscuro y complejo, testigo silencioso del devenir de su héroe-antihéroe principal, Maqroll, un marino cargado de pesimismo que mira la vida con ojos nostálgicos de poeta viajero.

Diversos temas concurren en la poesía de Álvaro Mutis, entre ellos la noche, el dolor, el río, el escepticismo, la desesperanza, la miseria, el agua, la disolución, la trashumancia de un héroe en tragedia y muerte. Estos temas se evidencian en sus obras al nuclear el relato poético o complementando el periplo de personajes, que permanentemente están de paso, envueltos en noches tumultuosas, sufriendo un dolor indescifrable por los golpes de la tragedia, perseguidos por la desolación y la muerte.

En esta plétora de temas se presenta un aspecto del que se espera dar cuenta, para ampliar la visión sobre la obra poética del autor, el cual es el conjunto de imágenes que conectadas con el fenómeno de recurrencia de lo tanático en la

obra poética de Álvaro Mutis estructuran en su discurso un régimen o dominio específico de un tipo de imágenes.

La misión es arribar desde algunos de los puertos temáticos y estructurales que componen su obra poética, demostrando la presencia de este fenómeno, sus rasgos e importancia en la *poiesis* del autor.

Finalmente, es adecuado manifestar la importancia de ver con ojos analíticos la obra poética de Mutis, que ha trasmutado en obra poético-narrativa y que ofrece tanta riqueza textual, más aun, si se trata de explorar aspectos como lo tanático en conjunción con lo poético.

## MARCO METODOLÓGICO

El enfoque utilizado es analítico, con algunos visos hermenéuticos, entendiéndose en este sentido una exploración de sentidos e interpretación a la luz del estudio y la relectura de la obra poética.

Esto consiste en una lectura abierta y un rastreo del simbolismo presente en la obra. Inclusión en el análisis de referentes históricos, temáticos y filosóficos entre otros, que permiten llevar a cabo esa lectura abierta a la cultura+ e incluso, un diálogo con el pasado histórico.

Igualmente utilizando postulados de Levi Strauss, Gilbert Durand y Luís Garagalza en el campo del símbolo y el mito; de Octavio Paz y Cornelius Castoriadis en el campo de la imagen y el sentido. Además se utiliza una tabla clasificatoria donde se agrupan los grandes sustantivos o unidades significativas del poema para luego pasar a una interpretación analítica.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Cabe aclarar que por razones técnicas las agrupaciones de imágenes están en la parte de adjuntos.

El capítulo I responde a un rastreo de la evolución histórica del concepto del Thanatos en diversos contextos y la percepción del fenómeno en la cultura occidental. El capítulo II está centrado en los conceptos y modelos de los teóricos que se instrumentalizan en el presente estudio y finalmente el capítulo III responde al análisis pormenorizado de los poemas escogidos de las obras *Los trabajos perdidos*, *Los elementos del desastre* y *Reseñas de los hospitales de Ultramar*.

## CAPÍTULO I PERSPECTIVA HISTÓRICA DEL CONCEPTO THÁNATOS

El término, *Thánatos*, surgió en la antigua Grecia, como muchos otros nombres arquetípicos de personajes y deidades. *Thánatos* (en griego *Θάνατος*), en la mitología griega, aludió a la personificación de la muerte no violenta, figura gemela del dios *Hipnos*, -dios del sueño- a la cual se le atribuía el poder del *Thanatos* suave, como el del sueño, pues la muerte violenta era dominio de otras deidades, como *Hades*, señor absoluto del inframundo o las *Keres* que se presentaban en el campo de batalla, haciendo gala de su gusto por la sangre.

*Thánatos* se caracterizaba como una figura de la oscuridad, rasgo natural por ser hijo de *Nix*, deidad de la noche, según lo enunció Homero en la *Iliada* y lo confirma Hesiodo en la *Teogonía*. Tanto a esta figura como a su hermano *Hipnos* se les atribuía la condición de disputarse a qué hombre se llevarían cada noche, conllevando la rivalidad entre dioses que caracterizó a la mitología griega, la cual le daba una característica de mayor dinamismo e incluso emotividad al panteón griego. Si la guerra y la lucha entre los diferentes dioses estaba determinada por sus funciones, su esencia (elemento al cual respondían ya fuese la vida, el fuego, el rayo, la tierra, el agua o cualquier otro) o sus

predilecciones entre los seres humanos, se exacerbaba cuando los roles eran similares.

Otras características de Thánatos eran su rapidez, su celo por el deber (aunque se encontraba en la constelación de dioses opacado por otras figuras mayores como Hades), y estar supeditado a la figura de Zeus y las Moiras, las cuales cortaban o continuaban el hilo de la vida de los hombres para lo cual Thanatos era sólo el instrumento ejecutor. Estar supeditado de esta manera determinaba que no tuviese autonomía para decidir sobre el destino en vida, de los hombres. Sin embargo una de las referencias míticas más célebres es cómo pudo llevar al mismo Heracles a la tumba en cumplimiento de la promesa que éste hizo, logrando el respeto entre los dioses, pues representaba la reducción del más grande de los héroes griegos, representante de la fuerza y la vitalidad humanas recibidas de los dioses en su condición de semidiós.

En cuanto al registro histórico se data el surgimiento de la representación o esquema de Thánatos en el campo de la filosofía en el siglo V a.C., atribuida a Empédocles<sup>2</sup> (c. 493 a.C.-433 a.C.), de Agrigentum, filósofo griego que en sus discursos habló de la naturaleza y la purificación. Para él todas las cosas estaban compuestas de cuatro elementos principales: tierra, aire, fuego y agua, pero dos fuerzas dinámicas y opuestas, amor y odio o afinidad y antipatía,

---

<sup>2</sup> Este filósofo, político y poeta fue el primero en formular una primitiva teoría de la evolución en la que declaraba que las personas y los animales evolucionaban a partir de formas precedentes.



actuaban sobre esos elementos, combinándolos y separándolos dentro de todas las formas conocidas, en una serie infinita de posibilidades. Eros y Thánatos dos mitologizaciones que correspondían a dos principios básicos respectivamente, Amor y Discordia. Eros como el amor, tiende a unir y construir, lo cual representa un régimen positivo, mientras Thánatos tendía a desunir y destruir, a romper la unidad a través de la desintegración de los elementos, lo cual daría el opuesto negativo.

De acuerdo con el pensamiento de Empédocles, la realidad es cíclica y al comenzar un ciclo, los cuatro elementos se encuentran unidos por el principio del amor, pero al entrar el odio en el círculo dinámico, inicia la separación de los elementos. Es el amor el que funde todas las cosas; entonces el odio, avanzando el ciclo, reemprende el proceso de desintegración. De esta manera el mundo, está a medio camino entre la esfera primaria y un estado de dispersión total de los elementos.

En el siguiente fragmento de uno de los poemas de Empédocles, puede verse algunos de estos aspectos que rigen la realidad circundante, según su visión:

*Existe un oráculo de la necesidad, decreto antiguo de los dioses  
eterno, sellado por potentes juramentos:  
alguna vez alguien mancha criminalmente sus manos con una muerte,  
o ha faltado por odio, jurando en falso,  
ésos, entre los demonios que han obtenido larga vida,*

*deben vagar por tres veces diez mil estaciones lejos de los bienaventurados,  
naciendo en todas las formas mortales en el transcurso de los tiempos.*

*Cambiando un sendero de la vida por otro,  
pues el poder del aire los arroja contra el mar  
y el mar los vomita en el umbral de la tierra; la tierra a su vez en los rayos  
del brillante sol, y éste, en fin los lanza de nuevo en el remolino del aire,  
cada uno lo recibe del otro, pero todos le tienen horror.  
Y yo ahora soy uno de ellos, vagabundo, desterrado de entre los dioses,  
habiendo mi confianza en el odio furioso.*

Esta concepción configura una dualidad que fue muy común en la cosmovisión griega, mucho más en su ámbito mitológico donde siempre se confrontaban los polos opuestos. Una dualidad de positivo y negativo, que recae sobre el individuo. Lo trascendental de esta concepción es que no terminó enmarcada en la categoría del mito exclusivamente, empezando posteriormente a configurarse una aplicabilidad en la vida cotidiana de los hombres, una proyección hacia el pensamiento lógico que distinguió a la cultura helénica.

Otras concepciones filosóficas después de Empédocles más enfocadas en la racionalidad aplicada, abarcando los conceptos de justicia, belleza, vida y verdad de pensadores como Sócrates -quien estaba más inclinado a la reflexión de las influencias de Eros en la vida cotidiana- o de Platón . quien buscaba encontrar el destino del alma después de la muerte al plantear la Metempsicosis o Aristóteles -para quien el rasgo biológico de la muerte y lo

que ella representaba como hecho innegable, era más importante-, fueron convirtiendo al Thánatos mítico y al Thánatos de Empédocles en figuras menos trascendentales en la cosmovisión griega.

Con la llegada del imperio romano la situación no cambió mucho en el mundo occidental; los valores griegos y referencias mitológicas fueron retomadas y algunos esquemas continuaron perpetuándose en la literatura, la religión, el arte y en general en la idiosincrasia popular, por ejemplo, el homólogo romano de Thánatos era el dios Mors, que tenía a su hermano Somnus, dios del sueño, figura paralela de Hipnos.

Con la irrupción del Judeocristianismo en medio de la civilización romana, potenciada por las sucesivas invasiones expansionistas del imperio, el fenómeno del Thánatos recibió un tratamiento diferente de manera posiblemente inconsciente, centrándose ya no en alegorías apareadas con su opuesto Eros, sino en la muerte exclusivamente a través de una representación simbólica, aunque el nombre de Thánatos se borrara de la cultura dominante, pues la misma idea de lo que podría representar el deceso orgánico de un individuo, fue rebatido en las conciencias de los poderes seculares con el mito de la Resurrección, novedoso en el contexto cultural de la época.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> La lucha evangelizadora de individuos como Saulo de Tarso, en el siglo I, quien fue apóstol tardío de Jesús hizo que las creencias grecolatinas dieran una mayor fuerza a la naciente religión cristiana. La inmortalidad y la derrota de Thánatos, por parte de la figura religiosa sacralizada, consagró en el poder a esta religión que llegó a ser de mano de Teodosio y Constantino la religión de Estado, a partir del siglo IV.

Entonces en la mentalidad del hombre de Occidente la muerte se insertó como posibilidad de una remota resurrección, agregada además a la vida post-mortem, como recompensa o castigo a una vida moralmente correcta o incorrecta. Todo el período romano de la cristianización y la decadencia del imperio entronizó esta concepción, luego la mística medieval occidental fortaleció la idea de la salvación del alma a través del martirio, la virtud y el arrepentimiento, después de la disolución física y por lo tanto, la muerte se convirtió en una virtud religiosa: morir por Dios era el mayor honor para el ser humano.<sup>4</sup>

La extensa *noche medieval*, -esto en el sentido señalado como *obscurantismo*, haría de esta una época preponderantemente mística, más no mitológica. Pervivía una tendencia hacia el culto al valor de la sangre (sangre de Cristo, sangre del martirizado, etc.), la muerte purificadora y la creencia de la miseria de la vida terrena en espera de la gloria de la vida *per eternum*, más no un ambiente de goce por la vida; cuerpo, sonrisa y conocimiento estaban vedados, es decir, todo lo que representaba el espíritu de vitalidad.

---

<sup>4</sup> En esta era de la historia de la Humanidad se concibe la alegoría del esqueleto ambulante, con la hoz y un sayal de monje que recorría el mundo llevándose a los moribundos al más allá (fusión entre Hades, Thánatos, las Moiras y el *barquero* Caronte, con la figura cadavérica). Hay una continuidad adaptada del concepto del Thánatos original, independiente de su contraparte, Eros.

Sin embargo, el arte como parte de ese impulso vital encontraba vías de expresión, hecho evidenciado por el hallazgo de referencias que señalan que en este periodo fue muy popular La *Danza de la muerte*, que se representaba y bailaba en el siglo XIV, justo cuando se cernía sobre este periodo histórico su final, anunciado por una mayor liberalidad en las costumbres:

*A la dança mortal venid los nascidos  
que en el mundo soes de qualquier estado;  
el que non quisiere a fuerça de amidos  
facerle e venir muy toste parado.  
Pues ya el freire vos ha pedricado  
que todos vayais fazer penitencia,  
el que non quisiere poner diligencia  
por mi non puede ser más esperado*

La "Danza de la Muerte" contiene un poco más de seiscientos versos y en ella, la Muerte llama a bailar a diversos personajes, como el Papa, el Obispo, el Emperador, el Sacristán, el siervo Labrador, el médico, el soldado, al tiempo que les recuerda que los goces mundanos tienen su fin y que todos han de morir, luego al final, todos caen en sus brazos generándose una igualdad o expresión del poder igualatorio que este fenómeno tiene en los seres humanos.

En la Baja Edad Media la postura trágica ante la muerte que permeaba la atmósfera, estaba mediada por el miedo y el rechazo a perder los placeres banales, la lujuria, la codicia, el poder y otros. El confort de la resignación cristiana no era suficiente para aceptar la terrible verdad del destino que a todos señalaba.

En este contexto, *La danza de la muerte* como recreación satírica y burlesca, ligada en cierta forma al *carnavale*, presenta una incitación o reconvención religiosa, muy propia del teatro de la época, como herramienta evangelizadora para recordar que los goces del mundo son perecederos y que hay que estar *preparado para morir en la fe de Cristo*.

Obras y autores españoles posteriores, como *La barca de la gloria*, de Gil Vicente, *Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés, *Farsa llamada Danza de la Muerte* de Juan de Pedraza, *La farsa de la Muerte* de Diego Sánchez de Badajoz, *Las Cortes de la Muerte* de Luís Hurtado de Mendoza y *Coloquio de la Muerte con todas las edades y estados*, de Sebastián de Horozco tendrían una fuerte influencia de este fenómeno satírico siendo una especie de prolongación de género dramático y literario hispánico.

Esto porque el hombre medieval estaba familiarizado con la idea de la muerte y la convirtió en motivo artístico, por ejemplo, en el texto de esta danza que se representaba en Semana Santa, aparecen los *topoi* (temas) característicos del género: *vanitas terrenal, ubi sunt, de contemptus mundi, de putredine*

*cadaverum, memento mori, quattor hominum novísima*, los cuales representan la muerte, el Juicio Final, el Infierno y la Gloria, es decir, *tempus fugit* y que servían para enfatizar la crítica social, el carácter moral y la igualación de todos los congéneres, sin importar la condición social, ante la muerte, conteniendo un fuerte poder moralizante y didáctico como recurso alegórico.

No es de olvidar el capítulo XI de la segunda parte de *El Quijote*, donde el célebre caballero de la triste figura y Sancho encuentran a una compañía de cómicos que representan *Las Cortes de la Muerte, dándose la peripecia del juego dramático en el cual cae el Quijote*. Posteriormente en el Barroco se encuentran las últimas referencias en los autos de Calderón de la Barca y en *Los Sueños* (1627) de Quevedo.

El Renacimiento pondría en juego otras fuerzas, el *retro-clasicismo* que esta época representa para la civilización occidental, trae el disfrute de la vida como un valor importante, esto gracias al creciente debilitamiento de las estructuras religiosas cristianas que ya se veía asegurado gracias a procesos como la Reforma Protestante. Al volver a las raíces grecolatinas, cambiarían igualmente las posturas ante la muerte.

Sin embargo la Contrarreforma (1545) lucharía de mano de la Inquisición por la permanencia de las concepciones medievales. En contraposición, y aún en el marco de una especie de lucha entre Eros y Thánatos, amor y odio, la muerte

pasaba a ser entendida como un proceso fisiológico, que no estaba marcado por el destino divino; una especie de desmitificación, gracias a estudiosos como Giordano Bruno, Paul Servet y el mismo Leonardo Da Vinci, que revelaron parte de la mecánica de la vida y el cuerpo humano, en grandes teatros en redondel en Piza, Nápoles o Florencia, aunque esto pudiera causarles la muerte al ser acusados de herejía.

Tampoco es una casualidad que en el Renacimiento la Venus, la Madona o la figura femenina fueran motivos de las mejores pinturas de la época, fruto de un sincretismo entre la tradición grecolatina y el judeocristianismo, que permanece incluso hasta la actualidad, además de un erotismo en el arte a través del sensualismo de las formas. Una reclamación de las figuras femeninas y masculinas, afirmantes de la vida, de la energía vital del bosque, el cuerpo, la pureza y la sexualidad, siendo a la par, una recreación y disfrute de las formas que se redescubrían.

En el Siglo de Oro Español y el Barroco, la tendencia retro de la historia traería de vuelta esquemas recalcitrantemente religiosos, sin embargo, la Humanidad y las sociedades de la época, no podrían asimilar el mundo de la misma forma que en el Medioevo. Es así que en obras de teatro, arquitectura, pinturas y poemas, el espíritu es indagador, acendrado, fanático, apasionado, burlesco, crítico o abiertamente humanista. En este sentido, en las obras de Calderón de la Barca y Rabelais, o en el boato de los templos del Barroco español



incluyendo los poemas de Sor Juana Inés de la Cruz se encuentran evidencias de este fenómeno, que sin dejar de tener ese profundo sentimiento tanático, - aún más en las colonias de la naciente América, que se vio sometida a un fuerte choque de culturas durante la colonización- contenía un cambio de mentalidad.

Luego en la Modernidad, asegurada como proyecto por la revolución ideológica, económica y política de Francia en 1789, la proliferación de escritores enriquecería la literatura con los más variados enfoques y temas, incluyendo concepciones de la muerte y los impulsos tanáticos. Las reivindicaciones artísticas serían más libertad, técnica y conocimiento, mejor producción y variedad en el ámbito del arte, extendidas desde la filosofía y la política.

Las líneas artísticas de lo clásico no estaban agotadas, pues una nueva ola invadiría el siglo XVIII y XIX denominada Neoclásico; faunos, musas, frontispicios, deidades, capiteles, mitos y héroes, volverían al escenario de la cultura.

En este contexto de la lucha de Eros y Thánatos, un escritor como Donatien Alphonse François de Sade, en el XVIII, conocido como el Marqués de Sade, toma el camino de abordar temas tabú, consignándolos en la literatura, a través de personajes como Justine, martirizada por la sensualidad, el pecado, el castigo, la perversión, la muerte, la curiosidad, el cambio de roles y la vitalidad

de la juventud. El valor de esta trasgresión está en el reconocimiento del otro aspecto negado (el thánatos más profundo), recordando que en esta lucha, el Cristianismo se arrogó el estandarte del amor. Para el Marqués de Sade el ser humano es tendencia natural a la hibridación de estos dos impulsos, pero con él se dejaría solamente la pregunta, aunque censurada y repudiada ¿debe darse rienda suelta al instinto aunque esto implique destruir al prójimo para satisfacer el deseo de placer?

También el Romanticismo, movimiento literario y fenómeno colindante con la Revolución Industrial y la Revolución Francesa libera la antigua cosmovisión de lo espiritual, siendo así no sólo por la referencia a figuras divinas grecolatinas, sino por su inclinación fuera de esa órbita al culto de figuras como la naturaleza, lo espiritual y lo pagano; parte del retrotraer lo clásico, con lo cual vendría todo un referente tanático que de por sí ya traía la tragedia isabelina (Shakespeare y las profundas preguntas sobre la muerte de personajes como Hamlet) desde el siglo XVI, durante el renacimiento inglés.

Fenómenos como estos abrirían la tendencia en el campo de la literatura, a lo mortuorio como objeto de reverencia y culto con escritores como Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire<sup>5</sup>, Novalis, Stevenson y otros, quienes bajo el hálito de

---

<sup>5</sup> El mismo Baudelaire le dedica varios poemas a la *Muerte* en su obra *Las flores del mal*, -seis en total-: La muerte de los amantes, Muerte de los pobres, La muerte de los artistas, Fin de la jornada, El sueño de un curioso y El viaje. Y de Novalis podrá recordarse el poema Nostalgia de muerte, inserto en la obra Himnos a la noche: %Descendamos al seno de la tierra/dejemos los imperios de la luz;/el golpe y el furor de los dolores/Son la alegre señal de la partida/veloces, en angosta embarcación,/a la orilla del Cielo llegaremosõ +

una corriente neogótica (por las atmósferas, lugares y personajes), retomarían ambientes medievales y categorías como la noche, para explorar el valor simbólico que lo tanático ofrecía. Esto sin mencionar a Oscar Wilde, quien en su inmortal obra *El retrato de Dorian Gray* exploró las pasiones tanáticas en el individuo, relacionándolas con el alma, la pintura, la belleza, la maldad, el odio y la ironía.

En el siglo XX la irrupción de nuevas ciencias y corrientes filosóficas aseguraron la posibilidad no solamente de que se le diera un trato diferente a la figura de la muerte, sino que se explorara su significado e impacto en la psiquis del hombre moderno. El gran progreso de la Humanidad iniciado desde el siglo XIX y el aumento de la expectativa de vida dio la posibilidad y el tiempo para ahondar en sus significados. Bajo el influjo de Sigmund Freud la muerte, lo tanático y fenómenos sicosociales colindantes, pasarían a tener una connotación diferente, pues sería él quien retomaría la dualidad griega de forma expresa pero en el marco del psicoanálisis.

A los componentes de la dualidad empedocliana, los llamaría pulsiones, en el sentido de ser tendencias o inclinaciones, empujes de carácter inconsciente que se presentan en los individuos de manera indivisible, dominando según las circunstancias una más que otra. De esta manera Thánatos estaría conectado a la otra pulsión, Eros, ligándose así vida y muerte. La primera representaba la némesis, la negación de la vida misma y la tendencia presente en el ser

humano hacia su disolución, mientras que la última identificaba el impulso vitalista de afirmación. Dentro de esta visión de la psiquis humana se encontraba el planteamiento de que ambas pulsiones convivían en el ser humano.

Según Ana Brass (2004) Eros representa un principio de cohesión consistente en crear unidades cada vez mayores manteniéndolas: es la conservación de lo unitario; el fin de Thánatos por el contrario, es disolver los conjuntos y de este modo destruir las cosas. Ese principio de fuerzas que unen y desunen, odio y amor, se da como una especie de unidad interdinámica de contrarios.

La aceleración caótica del siglo XX propició material para ver confirmadas estas pulsiones, no solamente por el perfeccionamiento de los mecanismos de eliminación colectiva (bombas nucleares) sino por el hecho de verse la Humanidad ante la imposibilidad de contener sus impulsos tanáticos, pues por extensión, en las sociedades y civilizaciones las dos pulsiones se encuentran presentes.<sup>6</sup>

Aunque los postulados de Freud fueron refutados posteriormente por Jung, Fromm y otros, la concepción del padre del psicoanálisis, quedó inmortalizada en el campo cultural, psicológico y literario. Una lucha dialéctica, en el sentido de lo dinámico, de polos opuestos que determinan la conducta de individuos y

---

<sup>6</sup> Se podrá recordar la afirmación de Freud de todo lo que promueva el desarrollo de la cultura trabaja también contra la guerra+en *El porqué de la Guerra*, (1932).

sociedades. Incluso hoy la discusión continúa abierta, y se sigue tomando como referente para el análisis en diferentes campos, como la literatura, la mitología y la sociología. Un ejemplo apropiado es la obra *Eros y civilización* de Herbert Marcuse, publicada por primera vez en 1953, en la cual el autor retoma teorías de la metapsicología de Freud, desde la perspectiva social, pero a diferencia del pesimismo del psicoanalista vienés, su intento es tratar de formular la posibilidad de una sociedad donde la angustia y la culpa causadas por la represión del eros, fueran controladas y la libido del individuo pudiese desarrollarse, sin ser precisamente, una conducta sexualizada.<sup>7</sup>

También como parte de este proceso de pensar sobre la incidencia social del eros y el thánatos en la sociedad moderna, se encuentra la reflexión que *ad portas* del siglo XXI un pensador como Vladimir Jankélévitch (1985) planteó sobre la muerte y el interés tanático que ella concita: «antes que hacer un problema de ella (o) ella es el problema por excelencia e incluso en un sentido, el único»<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Marcuse, funda igualmente sus teorías en una alta cuota de postulados marxistas, sin embargo acuña los conceptos de represión sobrante (*surplus repression*) y el principio de actuación. El primero es la cuota que la sociedad paga para que esté estructurada y el segundo se refiere al constreñimiento de la vida sexual del individuo al referente genital exclusivamente con el objetivo de potenciar el trabajo.

<sup>8</sup> Entrevistas, *france-culture*, 8 de junio de 1985, documentos del I.N.A.; retomados en Guy Suárez, Vladimir Jankélévitch ¿Quis suis-je?, Lyon, La manufacture 1986 y en *Pensar la muerte* 2004.

En esta dirección, ella determina la vida y genera incluso más preguntas sin resolver que la misma vida, el mismo Jankélévitch es quien plantea que sin muerte no existiría la vida, o incluso, rasgos tan característicos de las sociedades humanas como la religión.<sup>9</sup>

Al estar configurada la muerte como el problema fundamental, el ser humano en todas las épocas se ha enfrentado a él de diferentes maneras y su pulsión tanática lo ha conducido a promoverlo, mitificarlo, alegorizarlo y hacerlo objeto de veneración, vaciándolo en imágenes, símbolos, signos e iconos. El mito en los hombres de la Edad Antigua, la religión en el Medioevo y el razonamiento en la Modernidad ayudaron desde puntos de vista diferentes a que el ser humano sobrelleva y sobresignificara esta inevitable carga.

Para Jean Baudrillard (1993) el asunto trasciende la barrera de lo filosófico, albergando el fenómeno al Estado y la Iglesia, los cuales han participado históricamente del ~~intercambio~~ intercambio simbólico+ y la administración del poder de la muerte en la sociedad, convirtiéndose en instituciones de corte tanático.

---

<sup>9</sup> Emile M. Ciorán filósofo del nihilismo del siglo XX, reafirmando la vigencia a lo largo del tiempo de este problema, cuestión permanente en su obra, dijo alguna vez: *«No es posible cambiar la opinión que se tiene sobre la muerte. Constituye de por sí un problema, el problema de la existencia. En comparación con él, todo lo demás se evidencia como carente de importancia»*.

Su planteamiento es que "al igual que la medicina es la administración del cadáver, el Estado es la del cuerpo muerto del socius", y para la Iglesia, es la administración de la postura, el devenir y el sentido de la muerte para el hombre, lo que ella puede significar para él, administrándosela, dosificándola o sirviendo como mediadora simbólica en el proceso.

La cuestión es que la Iglesia impone con su poder de muerte "una economía política de salvación individual". Braudillard dilucida esta situación al expresar que es primero a través de la fe, luego a través de las obras y luego los méritos, que se configura una real economía de la salvación, un ~~yo~~ te doy y tú me das, intercambio a cuotas para alcanzar el Paraíso.<sup>10</sup>

La acumulación desempeña un papel en este intercambio, pues ella aparece en el horizonte de la vida. Cuando se está vivo se acumula para huir de la muerte pero es ese mismo proceso acumulativo el que asegura la inexorable muerte del individuo, el cual se encontrará inevitablemente solo ante ella. Tanto en el universal religioso como en el universal del capitalismo, la soledad y la muerte son equivalentes.

---

<sup>10</sup> Es de especial relevancia la característica tanática atribuida sobre todo a la Iglesia y su discurso de superación de la muerte física a través del dínamo triádico (en triada), pecado, castigo y perdón además de la Resurrección, y su monopolio sobre el "mundo terrestre y el reino celestial" lo que Braudillard llama "eternidad diferida" y el "poder de muerte". También es de considerar que Maqroll, personaje de Mutis, vive imposibilitado para esta economía; fuera de ella establece una relación diferente con el mundo a través de la marginalidad.

El planteamiento es que la muerte deja de compartirse pues se asume como un fenómeno individual.<sup>11</sup>

Al tratar de encontrar el origen de esta transformación en la concepción de la muerte, Braudillard es claro al plantear:

Es en el siglo XVI cuando esta figura moderna de la muerte se generaliza. Con la Contra-Reforma y los juegos fúnebres y obsesivos del Barroco, pero sobre todo con el Protestantismo que, al individualizar las conciencias ante Dios, al desinvertir el ceremonial colectivo, acelera el proceso de angustia individual de la muerte. Es de él también de donde surgirá la inmensa empresa moderna de la conjuración de la muerte: la ética de la acumulación y de la producción material, la santificación mediante la inversión, el trabajo y la ganancia que comúnmente se denomina *espíritu del capitalismo* (citando a Max Weber en la *Ética protestante*); esa máquina de salvación de la cual la ascesis intramundana se ha ido retirando en provecho de la acumulación mundana y productiva, sin cambiar de finalidad: la protección contra la muerte +

---

<sup>11</sup> Maqroll expresa, ese enfrentarse del hombre de la modernidad solo a la muerte, sin rito ni festividad o sin mística, o sin encanto, ni seducción ni compartir. Solo ante la muerte. *Intento llamar y una gasa funeral me ahoga todo sonido/No dejando otra vida/Que esta de cada día/Usada y ajena/A la tensa vigilia de otros años+Del poema Señal, Los trabajos perdidos.*



Se recordará cómo eran los entierros en la Antigüedad o en la Edad Media, quemado en la pira ante el pueblo o el ejército, exhibido públicamente para compartir el hecho de la muerte o dibujado en la lápida para ser reconocido. Grandes avisos de quién fue y cómo vivió.

El individualismo burgués bajo el amparo de la economía política y la fragmentación de las estructuras de clan, familia y comunidad religiosa de la antigüedad y la medievalidad, planteó formas privadas e individuales de asumir la muerte.

Esas formas diferentes de asumir la muerte evolucionaron a través de los cambios culturales y cambios ideológicos, también en la literatura, campo súper-estructural en el cual se ven reflejadas cosmovisiones de las sociedades que la producen, por eso en la Modernidad y la Vanguardia se manifiestan personificaciones despreocupadas, ansiosas o temerosas ante los influjos del thánatos, pero con un desapego religioso. Un Walt Whitman que los asume como parte del ciclo maravilloso de la naturaleza, al decir *La vida es lo poco que nos sobra de la muerte* o un Gregorio Samsa que acepta su inevitable destino de insecto y muerte, sin chistar y sin mediar ningún ritual.

En la poética de Mutis, que linda con lo gótico y estilos del Surrealismo, también hay una postura propia de la Modernidad, siendo esta la del narrador poético y escritor frente al fenómeno de la muerte y el thánatos, predominando un

impulso tanático que lleva a sus personajes a simplificar la muerte, buscarla o resignificarla para tratar de trascender el vacío y el *spling* que ella junto a la miseria imponen.

%Oh señor!

Recibe las preces de este avizor  
suplicante y concédele la gracia de morir envuelto  
en el polvo de las ciudades, recostado en las  
graderías de una casa infame e iluminado por  
todas las estrellas del firmamento+

Oración de Maqroll Antología personal 1995

Aquí es Maqroll el de la gavia el que no pide para la preservación de la vida sino para el recibimiento de una muerte imbuida del ambiente bohemio y noctámbulo. No es la muerte suave, blanda, ligera y reconfortante, la que pide, es una muerte acorde a la esencia de lo que es, un vagabundo enfrentado a la intemperie de los elementos.

Mutis, recibe el bagaje de la forma de ver los grandes fenómenos que imbuyen a la poesía y que son los temas más reiterativos: la muerte, el amor, la locura, la vida y Dios, y lo hace de una manera diferente, porque la suya es herencia de los simbolistas y las vanguardias del siglo XX. Sus personajes son irónicos e

irrespetuosos ante Dios<sup>12</sup>, incrédulos frente el amor, sin miedo a la muerte, con una alta dosis de locura razonable y nostálgica, pero adeptos a la vida, pues no asumen la posibilidad ética de terminarla por su propia mano.

La muerte resulta expresada como parte del destino final e igualatorio de todos los mortales. Un poco como el turno en la danza de la muerte que a todos les tocará.

---

<sup>12</sup> *Un dios olvidado mira crecer la hierba* del poema, La creciente.

## CAPÍTULO II CONCEPCIÓN METÓDICA Y ANALÍTICA COMO BASE PARA ABORDAR LA CUESTIÓN DE LA RECURRENCIA TANÁTICA EN LA OBRA POÉTICA DE MUTIS

Para el método a emplear en este análisis de algunos de los poemas de las obras *Los elementos del desastre*, *Los trabajos perdidos* y *Los hospitales de ultramar* de Álvaro Mutis se toman postulados de Gilbert Durand (1992), quien aporta planteamientos teóricos para la comprensión del papel del símbolo en los mitos; sin embargo, estos instrumentos conceptuales también tienen validez de aplicabilidad para el análisis estructural de la poesía y en este caso, alrededor de la visión de mundo que la muerte-tánatos representa en la obra de un autor como Mutis.

Durand en su propuesta plantea triadas significativas, evidenciando la diferencia entre signo, alegoría y símbolo. Deja claro que corresponden a una forma de conocimiento indirecto de una realidad ausente en el momento de ser percibida, por lo cual son representaciones.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Durand expresa que hay dos formas de representación, la directa y la indirecta. La primera caracterizada por la posibilidad del conocimiento del fenómeno sin mediación de alguna significación mientras que en la segunda circunstancia el acto de conocer y comunicar está mediado por la triada, signo, alegoría y símbolo, de tal manera que esa mediación imbuye sobre el bagaje subconsciente en el conocimiento de la realidad, cargando de complejidad y significación el fenómeno aludido. Por ejemplo el individuo al acercarse a la realidad concreta que representa un árbol cualquiera de un paraje, su experiencia al palparlo y por lo tanto observarlo es directa, sin embargo al vivir la experiencia de conocer un árbol a través de una pintura, una fotografía, incluso en una descripción oral, los elementos culturales y las mediaciones cargarán de cierto significado esa imagen, haciéndola indirecta. Ni que decir si esta recibe títulos como *el árbol de la sabiduría*, *el árbol de la vida* o *el árbol protector*.

Estas tres variantes comportan características muy diferentes. La de mayor interés para este trabajo, así como para Durand, es el símbolo, el cual en su concepción es figura y fuente de ideas.<sup>14</sup>

El símbolo por su fuerte condición de agrupar y concatenar diferentes realidades genera ideas y asociaciones. Su riqueza es mucho más amplia que la del signo y la alegoría pues estas dos formas de representación indirecta (conocimiento) son más simples y por decirlo así, elementales. El símbolo genera sentidos y convoca otras significaciones supra elevadas para Durand, (igualmente para Luís Garagalza (1990), uno de los grandes estudiosos de este aspecto hermenéutico, discípulo de Durand), que se evidencian en la afirmación *el símbolo es la epifanía del misterio*.

Ese estudio del símbolo y su papel, se da en el marco de tres ciencias o disciplinas fundamentales concitadas en este proceso de discernimiento de las implicaciones de la simbolización y sus resultados y significados, ellas son el psicoanálisis, la sociología y la hermenéutica. Mente, sociedad y conocimiento, (otra relación triádica) que devela la trascendencia del símbolo.

El símbolo en su proceso dialéctico, no alcanza a albergar todo el sentido que este implica, llevando a la arbitrariedad del símbolo. Dos elementos dicotómicos se manifiestan, para lo cual es importante entender que esta división

---

<sup>14</sup> Garagalza Luís, *La interpretación de los símbolos*, Edit. Ántropos 1990. pág. 50

corresponde en la forma, al significante, donde para acceder al significado, correspondería dar el *salto heurístico* planteado por Durand y referido por Garagalza, y que es el estadio de interpretación poética donde el lector analítico (hermeneuta) vive la llamada *libre inspiración*, única posibilidad para enfrentar la arbitrariedad del símbolo.<sup>15</sup>

En ese proceso, el símbolo adquiere un mayor valor de significado, ~~es~~ por ello que la interpretación del símbolo implica una especie de salto (heurístico) al vacío. El sentido literal de la imagen sensible al ser simbólicamente interpretado sufre una distorsión que, sin hacerlo desaparecer o anularlo le imprime una trans-significación<sup>16</sup> sin saber qué se puede esperar o presentar en el proceso de interpretación

Esa imagen-símbolo sería según los postulados durandianos, no simplemente la portadora de significados, sino la reveladora de la auténtica poiesis del poeta, la confirmadora de una *libertad personal*. En Mutis esa libertad personal y su sentido se dan en la escogencia que hace de las imágenes que configuran y estructuran su discurso. Un universo de imágenes como piezas de ajedrez en el tablero de una cosmovisión particular. El ejercicio aquí es ir más allá de lo formal y lo funcional, no para dar una explicación que no daría ni necesitaría dar

---

<sup>15</sup> Es importante aclarar que aquí se trata de pasar de la lectura desprevenida a la hermeneusis, de la cual ya se han establecido elementos.

<sup>16</sup> Obr. ant. Cit.

el poeta, sino para develar sentidos y ponderar el valor poético semántico de una obra rica en imaginarios y simbolizaciones.

Por otra parte, en el modelo de Durand están los regímenes diurno y nocturno de la imagen, los cuales reciben este nombre por su capacidad de determinar caracteres en la organización de sentidos y que se configuran como la posibilidad de entender la simbolización en el campo de la imaginación simbólica. Para establecer estos regímenes Durand utilizó algunas nociones de autores como Jung (los famosos arquetipos), de Bachelard, Lévi-Strauss y Vladímir Mijáilovich Bétjerev.

En el primer régimen, imperio de la razón, el orden y la luz, gobierna lo apolíneo,<sup>17</sup> donde la noche tiene una connotación negativa, pues evade lo racional y se inclina por lo instintivo, el goce y el disfrute en conexión con la naturaleza y sus manifestaciones.

En el régimen nocturno, espacio de lo dionisiaco,<sup>18</sup> por el contrario, la noche es positiva, dadora de posibilidades, madre de los amantes, abrigadora de Eros, del secreto, lo irracional y lo mítico, momento del reposo y por lo tanto no es

---

<sup>17</sup> Apolíneo debido a la división planteada por Nietzsche sobre las tendencias que rigen las manifestaciones artísticas e intelectuales de los hombres, para lo cual utilizó las figuras de la mitología clásica griega.

<sup>18</sup> En juego dialéctico de contrarios aparece también la contraposición de la otra deidad, Dionisos, totalmente opuesto a Apolo en su personalidad y tendencias.

progreso ni avance, es misterio indescifrable, momento para el canto y la celebración e igualmente para el encuentro y la palabra.

En síntesis se puede entablar con lo dicho, el siguiente esquema:

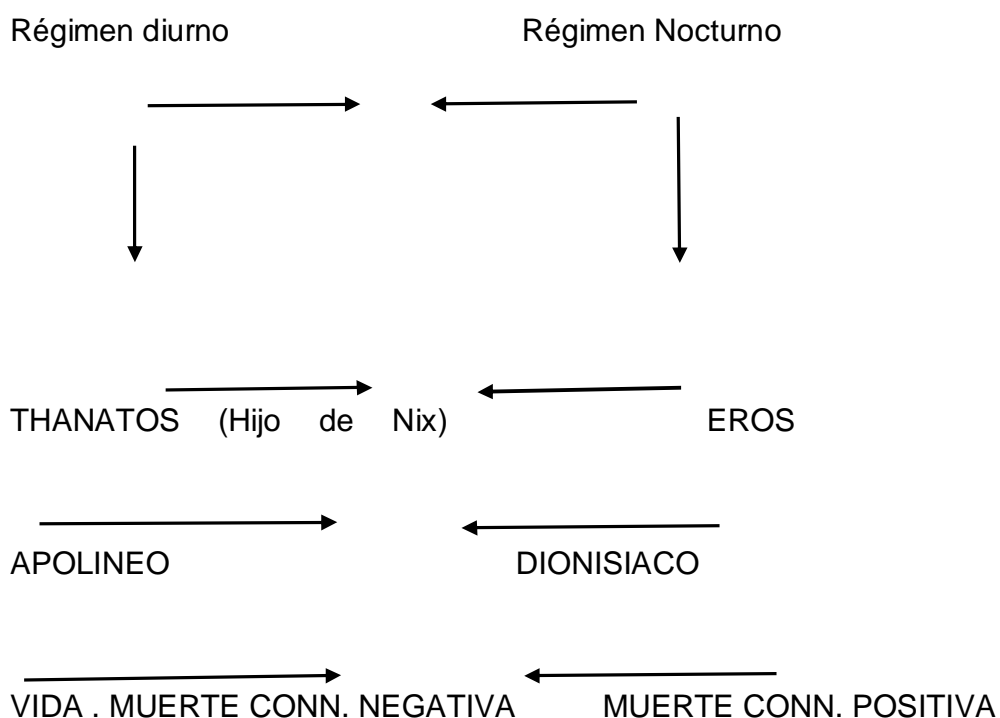


Figura 1

Durand organiza con los regímenes el funcionamiento de la imaginación en dos polaridades imaginarias, cada una con sus esquemas, arquetipos y símbolos. El régimen diurno que se caracteriza por ser de estructura antitética, mientras que el nocturno se construye desde la síntesis o la antífrasis. Lo característico en los esquemas verbales del régimen diurno son las acciones de distinción %separar/mezclar+ y %subir/caer+, pero en el régimen nocturno lo son de unión



(madurar, progresar) y %confusión+ (descender, poseer, penetrar). Los arquetipos principales del régimen diurno son lo puro, lo claro, lo alto, mientras que en el régimen nocturno se encuentra lo profundo, lo íntimo, lo oculto.

Desde el régimen diurno la temporalidad y la muerte se afrontan con una actitud %separadora+ de lo positivo (la intemporalidad) y negativo (la angustia) dando lugar a una serie de procesos figurativos o representativos. Sin embargo según los postulados de Durand, la muerte podría también asociarse al régimen positivo de lo nocturno en oposición a la concepción diurna, pues sería una imagen nictomorfa, caracterizada por la oscuridad, el acogimiento, la recepción. Como se puede entender desde este análisis, la percepción y la representación de la muerte como fenómeno simbólico, depende desde qué régimen se ampara el punto de vista.

Frente al deseo de verticalidad y ascensión como anhelo de eternidad en la diurnidad, de un más allá de la temporalidad, planea la amenaza y la tentación constante de la caída, simbolizada por la %carne+(alimento o sexualidad). Es la batalla de la luz contra las tinieblas. En el nivel del pensamiento, al régimen diurno le corresponde un tipo de razonamiento dual y antitético que Durand califica de %racionalismo espiritualista+ que separa trascendencia y devenir, separando estas dos condiciones de un mismo proceso.

En cuanto a la clasificación isotópica de las imágenes (entendiendo isotopía como temática y aspecto específico al cual alude la imagen), la muerte sería de carácter sintético o dramático y estaría marcada por los rasgos estructurales de la *coincidentia oppositorum*, dialéctica de los antagonistas y la dramatización, tal y como se muestra en la figura 1. Luego, como figura nictomorfa, la muerte está marcada también por el rasgo femenino, es venústica, por ser casi deidad adorada, sensual y por los rituales mortuorios que la albergan.

Durand además expresa que la muerte podrá ser amada en una suerte de amor *fati* que imagina en ella el fin de las tribulaciones temporales<sup>19</sup>. Lo cual ocurre no solamente con los atribulados por la carga que la vida representa, también por los que se resignan ante el fin del tiempo cíclico vital o el toque cercano de la muerte. Es común además, la expresión popular y de tradición latina *requiescat in pace*, como una alusión de que en la muerte e implícitamente, sólo en ella, se descansa de los avatares de la existencia.<sup>20</sup>

Mutis lo expresa en uno de sus poemas, condensando esa especie de *amor fati* y la resignación ante el poder avasallador que la muerte debería concitar:

---

<sup>19</sup> En *Las Estructuras antropológicas del imaginario, Introducción a la arquetipología general*. (2004). México. Fondo Cultura Económica, p. 201

<sup>20</sup> Se evidencia en la relación cotidiana, una fusión nuevamente de estos principios positivos y negativos; lo dialéctico se comprueba en lo práctico. Se nota cómo pese a todo, la muerte es objeto de reverencia y veneración en muchas culturas y religiones, Caronte no era en el mundo griego un personaje negativo, solo un barquero que transportaba las almas; en el Cristianismo muerte es renacer en Cristo, en el hinduismo, Kali es fusión de lo celestial y lo mundano, de la vida y la muerte y para los egipcios Anubis era el juez que medía las acciones en la vida, todas figuras que no son de carácter negativo.

## LA MUERTE

No inventemos sus aguas. Ni intentemos adivinar torpemente sus cauces deliciosos, sus escondidos remansos. De nada vale hacerse el familiar con ella. Volvámosla a su antigua y verdadera presencia. Venerémosla con las oraciones de antaño y volverán a conocerse sus rutas complicadas, tornará a encantarnos su espesa maraña de ciudades ciegas en donde el silencio desarrolla su líquida especia. Las grandes aves harán de nuevo presencia sobre nuestras cabezas y sus sombras fugaces apagarán suavemente nuestros ojos. Desnudo el rostro, la piel a los huesos elementales que sostuvieron las facciones, la confianza en la muerte volverá para alegrar nuestros días.<sup>21</sup>

### **Imagen y recurrencia tanática**

Para abordar la simbolización presente en las obras de Álvaro Mutis objeto de estudio del presente trabajo, también resulta necesario acudir a elementos formales, que tienen que ver con la definición de qué es la imagen, cómo está compuesta y cuál es su valor dentro del poema.

La imagen es uno de los recursos fundamentales de todo poeta. Ella concita todo el contenido que se quiere referir líricamente hablando y como recurso poético enmarca cualquiera de los cinco sentidos del ser humano aludiendo a la

---

<sup>21</sup> Álvaro Mutis Obra Literaria 1947-1985. Procultura S.A. 1985 P 212

imaginación y la ensoñación poética, acompañada de la musicalidad,<sup>22</sup> aspecto esencial de la construcción poética ya que una sucesión de imágenes constituye una especie de acorde de sensaciones plasmadas que llevan al lector a la recreación mental del espacio, la situación y los personajes referidos.

Un ejercicio apropiado para demostrar lo anterior, es tratar de concebir el poema sin imágenes, entonces se encontraría que sería difícil llamarlo poema, pues el conjunto de imágenes conectan y arman el sentido de aquello que el poeta desea comunicar, sin imagen no hay poema o al menos, poema completo. Es uno de los vehículos esenciales, de tal manera que tropos literarios como la metáfora, la alegoría, la analogía, el símil y otros son dinámicas regidas por la construcción de imágenes en la literatura y que siguen siendo válidas, más ahora cuando la fusión del género narrativo con el género lírico ha provocado una *prosa-poesía*, que va incluso más allá del versolibrismo, siendo abiertamente prosa poética.

Según Octavio Paz (2007) la imagen, que forma parte de los cuatro elementos del poema,<sup>23</sup> es un producto imaginario, representado en una frase, un concepto, una idea que se expresa en palabras y que está claramente definida

---

<sup>22</sup> En este sentido podrían clasificarse las imágenes utilizadas en un poema, según símbolos y sentidos.

<sup>23</sup> Lenguaje, verso, ritmo e imagen

en el poema, de tal manera que no es difícil determinarla,<sup>24</sup> porque a simple vista conformaría una especie de unidad lírico-narrativa.

Igualmente partiendo de esta tipificación, en el poema la imagen está marcada por una dinámica según Paz de sentidos y contrasentidos, pues como recurso poético no representa algo mono-semántico, es un recurso que contiene diversas vías de interpretación dadas por el poeta y el lector, siendo la imagen en sí el mismo sentido, pues implica que un poema no tiene más sentido que sus imágenes.<sup>25</sup>

Las imágenes o en palabras de Paz, el poema hecho de imágenes, al tener esos diversos significados o sentidos, que son «contrarios o dispares», no quedan por fuera de la comprensión del poema, no quedan excluidas, pues la lógica del poema las articula perfectamente. A manera de ejemplo estaría el verso «como música callada» de San Juan de la Cruz, citado por Octavio Paz, o de Álvaro Mutis, «cada poema un tacto yerto».<sup>26</sup> Casi paradójico, es el hecho de cómo sonaría o se escucharía la música que no tiene expresión sonora, que es lo que señala aquello de «callada», pero entiéndase que no se habla en este verso de una realidad objetiva, sino subjetiva, de un nivel superior, lo mismo

---

<sup>24</sup> Literalmente Paz expresa que designamos con la palabra imagen toda forma verbal, frase o conjunto de frases que el poeta dice y que unidas componen un poema. Estas expresiones verbales han sido clasificadas por la retórica y se llaman comparaciones, símiles, metáforas, juegos de palabras, paronomasias, símbolos, alegorías, mitos, fábulas, etc. El arco y la lira p. 98.

<sup>25</sup> Paz Octavio. (2003) El arco y la lira. México: Fce editores.

<sup>26</sup> De Cada poema, Antología personal, Argonauta1995.

pasa en el verso de Mutis, donde lo inanimado tiene el poder de lo táctil. Lo que representaría una sensación subjetiva de orden superior que la imagen condensa.

Este fenómeno además agrupa lo que se llama realidades homogéneas, dos realidades distintas pero integradas por la imagen, que no generan una posibilidad absurda, por el contrario, homogenizan los sentidos, los igualan y unifican dialécticamente debido a su presencia en una sola unidad significativa.

Como parte de las grandes implicaciones de la imagen en el poema, Octavio Paz establece igualmente que el principio de contradicción influye en la dinámica de las imágenes en el poema, evidenciado en el hecho de "uno que es otro". Eros y Tánatos, vida y muerte, nada total y pleno ser, de tal manera que lo blanco no lo es del todo, ni lo bueno, ni lo malo, ni la vida, ni la muerte, rompiéndose el esquema de unidades separadas tan generalizado en la cultura occidental.

En cuanto a la aceptación de esta concepción, es importante recordar que para Occidente verdades de este tipo no son atribuibles en la obra artística. La larga tradición de considerar verdades paralelas excluyentes, tal como lo ejemplifica Paz, impide que se piense que esto puede ser también aquello. Bastaría recordar la revolución intelectual, pero también el rechazo que se generó hacia la dialéctica hegeliana e incluso la dialéctica materialista marxista en el

pensamiento occidental; rechazo aún más virulento si se le aplicaba al análisis del arte. Paz precisamente echa mano de la dialéctica y da una mirada a la cosmovisión oriental para renovar la forma de entender la mística de la poiesis y su centro significativo, la imagen. Es importante tener en cuenta que estos aspectos también son puntos de articulación con la teoría durandiana, triada significativa: el juego de contrarios, la dualidad y la simbolización.

La pregunta sería entonces cómo delimitar una imagen en el poema y la pista la ofrece Paz al comienzo de su obra al plantear que la imagen como otros recursos utilizados en la poesía no rompe la unidad sintáctica de la frase o del conjunto de frases. Es lo que hay de común entre estos recursos, que les permite conservar la pluralidad de significados, al permanecer como unidades visibles y reconocibles dentro del texto literario, ya sea narrativo o lírico. Podrían igualmente identificarse como *unidades significativas*, similares a las extraídas en un análisis estructuralista de los mitos, como se hace en los modelos teóricos de Levi Strauss, Durand y Garagalza. Esas imágenes equivaldrían a grandes sustantivos o mitemas<sup>27</sup> en el análisis mitológico. Exceptuando que aquí el marco textual es el de la poesía.

---

<sup>27</sup> Mitema es cada una de las unidades de significación mínima que componen un mito específico y que representan recurrencias de las historias mitológicas entre sí.

Eso en cuanto a la identificación de la imagen, pero queda el aspecto trascendental de la composición de la imagen como tal. Al dilucidar su estructura se puede encontrar en las imágenes de composición compleja (es decir de una mayor carga simbólica y subtextual), un objeto metaforizador, un condicionante circunstancial y un referente de imagen.

En las imágenes de composición simple, se encontraría objeto, circunstancia y referente de imagen. Estas variantes muy similares entre sí (la imagen compleja y la simple), indican el nivel formal de la imagen. En el campo del sentido y sus resonancias, el asunto reviste una mayor diversidad y por lo tanto más dificultad, sobre todo cuando se trata de imágenes complejas.

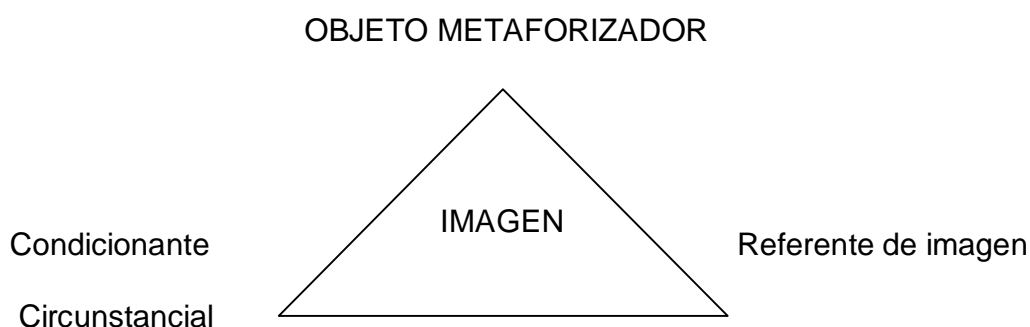
Objeto metaforizador: es aquel elemento expresado en la imagen que indica el matiz metafórico, dándole la condición metafórica de traslación de características. Por ejemplo, de Mutis %6 señor seca los pozos que hay en mitad del mar +, pozos cumple el papel metaforizador, al portar el sentido de algo no usual en medio de un elemento conocido como lo es el mar y que cumple la función toponímica (lugar).

Condicionante Circunstancial: ofrece la ubicación específica, de lugar y en ocasiones de tiempo, de los elementos enunciados en la imagen. Tomando el mismo ejemplo anterior, este componente está dado por el mar (lugar) y su significado en la imagen, como elemento que alberga y determina.



Referente de imagen: es aquí el sujeto imprecado, a quien se dirige el sentido de la imagen, en este ejemplo, %Señor+. La importancia de este componente está dada por la presencia de un complemento, siendo aquel sujeto que completa el sentido de la imagen.

Imagen simple: este tipo de estructuración se evidencia en la imagen %los peces copulan sin lograr reproducirse+ del poema Oración de Maqroll, %peces+ sería el objeto, la circunstancia sería la copulación y el referente de imagen sería la reproducción infructuosa o no alcanzada. La forma de construcción de esta imagen requiere menos elementos, o términos, portando menor valor de significado y de simbolización.



*Figura 2*

Además de tener en cuenta la estructuración anterior de las imágenes, se hace trascendental la búsqueda de sentidos; esa semantización con la cual todas están cargadas al ser puestas en la partitura del poema. En el ámbito de la instrumentación conceptual, se debe acudir a otros planteamientos para abordar de manera integral el problema de la estructuración del discurso poético de Álvaro Mutis. En cuanto a contenido, los postulados de Durand,

permiten rastrear la carga simbólica, el *qué dice+*, mientras que el bagaje conceptual sobre la imagen de Paz, permite responder al *cómo lo dice+* pero queda el interrogante de *por qué lo dice+* y aquí es donde son útiles algunos conceptos aristotélicos retomados por Castoriadis (2002) para el análisis del acto discursivo literario.

Es el caso del *orgê*<sup>28</sup> porque es la energía que conlleva al poeta a expresar y contar, que influye en el sentido y la *philia* de sus versos, marcando las palabras con una intencionalidad específica. Según Castoriadis, *es la palabra que brinda orgáo y orgasmós, ~~orgasmo+~~ En este caso, ~~orgé~~ es la pulsión, la impulsión, el empuje espontáneo e incoercible+* Por eso se puede considerar válido expresar que la tendencia erótica o tanática de los griegos, el *orgé* aristotélico, la pulsión de Freud y la carga subconsciente y simbólica del poeta confluyen en el poema, siendo el antes, el durante y el después del acto creativo poético.

La clave está en las palabras, que son agrupadas en la partitura del poema para crear sentidos según sus tonalidades semánticas. Estas no están dispuestas de una forma meramente organizativa, pues conllevan una carga, un temperamento y un *humor+*; no fueron puestas por simple escogencia y por lo

---

<sup>28</sup> *Orgê* que viene de las *orgas*, las pasiones, es la pasión, furia, el afecto, la fuerza contenida creadora y destructora y de *orgê* es de donde viene la palabra *orgasmo*. Según Castoriadis es una palabra de múltiples interpretaciones, algunas equivocadas. En CASTORIADIS Cornelius *Obra Figuras de lo pensable. Las encrucijadas del laberinto VI. Sección de obras de filosofía.* Edit. Fondo de Cultura de México 2002. pág. 41

tanto son piezas de una obra de arte lírica que aportan un sentido, que confluye a uno más macro, general o integral dentro de la unidad que representa el poema, es decir, en la totalidad.

El *orgé* habita en las palabras elegidas por Mutis, algunas como %noche+, %barco+, %luvia+, %arbol+, %mar+ o %peces+, en todas las que poseen el centro gravitacional poético de su obra. Ahora bien, el asunto sería descifrar el *deinós*, es decir, la potencialidad semántica de esas palabras en el poema, lo cual %consiste en presentar efectivamente ligados los atributos designados por el poeta, que, considerados en su esencia, remiten todos a una idea central: la auto-creación del hombre.<sup>29</sup> Esa auto-creación entendida como conciencia de sí mismo ante el hecho poetizado, el humanizarse con la palabra, diferenciándose de otros.

Las potencialidades semánticas son importantes porque la variedad y riqueza reside en las palabras, mucho más si se entiende que es aquello residente en las imágenes construidas por el poeta con palabras. En esas potencialidades, pero también en esa %inética+ como energía presente de la palabra de Mutis, están los engranajes de su discurso poético, su valor estético y semántico.

---

<sup>29</sup> Obr. ant. Cit. Pp. 42-43

Para dar ejemplo de las potencialidades, Castoriadis aplica a una forma poética teatral trágica, como lo es Hamlet de William Shakespeare un proceso asociativo semántico, estableciendo qué relación o conexión tienen o presentan las palabras entre sí en el marco de la obra y aún por fuera de ella. Esta aplicación si se combina a la par con el sistema durandiano permite develar, sentidos y valores de las construcciones poéticas.

Toda esta indagación debería también conducir a encontrar el lugar común de la metáfora en el autor. Esto como el espacio común que refiere la imagen construida por el poeta. Así, luz, vida, mar, hospital, tierra, son espacios comunes de esa metaforización, que configura la imagen, la arma o articula. La metáfora es la argamasa que consolida una imagen determinada. No es lo mismo decir *mariposa que vuela*+ a decir *con alas de terciopelo mariposa que vuela*+. Por eso no podría negarse la participación de la metáfora en la construcción de imágenes poéticas reafirmandose su condición polisémica por los múltiples sentidos que esta como margen creativo ofrece, teniendo en cuenta que *es el espesor lo que interesa*+.<sup>30</sup>

Palabras e imágenes poseen un encadenamiento según Castoriadis, una unión entre cada episodio metafórico, como en una partitura, pero el elemento recurrente en la poesía es la vida, el amor, la mujer o quizás la noche, aunque con Mutis el paradigma cambie en algunos aspectos, pues la muerte, la

---

<sup>30</sup> Esta expresión alude a la estructura profunda o nivel sub-textual si que quiere y por ende a la simbolización que la metáfora y la construcción poética portan.

nostalgia, el mar, se hacen reiterativos vinculando cada secuencia metafórica, no ya desde elementos vitales, sino como una exploración profunda en el lado decadente, ruinoso y miserable y las manifestaciones en el individuo, herencia temática de simbolistas y surrealistas, y por supuesto, acompañado de un encadenamiento distintivo de su partitura y ~~te~~ ~~esitura~~+semánticas en su poesía.

Mutis ~~evolucionó~~+ de poeta surrealista, constructor de versos convencionales respetando la musicalidad vigente para las vanguardias literarias que vieron la luz en el mundo artístico en el siglo XX, hacia una ruptura de esa musicalidad y una construcción poética marcada por la prosificación (construcción de poemas en prosa). Su musicalidad, ligada al régimen diurno de la imagen, como estructura antitética, si es vista a la luz de estas construcciones literarias, sufre un cambio hacia bloques poéticos más gruesos, prescindiendo del verso convencional.

Este fenómeno podría corresponder a la predominancia de la novela, el cuento y el relato cada vez más corto en la Modernidad. Desde el renacimiento italiano e inglés y el Siglo de Oro Español con obras como el *Quijote de la mancha*, el *Rey Lear* o *El decamerón de Giovanni Boccaccio*. Las exploraciones con la metáfora y sus posibilidades en relación con la importancia cada vez más imperiosa de contar y describir los hechos fusionada con el avance del periodismo influenciaron también fenómenos que transformarían la forma de escribir.

El hecho es que el manejo de la armonización clásica del verso no es común en Mutis. No solamente por separarse del estilo convencional de poeta que sólo trabaja el poema, sino por ser más una forma especial de escritor en la ~~%sla+~~ que representaron la Vanguardia Literaria y el Boom Latinoamericano, al mejor corte de escritores como Julio Cortázar, que trabajaban novela y poesía y rompieron moldes al respecto. Mutis preserva la poesía en sus relatos, por lo cual estos pasan a ser relatos poéticos.

También en Álvaro Mutis el *eikonopoiós*, creador de imágenes y el *noematopoiós*,<sup>31</sup> creador de sentidos, se manifiestan no solamente en sus versos, sino en la acción de sus personajes a través de su prosa. Hay sentidos e imágenes ligadas a los sujetos que protagonizan sus poemas, así, Marcel Proust, Maqroll o el Húsar, en la modalidad de elegías, oraciones, imprecaciones o panegíricos, representan el fenómeno traído del recurso narrativo donde el poeta comparte el proscenio poético con personajes diversos y complejos, de tal manera que el hecho poético toma mayor distancia con respecto al poeta y una atmósfera menos intimista. Sin embargo Mutis como *eikonopoiós*, construye estos personajes, sin evitar que terminen siendo en algunos casos como Maqroll, alter-egos de él mismo.

---

<sup>31</sup> Ambas determinaciones o categorías planteadas por Aristóteles, son retomadas por Castoriadis, señalando la primera la condición de creador de imágenes y la segunda, creador de sentidos y significaciones.

Castoriadis apunta a estos aspectos del poeta moderno cuando reseña una observación de Aristóteles sobre que el poeta trágico -y Mutis lo es-, debería ser mucho más *muthopiós* que *metropiós*, es decir, más creador de mitos e historias que trabajador o creador del verso, condición que valida además para toda la poesía en su gran variedad.<sup>32</sup> Ese *muthos* es además condición fundamental porque implica los referentes, incluyendo sujetos y entornos. El *muthos* de lo tanático en Mutis está constituido por la concepción específica que se mezcla en sus temáticas, como por ejemplo el odio, la soledad, la miseria, la desesperanza, la muerte, la nostalgia y el vacío. Concepción que gravita desde el thánatos imprimiendo un matiz característico.

Según Castoriadis, en un texto poético también se presenta un sentido local y otro global, este último de carácter abarcativo si se quiere, dado por la suma de imágenes y conexiones. Este abarcamiento del sentido si se analiza en la poesía mutisiana evidencia como resultado semántico o de sentido global una concepción más thanática que erótica del mundo.

En contraposición, el sentido mínimo importante también para la comprensión del poema, se presentaría en la recurrencia de distintas palabras, de las cuales el valor semántico, el valor contextual, el valor en sí y su jerarquía en la poiesis de Mutis aportan pistas de ese sentido mínimo.

---

<sup>32</sup> Obr. Ant. Cit. Pág. 55

Estas repercusiones, están caracterizadas entre si, creando el *imago*, ese universo de palabras e imágenes construidas por el poeta.

En algunas ocasiones el sondeo de las imágenes poéticas puede acudir a la exploración de significantes y significados como una forma de encontrar la raíz de las construcciones metafóricas del *imago* respectivo, develando las poderosas relaciones que convoca.

Con lo anterior se configura un abordaje del cariz de algunas de las obras poéticas de Álvaro Mutis, método que va de la palabra al poema, de la imagen metafórica al sentido abarcativo, pasando por cada uno de los eslabones de su *poiesis*, combinándolos en la medida que avanza el análisis.

```
graph LR; POETA <--> PALABRA; PALABRA <--> IMAGEN; IMAGEN <--> SENTIDO; SENTIDO <--> RESONANCIA; RESONANCIA <--> LECTOR;
```

POETA ⇔ PALABRA ⇔ IMAGEN ⇔ SENTIDO ⇔ RESONANCIA ⇔ LECTOR

*Figura 3*



Es importante aclarar, que con la aplicación unificada de los postulados de estos tres autores, Octavio Paz, Cornelius Castoriadis y Gilbert Durand, (este último ampliado por algunas referencias de Garagalza), se logra tener una perspectiva ~~%~~tridimensional+del asunto analizado en este trabajo.

***Descripción específica del método utilizado en el análisis de la obras  
poética de Álvaro Mutis***

La expresión de este método, consiste en ubicar en una cuadrícula de cinco columnas, los grandes sustantivos, según Luís Garagalza, es decir, aquellas unidades narrativas más claras, concretas y definidas, que están presentes en cada uno de los textos estudiados. Convencionalmente desde Levi Strauss Durand y Garagalza, son mitos, pero el objeto estudiado en este trabajo son poemas, de tal manera que la aplicación tendrá variantes prácticas.

Como parte del método estructuralista, el objetivo es develar el macro-sistema semántico del autor, encontrando las recurrencias para explicarlas y analizarlas con eficiencia. Este método representa un recurso metodológico para encontrar implicaciones simbólicas que el poema ofrece, aunque no abiertamente, pues hay que realizar el proceso interpretativo correspondiente. Es por eso que se hace una fragmentación del poema, aplicando el procedimiento de dividirlo y luego agruparlo en unidades significativas, para extender todas las posibilidades simbólicas, retomando el modelo de Levi Strauss, haciéndolo extensivo a la estructura del poema, su gama de sentidos y tonalidades semánticas.

En esta cuadrícula, tabla o cuadro si se quiere, las diversas columnas tienen un nombre direccionador que permite la clasificación de las diferentes imágenes sustantivas, conformando *haces de relación*, los cuales permiten avanzar, a través de la interpretación hasta los *haces de significación*, fundamentales para establecer las respectivas conclusiones de corte estructuralista que se establecen como tesis del presente trabajo.

El análisis apunta a develar la participación de las imágenes y su dinámica al interior de los poemas. El análisis está implicado también en la utilización de los modelos teóricos de Durand y Levi Strauss, para abordar el rastreo de sentidos en el poema. Además un trabajo de indagación sobre una producción literaria requiere de por sí el rastreo del texto, la confrontación de posibilidades interpretativas, las implicaciones de las figuras literarias y la confrontación de sentidos.

Desarrollando este esquema de análisis, inicialmente como nombre direccionador de haces de relación, está la vida, dándose la posibilidad de clasificar acciones que representan aquello que reafirma el sentido de lo que está vivo o hace parte del hecho cotidiano de estar vivo.

El siguiente ítem direccionador le compete al *thánatos*, centro de este trabajo. Los grandes sustantivos allí condensados implican todas las acciones que señalan la disolución, descomposición o menoscabo de los individuos, objetos o elementos (espacio, tiempo y sentimiento) en la obra poética.

La siguiente categoría es la *miseria*, cercana en sentido a la tendencia tanática, pues rodea la perspectiva pesimista del autor en lo que se ha dado por llamar *la estética del deterioro*.

Igualmente se incorpora en este esquema una de las posibles obsesiones del autor, el *agua*, en sus diversas aglomeraciones, lluvia, lágrima, río, mar, entre otras. Esta figura está presente desde sus primeros poemas como *La creciente* (1948).

Tampoco se deja a un lado la *luz y la oscuridad*, expresiones, no tan reiterativas como las demás pero que hacen parte de la expresión de contrarios que se da en los poemas. En el caso de la oscuridad, está conectada a la presencia de lo tanático, la posibilidad de disolución o desintegración del individuo y los elementos, siendo tendencia pulsional que indica el mundo mórbido de los personajes protagónicos masculinos en las obras estudiadas de Mutis, *verbigracia*, *Maqroll el Gaviero*.

### CAPÍTULO III RECURRENCIAS Y SENTIDOS EN LA OBRA POÉTICA DE MUTIS

#### OBRA: LOS ELEMENTOS DEL DESASTRE

A continuación se procederá a realizar el análisis hermenéutico de las diferentes imágenes presentes en varios poemas que pertenecen a la obra *Los elementos del desastre*, publicada en 1953.

El procedimiento tal y como se enunció en el capítulo II siguiendo el modelo de Gilbert Durand, -quien se inspiró en los postulados de Claude Levi Strauss- consiste en compilar las imágenes en cuadrículas o esquemas de cuadros organizados en haces de relación (ver adjuntos) los cuales reciben un nombre agrupador o arquetípico. Estas imágenes están numeradas en secuencia de posición en el poema, sin embargo la ubicación en cada columna corresponde a su valor arquetípico.

El siguiente paso es dilucidar interrelaciones, sentidos y matices subtextuales que conectan entre sí las imágenes de los diferentes poemas, incluso entre obras diferentes del autor, lo que permitirá, encontrar recurrencias de lo tanático en la poesía de Álvaro Mutis, apuntándose a la posibilidad de confirmar la

presencia de un régimen de la imagen dominante en sus obras, esto ya no dentro del cuadro agrupador arquetípico, sino a través de un análisis textual.

De esta primera obra para análisis se han tomado los poemas 204, *Oración de Maqroll*, *Los elementos del desastre* y *Los trabajos perdidos*, por su notoriedad, su fuerte conexión con toda la obra del autor y por lo tanto, el carácter representativo de su poiesis.

Estos poemas representan además expresiones de diferentes preocupaciones del autor y que perviven en su poesía. Según Joaquín Mattos Omar (1988) estos son: *la incertidumbre en relación con la presunta virtud expresiva del poema; la temporalidad de los hombres y de las cosas; el sentimiento de la nada; el fatalismo; los momentos iluminadores; el ejercicio de la memoria; el fracaso y la derrota; la enfermedad; el culto del pasado histórico.*

## POEMA 204

Este poema recibe el nombre de 204, por el número del cuarto de hotel donde transita<sup>33</sup> el personaje central (la viuda) y de la cual dimanan conflictos que dan ritmo y clímax dramático. Por ejemplo, la compañía temporal de los amantes y la soledad, la pobreza y la riqueza, la presencia y la ausencia, la permanencia y la transitoriedad, el recuerdo y el olvido, la calma y la desesperación, todo un vaivén constante de fuerzas que tienen como centro el individuo.

Por otra parte, teniendo en cuenta el matiz narrativo de los poemas de Mutis y su condición de poesía multi-capas<sup>34</sup>, o de superposición de capas, estos conflictos son del personaje consigo mismo, pues no son con el entorno o con los otros individuos aludidos en el poema; algo que es habitual en la zaga de personajes de Mutis, como Maqroll, Ilona, Rosa Estévez o la Machiche<sup>35</sup>, siempre enfrentados al tormento de su destino errático, pero cabe resaltar la diferencia en la construcción de identidades, la que es mucho más elaborada en

---

<sup>33</sup> El término *transita*, se utiliza tomando la referencia que hace al mismo poema, Alberto Verón Ospina en su artículo *La experiencia en los lugares de paso*, en la revista *Humanidades* No. 24.

<sup>34</sup> Esta condición se evidencia en la aparición de las descripciones superficiales del entorno, luego del sujeto, luego de sus conflictos, luego referencias históricas y en algunos poemas, las referencias míticas. Esto sin mencionar la textualidad y la alta subtextualidad presentes en la poesía mutisiana.

<sup>35</sup> Personaje femenino, violento y lésbico del relato gótico en tierra caliente *La mansión de Araucaima*.

los personajes de relato netamente narrativo como la novela y el cuento y no en personajes de relato poético o ~~poetizado~~, como en este caso.

La viuda que hace parte de este último tipo de factura de personaje, no tiene por lo tanto nombre, ni mayores datos, porque importa como mención general, sin mayores especificaciones, expresión que cuenta una historia más interesante desde el distanciamiento que le imprime el anonimato, dándose en algunas imágenes una utilización de la *catacrexis*<sup>36</sup>, para referirse de alguna manera a este ser, es decir, una referencia sinonímica o referencial cargando de sentido simbólico a este personaje.

Esa referencia, *la viuda*, que se presenta en cinco de las nueve estrofas del poema, es una simbolización dialéctica de la vida y la muerte, representada por la ausencia del cónyuge y la vida exultante de una mujer joven y hermosa. Su estado contiene un thánatos presente en la disolución de una unión y un individuo con el que formaba sociedad marital, aspectos que sólo se sugieren por la mención del estado de la mujer, luego, queda eros, representado por la afirmación en la vida y la sensualidad de quien no guarda abstinencia sexual y tampoco elude la conquista y la seducción ante la viudez, aunque se estremezca al final del poema por el golpe de la desesperación, en forma de

---

<sup>36</sup> Para el Diccionario de la Real Academia de la Lengua la catacrexis, (del lat. *catachr sis*, y este del gr. *κ*, uso indebido) es un tropo que consiste en dar a una palabra sentido traslaticio para designar algo que carece de nombre especial; p. ej., *la hoja de la espada; una hoja de papel*.



imprecación religiosa, al decir «Señor, Señor, por qué me has abandonado!» Esa misma mujer, que no es vieja, que aún es joven de carnes, contiene dos aspectos en lucha, vida y muerte, afirmación y negación, pues ella misma es la unidad dialéctica de fuerzas que luchan por afirmar o negar su humanidad.

En cuanto a las imágenes presentes en el poema y objeto de este análisis, en su orden está primero, *La voz de los hoteles*, la cual contiene la referencia a un espacio que enmarca al poema, y que es un lugar de paso, donde pervive el desarraigo y la imposibilidad de permanecer mucho tiempo. El referente metaforizador, *voz*, define el espacio, al distinguir que cada lugar contiene su propio tipo. Esa misma voz es hilo que conecta a todos los hoteles, así como todas las estaciones, todos los trenes, todas las plazas y por supuesto, todos los barcos están hermanados por su propia voz. Pero no es uniforme, está fragmentada, recortada por los trajines diarios, es la de diversos individuos cotidianos en el devenir del hotel, que sin embargo representan soledad, porque están perdidos en su propio mundo. Esta imagen no es oscura, ni tanática, está clasificada en el orden de la vida porque enuncia el caos y el movimiento de lo vivo. Su objeto metaforizador, incorpora la tonalidad del sonido y desde ella, aparece en el poema la impresión de plaza o multitud. También llama la atención cómo el autor inicia el poema con el reconocimiento implícito a la palabra, pues ella está incluida en el mecanismo elocutivo.

Luego, las imágenes se van sucediendo y en esta imagen, *Sirvientes que salen como espantados murciélagos*, se va prefigurando esa misma voz como un elemento incomprensible, esto en la forma del chillido de los murciélagos en medio de la oscuridad. Este objeto metaforizador, que además es un símbolo teriomorfo<sup>37</sup>, figura tan vituperada, a veces es usada en el poema como recordatorio de la vida nocturna de los hoteles, de lo oscuro que esconden, pero también de lo despreciable que puede haber en lo servil, pues sirvientes y seres voladores de la noche están homologados en la imagen.

Además, el murciélago alude al temor y a lo que se oculta en la noche, que sin retrotraer el esquema de lo vampírico, lo gótico y la penumbra de los ámbitos medievales aún se encuentra insertado en nuestra cultura. Pero en el contexto del poema, también sugiere gruta oscura donde después del sueño, la actividad matutina conlleva a que los sujetos (referente de imagen) salgan de forma errática a emprender los oficios de la sobrevivencia. Para Durand aspectos de la gruta connotan diferentes significaciones simbólicas:

*Entre la gruta y la casa podría existir la misma diferencia de grado que entre la madre marina y la madre telúrica: la gruta sería más cósmica y más completamente simbólica que la casa. La gruta está considerada en el folklore como matriz universal y está emparentada con los grandes*

---

<sup>37</sup> Lo teriomórfico en la conceptualización Durandiana responde al tipo de símbolos enmarcados en la animalidad y el Bestiario.

*símbolos de la maduración y de la intimidad, tales como el huevo, la crisálida y la tumba*<sup>38</sup>

De esta manera, no es lo mismo decir casa que gruta aunque ambas tengan la utilidad habitacional. En el poema 204, no está la expresión directa a la gruta pero se sugiere con figuras que imbuyen al hotel de esas características, como el murciélago, cuyos nichos naturales son las oquedades y cuevas.

También la mención del agua que corre, del verdín que cubre, del deterioro que avanza, recuerda el estado de una gruta sometida al avance de la naturaleza. El hotel es casa pero en proceso de *enrutamiento*. Como la crisálida, el huevo o la tumba, este hotel acoge, encierra pero también coarta, limita o sostiene la vida de quienes viven bajo el frenesí del diario vivir. Durand igualmente expresa que:

*Sólo hay un pequeño matiz entre la gruta y la morada íntima, que no es la mayoría de las veces más que una caverna traspuesta. En efecto, toda morada se implanta físicamente en la cueva, en el hueco fundamental, incluso aquella que materialmente carece de cimientos.*

---

<sup>38</sup> DURAND Gilbert Estructuras antropológicas del imaginario p. 230

Es posible reafirmar que el hotel con el conjunto de moradas íntimas que contiene, se configura como un conjunto de cavernas traspuestas, expresión del hueco fundamental o la matriz que acoge a los personajes presentes en el poema. La analogía se puede hacer con un cementerio propio de un país en vías de desarrollo como Colombia, el cual tiene las tumbas agrupadas en bloque y apiñadas, como un hotel con sus habitaciones que son grutas traspuestas y que encierran a los sujetos.

Es el caso de las grutas individualizadoras pero a la vez colectivas. La gruta se configura en el Régimen Nocturno de la imagen, porque es dominante postural del reposo y el sueño, contraorden de la laboriosidad del orden diurno. Thanatos es gruta, búsqueda del reposo absoluto y la quietud, su entorno es gruta, como para Hades, Caronte, Xibalbá o Dionisos, de ahí la relevancia de este referente que posee un alto nivel simbólico y semántico, incidiendo en el sentido abarcativo del poema.

El poema avanza con la mención del detritus alimenticio. Es la comida, elemento utilizado para la incorporación de fuerza, dador de vida y energía, pero que es presentado aquí en el reposo disolvente de la descomposición o reafirmando la condición de aquello que se descompone sin ser usado (esto connotado por el adjetivo *agrio*); energía en potencia, de la cual se percibe sólo el olor, lo que sugiere que es una situación dada con anterioridad, así, frescura, mocedad, renovación, no están siendo convocadas como

circunstancias características de la atmósfera del hotel. La dialéctica en el poema se da por la lucha entre la vida y la muerte, entre aquello que provoca e incita con sensualidad al disfrute de los sentidos, tacto, vista, gusto y olfato pero que lo trágico, la nostalgia, la ausencia, la descomposición, la acritud y el abandono, coartan y condenan a la miseria y la disolución<sup>39</sup>.

Luego el poema vuelve al epicentro narrativo al reiterar la figura de la viuda, con dos imágenes más:

*Hermosa inquilina del 204*

*Viuda desnudez sobre la cama*

Este personaje entra marcando una tonalidad positiva y sensualista, aunque con la muerte incorporada en sí. Es precisamente la palabra "viuda", la que convoca el elemento tanático y que al parecer llama la atención del poeta: esa relación amorosa frustrada por la muerte y la soledad a la que una mujer hermosa se ve impulsada, pues su condición de mujer para la reproductividad y las nupcias ya no se realiza. El relato clásico de Ulises, daría algunas posibilidades de entender la importancia simbólica de este personaje poético.

---

<sup>39</sup> Del banquete Socrático o de la sopa de Aureliano Buendía, -es decir de la imponencia de lo dionisiaco en la literatura a través de la comida, referente común-, solo queda un lento irse en la negación del tiempo. La expresión "agrio olor de comida" es pesimista, pues ya no hay excesos pantagruélicos, solo inercia.

Tomemos la figura de Penélope. Todas las mujeres enfrentadas a la ausencia del esposo y en espera del mismo poseen algo de Penélope, máxime cuando encantos físicos o económicos las hacen deseables. Pero en este caso esta Penélope, es la antípoda, es la Penélope invertida, pues se encuentra lejos de su hogar, ya que no es el hogar su casa natural y su Ulises ya no llegará, porque la muerte lo ha arrebatado de sus brazos, el regreso truncado representado por la viudez, agravado por la trashumancia inversa (pues ella es la trashumante, la desenraizada). Ya no es el hombre el que vaga en busca de algo ansiado, el amor del hogar, ahora es la contraparte femenina quien libra su propia odisea. La soledad del personaje se hace también extrema, ya no hay pretendientes, fortuna o Telémaco, es representación de la unidad disuelta, por lo que debe sobrevivir vendiendo su blanco cuerpo experto en las lides del tálamo, por lo tanto ha perdido la supra-valorada honestidad de la Penélope clásica, es decir, no es el modelo de mujer y por lo tanto es la anti-heroína. Se trasluce entonces la intención del autor de ver la figura femenina, en la extrema soledad, sin actitudes heroicas o virtuosas y por lo tanto, se configura más como una humanización del modelo femenino clásico o el estereotipo dominante en las sociedades patriarcales.

En el poema la descripción del personaje continúa para lograr establecerlo o determinarlo. Con la imagen, *Del cuerpo sale un vaho tibio de campo recién llovido*, se da que a través de referentes circunstanciales como *llovido* y *cuerpo*, conectados con la feracidad de la tierra, se describe la sensualidad

que en esta mujer se manifiesta. La forma previa de flujo de agua que cae del cielo, pero que luego es vaho, recuerda al agua que limpia el terreno donde se ha arado y lo renueva, olORIZÁNDolo, más no purificÁNDolo.

Al leerse a Álvaro Mutis, se puede encontrar que la presencia del elemento agua es habitual, en la forma de río, lluvia o mar<sup>40</sup>. Pero agua y vaho en esta imagen connotan además de la exaltación de los atributos carnales de la mujer, la incitación lujuriosa, más no la mencionada purificación, por el contrario el agua es aquí elemento evocativo del acto de limpieza corporal, que es provocador del acto feraz de la copulación previa o venidera, pero también de la disponibilidad de la mujer porque su cuerpo es como campo que invita a arar.

Las referencias al agua se detienen, por ahora, pero el cuerpo como campo abierto a la siembra infructuosa y sus noches en el cuarto 204, presentan la condición de lo tremolante y aquí se hace especialmente llamativo el término, porque en el mundo de la literatura clásica está aplicado a las armas que los antiguos guerreros llevaban a la guerra, especialmente en cuanto a armadura se refería, ~~la~~ tremolante armadura de Aquiles+, por ejemplo. El adjetivo proviene del término trémolo o trémulo, instrumento u objeto que vibra; su sonido conlleva la característica de anunciar las faenas de un lugar, pero en el poema ese objeto que tremola es como la bandera, muy presente en las

---

<sup>40</sup> En la cultura judeo-cristiana, el agua es la puerta de entrada en el ritual del bautismo, al credo religioso y para la mayoría de culturas es fundamental el factor de purificación del agua en vida, antes de la muerte y después de ella.

competencias, en las guerras y en las aglomeraciones conmemorativas; al tremolar su sonido es como del viento azotando una tela, el símil entonces equipara los sonidos de las faenas en el cuarto, con ese tremolar del estandarte o insignia que difunde una identidad y en este caso sugiere el oficio de la viuda, siendo posiblemente la prostitución, el cual da indicios también de su intensidad como ser y el carácter épico de su lucha por la sobrevivencia pero también su rasgo de anti-heroicidad, el cual es importante en la configuración de sentidos y regímenes de la imagen, como se verá más adelante.

Lo líquido, variación recurrente en esta obra de Mutis se expresa además en la imagen *El agua que gotea en los lavatorios*; ya que es el agua retenida que sin embargo, se escapa con su repiqueteo, su caer constantemente como tic-tac que promueve la sensación de soledad en medio del espacio en ruinas, recreando una atmósfera depresiva. Aquí el agua, elemento vital, está puesto en el margen tanático de lo que se pierde y se frustra, como el piso, la viuda y el hotel que se sostienen en la maraña de lo decadente y lo miserable.

En la partitura poética de Mutis, como poeta de influencias vanguardistas, la naturaleza tiene su rol importante y ésta se manifiesta a través de estas menciones al agua y la degradación. Esto teniendo en cuenta según Castoriadis que las imágenes sumadas son como tonos de un acorde armónico, que debido a sus reiteraciones conforman ecos de sentido, resonancias que configuran no solamente el aspecto estético del poema sino su configuración semántica. Más



adelante se entenderá que la musicalidad aporta sentido y Mutis, hace uso de ella, no al estilo gongorino de la métrica, sino con la escogencia y armazón de algunas imágenes en especial, como es el caso del agua.

Valdrá recordar que Durand señala el agua como variación nictomorfa *que al mismo tiempo que bebida, fue el primer espejo durmiente y sombrío*, pues ella devuelve la imagen distorsionada encerrando el misterio, en un tiempo en que el espejo artificial no se había creado. Narciso condenado a enamorarse de su propio reflejo por Némesis, evoca la fatalidad y lo sombrío de la fuente en el mito.

Para Mutis, el agua también trae lo sombrío, aunque de una forma leve en comparación con un escritor como Edgar Allan Poe, al apuntar no al terror o el miedo, pero sí a la degradación de los entornos y los sujetos. Poe por ejemplo tiene la imagen *el agua mortuoria completamente empapada en los terrores de la noche*, que conlleva el mismo vínculo del agua hostil y oscura de Durand, encontrado en Mutis, pero con un grado mayor en comparación con este último. Las referencias e imágenes acuíferas de ambos también están conectadas al fenómeno de estinfalización expresado por Bachelard. Esta condición está dada por la atmósfera que el elemento líquido ayuda a recrear, no siendo de luz o claridad o si se quiere *del reír del agua, del agua clara y jovial de las fontanas*, sino de la que encierra el avance lento de lo oscuro, el pantano y la sombra.

Resulta válido recordar que para el universo mutisiano, también la fuerza telúrica (tierra) es una más de las constantes explícitas, a la par con la figura del agua, ligadas en una *coincidentia opositorum*<sup>41</sup>, premisas opuestas; una en movimiento y la otra en quietud y reposo, sosteniendo el cauce por donde la otra avanza caóticamente. Como evidencia, en el poema 204, se encuentra agua en lavatorios, agua en fuente y agua en cuerpo, lo que de por sí señala agua en cauce. Sin embargo, es de reconocer que lo telúrico es elemento presencial y pasivo, más no objeto principal, como si para Mutis lo que cuenta es el movimiento, la fluidez, el devenir.

También llama la atención, que el agua en todos estos casos es epifanía de la *desgracia del tiempo*, *clepsidra definitiva*, una especie de negación de la continuidad del tiempo como reloj que marca el inevitable destino tanático de sujetos y objetos, con el coro de la culpa azuzándolos.

Y lo que aquí se ve no es una naturaleza hermosa y vitalista, modelo de perfección como en el Romanticismo del siglo XIX, sino ruinoso y en pleno proceso de avance lento, en forma de *verdín*, naturaleza en rumbo a la recuperación de su espacio arrebatado por el ser humano, como las

---

<sup>41</sup> Del libro *De docta ignorantia* (1440), Nicolás de Cusa (1401-1464) surge este concepto, que representa el punto donde los opuestos convergen, determinación que se popularizó en la cultura académica y que es retomada por Gilbert Durand, caracterizando al Régimen Nocturno de la imagen por la conciliación de opuestos gracias al factor que resuelve las incompatibilidades: el tiempo. También según Iván Pintor Iranzo, en su ponencia *A propósito de la imaginario*, el tiempo puede adoptar varias formas, por ejemplo, en un sentido histórico o una constelación de arquetipos y símbolos que lo organizan junto al espacio, citando como referentes la rueda, la cruz, la semilla, el fuego y el árbol, los cuales dan la imagen de un fluir del tiempo o de lo temporal.

inundaciones enunciadas en La Creciente, poema en el cual se conjugan algunas de las preocupaciones del poeta y sus respectivas interrelaciones, las cuales se prolongan a lo largo de su obra.

*Al amanecer crece el río, retumban en el alba los enormes troncos que vienen del páramo.*

*Sobre el lomo de las pardas aguas bajan naranjas maduras, terneros con la boca bestialmente abierta, techos pajizos, loros que chillan sacudidos bruscamente por los remolinos.*

*Me levanto y bajo hasta el puente. Recostado en la baranda de metal rojizo, miro pasar el desfile abigarrado. Espero un milagro que nunca viene.*

*Tras el agua de repente enriquecida con dones fecundísimos se va mi memoria. Transito los lugares frecuentados por los adoradores del cedro balsámico, recorro perfumes, casas abandonadas, hoteles visitados en la infancia, sucias estaciones de ferrocarril, salas de espera +*

Este poema, muestra una variedad de temas tanáticos (destrucción, degradación, negación del tiempo) además de expresiones conectadas con el poder de las aguas y la naturaleza feraz, poder destructivo que sin embargo contiene poder revelador sobre el devenir temporal en la naturaleza de las cosas.

Pero el agua ha sido exaltada también por otros poetas vanguardistas, pero con enfoques diferentes, lo que ayuda a situar el universo mutisiano en una categoría más distante de los valores clásicos de la estética, el canon y la percepción poética. Mientras unos elogian la destrucción otros elogian su inocencia y transparencia, como es el caso de la poetiza chilena Gabriela Mistral:

*Quiero volver a tierras niñas;  
llévenme a un blando país de aguas.  
En grandes pastos envejezca  
y haga al río fábula y fábula.  
Tenga una fuente por mi madre  
y en la siesta salga a buscarla,  
y en jarras baje de una peña  
un agua dulce, aguda y áspera.  
Me venza y pare los alientos  
el agua acérrima y helada.  
¡Rompa mi vaso y al beberla  
me vuelva niñas las entrañas!*<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> Del poema Agua, Incluido en *Antología poética*. Gabriela Mistral. Edición de Hugo Montes Brunet. Clásicos Castalia - 226. Editorial Castalia

O el de Juan Ramón Jiménez, referente fundamental de algunos postulados del Modernismo.

### AGUA EN EL AGUA

*Quisiera que mi vida  
se cayera en la muerte,  
como este chorro alto de agua bella  
en el agua tendida matinal;  
ondulado, brillante, sensual, alegre,  
con todo el mundo diluido en él,  
en gracia nítida y feliz+*

Incluso se puede mencionar un poema de Federico García Lorca, en el cual hace oda y recuento del agua que cae del cielo.

### LLUVIA

*La lluvia tiene un vago secreto de ternura,  
algo de soñolencia resignada y amable,  
una música humilde se despierta con ella  
que hace vibrar el alma dormida del paisaje.*

*Es un besar azul que recibe la Tierra,  
el mito primitivo que vuelve a realizarse.*

*El contacto ya frío de cielo y tierra viejos  
con una mansedumbre de atardecer constante*

*Es la aurora del fruto. La que nos trae las flores  
y nos unge de espíritu santo de los mares.*

*La que derrama vida sobre las sementeras  
y en el alma tristeza de lo que no se sabe (õ )+*

Las cuatro posturas poéticas, agua-destrucción, agua-infancia, agua-fuente, agua-nostalgia, (todas en movimiento) permiten igualmente ir caracterizando con más claridad aspectos distintivos de la poética mutisiana, porque todas parecen también a veces conjugarse en su poética.

Los cuatro exaltan el poder del agua y la naturaleza, aunque resulten en ellos frecuentes las referencias explícitas o implícitas del fenómeno de la purificación, que surge de la habitualidad del lavado corporal y de la herencia mítico-religiosa cristiana de la literatura lírica sobre la reconstitución de aquello que está manchado a través del baño.

En estos poemas, el agua es elemento dinámico, conectado con la existencia de los sujetos. Pero en el poema de Mistral, Jiménez y Lorca, es agua clara, según la concepción clasificatoria durandiana, lo que significa que tiene un sentido diferente al agua violenta de *La creciente*, la que ya se había enmarcado en el agua hostil. Los tres poetas anteriores, coetáneos de Mutis,

expresan la reminiscencia del agua que los acoge, que los provoca o incita en la alegría, la añoranza o el anhelo, mientras que para él en su poema *La creciente* el poder del agua y su posibilidad de arrasar es lo relevante; en la muerte reluce también la vida, en un contrario nace el otro elemento.

Así mismo en 204 la condición está en un agua no clara, no nítida, portadora de lo triste y melancólico, acompañante de las desgracias de los personajes.

Aunque en este poema hay otros aspectos igualmente significativos, como por ejemplo, la lucha intrínseca entre luz y oscuridad. De esta manera al empezar la narración poética se habla de *amanecer* sin embargo la imagen *el agua que gotea en los lavatorios* implica una sombra que va creciendo lentamente.

*Nada hay sino una sombra*

Y resulta ser la condición del ambiente que está sobreesido por la oscuridad que va creciendo y se va tomando el hotel y la vida de los personajes, lentamente, poco a poco. La oscuridad es uno de los rasgos de la tendencia de thanatos, que en este poema ya agrupa a tres imágenes, interrelacionadas entre sí por el carácter agobiado de los sujetos y espacios referidos en el poema. *Nicto*, se manifiesta en el residuo del día que ha terminado y de las acciones de la viuda y los habitantes, luego lo que queda es fruto de su desarraigo y transitoriedad.

Sombra que es tibia, también conecta con la idea de que en la luz vive la oscuridad y en esta, la luz recíprocamente. A la par la vida y la muerte, la virtud y el pecado, la salud y la enfermedad, como unidad de contrarios perviven en la cotidianidad y los fenómenos. Así, luz y sombra se dan en el poema marcando la transición de tiempos y el avance del día.

A renglón seguido en la partitura del poema, viene otro indicio de luz y de tiempo, *Cuando el mediodía siembre de monedas el mugriento piso*.

Nótese la alusión *%mugriento piso+*, al referirse al sitio donde el astro solar, forma las figuras radiantes en contraste con la miseria que implica la suciedad. Luego sólo el agua, -otra vez el agua- purifica, permite el ritual renovador del deseo para que el ciclo pueda continuar porque la libido no se puede detener.<sup>43</sup>

En cuanto a la macro-estructura, todas las estrofas del poema con sus respectivas imágenes, están ligadas por un coro, un llamado constante a escuchar, que se dice tres veces, en una repetición de cinco. El modo de la conjugación verbal es imperativo, en segunda persona del singular. Un llamado al lector que lo incita a fijarse en el sonido de las palabras, develando lo que traslucen de la vida de los atormentados de este espacio, llamado para que se

---

<sup>43</sup> Aunque se pueda considerar obvio es importante resaltar la siguiente tríada simbólica en el poema: luz-sexo-agua, parte de un subconsciente cultural o ideológico clásico del autor, pues evoca *El nacimiento de Venus 1482-1484* o *Nascita di Venere*, pintura de Botticelli (1445-1510), donde la blanca deidad aparece semidesnuda, sobre una gran concha de mar. Es el caso de los sustratos culturales, que pese a la cultura enciclopédica del poeta o gracias a ella, van marcando una filiación súper-estructural de la obra en sus conexiones.



escuche los indicios sonoros de su tormento, que es la soledad y la miseria y que están ocultos por el barullo diario.

Estos personajes atormentados y transitorios atraen a Mutis e igualmente la posibilidad de escucharlos, de darles la palabra. Al menos así lo refleja en todas sus obras. El movimiento, lo nómada y el desarraigo, esa imposibilidad de quedarse en un mismo sitio son aspectos reiterativos, pero enriquecedores, quizás como rasgo autobiográfico, pues el poeta durante muchos años fue agente viajero. Su pasión por los viajes y los recorridos geográficos lo llevaron a diferentes confines. Así Ilona, Abdul Bashur, Maqroll y en este caso la viuda, son, como lo resume la imagen, *Incansable viajera*, viajeros permanentes. Una imagen simple, cuyo referente circunstancial, alude a no parar en un recorrido que no tiene destino fijado, un dejarse ir a la deriva, donde este tipo de personajes exploran lo dionisiaco a través del goce de los sentidos. No son apolíneos en el sentido de la razón, pues el instinto los guía, pero están marcados por las pasiones oscuras, o las emociones depresivas e incluso la sombra de la muerte y la desgracia.

En cuanto al ritmo, la ruptura de la línea rítmica es normal en poetas como Álvaro Mutis, por eso la división del poema en dos partes, como uno de los recursos poéticos y el cambio en el ritmo musical como tal. Así en el poema 204, se presenta en la segunda parte un contrapunto, de verso rípiado o menudo, que juega a las extrapolaciones dialécticas, en una especie de

proceso en espiral. El juego con el ritmo y la armonía, según Castoriadis, también construye sentido, pues ordena la visión del poeta dando énfasis y connotaciones, en lo que se denomina la *musicalidad semántica*.<sup>44</sup> Es la construcción de armónicos de sentido a través de reiteraciones que funcionan como ecos, pero también como *musicalizaciones dramáticas*. Acordes que se expanden en espiral, mostrando el paso de la miseria y la thanatización de objetos sujetos y lugares.

Ese proceso en espiral va desde lo terrestre y agreste como la ortiga, planta de las urticáceas, hasta el granizo, el terciopelo, los orinales y el hotel, lo que puede interpretarse como una triada de tierra, cielo y hombre, ya que el terciopelo, referente de imagen, alude a lo artificial, a algo procesado por el ser humano.

Sin embargo es de considerar que la base inicial de ese juego de secuencialidad, también es una planta con hojuelas, dentada, con fruto en cápsulas alargadas de más de catorce usos medicinales, muy común en los jardines y que curiosamente por su cualidad urticácea está asociada a la

---

<sup>44</sup> Esta musicalidad tiene entre sus características, el espectro de significaciones, la construcción armónica de palabras que permite elaboración de sentidos, la polisemia indivisible y la singularidad de la palabra, condiciones que representan la posibilidad de *aprehender la constelación debajo de la palabra*+al momento de interpretar la obra. Hay que pensar en las palabras que el poeta escoge, en eso consiste su arte de *Deinós*, *el mejor en algo*+ Saber elegir esas palabras que puestas unas delante de otras, como integrantes de la partitura del poema, generan armonía y ritmo, transportando o cargando una semántica o significado subtextual dado por esa reunión o agrupación en el poema. Según Castoriadis, *una palabra no es un paquete de diversas variedades de galletas colocadas unas detrás de otras, entre las cuales se podría siempre tomar unas y dejar las otras*+.

imagen del castigo corporal, lo cual sigue aludiendo a la presencia de lo humano y lo thanático, eslabón entre lo natural y el mundo de los personajes que viven en el hotel. Pero hay un elemento dinamizador, único capaz de recorrer todo ese camino, pues va y viene, el agua. Agua limpia que luego se ensucia y sigue un movimiento cíclico en la naturaleza, elemento que cambia y sufre una especie de transformación en el proceso, de carácter cíclico.

La imagen *del terciopelo a los orinales* contrapone objeto y sitio. Lo natural suave y blando -mullido sería la palabra, si se atiende a la definición según el diccionario de la RAE, *tela de seda velluda y tupida, formada por dos urdimbres y una trama*- con lo acre y que es expresión de desperdicio, los orinales. Queda planteada una visión del paso de lo bello a lo feo, de lo útil al desperdicio, una figura de ascenso y retorno que va creciendo poco a poco, pues finalmente el punto de llegada es el hotel. Como en el juego de la vida, bajo la tormenta, la viuda fue a dar al hotel y presentes en ella, como en todos los personajes y lugares, Eros y Thánatos.

En ese proceso cíclico, el río es canal, medio que recibe, lleva y devuelve. Parte de su función como los grandes ríos, -el del poema es significativo de todos los ríos-, trae limo, impurezas, aporta y contribuye, en su creciente recoge y pone en movimiento a los sujetos y elementos. *De los orinales al río*, presenta esa situación, lo impuro que se incorpora, perdiéndose en la multitud de las aguas.

Finalmente, *Oración matinal de la inquilina*, cierra el poema con la referencia a la oración habitual de la mujer, que ahora en esta parte del poema recibe el apelativo de inquilina. Ya no se le llama, *%mujer+o %viuda+*, ahora es la que ha alquilado una habitación, la 204, y que además tiene la tradición ritual común a muchas religiones monoteístas de comunicarse con el dios antes del amanecer o en la mañana. Antiguamente existía la costumbre monacal cristiana de los *%maitines+* que eran las oraciones que se hacían en las horas de la mañana para encomendar la gracia del día recibido, lo curioso en este maitin de la mujer es la imprecación de desesperación, clímax dramático, que es una constatación de la soledad y lo fútil de las súplicas, igual al grito lanzado por Jesucristo al final de la crucifixión, lo cual liga el poema a un sustrato cultural religioso más profundo.

Es de resaltar que en general, este poema posee diversos elementos caracterizadores del universo poético mutisiano. Entre ellos la pervivencia de un Régimen Diurno de la imagen, y como evidencias argumentativas a favor de esta tesis, están los personajes sombríos ligados a lo nictomorfo, que viven atrapados en la ordenación apolínea de contrarios del régimen diurno de la imagen. La presencia del agua hostil o negra, como elemento que deteriora o acompaña el deterioro, la angustia y la negativización de atmósferas y sentidos que permiten endilgarle a este poema esa condición que también puede enmarcarse en un enfoque tanático, aún cuando la muerte no aparezca como mención explícita.

## POEMA ORACIÓN DE MAQROLL

Este poema está barnizado de un estilo discursivo religioso, introducido por un prefacio en prosa, redactado en primera persona del plural con el morfema *%nos+* que señala un distanciamiento del autor, dando el matiz de que otros son los que citan, muy al estilo borgiano, dando ámbito de verdad a lo consignado en el poema. La voz o tono es del personaje Maqroll, designado por algunos críticos como una especie de alter ego de Mutis, aunque negado reiterativamente por el poeta y que está enmarcado en la obra poética compilatoria *Summa de Maqroll el Gaviero*<sup>45</sup>.

En la introducción del poema se encuentra una alusión implícita a la manada y que se hace luego explícita en el poema, acompañada de las enunciaciones de ser antídoto contra *la incredulidad y la dicha inmotivada*. Dicha o felicidad de creerse fuera de la obligatoriedad de un credo determinado, y que sin embargo a la vez clama por el castigo para quienes no siguen los preceptos que debieran.

---

<sup>45</sup> Los personajes poéticos de Mutis, se caracterizan por la manifestación de una actitud meditativa, reflexiva y no positiva. Maqroll es errabundo, sin raíces, una negación del héroe clásico, se configura como un antihéroe, opuesto al sentimiento erótico y apolíneo. En su trabajo de doctorado Mario Barrero Fajardo *La Obra Poética De Álvaro Mutis: Entre Imperativos Y Vacilaciones. Génesis Y Desarrollo De un Universo Literario* se registra una descripción muy acertada del personaje más representativo del universo mutisiano *%e puede considerar a Maqroll como un ojo avizor, que desde una posición privilegiada es testigo de los avatares de los diferentes %mares+sociales por los que lo conduce su %ave+; sus opiniones no serán las del común de los mortales, sino las de alguien que toma distancia respecto al grupo mayoritario, aunque sin desligarse plenamente, siempre mantendrá un mínimo y tormentoso vínculo con la sociedad, al igual que el %gaviero+con su embarcación; pero sus opiniones no sólo serán diferentes, sino también brillarán por su carácter variante, fruto de los diversos rumbos que puede tomar la %ave+en la que presta sus servicios+*

El autor toma la forma estructural de la oración religiosa<sup>46</sup> convencional para darle significado trascendental a su poema, un cariz especial pero a la inversa, desacralizador con respecto al credo cristiano dominante. Por lo mismo toma el ritmo, la recurrencia rítmica de la composición de la oración y sobre esa base le da al poema un estilo emuladorio. Este tipo de composición que pertenece normalmente a un rito específico planteado por la doctrina o culto religioso, tiene la condición de ser en un *illo tempore* o anulación del tiempo vigente pues permanece a manera de rito constante e inmutable que remata con fórmulas como *in saecula saeculorum*. Por eso sus tiempos verbales son en tiempo presente indicativo. Representa una anulación del tiempo, porque implica una estatización dada por la construcción de una fórmula que permanece por encima de los sucesos, los sujetos y las circunstancias temporales. La oración no se piensa, no se cambia, ni mutila, ni muta, su función es (a la par con la musicalidad monocorde que conlleva) portar los mandatos del dios, parte del contrato contraído por la fe que indica que así será.

En los regímenes de la imagen, este tipo de acto elocutivo junto con sus sentidos y figuras, se enmarca en la diurnidad pues es allí donde se anhela la posesión de lo divino, la incorporación del eros divínico para la concesión de la gracia y el respeto a un orden establecido e inmutable.

---

<sup>46</sup> Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua, la oración puede clasificarse en deprecatoria, fúnebre e inaugural. Este poema que emula la estructura de la oración, es emitido en la voz de un personaje poético y clasifica en deprecatoria (ruego, súplica o petición), teniendo el rasgo común en sus versos de pedir acciones punitivas que debieran recaer sobre los supuestos desobedientes del credo oficial.

En cuanto al sentido etimológico y semántico, la palabra oración procede del vocablo latino *oratio*, cuyo fin es mover o inclinar el ánimo de quien la escucha, a una acción determinada a favor de quien la emite. Este tipo de acto elocutivo es común a todas las civilizaciones y sociedades, implicando una visión de mundo, entorno y sujeto que diferencia a unos de otros. Oraciones musulmanas, judías, egipcias, romanas o cristianas tienen similitudes entre sí ya que poseen un mismo tronco teológico originario o raíz lingüística sin embargo cada una de ellas diferencia a los sujetos orantes pues condensa su actitud moral frente a la deidad, sus preceptos y el Cosmos.

La oración es concebida como un acto de vida, una acción que tiende a reafirmar el orden y encomendar a la divinidad la protección del orante o de los beneficiarios del acto. Hubo en la Edad Media incluso la práctica de vender las oraciones, por parte de mendigos y menesterosos y aún hoy las iglesias cristianas venden las prédicas (misas y ritos pagados), pero lo claro, es que es un acto para reafirmar lo positivo en búsqueda de las gracias divinas; siempre lo ha sido.

Sin embargo en este poema, pareciese ser que el sentido se ha cambiado. Hay una inversión del propósito discursivo orante clásico pues las peticiones son para generar la desgracia en otros sujetos, las cuales están encriptadas por la simbología o el doble sentido que el autor deposita en cada verso; a ese sentido se le podría endilgar la blasfemia, apelativo tan común de la furibunda cristiandad, por eso el carácter incitativo de estos versos.

Mario Barrero en su trabajo manifiesta al respecto que *“la previa a esta petición final (la última), el tono de la oración+ha oscilado en registros diferentes al de la súplica: el primero de ellos, aunque también signado por la intención de obtener un determinado beneficio, no responde al modelo del siervo sometido a la voluntad del Señor+, sino al contrario, de un siervo molesto que no ruega, sino ordena al invocado Señor+ ejecutar un conjunto de acciones: persigue+, haz+, seca+, lava+, vigila+, engendra+, desarticula+e ilumina+; órdenes en las que anida un profundo malestar con el mundo que habita, con la llamada obra+del Señor+, tal como lo refleja el conjunto de lacerantes preguntas que constituyen el segundo registro que se presenta en la oración+ “Por qué infundes [õ ]?+, “Por qué quitaste [õ ]?+, “Por qué impides [õ ]?+õ +<sup>47</sup> Ese malestar con el mundo tan común en el ser humano moderno desde el Existencialismo, connota a Maqroll como el renegado, aportándole la característica paradójica del escéptico que suplica aunque con la convicción de que lo que pide no le será concedido.*

La primera solicitud la consigna la imagen *Persigue a los adoradores de la blanda serpiente* y que apunta a la más temida de las figuras por parte del Cristianismo.

En las culturas chamánicas la serpiente era objeto de culto y en civilizaciones cuya organización social las diferenciaba de las de corte primitivo, es decir, para culturas como la egipcia, la maya y la azteca era una deidad de gran jerarquía en su concepción religiosa. Quetzacoalt o serpiente emplumada es uno de los

---

<sup>47</sup> Barrero Fajardo Mario. *La Obra Poética De Álvaro Mutis: Entre imperativos y vacilaciones* Universidad De Salamanca Facultad De Filología Departamento De Literatura Española E Hispanoamericana. 2008. P. 89



ejemplos, conjunción del mundo de los cielos y el Inframundo. En la oposición de concepciones, para el mundo occidental la serpiente llegó a representar al Demonio, el mal y la tentación, no así para Oriente, donde incluso dio origen a figuras míticas teriomorfas como el dragón, aunque ya desde la cultura griega, en mitos como Jasón y los argonautas aparece mencionado, siendo el que guarda el Vello de oro. En la Edad Media, esta idea mítica del guardián pervivió y se prolongó aunque con menos fuerza, hasta nuestros días.

En cuanto al rol de las figuras del dragón y la serpiente, en el primer mito, el de Jasón y los argonautas, el dragón no es asesinado, sólo dormido, lo que hace recordar cómo en el mito del Paraíso la serpiente no es asesinada o destruida, pervive, aunque en la representación mítica cristiana ambos deberían ser destruidos, cosa que no sucede, permitiéndose que la contienda continúe en una especie de extensión dramática.

Igualmente existen otras referencias, como el dragón Fafner contra el que luchó Sigfrido . en el reconocido mito nórdico de Los nibelungos- el cual fue dador involuntario de la inmortalidad a través de su sangre. En ley de unidad de contrarios la presencia de uno permite la existencia del otro, la existencia del mal asegura la existencia del bien, esto agregado al hecho de que serpiente y dragón no tienen origen específico y parecieran pervivir a lo largo del tiempo.

Quizás por eso para el mundo mítico la imagen de la serpiente es recurrente y de gran riqueza simbólica, razones por las cuales no puede perderse la oportunidad de caracterizarla para entender el papel que desempeña en la semántica de este poema. Durand manifiesta *que este es a la vez animal que muda, que cambia de piel sin dejar de ser él mismo, y por ello se une a los diferentes símbolos teriomorfos del bestiario lunar; pero al mismo tiempo la serpiente es para la conciencia mítica el gran símbolo del ciclo temporal, el ouroboros*<sup>48</sup>

El *ouroboros* o uróboros, de *oyrá*, cola y *borá*, que significa alimento, muestra a un animal en forma de serpiente, que engulle su propia cola, conformando con su cuerpo una forma circular, representación del ciclo que se repite sin poder evitarlo. La serpiente igualmente gracias a esta gran condición de renovarse constantemente, se ve excluida por largo tiempo del envejecimiento dérmico y pareciera vencer a la muerte, pero en ella están presentes Eros y Thánatos, inicio y fin, proceso cíclico de la temporalidad y por lo tanto de la perennidad ancestral, aunque sólo aparentemente. En este poema el castigo reclamado por el poeta es para los seguidores de lo falso, de lo que falsamente promete renovación y poder para vencer a la muerte y por lo tanto a la carga del régimen diurno y de lo apolíneo, el tiempo.

---

<sup>48</sup> Cfr. DURAND, op. cit., pp 300-301

Mutis en su poema, en la alusión presente con relación al objeto metaforizador (serpiente) y su adjetivo algo confuso, *«blanda»*, le resta importancia a la figura simbólica. Como en un ejercicio de desensamblaje de categorías religiosas, es decir, de la representación de lo bueno y lo malo, con un lenguaje poético y paradójico, señala una serpiente que no encarna peligro pues no es enhiesta, firme, incluyendo la posibilidad de considerarla obesa.<sup>49</sup> No hay para él en su concepción, renovación y escape al tiempo, el ouroboros no es opción para superar el martirio de la miseria humana.

Luego dejando esta imagen, nuevamente el autor desacraliza aquello considerado sagrado. Señala e impreca al creador para que realice la *razzia* castigadora del culto que se supone diferente al establecido. Es a los seguidores hacia quienes apunta Maqroll. Claramente él no es uno de ellos y aquí está el rasgo tan característico de este personaje que marcha en sus peripecias a contracorriente del común pero que a la par se declara observante de las *«leyes de la manada»* -lenguaje paradójico-, siendo seguidor, se revela también distinto, marginal y solitario. Lo tanático consiste en la idea del eros apolíneo *«Señor»* alterado por la subversión de quienes no lo siguen como la figura dominante, pero también lo dionisiaco del deseo de salir de la manada y la anti-heroicidad del personaje.

---

<sup>49</sup> Es posible la alusión sexual, tomando las palabras de G. Durand *«su forma oblonga y su modo de caminar sugieren la virilidad del pene»*. O.p. Cit.

La imagen *Mi cuerpo como fuente inagotable de tu infamia*, con un estilo niethszheniano tilda a la divinidad de infame, al tomar el cuerpo propio como multiplicador de esa infamia (crueldad) del dios. En el ritual cristiano el cuerpo simbolizado en la ostia, representa la unión y la presencia sempiterna del que perdona, más aquí el cuerpo no condensa lo santo o divino. La concepción religiosa del poema, que no niega la existencia divina, es monoteísta y está ligada a las religiones de tronco indoeuropeo, las cuales paradójicamente son reivindicadoras del amor como credo, en las cuales se concibe *al Señor* como figura (apolínea por demás) que rige con mano firme los destinos de sus hijos, figura dadora de vida, receptáculo de esperanza para quien le ora. La concepción tanática transforma esta figura al endilgarle el otro rostro, el de la maldad y la *infamia* en contradicción con el paradigma *in excelsis* del bien que convencionalmente representa.

A continuación el objeto metaforizador *fuente*, alusión a lo líquido, lugar de donde mana y se bebe, está interrelacionado con el referente *cuerpo*, ambos de carácter positivo, que también hacen parte de la jerga religiosa convencional, pero tiene más connotación erótica y religiosa el segundo, el cual es concebido como *templo sagrado*. El templo ha sido hollado por la crueldad de su creador, a través del cual, por la imposición del castigo debido al pecado original se debería difundir la infamia.

Al plantearse la imagen *Seca los pozos que hay en mitad del mar*, se continúa haciendo referencia a la acuidad en la forma de fuente, aunque de manera implícita. El pozo funciona como sinónimo en este sentido, lo que cualquier lector desprevenido no esperaría es que la solicitud imprecatoria señale una paradoja, construida con el término *pozo* y el referente circunstancial de imagen *mar*, el cual ha sido simbólica y convencionalmente ligado al sentimiento poético y nostálgico del marino que vive libre y sin ataduras, significación e imagen de individuos míticos y heroicos que arrostran la aventura enfrentándose a las penurias del océano y que perviven en el subconsciente cultural y colectivo.

Ulises, los argonautas, Beowulf, incluyendo a Erico El rojo, son representaciones e imágenes de héroes navegantes que en el imaginario popular, similares a Colón, enfrentaban los avatares de la fortuna en el mar abierto. Sin embargo todos sufrían la misma ironía rodeados de un vasto continente de agua y sin una sola gota para beber, sin pozos como fuentes que dimanen el ansiado líquido. El castigo vendría para los fugitivos aludidos implícitamente en el poema, los cuales serían sometidos a la sed eterna.

La negación del *pathos* creador y su poder, especie de crítica, está apuntando a los castigos que no tendrían sin embargo el efecto sacro esperado, una especie de negación a través de la afirmación. En el marco tanático de la *poiesis* de Mutis, esta figura es cruel, trágica y si se permite, patética.

La indicación de la solicitud mortuoria cierra el poema manifestándose el ritual final del bohemio que pide para sí, amparado en su credo, una forma precisa para su propia muerte. Esta inclinación hacia la aceptación de la muerte armando el propio cuadro de la forma en que sucedería indica la intención a favor de tánatos en desmedro de la pulsión erótica vitalista.

Con un objetivo similar, cuando expresa *Los peces copulan sin lograr reproducirse*, nuevamente hay alusión indirecta a lo líquido, el objeto metaforizador *%peces+* es uno de los símbolos más utilizados en poesía y mitología. No en vano, grupos religiosos como los antiguos pescadores cristianos lo convirtieron en su icono. Según Durand, es el símbolo del continente redoblado, del continente contenido, en referencia a *%animal encajado por excelencia+* ligado también al engullimiento del pez por otros peces o de la vía digestiva, dominante en este animal, objeto de múltiples historias en las cuales se encontraban en sus entrañas los más variados objetos. La multiplicidad del cardumen le es propia, siendo también un ejemplo de la expresión del continente contenido, pero en Mutis, hay una paradoja en la imposibilidad reproductiva, la limitación del número en y para el grupo, igualmente para el engullimiento, porque menos individuos menos alimento. La limitación del ciclo natural, hace tanática a la imagen, ante la negación del impulso vitalista de la cópula.

Subsecuentemente se conecta con la imagen *Lava los patios de los cuarteles*, pero la nota que aquí se confirma alude a la pista quizás presente en todo el poema y es el llamado al régimen diurno (representado por la figura apolínea %Señor+) para que combata al Régimen Nocturno (las desviaciones de las pasiones); es la lucha entre Eros y Thánatos o luz y oscuridad, orden y caos. El héroe divínico que asegura el orden y la compostura, ante el fracaso de sus obras es interpelado por una oveja del rebaño (Maqroll), para que aplique la égida de la luz, re-componiendo la marcha natural de los hechos. Dionisos (el poeta) se burla irónicamente de *pather* (%a imagen y semejanza+) al mostrarle el fracaso de su obra, sabiendo sin embargo que está sometido en últimas al portentoso poder del creador, a la imposibilidad de cambiar el destino.

En este contexto, lo acuífero se mezcla con la imagen de lo armado, el sujeto batallante, el soldado, en el cual la tortura y la violencia han hecho presencia. Luego nuevamente se retrotrae el carácter lavatorio del agua, al mejor estilo religioso. Ese centinela, como el que está en la gavia, comete el pecado de no seguir fielmente el precepto. El llamado metafórico, está puesto en la *aletheia* (sin memoria, olvido), que el agua representa.

Aunque no es habitual o común la alusión a los pecados en la poesía mutisiana, ya sea como figura general o dominante, en esta imagen *Vigila los negros pecados de los centinelas*, descartando el estereotipo de lo negro como malo y terrible, se alude a la figura de aquellos que deben vigilar, pero que son descubiertos en la falta. Castigo, vigilia, ruptura de lo establecido, son constantes

que se dan en el poema. El orden apolíneo se rompe y el llamado a la represión es casi irónico pues se prevé inútil, luego la solicitud del castigo y represión vendría en varias imágenes, representadas por los objetos referentes de metáfora: caballo, viejas mujeres, muñecas y payaso.

Mutis en la figura del solípedo, retoma de la memoria colectiva la figura punitiva del *caballo infernal*, que se asemeja a los jinetes apocalípticos de la muerte, montados en sus corceles de fuego o sombra que vienen a destruir a la Humanidad por los pecados cometidos. Esta figura hipomorfa de fuerza y violencia, está ligada al ejercicio del poder autoritario, patriarcal y punitivo de la masculinidad; además de la potencia y fuerza enmarcados por un régimen diurno de la imagen.

Luego viene en el poema el fragmento imprecatorio, un monólogo interrogativo donde se cuestiona a la figura de autoridad referida a lo largo del poema; el *pather* es cuestionado por el *filius*, el pastor por la oveja, es decir, por el que sigue los designios, pero que sin embargo los cuestiona. La referencia a lo decadente se manifiesta en la imagen *Infundes esa impúdica sonrisa de placer* endilgada a la esfinge, lo cual no sólo recuerda a la figura temida de Tebas que retó a los mejores héroes hasta que Edipo terminó con su reinado de terror al descifrar su enigma, sino al icono cristiano albergador del logos aristotélico (el *cognis* absoluto) denominado *Señor*.



La esfinge es de trapo y predica, es decir, emite un credo de fe para ser asumido por los demás. La sonrisa es el distintivo de la falta de credibilidad que implica el adjetivo de lo *impúdico*, la falta de recato y vergüenza. En el universo mutisiano los valores se han invertido y nada es como el modelo divino señala. La negligencia de la autoridad y la libido negativa que impulsan sus acciones hacen descreer al individuo Maqroll de la manada, pero sabe sin embargo que no puede huir. Tampoco le importa, sólo desea el tránsito lo más independiente posible con respecto a la masa. Típico de la mejor figura del antihéroe en la Modernidad, el rechazo al arquetipo del régimen diurno de la imagen, visto en lo puro y lo no mancillado y que sin embargo no puede escapar de este esquema de mundo y vida.

En esta secuencia de ideas imprecatorias, la imagen *Densa felpa del deseo que los acosa sorprende en las tinieblas*, señala una condición de los sujetos ciegos, que viven en las tinieblas, pero que han perdido la extensión de sus manos, el bastón, el cual es además uno de sus símbolos. Sin hablarse literalmente del sujeto biológicamente ciego, la figura alude al castigo impuesto sobre aquellos atormentados por ansia de algo que no se les concede y que el lector no puede identificar lo que es, pero al quitárseles lo único que les permite ser, sólo les queda ir por el mundo tanteando y encontrando camino; se les condena a perderse. La anti-valorización se asigna como característica de la divinidad que no da, sino que quita, no guía sino que confunde, caos y orden, claro y oscuro y nuevamente puro y mancillado, arquetipos y epítetos del régimen diurno de la imagen manejados en esta parte del poema.

Es importante recordar que quien está hablando está dentro de la dramatización o dialéctica de los antagonistas, aquel que se opone a las acciones de la divinidad, pero sin poder realizar una acción mayor. La negligencia atribuida a la figura dominante, llega hasta la posibilidad de evitar que la naturaleza en su representativo *%selva+* avance para borrar el camino seguido por los impuros,<sup>50</sup> la imagen *Impides a la selva entrar en los parques* tiene una connotación especial porque señala la ausencia de espacio apropiado para el cortejo sexual de los amantes y el ejercicio del acto mancillatorio del incesto. Dos elementos antagónicos, *parque* (entiéndase naturaleza ordenada y distribuida por los seres humanos, *%parque+*) que se opone a la selva (caos, pureza, multitud, variedad, castigo por el poder mortal y oscuro que encierra). Pero hay una imagen que sirve como referente circunstancial y es *Tardes de fiesta* lo cual indicaría una de las resonancias, el día de la semana, quizás el domingo o el sábado asignado en las sociedades occidentales al descanso vespertino.

Luego el tono irónico e irreverente del poema se va acentuando al dar por primera vez características de la fisonomía de la deidad, en la imagen *Barba de asirio y callosas manos*, lo que implica como una de las resonancias, el hecho del origen semita de la imagen asignada al señor de los cristianos, pero también a su rigidez punitiva, incólume ante los sucesos de su *%baño+*. El apelativo *%callosas+* señala

---

<sup>50</sup> Dentro del esquema judeocristiano de lo prohibido pero también de la mayoría de sociedades el incesto está contemplado y condenado, sobre todo desde la asunción de la religión cristiana como dominante en Occidente y en Oriente con la superación de los modelos patriarcales de sociedad. Mutis se refiere a los incestuosos, expresando que no debiera haber camino que ellos pudieran seguir, sin embargo entre la prohibición y la acción punitiva del dios o deidad no hay coherencia, según el sentido semántico del verso.

trabajo, dios de labradores y carpinteros, no de cortesanos ni de ricos, el dios de los pobres, de los emigrantes y los pecadores. Por eso la exaltación de dar a través de la bendición, en la imagen siguiente, a quienes aún virginales no han caído en el pecado, presumiblemente el de la carne.

A este mismo dios se le pide recibir las *preces de este avizor suplicante*, es decir, las oraciones de quien al mejor estilo de Maqroll suplica que sus reclamos sean recibidos.

El carácter anti-heroico termina el poema como toque maestro, recayendo en el mismo Maqroll, quien pide para sí la muerte sin dignidad convencional, opuesta al tipo de muerte que esperaría el héroe; la muerte aquí es la del paria, envuelto por el manto de polvo de las ciudades. Ahora el marco es el de la nocturnidad como arquetipo, al pedir como momento la noche, no para la afirmación de la vida sino de la muerte, sin mortaja ni rituales de extremaunción por ejemplo, siendo clara en estas últimas imágenes la renuncia a recibir la buena muerte, pese a declararse buen siervo que ha seguido las leyes de la manada; final marcado por una sugerencia aunque subjetiva pero palpable de lo misérrimo.

## POEMA LOS ELEMENTOS DEL DESASTRE

Como primer aspecto no se puede soslayar el título, el cual de por sí centra su atención en una connotación negativa. El desastre es una suma de condiciones o circunstancias que representan el fin negativo de un suceso. A continuación viene en el poema la enumeración, el listado, la expresión de cada uno de los elementos que sumados darían como resultado último ese desastre que el poeta pretende desvelar en este poema dividido en doce partes o párrafos líricos, en consonancia con el gusto occidental hacia el número par y la partición simbólica en doce elementos o componentes.

*Una pieza de hotel ocupada por distracción o prisa* es la primera imagen, la cual tiene conexión con el poema 204 ya anteriormente analizado, pero este no es un hecho fuera de lo común ya que como es sabido, Álvaro Mutis pasó una gran cantidad de horas de su oficio de agente viajero en habitaciones de hoteles, estaciones, puertos marítimos y aeropuertos, siendo un incansable observador del trajín de aquellos que pernoctan en lugares ajenos a su hogar. El papel de lo casual se manifiesta en la ruptura de lo previsto o proyectado, pues este episodio inicia en una habitación cargada de presagios y anuncios, imágenes y símbolos que le pre-avisar al poeta las percepciones que tendrá. Así lo confirma la imagen *los proféticos tesoros*

*El arrogante granadero, %bersagliere+<sup>51</sup> funambulesco*, indica ya una connotación épica del poema, teniendo dos apelativos que señalan soldado de alto mando o destacamento, que sin embargo es demeritado por el adjetivo %funambulesco+lo cual señala que además es extravagante o exagerado en su apariencia, lo cual coincide con la imagen histórica del *bersaglieri* o de un granadero, del siglo XIX, en cuanto a su imagen.

La curva dramática del poema va creciendo lentamente con la imagen *el rey muerto por los terroristas, cuyo cadáver despenancado en el coche, se mancha precipitadamente de sangre*. Posiblemente esta expresión como la anterior, están implicando el lugar, Europa, y el haz en el cual cabe clasificar esta imagen es el de la muerte, vinculándose con lo tanático al desacralizar la figura del rey y construir (o retrotraer) la imagen de rey destronado, %mortalizado+ como símbolo de lo falible de lo monárquico. Es la figura del rey invertido, pues al dominio de la vida pasa al descenso de la muerte, de la investidura del poder pasa a la inercia de la nada como figura actuante, insertando un hecho dramático para las nacionalidades que dependían de su figura política y sin embargo común en la historia del siglo XIX y XX.

---

<sup>51</sup> Los bersaglieri son un cuerpo de infantería del ejército italiano, creado por el general Alessandro La Marmora en 1836 para servir en el Ejército Piemontés, posteriormente convirtiéndose en el Ejército Real Italiano. Una de sus características era que se desplazaban normalmente en bicicleta. Durante la campaña de África usaron motocicletas.

Mutis, autoproclamado monárquico presenta con regularidad referentes del viejo mundo glorioso de los reyes europeos, centrándose sin embargo en el dramatismo, -aunque sin interés político-, que la caída de estos viejos reinos dejó como secuela en el imaginario colectivo. Es muy posible que el personaje aludido sea el rey Alejandro I de Yugoslavia, asesinado el 9 de octubre de 1934.

Este rey al ser asesinado, un martes por cierto, iba vestido con el traje militar que tenía como aditamento épico simbólico la espada de regla, objeto llamativo que está ligado siempre al cetro, el cual está implícito en el poema de Mutis. Durand con respecto a la condición de la espada en el relato heroico, manifiesta que *al tiempo que adquiere prerrogativas simbólicas nuevas, sigue estando siempre bajo los arquetipos monárquicos, sigue vinculada siempre al cetro del que no es más que una activación polémica*. También es una activación vinculada al poder épico, que construye y restaura, pues lo mismo en Inglaterra, en Rusia o en Francia, el rey sucesor representaba la alternativa de la restauración de un tiempo ideal de justicia, prolongación de la saga idealizada del rey céltico Arturo. El rey vivo es aquel que gobierna y funge como tal, pero, la figura invertida del rey es la apologética de lo que thanatos ha convertido ya en mero símbolo inverso, lo otro, lo ausente el vacío que deja.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Para alguien como Mutis el boato y el esplendor cultural que las grandes cortes dejaron en el Escorial o Buckingham se convierte en una pérdida de los tiempos históricos épicos que han sido reemplazados por el ~~mu~~uniquizado+ hombre moderno. La pérdida de la espada, la falange penetradora hacen del hombre un siervo de los tiempos, restándole dignidad.

El rey aporta desde lo simbólico, atributos de la paternidad, la soberanía y la virilidad<sup>53</sup>, siendo el que guía, protege y marca camino, pero también el que enfrenta los peligros y arrostra las mayores dificultades para defender el Estado (esto en una democracia de monarquía representativa). Siendo figura predominante del régimen diurno (el jefe) con los sintemas (unidades significativas) del cetro y la espada, el orden cambia o se altera, ya que el jefe muere, *el rex o le roi* pierde la dignidad y se inaugura el tiempo de la incertidumbre, que la creatividad resolverá anulando el desorden.

Dando continuidad en el poema, en el marco de una tendencia que podría considerarse clasicista o elitista de la estética mutisiana, la imagen *el desnudo tentador de senos argivos y caderas 1900*, alude al *sensus* femenino clásico evidenciado en el referente de lo argivo, lo griego contemporaneizado por la adjetivación con un modelo de belleza del año 1900. Pertenece al haz de la vida por ser reconocimiento del eros que se manifiesta ligado a la condición épica. Base para lo que posteriormente vendrá con las otras imágenes construidas en el poema.

Como el recorrido que hace Mutis es a lo largo de los objetos presentes en el recinto, algunos cotidianos y otros extraordinarios, pero cada uno con su personalidad, aparece *la libreta de apuntes y los dibujos obscenos que olvidara un agente viajero*, como alusión metatextual o si se quiere metapoética, pues es la

---

<sup>53</sup> O. p. cit. Gilbert Durand pág 129

libreta de alguien como el mismo poeta que está narrando los hechos, pero la configuración especial está dada más por lo obscuro y por lo tanto, prohibido o restringido, por eso entra en el haz del pecado, teniendo que lo obscuro lo es para la moral imperante. Alusión implícita a aquello cubierto por el anonimato del olvido, el hotel, sitio para el paso de los individuos, pernoctación que deja rastros que hilados forman historias. Pero también el entorno que enmarca al hotel, lugar exótico descrito en la imagen, *una pieza de hotel en tierras de calor y vegetales de tierno tronco y hojas de plateada pelusa*, que señala el trópico con su exuberancia que dio marco a la mejor literatura latinoamericana desde *La vorágine*, *Cien años de soledad* o *Como agua para chocolate*. La vida y la muerte, lo sensual y misterioso se conjugan en los climas tropicales.

Lo tanático se reitera en estas imágenes a través de figuras como la soledad y el olvido, la muerte, lo salvaje y la sangre; en la fragmentación silenciosa del orden y la disipación de la vida quedando solamente leves huellas que marcan el paso del tiempo y su consecuente deterioro por envejecimiento. Objetos y lugares suspendidos como en el tiempo mítico y profético, pues señalan según el poeta hechos futuros sobre la base de los rastros de que algo sucedió. Los tres puntos de la linealidad del tiempo abarcados por el poema, pasado, presente y futuro.

Esta primera parte cierra con la imagen -agrupada en el haz de la miseria- *cosecha siempre renovada tras el pálido orín de las ventanas*, por lo que podría denominarse la ~~miserribilización~~ gradual de los elementos y de los objetos, por el deterioro. ¿Pero cuál es la cosecha que se renueva? es la de los ~~elementos~~ del



desastre+que con cada visitante, viven un nuevo ciclo por las huellas nostálgicas que van quedando, aquello que se deja olvidado en las habitaciones de un hotel. La dramatización de lo histórico y la *coincidentia opositorum* (coherencia de los contrarios), condiciones del régimen nocturno de la imagen también tienen presencia implícita en estas imágenes, porque se conjugan hechos cotidianos con históricos, el orden y el caos armonizados por el entorno brindado por el cuarto de hotel.

En la segunda parte, encabeza la imagen *No espera a que estemos completamente despiertos*, que ha sido agrupada en el haz de la vida, por su rasgo de situación cotidiana ligada a los periodos de sueño y vigilia.

Sin terminar el periodo de sueño, sin terminar la noche, en el umbral que conduce al amanecer se manifiesta la irrupción, la cual está mediada por otra imagen circunstancial y que fija un condicionante de modernización y ubicación, como parte del estilo contrastante del poeta y su narración, *Entre el ruido de dos camiones que cruzan veloces el pueblo* y lo que está entre, (opuesto a lo anterior), es la música que precisamente tiene cualidad de fluido, por eso la segunda imagen expresa, *fluye la música lejana de una humilde vitrola que lenta e insistente nos lleva hasta los años de imprevistos sudores y agrio aliento*. Se reconoce el poder evocador, transportador de la música, nuevamente hacia el pasado, a través de los recuerdos, configurándose en una alusión implícita y reiterativa, aunque condicionada por los referentes de trabajo y acritud.

Ese poder transportador de la música va ligado a un lugar y tiempo en específico; agrupada en el haz del agua, entra la siguiente imagen que indica el sitio en específico y su tiempo, *al tiempo de los baños de todo el día en el río torrentoso y helado que corre entre el alto muro de los montes*. Entorno tropical que se reitera igualmente como contexto del poema. Limpieza y retorno al orden concedidos al elemento agua, con ausencia del desarrollo de las ciudades y en el contexto rural donde el ritual diario del baño tenía como sitio el río.

El salto de una condición a otra se da, cuando el medio evocador se desvanece, *De repente calla la música para dejar únicamente el bordoneo de un grueso y tibio insecto que se debate en su ronca agonía*, cercanía de muerte, marca de tiempo aún ligada a lo musical a través de la figura del bordoneo, sonido ronco y grave que representa un bajo musical constante.

La llegada de la luz matinal marca el fin del delirio o la vigilia, descrito por la imagen, *hasta cuando el alba lo derriba (insecto) de un golpe traicionero*, donde el amanecer, nacimiento de un nuevo día, trae la muerte y la luz trae la oscuridad, se juntan los contrarios, desvelando el poeta mecanismos dialécticos de la vida.

En la descripción y análisis de la simbolización y mitemas que hace Durand, el insecto hace parte de los símbolos lunares debido a sus renovaciones. Por ejemplo el escarabajo, tan importante para los egipcios, se cataloga como una

*epifanía ctónico-lunar*<sup>54</sup> es decir, revelación altamente cargada de semanticidad simbólica, ligada a lo telúrico y conectada a los ciclos del gran satélite nocturno que involucra constante renovación (tampoco podría olvidarse el semantismo de la cigarra de jade puesta por los chinos en la boca de los muertos). Lo que lleva a establecer que esta referencia de insecto y luz, vida y muerte, refuerza la conexión con los regímenes de la diurnidad y la nocturnidad, que el poema posee. Este juego de imágenes con símbolos que se hacen recurrentes o que hacen parte de una trama de sonidos agrupados en acordes de significación es resuelto por el poeta significativamente, en la totalidad de la obra y en la referencia a los mismos temas de la soledad, el abandono, la miseria, la nostalgia y la muerte.

La tercera parte inicia con el reconocimiento despectivo de la falta de excepcionalidad de un cuerpo femenino, *Nada ofrece de particular su cuerpo*, no hay eufemización de la fémina, sólo un recorrido por la fealdad opuesta a la beldad.

El desencanto de la seducción y la pérdida del interés en el ritual que precede el descubrimiento del cuerpo desnudo se manifiestan en esta imagen, *Ni siquiera la esperanza de una vaga armonía que nos sorprenda cuando llegue la hora de desnudarse*; el desinterés se apodera del poeta, ante la certeza de no encontrar el

---

<sup>54</sup> En mitología y religión, y en particular en la griega, el término ctónico (del griego antiguo *khthónios*, perteneciente a la tierra ~~de~~ tierra) designa o hace referencia a los dioses o espíritus del inframundo, por oposición a las deidades celestes. A veces también se los denomina telúricos (del latín *tellus*). La palabra griega *khthōn* es una de las varias que se usan para tierra y se refiere típicamente al interior del suelo más que a la superficie de la tierra (como hace *gaie* o *ge*) o a la tierra como territorio (como hace *jora*). Evoca al mismo tiempo la abundancia y la tumba.

ideal del poeta o el artista, la armonía. El aspecto interesante es que en la tónica de la poesía del siglo XX el estilo poético se ha ido alejando del manido recurso de cantarle al modelo de belleza eurocéntrico clásico y se aviene más a la realidad cotidiana y a la expresión de una belleza perdida. Esta actitud puede calificarse como tanática pues no es la vida en su presencia, Eros en su dominación y vitalidad, quien se encuentra en la situación vivida por el poeta, es más bien el otro polo, es la descripción de la fealdad, donde sin embargo hay eufemización.

Por eso la continuidad de la descripción, pero aquí no es simplemente el esteticismo de la fealdad: *en su cara, su semblante de anchos pómulos*, sino la descripción de la simpleza, *grandes ojos oscuros y acuosos*, y aquí vale la pena detenerse porque la presencia del agua dada como característica de los ojos, -acuosidad por el acto lacrimal o la melancolía-, está unida a la oscuridad de sus ojos (ausencia de color), reafirmación de la feminidad, *lo que constituye la irremediable feminidad del agua es que la liquidez es el elemento mismo de los menstros*<sup>55</sup>

Se completa el cuadro que esboza una figura femenina albergada por la falta de excepcionalidad, pero como se entenderá más adelante, marchitada por el trabajo, solo que en la medida en que las imágenes se van encadenando una atmósfera goyesca se abre paso, *la boca enorme brotada como la carne de un fruto en descomposición*, la traslación de las características de la muerte a través de pasos lentos se ponen en la descripción de la mujer que no sería factible de amar y ser

---

<sup>55</sup> O. post. Cit. Pág. 95

deseada. Aunque se crea que el giro del poeta es hacia el campo de la muerte, es desde el mismo punto de la vitalidad que se mira a la mujer que no inspira a la libido dionisiaca, pero a la vez se le hace tanática por vérsese como expresión de la falta de armonía.

Al pasar de la esfera física, al aspecto del ser, la imagen, *su melancólico y torpe lenguaje*, completa la despectivización de ese ser. Aquello que podría representar un punto de inflexión de quien narra hacia quien describe solo termina representando un punto más de desilusión. Así las imágenes siguientes que completan esta parte del poema remarcan lo anterior: *su frente estrecha limitada por la pelambre salvaje que se desparrama como maldición de soldado, Nada más que su rostro advertido de pronto desde el tren que viaja entre dos estaciones anónimas, cuando bajaba hacia el cafetal para hacer su limpieza matutina*. El contraste está puesto en diferentes aspectos señalados por distintos referentes de las imágenes, como lo son: sujeto viajante (viajero), mujer en un sitio determinado (cafetal), campo y máquina, ocio y trabajo, hombre y mujer, ciudad y ruralidad. Estas dualidades hacen parte de la consuetudinaria dialéctica social de los países latinoamericanos. No se está describiendo la clásica mujer de la campiña europea.

La cuarta parte empieza con la mención de una de las figuras épicas por predilección, sin embargo no se dan mayores pistas de su procedencia, *Los guerreros, hermano, los guerreros cruzan países y climas con el rostro ensangrentado y polvoso y el rígido ademán que los precipita a la muerte*, relación

indisociable en la triada guerrero-guerra-muerte, triángulo que enmarca el devenir y razón de ser un elemento como unidad. Sólo que esta referencia es por primera vez en el poema dada en forma de interpelación hacia otro sujeto, llamado informalmente *hermano*+, además se involucran en las siguientes imágenes dos referentes trascendentales, pasado y sueño, *Los guerreros esperados por años*, confirmado además por: *y cuya cabalgata furiosa nos arroja a la medianoche del lecho, divisar a lo lejos el brillo de sus arreos (cabalgadura) que se pierde allá, más abajo de las estrellas, Los guerreros, hermano, los guerreros del sueño que te dije.*<sup>56</sup> Resulta factible expresar que en estas construcciones las pistas que conducen a establecer el régimen dominante están en el arquetipo de volver hacia atrás, ver el pasado y lo que algunos elementos cuentan de él. Pasado fragmentado porque no está la historia completa.

La quinta parte del poema da nuevamente un giro, ubicándose en un plano menos embargado por la imagen onírica y situándose en un contexto rural y coloquial, *El zumbido de una charla de hombres que descansaban sobre los bultos de café y mercancías*; la interacción de sujetos sobre elementos que representan faena alcanzada pero también la espera de algo indefinido. La imagen se agrupa como las siguientes en el haz de la vida por su característica de cotidianidad, *su poderosa risa al evocar mujeres poseídas hace años*. Pero un hilo vinculante de cada parte del poema sigue siendo el remontarse en el poder o el matiz evocativo,

---

<sup>56</sup> El papel de lo onírico, enlazado con la historia es célebre en la escritura mutisiana, recordándose la novela corta *Ilona llega con la lluvia*, por ejemplo, donde el recurso de la fantasmagórica ligado a las guerras napoleónicas hace es usado a través de un personaje que posee las extrañas cualidades en un fantasma, de amar y seducir a una mujer de carne y hueso.

en este caso alegría y/o satisfacción ligadas a la cópula sexual lograda. Luego como el juego eros-thánatos la referencia señala lo turbio del entorno social, *el recuento minucioso y pausado de extraños accidentes y crímenes memorables*; en un ejercicio de evocación de los individuos, el poeta los ve y escucha como si estuviesen atrapados por un halo cultural que los compele a tal acto elocutivo. La memoria es parte de los aspectos más importantes de las culturas orales, en mitos, poemas y narraciones es el aspecto o medio fundamental para la transmisión. Esta imagen describe una situación de oralidad, la coloquialidad que determina el aspecto de la interacción de los sujetos en las culturas agrarias. ¿Cuál es el desastre aquí? ¿encerrarse en el pasado?, es más bien la vida sumida en la evocación cotidiana. La siguiente imagen, remarca la situación, *el torpe silencio que se extendía sobre las voces*; los vacíos dejados por las palabras suspensas en el aire, los respiros de la charla de los hombres, pero en la somnolencia de la monotonía, *como un tapete gris de hastío*, recae la imagen que tanatiza la escena. Polvo que es rastro de aquello que ha sucedido, pero siendo a vez la acumulación y recuento de sucesos que dejan en los sujetos que dialogan una sensación de agotamiento del deseo. Agotamiento dado por la constante referencia a los hechos y sus connotaciones, giro narrativo en círculo de quienes viven de un pasado glorioso o tormentoso y que algo compele a escuchar, a no olvidar, para que el poeta recree el círculo y este no termine nunca, al convertirse la escena también en relato, *todo ello fue causa de una vigilia inolvidable*.

La excepcionalidad rítmica se da ahora en el poema por la conjunción de metáfora, imagen, relato y poema en una sola parte. Justo al llegar a la mitad del poema, -el fragmento número seis-, se ubica la siguiente construcción poética: *La hiel de los terneros que macula los blancos tendones palpitantes del alba*; la riqueza expresiva es tal, que conjuga aspectos del tiempo, la muerte, el campo y la vida misma. Nuevamente el alba se menciona, pero también lo blanco, uno reitera lo otro, la abundancia de luz, que sin embargo es maculada, manchada por un elemento metafórico oscuro. Vida y muerte, paso del tiempo, destino indicado para quienes apenas empiezan a vivir. El ternero es animal destinado a la crianza para el sacrificio que provee alimentación, igualmente es una vulnerabilidad ya señalada por el otro referente *hiel*. También homologación del día que nace con el alba pero que desde ya perecerá en el ciclo inevitable del tiempo.

La miniaturización pasa a ser la forma que el poema toma en la séptima parte con la imagen *Un hidroavión de juguete tallado en blanda y pálida madera sin peso, baja por el ancho río de corriente tranquila, barrosa*, esta imagen se liga al haz del agua por obvias razones pero las condiciones que la hacen relevante son la contradicción de lo pequeño y lo grande, lo real (el río) y lo falso (el avión) y la connotación que se percibe al leer estas líneas, lo maleable, inestable e iluso de las pretensiones humanas ante el poder a veces inconmensurable de la naturaleza que en este caso estaría representada por el agua.



El arquetipo de la miniaturización, estructura mítica de lo imaginario, enmarcada en el régimen nocturno de la imagen, involucra un objeto simbólico de la acción del hombre para la dominación dual de dos elementos, el aire y el agua. A continuación la armonización de contrarios se da por las imágenes que le siguen, *(hidroavión) Ni se mece siquiera, conservando esa gracia blanca y sólida que adquieren los aviones al llegar a las grandes selvas tropicales*, que incluso da a pensar que el ser humano y sus obras son juguete ante la oposición de la tremenda fuerza creadora y la destructora de la naturaleza presente en la selva. Es la vastedad expresada en el gigantismo de la selva, *Qué vasto silencio impone su terso navegar sin estela*. La relación antagónica del sujeto ante la totalidad, la inmensidad y el agua con su poder destructor, se manifiesta de forma reiterativa en el poema.

Nuevamente muerte, agua y vida se juntan, se conjugan en una imagen, *Va sin miedo a morir entre la marejada rencorosa de un océano de aguas frías y violentas*, la tanatización está en el destino final expresado para el objeto, pero también en esa estinfalización del agua ya expresada. Además es el océano que asusta, el que aplasta y domina.

La estinfalización continúa en la octava parte, *su carga de esencias en blanda y lechosa descomposición*, ya que es el agua oscura y profunda, que marca la pérdida de los objetos, cercana a la muerte, más aún en referencia al elemento que llega a contener el cuerpo muerto, ataúd, *Me refiero a los ataúdes, a su penetrante aroma de pino verde trabajado con prisa*.

Por todas partes está presente el reconocimiento del poeta de cómo la vida se ve renovada por la muerte, pero se manifiesta también la dualidad dialéctica de los contrarios que armonizados conviven combatiéndose o turnándose para ejercer sus roles vivificadores o mortalizadores, *los estampidos de la madera fresca que sorprenden la noche de las bóvedas como disparos de cazador ebrio*, algo característico del régimen de la diurnidad. A la par, hay una poderosa eufemización de la muerte a través de la expresión de diferentes matices que no enfatizan en su poder destructor. También son los sonidos místicos de la selva en la noche, algo que discurre fuera del control del que escucha.

El juego sincrónico espacial, (cambio del lugar en cada fragmento narrativo) lleva ahora a un lugar colindante con la selva, pero opuesto a ella, el campo, a través de la referencia a un sitio de labor, *Cuando el trapiche se detiene y queda únicamente el espeso borboteo de la miel en los fondos*, pero aquí, renovando el marco del Régimen Nocturno, la imagen de la laboriosidad está ligada a la referencia de la miel (la cual hace parte de una de las tantas recurrencias o sintemas de este régimen), o *la leche de las flores* recolectada por las cosechadoras de la naturaleza, sin embargo opuesta a esta, es la elaborada (artificial) por los hombres. Sin embargo sigue siendo miel, ligada al entorno íntimo, como lo menciona Durand, no solamente con respecto a ella, sino a otra sustancia propia del entorno rural, *la leche* y si la leche es la esencia misma de la intimidad maternal, la miel en el hueco del árbol, en el seno de la abeja o de la flor

es también, como dice Upanishad, el símbolo del corazón de las cosas<sup>57</sup>. Leche y miel son dulzura, delicias de la intimidad recobrada+. Aunque se continúe en el ámbito de un régimen apolíneo marcado por el trabajo, la brega, como abejas, en el panal que sería el trapiche.

La nocturnidad, expresada por el insecto de martillar persistente se da desde el agua estinfalizada, *un grillo lanza su chillido desde los pozuelos de agrio guarapo espumoso*, pero nótese que la noche sugerida por el sustantivo %grillo+no es aquí el fin de la nocturnidad, es la expresión continuadora, una dimensión que subvierte el orden de las horas y el tiempo. Anulación opuesta del tiempo a través del detenerse y sumergirse en los misterios de la siesta y el sueño soporífero.

La conjunción de lo onírico, lo terrible y lo instintivo se unifican para el marco fisiológico de la sensación vivida, *Así termina la pesadilla de una siesta sofocante*, luego se complementa con *herida de extraños y urgentes deseos despertados por el calor que rebota sobre el dombo verde y brillante de los cafetales*; el esquema del tormento bajo el sueño del sujeto preso de los elementos, es fuego y tierra. También aplicaría aquí la referencia de la gulliverización (miniaturización) del sujeto contenido por el entorno.

La expresión de la ebriedad o pro-ebriedad en dos figuras, una de la mano del símil %cazador ebrio+ y la otra %guarapo+ es notoria, porque es en ese mismo estado precisamente que se dice encontrar aquel que observa lo vasto y la

---

<sup>57</sup> Brad, Aran. Upan, citado por Eliade y comentado por Durand, op. cit. 247.

magnificencia de la naturaleza. Sin olvidar el título de este poema, cada enunciación con rasgos de sujeto o situación, representa los referentes o elementos+indicativos del mencionado desastre+que desea ser expresado por el autor. Hay una connotación negativa, pero también manifiesta de inclinarse por la pulsión tanática en lugar de la erótica.

La décima parte del poema, condensa uno de los elementos maqrollianos más esenciales, el mar, *el gran contenedor por excelencia* Afuera, al vasto mar lo mece el vuelo de un pájaro dormido en la hueca inmensidad del aire. La dualidad contenedora, de dos grandes continentes se da por el aire y el mar. Uno es gruta que acoge al ave augur+ (aire) y el otro contiene el misterio insondable que él representa (mar). Lo místico se involucra desde el punto de vista del simbolismo del ave, en un esquema ascensional, pues la imagen retrotrae el vínculo místico y mítico de las aves con la predicción en antiguas sociedades como por ejemplo, griegos, romanos o incluso tribus americanas, como los Natchez, Moxos, Sichitos y otros.<sup>58</sup>

Por eso es en el ave donde reposa el mayor semantismo de esta imagen, *un ave de alas recortadas y seguras, oscuras y augurales*. Aunque no haya especificidad de cuál es el augurio, se puede remarcar que es histórico el vínculo de las sociedades antiguas no con las entrañas de las aves sino con su vuelo. Por ejemplo:

---

<sup>58</sup> Historia Universal, Volumen 1 Cesare Cantù Pág. 273

¶ Para los antiguos romanos si las aves en vuelo venían de la izquierda, de oriente, el augurio sería bueno, positivo para los designios, pero si venían de occidente, de la derecha, los planes no tendrían un presagio benévolo, esto después de que el augur hubiese dibujado en el suelo arenoso o polvoso el *cardus* y el *decumanus* y se hubiese ubicado en el centro de este esquema y frente el *antica*, a diferencia de los griegos que se situaban en el *septentrión*. Una de las recomendaciones más trascendentales era que las aves no estuviesen volando demasiado bajo, a las que se les llamaba aves *inferae*, las que se buscaba y daban un presagio positivo eran las aves *supraepetes*, de vuelo alto...<sup>59</sup>

Aunque no haya el augurio específico está la alusión al paso del tiempo por venir, en forma de sinécdoque temporal, *el pico cerrado y firme, cuenta los años que vienen como una gris marea pegajosa y violenta*. Nuevamente hay una conexión interesante con los postulados de Durand y es con la segunda estructura mítica de lo imaginario, *la viscosidad de los elementos representativos*, componente del régimen nocturno. Este consiste en lo líquido, connotado por lo espeso, lo viscoso, y que en esta imagen resulta ser eufemización del desastre que aparece atenuado o disminuido por la referencia a la circunstancia del vaivén violento de la ola.

---

<sup>59</sup> Posteguillo Santiago. *Las legiones malditas*. Ediciones B. 2010. pág. 65.

La mirada del poeta, termina posada enfrascada en las nubes, repitiendo el esquema de lo etéreo para ligarlo luego al elemento alado, (figura clásica de la poesía, como la noche, el amor o la muerte, por su homologación con la libertad o la tragedia) *por encima de la roja nube que se cierne sobre la ciudad nocturna.* Aquí la separación o escisión en dualidades se da por plantear dos ciudades y dos personalidades, dos regímenes urbanos fácilmente identificables en cualquier urbe, y sobre todo en la que es mencionada en este poema, eufemización de lo oscuro en la nocturnidad, con todo lo que ella connota de sensual, misterioso y peligroso.

En ese mismo contexto, *por encima del afanoso ruido de quienes buscan su lecho,* el hábitat de los sujetos en su reloj circadiano de los periodos de reposo tiene mención en esta imagen, pues se opone a la siguiente, la de aquellos que encerrados en la cotidianidad no viven la misma libertad y vida de los alados: *pasa un pueblo de bestias libres en vuelo silencioso y fácil.*

Luego se da la oposición desde la cláusula racionalista clásica de seres humanos y bestias, al darle este apelativo a los seres alados, *(bestias) en sus rosadas gargantas reposa el grito definitivo y certero,* grito encriptado por su propio lenguaje pero también ignorado por quienes duermen, sumidos en la gruta que los acoge en su periplo onírico que los hace ciegos o imposibilitados para discernir el movimiento lento y silencioso que el entorno y el universo tiene a su alrededor, *el silencio ciego de los que descansan sube hasta tan alto.*

Para la doceava parte del poema, es posible decir que una de las obsesiones del poeta es la referencia a elementos, entornos y circunstancias espacio-temporales de acuidad. *Hay que sorprender la reposada energía de los grandes ríos de aguas pardas que reparten su elemento en las cenagosas extensiones de la selva.* Como colofón se hace interesante porque en esta parte se compendian algunos de los temas ya referidos, como selva, río y en el sentido de lo arquetípico, lo profundo, lo calmo, lo íntimo o lo escondido, además la estinfalización a través del apelativo de *pardas* y remarcado por *cenagosas* que termina enfatizando su conexión con un régimen de reposo, así mismo, el referente ictiomorfo, con corte de leyenda y el aspecto digestivo, *en donde se crían los peces más voraces y las más blandas y mansas serpientes.*

Como un subyacente estilo euro-céntrico, la imagen siguiente está conectada con referencias a la mujer *salvaje* que vive en tierras ignotas, *Allí se desnuda un pueblo de altas hembras de espalda sedosa.* No son las clásicas y manidas amazonas míticas, es la referencia a una tipología de mujer desafiante opuesta a los esquemas occidentales de belleza, inmersa en la cultura que el poeta evoca, sometida a la dureza de un régimen diurno, que está expresado en la metáfora de la imagen que finiquita este poema, *(altas mujeres) y dientes separados y firmes con los cuales muerden la dura roca del día.*

## POEMA LOS TRABAJOS PERDIDOS

Este poema que dio origen al nombre que llevaría su trabajo poético de 1965 inicia con la referencia a dos elementos trascendentales, la oscuridad y el túnel, *por un oscuro túnel donde se mezclan ciudades*. En el marco de referencia ideológica predominante en la sociedad actual, la oscuridad tiene connotación negativa; es la tiniebla, la ausencia de luz que encierra el pasaje misterioso, nocturnidad opuesta a la luz predominante del régimen diurno. Por otra parte, está el túnel, que de por sí ya implica el referente anterior y que es también gruta, principio y fin, vínculo y huida. Pero la complejidad de las percepciones del poeta también se vislumbra en la superposición de matices que encierra la realidad. Cuando se ve una ciudad no solo es uno, la unidad, es dualidad, son dos, la dicotomía de la luz y la oscuridad, noche y día, el bien y el mal, la ignorancia y el conocimiento, expresado en términos sinestésicos, en el poema de Mutis es, *olores, tapetes, iras y ríos*; ahora la acuidad como en todos los poemas anteriores se manifiesta, de una forma mutisianamente conocida, *¡o+*

En conexión con esto, la metáfora que encierra la siguiente figura es principio de vida, vivificación, *crece la planta del poema*, que le quita perennidad al tema en el poema, porque luego vendría la muerte en otra imagen, esa dada por la misma negación de la vitalidad y del tiempo, *una seca y amarilla hoja prensada en las*



*páginas de un libro olvidado.* La *aletheia* que amenaza la obra del poeta y la sensación de futilidad vienen remarcadas a continuación.

Así, se banaliza y futiliza el poema, la tendencia tanática está dada por este mismo rasgo, *es el vano fruto que se ofrece.* Sin embargo, la anáfora que se presenta a continuación a través del término verbal *substituye*, pasa de la manifestación *poema* al género *poesía*, homologándola con las reiteraciones, *La poesía substituye/la palabra substituye/el hombre substituye/los vientos y las aguas substituyen*, cadena poética de imágenes que le dan la condición al poema -como categoría general- de corte perecedero igual a otros elementos de la realidad natural.

La figura cíclica, en la negación de tiempo se da también como parte de la visión pesimista del autor. El tiempo es objeto de tanatización, como se da en la siguiente imagen, *la derrota se repite a través de los tiempos ¡ay, sin remedio!* Pero esa derrota se atribuiría al poema y quizás a lo vano del acto creativo.

Luego, en la secuencia de hechos proso-poetizados habría una leve historización en el recuento de actividades arquetípicas del ser humano a lo largo de su evolución cultural, *si matar los leones y alimentar las cebras, perseguir a los indios y acariciar mujeres en mugrientos solares, olvidar las comidas y dormir sobre las piedras...*

La realidad avasalla al poeta porque si la poesía describe lo visto, la palabra sobra, *con la poesía ya está hecho el milagro y sobran las palabras*. Es el intento de definir, desglosar o atrapar lo místico en el acto de evocar con palabras lo visto o lo vivido. Siempre ante el acto de un hermoso poema, viene la cuestión del vínculo profundo e indescifrable con la esencia humana. ¿Qué es la poesía? ¿Sólo música? Para el poeta no lo es, representa otra posibilidad, por eso Mutis expresa: *pero si acaso el poema viene de otras regiones*.

Recuérdese el vínculo antiguo y permanente de todas las civilizaciones con la poesía a través de los himnos, desde el Rig Veda hasta las invocaciones mayas del Chilam Balam (Libro de los dioses). Su poder no solamente para expresar el pasado, lo vivido en la voz del aedo, el rapsoda, el augur o los ajtzijol k'ulmatajem, y ab'ol'ayol mayas (narradores de historias). Parte de su poder místico, clásico e histórico era cantar la predicción, por eso Mutis expresa, *si su música predica la evidencia de futuras miserias*. ¿Pero cómo el hombre simple mortal, puede saber a ciencia cierta lo que sucederá? Viene en la siguiente imagen y sus referentes principales, la figura del retorno de los dioses. Minerva, Palas Atenea o cualquier deidad, da el poema, lo insufla en los hombres junto con el poder de prever que se hace verbo, o más bien verso, *entonces los dioses hacen el poema, No hay hombres para esta faena*.

Arquetípica es la figura de un infierno en la Tierra y los sitios ideales para el retiro, fortalecida desde las imágenes de Juan el Bautista o Jesús quienes se retiraron al desierto, *pasar el desierto cantando*. El desierto, (no hay nadie, ausencia de) es la expresión ideal para la esterilidad; resulta ser el poeta el que canta en medio de la esterilidad, con las imágenes y sensaciones que lo torturan como largos delirios en medio de su labor creativa, insuflada por los dioses. Es el *metropoiós* y el *muthopiós* de Aristóteles referenciados por Castoriadis, pero también y aún más importante, el *melopoiós*.

El poeta signado por las desgracias o privilegios apolíneos, o maldito por los dioses no tiene otro destino que cantar la vida y la muerte. La imagen ingresa en el régimen de lo nocturno por la oscura inversión. Es el descenso, aunque no eufemizado del poeta y su *deinós* y *poiesis*, *con la arena triturada en los dientes y las uñas con sangre de monarcas*. Pero la alta significación de esta imagen no se suspende, pues la referencia a los *monarcas* señala otra obsesión del poeta, engendrada en él por el estudio de la historia y el conocimiento de la vida y obras de los monarcas europeos. En su poema participa la simbolización del poder caído, de la espada y el cetro arrebatados por aquellos no destinados a gobernar pero que lo usurparon, abarcando implícitamente la historia de todos los reyes asesinados por sus súbditos, hasta la infausta historia de Luís XVI en 1793 o el último zar de Rusia, Nicolás II.

El poder de lo que está por venir es recurrente en el poema, así lo remarca la imagen, *es el destino de los mejores, de los puros en el sueño y la vigilia*, despertar y dormir, *-morir, dormir no más*, diría Hamlet-, relación con lo puro, arquetipo o epíteto del régimen diurno de la imagen, por sueño y vigilia.

La enumeración de tiempo en relación al poema y el poeta está enmarcada en la imagen, *Los días partidos por el pálido cuchillo de las horas*. Es la instrumentalización de la división en horas, también es metáfora que indica el corte y la muerte o pérdida que se da con el paso del tiempo, lo cual podría resumirse en *el desangre del tiempo*.

La metáfora se extiende cosificando lo intangible, el día, al darle una condición y característica física concreta en la siguiente imagen, *los días delgados como el manantial que brota de las minas*; nuevamente el agua desempeña un rol de *prestador metafórico* al conceder la fluidez que se homologa al paso del tiempo sobre objetos y personas. El misterio del régimen nocturno se pone en la figura del manantial, etimológicamente, ya que significa de donde mana o fluye, conectándose con lo desconocido y lo ansiado.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> En la mitología clásica, es en los manantiales donde viven las diosas del bosque, musas y ninfas conocidas como las náyades, está el manantial de Narciso, los cenotes mayas o sus manantiales, algunos dedicados a Chalchiutlicue, la Señora de los Manantiales, "La-vestida-de-esmeraldas", igualmente puede mencionarse el manantial consagrado a la diosa Coventina que se encontraba ubicado en la fortaleza romana de Carrawburg en el Muro de Adriano.

Luego se desestiman las jornadas y avatares diurnos, en contraposición con el significado de la noche. Es el día el que genera lo que la noche aprovecha o disfruta, la dualidad se reafirma como igualmente la dicotomía y la unidad, pero la trascendencia la tiene la noche la cual no representa simplemente el papel de mediadora de lo diurno, ella que no es demiurgo o manufacturera del porvenir, la que no trabaja ni genera el orden de las cosas y les da materia, recrea y disfruta, mistifica y eufemiza, oscurece y ritualiza *los días del poema ... Cuánta vana y frágil materia preparan para las noches.*

Luego acuidad y noche -constante repiqueteo en la melodía de sentido del poema- se ligan en la siguiente imagen, *(materia) que cobija una lluvia insistente sobre el cinc de los trópicos.*

Para luego caer en figuras de claro matiz tanático que ligan el bosque, el campo o la selva tropical con el sufrimiento, la desidia o la muerte, *Hierbas del dolor* y, *Todo aquí muere lentamente.* Canto al vasto poder del trópico para dominar las voluntades y presentarse como el viejo reto del hombre contra la naturaleza de los elementos. La gulliverización está presente en el sentimiento de lo lilipútico, ante el poder inevitable de tiempo y entorno, *evidentemente, sin vergüenza: hasta los rieles del tren se entregan al óxido.*

De ahí a remontarse en los tiempos míticos de lo precolombino y la relación profunda con ese mismo entorno hay un paso, en la siguiente imagen, *marcan la tierra con infinita ira paralela y dorada*; aquí en los rieles (símbolo de progresismo), es el apelativo de *dorada* el que da el matiz especial, un sentido que remonta a la figuración de lo que fulge o brilla como los rayos del sol o del oro.

Luego la conexión con una silenciosa contemplación, en la cual al poeta le invade la sensación de la música primigenia e igualmente una danza, que retrotrae el baile chamánico, *La gracia de una danza que rigen escondidos instrumentos*, pues en la medida que avanzan los versos, la conexión a través de un recurso literario de retahíla, llevará al misterio de la vasta noche:

*La voz perdida en las pisadas, las pisadas perdidas en el polvo  
el polvo perdido en la vasta noche de cálidas extensiones  
o solamente la gracia de la fresca madrugada que todo lo olvida*

Apolo, deformado, cuestiona al aedo, al rapsoda, al juglar y se llena de desesperanza en los tiempos de la Postmodernidad, situación expresada en esta imagen, *Poesía: moneda inútil que paga pecados ajenos con falsas intenciones de dar a los hombres la esperanza*. Así el poema queda desarmado de aquel ideal clásico y romántico que tenía, para ser una más de las obras vanas del ser humano. Porque a través de su trama solo ingresan las terribles visiones de la vida cotidiana, *Comercio milenario de los prostíbulos*, presentándose así el poema como algo tan antiguo como el más antiguo de los oficios, la prostitución.

Y, pareciese haber en estos versos e imágenes de Mutis también un fondo del peyorativo rechazo de Platón a la poesía:

*Esperar el tiempo del poema es matar el deseo  
aniquilar las ansias, entregarse a la estéril angustia  
y además las palabras nos cubren de tal modo que no podemos ver lo mejor de la  
batalla cuando la bandera florece en los sangrientos muñones del príncipe  
¡Eternizad este instante!*

Deseo, esterilidad, lo mejor, lo dramático, *in excelsis* realidad pura, imposible de encerrar en la palabra, eso reclama el poeta. La tanatización está en el cuestionamiento no solamente al modelo clásico, sino a la palabra-verso que engecece y que por la pobreza de sentido abarcativo o semantismo o quizás por abarcar demasiado y decir mucho, pero no lo esencial, deja al poeta en la miseria de lo dicho.

Por eso a continuación Mutis, muestra imágenes de la realidad, fijadas en la historia de las revoluciones o de la Edad Media y el Renacimiento, que tienen el poder de la perennidad en la conciencia humana, sin artificios y des-naturalidades, y que encierran la belleza que al poeta se le escapa como agua entre los dedos:

*El metal blando y certero que equilibra los pechos de incógnitas mujeres es el poema*

*El amargo nudo que ahoga a los ladrones de ganado cuando se acerca el alba es el poema*

El simbolismo de los parnasianos, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine pero también esa tendencia neogótica de Poe, revive en estas imágenes, que provocaría escalofríos en los románticos convencionales del siglo XIX:

*El tibio y dulce hedor que inauguran los muertos es el poema*

*La duda entre las palabras vulgares*

*para decir pasiones innombrables y esconder la vergüenza es el poema*

*El cadáver hinchado y gris del sapo lapidado por los escolares es el poema*

*La caspa luminosa de los chacales es el poema*

*De nada vale que el poeta lo diga*

*el poema está hecho desde siempre*

*Viento solitario*

*Garra disecada y quebradiza de un ave poderosa y tranquila, vieja en edad y valerosa en su trance*

Nótese la unidad del ser y el no ser, por supuesto no el dilema hamletiano, sino la conjunción de lo vivo (el poema) y la manifestación de lo que es (vive) sólo temporalmente, pero que a la par es huella de lo que fue, *El tibio y dulce hedor que inauguran los muertos es el poema*, consecuente con un régimen dominante



de la imagen, la muerte se eufemiza y dulcifica, al hacerla evidencia de lo poético y lo ~~poetizable~~.

Así mismo, *La duda entre las palabras vulgares*, además de, *para decir pasiones innombrables y esconder la vergüenza es el poema*, resultan ser dos imágenes ligadas por su sentido, que podrían recordar los ~~corsés~~ que la poesía ha dejado a un lado en la Modernidad. Los regímenes apolíneo y diurno son rechazados con sus esquemas puritanos y se pasa al reconocimiento de un realismo sensorial, parte de lo nocturnal de la imagen. Sade, demiurgo sensual de las palabras y su capacidad para expresar lo marginal y lo reprimido, es una de las conexiones posibles que se le pueden presentar al lector de estos versos como un ejemplo.

Nuevamente, muerte poetizada en su expresión fisiológica, *El cadáver hinchado y gris del sapo lapidado por los escolares es el poema*; sapo, instrumento de ciencia por la convencional utilización en el laboratorio para disecciones, pero también protagonista de las fantasías de la conversión en príncipe muy de moda en la Edad Media hasta los siglos victorianos, aún perviviendo en la cultura occidental, y eso es lo que se lapida, mismo castigo dado por los fanáticos cristianos a aquello que les era repudiable y pecaminoso.

Luego en esa línea narrativa de lo vuelto cadáver, es el turno para los carroñeros, *La caspa luminosa de los chacales es el poema*, resultando lo impensable, el poema es lo invaluable como bello, lo digno de esteticidad es lo contrario, técnica poética de la inversión de valores.

Finalmente el poeta cierra su oda de lo que el poema es dando la condición de tiempo reafirmado, conectando con lo divínico, pues no hay principio ni fin para el poema, así como el dios cristiano se hizo verbo, el poema, que resulta ser realmente lo creado es desde siempre, pero a la vez que afirmación, también es negación, *De nada vale que el poeta lo diga, el poema está hecho desde siempre.* Así mismo rematando la secuencia, el poema que se individualiza y se ha convertido en personaje, es arte suelto, que ya no cuenta con la lira, el tambor, la vihuela del poeta y que se debate en sus devenires solo con el recurso de sus versos, *Viento solitario.*

Como si de un museo se tratara, el poema es también *Garra disecada y quebradiza de un ave poderosa y tranquila, vieja en edad y valerosa en su trance,* vejez inmortal que permanece y que igualmente aunque ya no es algo vivo, persiste porque algo dentro de ella vive, perenne.

En la poesía de Mutis y sus matices, se encuentra la posibilidad evidenciada a través de múltiples imágenes como las albergadas por este poema, de estar implicado el temor del autor ante la caída del régimen apolíneo, del régimen diurno de la imagen ante el avance del régimen nocturno, así el orden, lo establecido, lo funcional, lo gobernado, decae y se va convirtiendo en otro aspecto, más ligado a la noche, la muerte, la sombra, el misterio, el tiempo, el agua, la gruta y la tumba.

## RECURRENCIA Y SENTIDO EN LA OBRA POÉTICA DE MUTIS

### OBRA: LOS TRABAJOS PERDIDOS

A continuación se procederá con la segunda obra elegida de la cual han sido seleccionados los poemas *Amen* y *Cada poema*. Ambos textos son representativos de la visión de mundo del autor pretendiéndose con su elección que permitan evidenciar no solamente la recurrencia de imágenes de corte tanático, sino que además la configuración de un régimen de la imagen propio de esta poesía.

Esta obra corresponde al año de 1965 y fue publicada en la ciudad de México.

## POEMA AMÉN

Este Poema tiene un cariz peculiar en el contexto de los poemas de Mutis, pues su título, *Amén*, responde a la consigna con la cual cierran las oraciones de las religiones monoteístas y que quiere decir *que así sea* o *en verdad*. La oración que se espera finalice de una forma determinada es la vida, el final, la muerte. Por eso la primera imagen expresa, *Que te acoja la muerte con todos tus sueños intactos*, conteniendo el verso implícitamente, el carácter irónico que reviste la muerte para el individuo común en la sociedad modernizada.

El sentido apunta a que Incluso en el comienzo de la edad adulta, el sesgo de la muerte, la parca, corta la vida del individuo, es Thánatos en plena función, reconocimiento del poder del toque fatal que siega la vida, pues se expresa, *Al retorno de una furiosa adolescencia*. O la aparición de la muerte cuando el sujeto recibe algo ansiado ya que la muerte son los puntos suspensivos que anuncian lo que nunca más será otra vez. Representa el reconocimiento del poeta de la imposibilidad de la muerte feliz y plena, *al comienzo de las vacaciones que nunca te dieron, te distinguirá la muerte con su primer aviso*; también está la parte iniciática del proceso, *te iniciará en su constante brisa de otro mundo*.

Luego el concepto dialéctico se presentará a través de concepciones que señalan que la muerte vive en la vida y nace con cada individuo, *La muerte se confundirá con tus sueños y en ellos reconocerá los signos que antaño fuera dejando y como un cazador que a su regreso reconoce sus marcas en la brecha, configura así un señalamiento de destinación, deceso programado para todos los individuos. El centro significativo del poema está marcado por lo tanático, siguiendo un esquema de opuestos que se determinan mutuamente, de manera interdependiente.*

## CADA POEMA

Cada poema un pájaro que huye del sitio señalado por la plaga. El poeta empieza el poema con esta imagen, marcando de entrada el corte tanático del mismo. El objeto es el poema, su razón de ser y a través de diversas metáforas se va evidenciando la experiencia en la lid poética y el descorazonamiento del poeta contemporáneo, una especie de desilusión postmodernista que le da a los versos subsiguientes su corte tanático. Se homologa pájaro con poema, el cual es itinerante, sin raíz y sin lugar fijo, pues ante la peste, -símbolo de angustia y padecimiento-, se coarta la existencia de lo lírico, no hay mayor espacio para lo poético. Se implican como temas sub-textuales, fealdad, muerte, enfermedad y pobreza.

Luego cada poema pasa a ser cobertura o vestido, nada más ni nada menos que de la ~~parca~~ pues el poeta expresa que, Cada poema un traje de la muerte por las calles y plazas inundadas en la cera letal de los vencidos. La fluidez o en este caso licuefacción de lo ceroso se menciona, pero muerte y cera determinan el sentido en la imagen, ya que desempeñan la función de referentes fundamentales. Cera implica derretimiento y negación del tiempo pues al reconstituirse aquello hecho de cera no vuelve a ser el mismo, la historia se manifiesta como categoría pues el vencido jamás volverá a ser, será ahogado por su derrota, donde la muerte es acompañada por la oda de su gesta que sólo le da algo de color,

interés o tono al deceso. No es necesariamente muerte fisiológica pues lo que aquí conlleva es un fenómeno colindante, aunque podría pensarse que el poema por su propia miseria es el que a la par que es traje de la muerte también ha muerto, pues su función es meramente distintiva, simbólica y suntuaria.

Un tono morfoide del poema es la anáfora, la cual encabeza cada verso, parte del estilo del acto de enunciar, por eso la siguiente imagen, redondea la concepción tanática del autor sobre la funcionalidad del poema, expresando entonces que, *Cada poema un paso hacia la muerte*. Ahora ha pasado de ser accesorio para ser en forma de sinécdoque la parte por el todo, es decir, el paso por el avance, el paso por la cercanía, al igual que medición de tiempo. Así la vida se concibe como proceso ascensional del individuo, ciclo meramente dual entre vida y muerte, pero lo trascendental es que está mediado o imbuido por la obra artística y profunda, como lo es la poesía.

El juego o reconocimiento de la apariencia del poema es enunciado por Mutis al endilgarle la condición de *una falsa moneda de rescate*. Esta imagen no solamente involucra la condición del falso valor sino de aquello que estando prisionero debería ser rescatado, aunque el poema no tiene la condición de poderlo hacer, el no cura, no salva o no libera.

Algunos aspectos relevantes de la moneda como símbolo están en el significado dado por los cristianos<sup>61</sup>. Actitud que va desde el desprecio, -verbigracia, las monedas pagadas a Judas-, hasta la concepción de San Clemente de Alejandría, que encierra la noción de verdadera y falsa moneda cuando se refiere al discernimiento de los hechos y los actos conformes al Espíritu, apuntando a la fe como esa moneda veraz, que sirve como criterio para medir la verdad. Es en ese sentido que el poema para Mutis no encierra ni transporta la verdad, mucho menos aquella que *«as hará libres»*. Lo tanático está en irse lanza en ristre contra el poema, contra la expresión artística apolínea y sugerir en ella la falsedad. Thanatos asiste a la simplificación o si se quiere al desvirtuamiento del poema.<sup>62</sup>

Pero también es un crimen la falsificación de la moneda; thanatos rehúye de la claridad y hace difusa la verdad falseándola. Felipe IV El hermoso y la tristemente célebre historia de la falsificación de las monedas de los templarios, recuerda el engaño y la mentira, pero también la traición que la falsificación implica. La pregunta entonces sería en el contexto mutisiano quién falsifica el poema.

---

<sup>61</sup> Jean Chavallier en su Diccionario de los símbolos, manifiesta al respecto que *«( ) Angelus Silesius usa en varias ocasiones el símbolo de la moneda como imagen del alma, pues el alma lleva impresa la marca de Dios, como la moneda la del soberano. Más precisamente la compara al «noble de la Rosa», moneda inglesa, pues la rosa es el símbolo de Cristo»* +Más adelante hablará de la sapeka, (moneda antigua china) imagen de la triada suprema, aspecto relevante si se desea considerar el alto valor simbólico de este elemento.

<sup>62</sup> Nótese que Mutis habla del poema y no del género. La negativización a *«cada poema»*+al fruto más no al árbol. La futilidad se refiere a lo que cada poema representaría para el angustiado y el atormentado.



La fatalidad se introduce en el poema, al darse la siguiente imagen, *un tiro al blanco en medio de la noche horadando los puentes sobre el río*. Es el acto fallido, el yerro, el acierto que el poema no logra, -hay que recordar que los señalamientos son para esta expresión como sujeto-. Es una meta-poética, lo que el autor construye, donde *puentes+* es unión, pero también futilidad al dar allí en lugar del blanco deseado.

Esta relación es casi como un enfrentamiento contradictorio entre el *epos* (lucha y combate) contra el *hypnos* (sueño), pues es el batallar del poema -como si incansable cigarra fuera- contra el silencio sepulcral de la noche. Es *nicto* en lucha contra la diurnidad, pues *tiro al blanco* es símbolo de cacería, opuesto al dormir de las aguas en la noche; sería quizá atrevido decir que nuevamente Mutis enfrenta implícitamente lo apolíneo y lo dionisiaco, el régimen diurno contra el nocturno. La imagen expresa, *cuyas dormidas aguas viajan de la vieja ciudad hacia los campos donde el día prepara sus hogueras*. Fuego de las hogueras, encierra raíz y ligazón prometeica y mítica a través del fuego de hogar, de vida, conocimiento o humanidad.

Es en últimas el canto al fracaso, la oda a la *fértil miseria+* que representa el poema, así se desenvuelven las siguientes imágenes que pertenecen al reino de thanatos y la nocturnidad, *Cada poema un tacto yerto del que yace en la losa de las clínicas, un ávido anzuelo que recorre el limo blando de las sepulturas, Cada poema un lento naufragio del deseo*. En contradicción con los románticos del siglo

XIX, el poema se homologa con la muerte y la miseria, en estas tres imágenes, y al estar investido de decadencia, no salva, haciendo perder incluso el eros (deseo).

Es clásica la imagen que metaforiza la vida como un viaje en un barco, sometido a los vaivenes del mar de la existencia, así Mutis toma esta imagen, pero el papel dado al poema en la vida de los seres humanos, -único referente pues son ellos sus creadores y a la vez sus espectadores-, es el de un lamento, un presagio, sonido que anuncia la debilidad de esa embarcación en la cual el individuo se encamina hacia su destino, *(el poema) es un crujir de los mástiles y jarcias que sostienen el peso de la vida*, una señal del riesgo de que la vida desaparezca. Como el vigía en la gavia, el poema hace parte del anuncio o si se quiere del vaticinio.

Sin embargo el presagio de la catástrofe se ve confirmado a continuación, cuando el poema que es sonoridad, (por su esencia existencial lingüística), se devela como parte de la catástrofe, *Cada poema un estruendo de lienzos que derrumban sobre el rugir helado de las aguas el albo aparejo del velamen*. Es la visión del colapso del viaje, el riesgo de estar perdidos en el mar de la existencia. Lo interesante de esta imagen está en la posibilidad de resumir un centro semántico o significativo de los temas tratados por Mutis en sus obras.

Ese centro es la figura del marinero que se enfrenta a su viaje existencial, una búsqueda incesante de tierra y sitio, deseoso de huir de la errancia, solo esta le da sentido a su vida. El poema y la palabra, solo anuncian la imposibilidad de ser feliz, igualmente la pérdida de referentes y el inminente fracaso de su viaje.

Ese fracaso está denotado por la desesperanza, la nulidad de la voluntad, la falta de motivación y el *spling* reiterativo, e igualmente en la somnolencia causada por los paisajes selváticos, el mar o los climas tropicales donde el individuo aunque atrapado en la manada, descrea de los proyectos de esperanza y emotividad que impulsan al rebaño. *Cada poema invadiendo y desgarrando la amarga telaraña del hastío*. No hay deseo apolíneo de participar, proponer u ordenar pues el régimen se disuelve en su inutilidad.

Por eso, la siguiente imagen completará la referencia al señalar el ciego que guía a otro ciego, *Cada poema nace de un ciego centinela que grita al hondo hueco de la noche el santo y seña de su desventura*, clave que es un código para el lector. El poeta funge como el guía o centinela para quienes perdidos en el mar de la existencia sufren la misma oscuridad.

Luego el poema como expresión artística y humana, recibirá epítetos icónicos que completan el sentido anteriormente enunciado, pero con un corte de atmósfera subconsciente, medieval: *Agua de sueño*: lo líquido y onírico, representando fluidez del tiempo negado a través de los sueños.

Alusión a lo deleznable como indicando aquello que se borra con el fin, fuente de ceniza, piedra porosa de los mataderos, madera en sombra de las siemprevivas, metal que dobla por los condenados, aceite funeral de doble filo. Estas imágenes pueden agruparse pues están ligadas a la expresión del fin mortuorio. Es la ceniza de lo que muerto ha sido ritualizado, elemento que guarda en su interior por su porosidad la sangre de la víctima, campana que anuncia el fin de aquel señalado para morir y finalmente aceite para ungir al muerto. Casi se puede decir que hay todo un ciclo de la victimización del sujeto. Algo así como un rompecabezas que puede ordenarse.

Luego, aunque contradictoria, la imagen, *cotidiano sudario del poeta*, conlleva el martirio y el dolor del poeta por su misión. Contradictoria porque sudario es vestimenta puesta a quien ha muerto.

Para terminar con el colofón tanático que junta vida y muerte, alimento y desperdicio, vitalidad y descomposición, continuidad y fin, dualidad de contrarios y paradoja poética, la imagen, *cada poema esparce sobre el mundo el agrio cereal de la agonía*, completa el círculo que empieza con el título.

### OBRA III: RESEÑA DE LOS HOSPITALES DE ULTRAMAR

Esta es la tercera obra seleccionada para el análisis enunciado. La cual tiene como referencia fundamental uno de los temas reiterativos en la obra poética y narrativa de Mutis. Este análisis estará complementado por una síntesis capitular sobre los hallazgos encontrados, representando las conclusiones del presente trabajo.

## POEMA PREGÓN DE LOS HOSPITALES

El pregón es el anuncio, la consigna que se repite y llama a la acción. Mutis pone esta expresión en contexto con un entorno de por sí tanático, los hospitales, pero su lugar de ubicación allende del mar, el ultramar, le da una connotación misteriosa y límbica.<sup>63</sup>

Recinto de los miasmas, refiere la situación de quienes están reclusos en estos lugares, que son receptáculo de la desesperanza *¡Miren ustedes cómo es de admirar la situación privilegiada de esta gran casa de enfermos!* El tono es exclamativo por la misma condición de pregón. Lo curioso es que atendiendo a la definición de lo ultramarino, son precisamente los países que alguna vez fueron colonia, los que dentro de esta metáfora se homologarían con los *hospitales de ultramar+*

---

<sup>63</sup> La definición enciclopédica indica que ultramar es un país o un lugar que está del otro lado del mar, teniendo como referencia el punto desde el que se habla. Para España, ultramar fueron todas las posesiones del Imperio español en América, Filipinas, Guam y el Pacífico que en un tiempo formaron parte de la Corona Española. Para ocuparse de su administración y gobierno se creó el Ministerio de Ultramar. Por espacio de algunos años se instauró el Consejo Real de España y Ultramar, que sustituyó al Consejo de Estado.

Esto en cierta forma lo confirma la siguiente imagen, *Observen el dombo de los altos árboles cuyas oscuras hojas, siempre húmedas, protegidas por un halo de plateada pelusa.* Aquí el referente de imagen *altos árboles* señala similitudes interesantes, además de *dombo*, con la vegetación exuberante de la selva latinoamericana y sus campos.

Lo melódico o el sonido de aquello intangible es importante para el poeta, recurso ya utilizado en otros poemas como 204, reclamo hacia el lector de que se fije en las señales de desastre. *Escuchen el amortiguado paso de los ruidos lejanos que dicen de la presencia de un mundo que viaja ordenadamente al desastre de los años.* El antagonismo es con el tiempo, su paso y el mismo ciclo de envejecimiento que trae consigo el flujo del río Leto en la expresión, *al olvido, al asombro desnudo del tiempo.*

También está la figura de la designación que tanática que se hace para cada uno, (la uña) el llamado del poeta con su pregón es incitar a darse cuenta, *¡Abran bien los ojos y miren cómo la pulida uña del síntoma marca a cada uno con su signo de especial desesperanza!* Esa desesperanza significa la misma carga existencialista del fin de grandes proyectos románticos e idealistas del siglo XIX, pero también la pérdida de la fe en el orden, debido al vacío del hombre moderno. Van al hospital aquellos que traen una enfermedad y que al perderse la esperanza no hay posibilidad de cura.

La quietud es la condición que va a continuación. El señalamiento tanático al sujeto da como resultado la inercia, pues se le señala, pero a diferencia de lo que se puede esperar, la muerte o daño del sujeto, el efecto, es parecido al de la muerte en vida, *(a cada uno) sin herirlo casi, sin perturbarlo, sin moverlo de su doméstica órbita de recuerdos y penas y seres queridos*. Valdrá recordar que el elemento antagónico es la enfermedad y el señalamiento es el síntoma. Las miasmas como se les conocía en la Edad Media saturan el entorno del hospital. El sujeto sometido a la tortura de la enfermedad ha ido perdiendo los vínculos sociales o familiares con los seres queridos y ahora con eros relegado, la separación de thánatos opera en los individuos atrapados en el hospital, por eso la siguiente imagen, *para él tan lejanos ya y tan extranjeros en su territorio de duelo*.

La medievalización de los elementos y espectros en el poema se va dando con cada imagen, por ejemplo, *Entren todos a vestir el ojoso manto de la fiebre*. Así, la atmósfera se va volviendo febrífuga y se refuerza en la siguiente sucesión, y *conocer el temblor seráfico de la anemia o la transparencia cerosa del cáncer que guarda su materia muchas noches*. Este fenómeno recuerda episodios de ciudad arrasada por la peste bubónica en la Edad Media, la referencia a los barcos perdidos en el mar con marinos al borde de la muerte por el escorbuto, *donde aparece el memento mori*, topoi característico de las Danzas de la muerte de Horozco.<sup>64</sup>

---

<sup>64</sup> Este aspecto ya se había mencionado anteriormente, en el capítulo I, en cuanto a la evolución del concepto de tánatos y muerte.



Sin embargo la diferencia la establece un indicador de modernidad, que ayuda a recordar que el entorno, en cuanto al cronotopo de la obra, es un hospital en tiempo presente. Esa indicación la da la imagen, *hasta desparramarse en la blanca mesa iluminada por un alto sol voltaico que zumba dulcemente*, oposición entre artificial (sol), natural (enfermedad y muerte). Se puede agregar que el tiempo es indeterminado, como en la mayoría de los poemas de Mutis que comparten con el mito la posibilidad de la negación del tiempo a través de un tiempo permanente. Un *illo tempore* que enmarca al poema y con él a los sujetos y los fenómenos.

A veces en la poesía de Mutis es como si se reunieran todas las características, aunque sutilmente, de los movimientos más recientes de la modernidad poética. Romanticismo, Naturalismo, Surrealismo, Vanguardismo y Nadaísmo. Sus expresiones poéticas van desde el reconocimiento de la naturaleza y la búsqueda del ideal perdido hasta la negación o cierto pesimismo y su correspondiente nihilismo sobre los valores vigentes en una sociedad que parece perder su rumbo. Incluso hasta podría decirse que hay en sus poemas cierta nostalgia barroca de la musicalidad y el sentimiento místico-religioso al utilizar invocaciones y ritmos de los poemas de ese tiempo.

Como si Caronte fuese quien marcara el final, y el hospital fuese uno de los círculos del Infierno, el poeta sigue mostrándole al lector los martirios de los hospitales de ultramar haciendo énfasis en su afición tanática, pues indica que en el lugar que se recorre se acaba la vida para empezar la muerte. *¡Adelante señores! Aquí terminan los deseos imposibles.*

Luego viene la figura de la enumeración mediante la cual, el anatema o lo bajo y prohibido e inexpresado sale a relucir como parte del deseo del poeta de desacralizar y bordear el tabú, *el amor por la hermana, los senos de la monja, los juegos en los sótanos, las piernas de las comulgantes.*

Así correspondiendo a la figura del pregón, el poeta convoca haciendo énfasis en el final, aunque también de manera subtextual, ensalzando cierta vitalidad; eros y thánatos están juntas como pulsiones en estas últimas imágenes, *todo termina aquí, señores. ¡Entren, entren! Obedientes a la pestilencia que consuela y da olvido, que purifica y concede la gracia. La soledad de las construcciones.*

Y a través de uno de los símbolos más habituales, la manzana (manzana de Blancanieves, la supuesta manzana de Adán y Eva, la manzana de la discordia, atribuida a Paris; las manzanas de oro del jardín de las Hespérides, que son frutas de inmortalidad y la manzana del Cantar de los Cantares, que según enseña Orígenes representa la fecundidad del Verbo divino), el poema alcanza un clímax dramático, es la invocación sumada ya a la antinomia de la manzana que atrae, pues ahora es la desfiguración del sentido original de objetopreciado, ni la inmortalidad, ni el hechizo del amor o la fecundidad, porque ahora es la podre narcótica del entorno hospitalario. *¡Adelante! Prueben la manzana podrida del cloroformo.*

Esta inversión antinómica de símbolos se entiende con mayor profundidad al tener en cuenta el diccionario de símbolos de Jean Chavallier, y lo dicho en cuanto a la

manzana. Para afirmar su simbolismo se remonta a las referencias del abate E. Bertrand (citado en BOUM, 235), haciendo énfasis en lo que contiene en su interior:

«una estrella de cinco puntas formada por los alvéolos que encierran las pepitas. Por esta razón los iniciados ven en ella la fruta del conocimiento y de la libertad y, por consiguiente, comer la manzana significa para ellos abusar de la inteligencia para conocer el mal, de la sensibilidad para desearlo y de la libertad para perpetrarlo. Pero como pasa siempre, la muchedumbre vulgar toma el símbolo por la realidad. El pentagrama (pentagrammon), símbolo del hombre-espíritu, en el interior de la carne de la manzana simboliza, además, la involución del espíritu en la materia carnal.» Desde el significado que los celtas le atribuían como objeto mágico y de sabiduría hasta la leyenda contada por Oervasius sobre Alejandro Magno y las manzanas que prolongaban la vida hasta 400 años e incluso la referencia a los dioses comen manzanas y permanecen jóvenes hasta el *ragna rak*, es decir, hasta el fin del ciclo cósmico actual+

Por eso la manzana del poema que es de cloroformo se opone tanto al conocimiento como a la inmortalidad, siendo la esencia de la inversión semántica del símbolo.

Luego marcando el paso del tiempo, los estados que atraviesa el entorno (el mismo hospital sería como un gran enfermo y sus pacientes sus parásitos moribundos), en donde Mutis construye la imagen, *el blando paso del éter*. Lo

trascendental de esta imagen es la utilización del referente mítico y poético *éter*, sinónimo de cielo, inmensidad y raíz integrada en la palabra eternidad. De por sí en la psiquis simbólica evoca ideas como dios y muerte pues son alusiones presentes en los marcos temáticos míticos en los cuales el término se encuentra normalmente.

Se presenta además la referencia a aquel moribundo o aquel enfermo que alcanza el estado físico sintomático de la presencia de la enfermedad terminal, *la montera niquelada que ciñe la faz de los moribundos*, lo que es fuera de lo común en esta descripción es la construcción de una imagen asociada a la figura del torero, esto en el sentido de *montera* objeto clásico de la lidia con toros, pues en la tauromaquia es el gorro de terciopelo negro y pasamanería de seda, usado por los toreros, elemento que induce la posibilidad de lucha simbólica contra la muerte o la enfermedad de parte del individuo. Connotación igualmente tanática de por sí por su configuración.

La desesperanza es parte del canto de Mutis como se ha visto antes, así, *la engañosa delicia vegetal de los jarabes* alude a la imposibilidad de cura a través de los medicamentos convencionales.

Tampoco podría faltar la referencia al instrumento quirúrgico apuntando más a una autopsia que a una operación en sujetos vivos, *la sólida lanceta que libera el último coágulo, negro y ya poblado por los primeros signos de la transformación*, indicio marcado por este último término de la muerte, pues es la sangre negra,

sangre mala coagulada que no fluye e indica el cambio fisiológico de la vida a la muerte.

El pregón hace los últimos llamados, voceando en el canto del poema la descripción final del lugar, con las típicas terrazas donde los enfermos reposan, *¡Admiren la terraza donde ventilan algunos sus males como banderas en rehén!* Igualmente es la expresión de los males que se hacen públicos, de la visión clara de la enfermedad.

Como colofón del poema cierra la convocatoria pseudo-religiosa que llama a todos, pues se da la homologación de la enfermedad como una macro-religión en la cual todos pueden participar, enfermedad y muerte; thánatos hermana a los individuos así como Eros lo hace. En la religión judeocristiana el principio del amor hermanaba a los individuos siendo mandato divino, pero la ironía mutisiana que cierra este poema implica que más que eso es la tragedia de la enfermedad y la muerte lo que le corresponde a todos los individuos, *¡Vengan todos feligreses de las más altas dolencias!*

### *TOTALIDAD INTEGRATORIA O SENTIDO ABARCATIVO*

La poesía de Mutis pertenece a la poesía de Vanguardia, ligada a algunos aspectos del Surrealismo (exploración del sueño, la palabra, la imagen subconsciente, la muerte, el gesto, la decadencia moral, el símbolo, entre otros), identificable por sus sentimientos pesimistas y la honda tristeza de sus entornos y personajes. Reflexión poética sobre la palabra, el hombre contemporáneo y su falta de libertad, además de la miseria que le rodea.

En este contexto el acorde de imágenes de sus poemas es la enunciación de matices de una situación que lo impacta y es la desazón de los tiempos modernos. Es decir, Mutis reitera, pero a la par enfatiza, en una órbita tanática, las angustias existenciales del individuo. En tonos cortos, musicalidades sencillas, muestra al ser humano en su intimidad, aprovechándose de estructuras y referentes culturales del mundo occidental, por ejemplo, las imprecaciones al Señor, el colofón amén, la idea de la muerte, el mar, la noche y un poco más local, las referencias a la coloquialidad de su tierra natal, al mencionar los amplios cafetales de su natal Coello.

Pero hay símbolos, arquetipos más repetitivos, como bajos musicales o tonadas de fondo que se repiten en todos sus poemas, imprimiendo semanticidad y que determinan el sentido abarcativo del que hablara Castoriadis, estos son el agua y lo tanático. El primero se presenta de dos maneras, de forma visible o literal en la estructura superficial en cuatro de los siete poemas analizados y la otra forma, es la implícita o tácita, donde el agua es dejada para que sea evocada subconscientemente por el lector a través de la asociación de imágenes, ya sea por entornos (selva, campos, trópicos) o por sitios urbanos, hospitales de ultramar.

La otra gama de acordes es la perspectiva tanática del mundo, la cual está transversalizada en todos estos poemas y que va de la mano con la predominancia de un régimen diurno de la imagen. Cuando el poeta expresa, *Resbaloso y maloliente verdín (poema 204)* o *Vigila los negros pecados de los centinelas (poema Oración de Maqroll)* es la perspectiva de quien ve desde un orden deteriorado y reclama su reconstitución. Mutis reconoce y describe la miseria, la descomposición, la desmoralización del ser humano que ha perdido el ideal y la gloria, pero que podría alcanzar otro estado, uno ideal.

Mutis no deja mensajes o propuestas en sus poemas pero sí críticas e ironías como sugerencias veladas de un encanto perdido.

Por eso como gran conclusión es factible decir que en la obra de Mutis se presenta un régimen de la imagen e igualmente la presencia de lo apolíneo y lo dionisiaco. Como en el caso de la dialéctica que mencionaba Paz, en su obra *El arco y la lira*, Mutis como poeta de la Modernidad evoca una pre-modernidad y sin embargo termina siendo cantor de los hechos de su tiempo; en su poesía se suman las dualidades: decadente-virtuoso, orden-caos, ruindad-altivez, nostalgia-mundanía.

Por eso las imágenes de los siete poemas analizados giran alrededor de referentes reiterativos que anhelan volver a un orden ansiado, son una multiplicidad de acordes que arman un *muthopoios* propio y sustancial, el *deinós* (*intención creativa*) de Mutis, busca incesantemente la recuperación de la dignidad perdida, por eso Maqroll es permanentemente un nostálgico de grandes aventuras, que se daban cuando el mundo era un paraíso para el aventurero pues siempre había algo nuevo que descubrir. Lo tanático encierra entonces una forma de ver al ser humano y su odisea, unos tonos en sus imágenes y un sentido abarcativo que no reivindican una visión positiva, por el contrario, hay pesimismo que señala la unidad de contrarios de su poesía porque pese a todo no pierde la fe, pues aún invoca, reclama, pregona y reivindica.

Esa fe igualmente estaría representada por referentes de imagen como el agua que purifica, que da fluidez y guía hacia la calma o la libertad, pero que al igual que la vida, encierra también, los peligros de la destrucción y la muerte.



Podrá notarse la unión o ligazón simbólica de algunos personajes tanto al desastre como a la acuidad. No es fortuito en el ámbito melancólico de la poesía mutisiana, la distinción del mismo Maqroll y su ubicación en atmósferas lluviosas, rodeadas por el agua del río o del mar. Similar sucede en el campo de sus novelas con personajes como Illona (un solo relato que lleva su nombre) u otro personaje de mención más reiterativa en su obra como Abdul Bashur.

Así mismo, desastre y acuidad articulan un discurso poético cargado de imágenes que involucran a la muerte y la enfermedad en sus diversos variantes. Tanto en su versión negativa del régimen diurno, e incluso en algunas ocasiones, positiva en el régimen nocturno.

La evidencia se encuentra en algunos de los versos de su poema La muerte, ~~%No~~ inventemos sus aguas. Ni intentemos adivinar torpemente sus cauces deliciosos, sus escondidos remansos. De nada vale hacerse el familiar con ella. Volvámosla a su antigua y verdadera presencia+.

Perdida su investidura de miedo y misterio, la muerte asoma a los ojos del lector, en forma de amor fatal y asunción de estado sublime.

Paradójicamente la mayor cantidad de imágenes se agruparon en el haz de la vida y el de la muerte, los otros haces y sus imágenes son variantes de lo que se puede llamar ~~%a~~anatomización+y ~~%a~~erotización+de los temas tratados por el escritor.

Desde esta perspectiva, incluso es más fácil tener una visión global de la obra de Mutis, pues relatos como la Mansión de Araucaima o Las nieves del Almirante, desempeñan una función aglutinadora de las obsesiones del poeta, pues el juego dialéctico y la tensión recorren todas las líneas narrativas o los versos de sus obras.

La triada teórica, Durand-Paz-Castoriadis, se puede palpar en diferentes aspectos de los poemas analizados.

Inicialmente tal y como se ha enunciado anteriormente existe la predominancia de un régimen de la imagen en la obra poética de Mutis. Valdrá recordar que este concepto fue planteado por el antropólogo francés Gilbert Durand quien definía las estructuras de la imaginación y del universo simbólico del hombre a partir de gestos y condicionantes posturales físicas del cuerpo humano, para lo cual utilizó los arquetipos de Jung, conceptos de Bachelard, aspectos del modelo estructuralista de Lévi-Strauss y en algunas ocasiones de planteamientos del estudios psico-neurológicos de Vladimir Bechterev.

El régimen dominante a diferencia de lo que se esperaba hallar, que era la dominancia del correspondiente a la nocturnidad, resultó ser el de la diurnidad. A continuación se enunciarán rápidamente, las determinantes del régimen diurno

que se consideran presentes en la obra mutisiana analizada, para lograr mayor claridad.<sup>65</sup>

1. Esquema de símbolos que se organizan en variedades excluyentes y antitéticas como son luz-oscuridad, alto-bajo, fuerza-flaqueza, naturaleza-cultura y que se sitúan en ejes de positividad y negatividad.

Ejemplo en la obra: Vida-muerte, virtud-pecado, enfermedad-vida, belleza-fealdad, caos-orden, riqueza-pobreza.

2. Pensamiento solar que escinde, separa o discierne dentro de un caos indiferenciado y estructura en categorías y taxonomías el modelo de realidad.

Ejemplo en la obra: % La voz de los hotelesõ +(204), % a los adoradores de la blanda serpienteõ + (Oración de Maqroll), % Los guerreros esperados por añosõ +(Los elementos del desastre), o % la boca enorme brotada como la carne de un fruto en descomposicióñõ +entre otros.

---

<sup>65</sup> Se consideraron algunas perspectivas de Jorge Fernández Gonzalo (2010) en su ensayo El pensamiento de Gilbert Durand: el régimen nocturno en <http://www.suite101.net/content/el-pensamiento-de-gilbert-durand-el-regimen-diurno-a39743>

3. Presencia del símbolo de la espada.

Ejemplo en la obra: rey, guerreros, dios asirio, etc.

4. Imágenes de angustia y miedo que se sitúan en este eje simbólico, organizado en tres secciones: símbolos teriomorfos (animales que amenazan al hombre por el paso del tiempo, la destrucción o la muerte, desde los más indefinidos como plagas a los individualizados como el caballo negro, el toro, animales nocturnos, etc.), símbolos nictomorfos (relacionados con la privación de luz, el abismo, el agua y el ahogamiento) y símbolos catamorfos (relacionados con la caída, como el Infierno, la enfermedad . caer enfermo-, el pozo, el pecado).

Ejemplo en la obra: serpiente, murciélagos, enfermedad, negros pecados, ríos y mar.

5. Organización del mundo a través de imágenes contrarias y esquemas opositivos; una visión temporal del devenir humano que posiciona al hombre frente al tiempo imparable que irredimiblemente conduce a la muerte.

Lo que es especialmente llamativo es que estos símbolos (imágenes igualmente) que deberían aparecer acompañados de sus contrarios de ascensión (símbolos ascensionales, como los pájaros o los ángeles, pero también de poder como la corona o los cuernos), de luminosidad (símbolos espectaculares, como el sol, el

ojo, el conocimiento) y la figura y atributos del héroe (símbolos diairéticos) que vence a los órdenes teriomorfos, nictomorfos y catamorfos a través del símbolo que caracterizaba este régimen, el de la espada, no aparecen, pues el héroe está abatido y en su personalidad indiferente o imprecatoria sólo denuncia, critica o ironiza más no vence.

Está vencido, como igualmente lo está el héroe posible, Dios. Por eso la visión es pesimista. Es la sensación que queda, como característica del sabor existencialista de la poética mutisiana. Cuando el héroe diairético no es Maqroll, es el poeta, que en posición de observador o vidente, se limita a traslucir sus impresiones sobre la realidad poética que lo sobrecoge en su posesión creativa, llevado por su *deinós*, imprimiendo *orgé* (sensación, sentido, fuerza, impulso a sus palabras).

Si la espada corta y separa, del mismo modo cada palabra o signo se asegura en su funcionamiento de fundar las categorías diferenciales y las identidades separándolas.

Por otra parte, el régimen nocturno se diferencia del diurno por no ofrecer variables antitéticas, sino por relacionar diferentes valores en cada una de las imágenes que lo constituyen. De esta manera frente a la antítesis, propone una antífrasis a través de dos esquemas: el nocturno místico (vinculado a la postural digestiva) y el nocturno sintético o diseminatorio (vinculado a la dominante copulativa), de tal manera, que al comprobar el rastreo hecho en los poemas de

Mutis, este régimen está solamente sugerido, implicado o si se quiere sublimado, más no está necesariamente explícito. Es cierto que su variante idealizada, se convierte en anhelo, posibilidad o esperanza, más no en expresión reiterativa en la obra. Otros referentes presentes en los poemas como el envejecimiento, la degradación, el peso del tiempo, la inevitabilidad de la muerte, que configuran la actitud tanática del discurso poético, señalan o indican la preeminencia más bien del régimen diurno de la imagen.

En cuanto a Octavio Paz, la construcción de imágenes, como unidades fundamentales del poema, a través de metáforas que encierran una visión dialéctica y profunda del mundo se evidencia constantemente.

Esa imagen construida por el poeta forma parte como se dijo al comienzo de este trabajo, de los cuatro elementos del poema, producto imaginario, representado en las frases o conceptos que lograron delimitarse en el poema sin mayores dificultades, mostrando la gran riqueza literaria del componente lírico narrativo.

Desde los postulados de Paz y el planteamiento de sentidos y contrasentidos que de forma dinámica se van dando en el poema, se encuentra que la imagen es el mismo sentido, pues todo lo significativo está articulado allí de manera lógica en una especie de red visual semántica, develada a través de las diferentes cuadrículas.

Se confirma además la presencia de lo que se llama realidades homogéneas, dos realidades distintas pero integradas por la imagen, que no generan una posibilidad absurda, por el contrario, homogenizan los sentidos, los igualan y unifican dialécticamente, debido a su presencia en una sola unidad significativa. Por ejemplo la imagen:

Garra disecada y quebradiza de un ave poderosa y tranquila, vieja en edad y valerosa en su trance.

De esta manera lo que Paz establece cómo el principio de contradicción realmente influye en la dinámica de las imágenes en el poema, evidenciado en el hecho de "uno que es otro". Por supuesto, Eros y Tánatos, vida y muerte, nada total y pleno ser, son la realidad poética plasmada en la obra de carácter dinámico y cargada de sentidos y posibilidades.

En cuanto a Castoriadis se comprueba la funcionalidad de *muthopoios* por encima del *metropoios* y la fuerza del *orgé* Mutisiano. Pero aún más trascendental la presencia de acordes y resonancias.

Es el caso del *orgê*<sup>66</sup> porque es la energía que conlleva al poeta a expresar y contar y que influye en el sentido y la *philia* de sus versos, marcando las palabras con una intencionalidad específica. Según Castoriadis, *es la palabra que brinda orgáo y orgasmós, +orgasmo+* En este caso, *+orgê es la pulsión, la impulsión, el empuje espontáneo e incoercible+* Por eso se puede considerar válido expresar que la tendencia erótica o tanática de los griegos, el *orgê* aristotélico, la pulsión de Freud y la carga subconsciente y simbólica del poeta confluyen en el poema, siendo el antes, el durante y el después del acto creativo poético.

La clave está en las palabras, que son agrupadas en la partitura del poema para crear sentidos según sus tonalidades semánticas. Estas no están dispuestas de una forma meramente organizativa, pues conllevan una carga, un temperamento y un *+humor+*; no fueron puestas por simple escogencia, y por lo tanto son piezas de una obra de arte lírica que aportan un sentido, que confluye a uno más macro, general o integral dentro de la unidad que representa el poema, es decir, en la totalidad.

El *orgê* habita en las palabras elegidas por Mutis, en la noche, el barco, la lluvia, el árbol, el mar o los peces; en todas las que poseen el centro gravitacional poético de su obra. Ahora bien, el asunto sería descifrar el *deinós*, es decir, la potencialidad semántica de las palabras en el poema, lo cual *+consiste en*

---

<sup>66</sup> *Orgê* que viene de las *orgas*, las pasiones, es la pasión, furia, el afecto, la fuerza contenida creadora y destructora y de *orgê* es de donde viene la palabra *orgasmo*. Según Castoriadis es una palabra de múltiples interpretaciones, algunas equivocadas. En CASTORIADIS Cornelius *Obra Figuras de lo pensable. Las encrucijadas del laberinto VI. Sección de obras de filosofía*. Edit. Fondo de Cultura de México 2002. pág. 41



presentar efectivamente ligados los atributos designados por el poeta, que, considerados en su esencia, remiten todos a una idea central: la auto-creación del hombre.<sup>67</sup> Esa auto-creación entendida como conciencia de sí mismo ante el hecho poetizado, el humanizarse con la palabra, diferenciándose de otros.

Las potencialidades semánticas son importantes porque la variedad y riqueza reside en las palabras, mucho más si se entiende que es aquello residente en las imágenes construidas por el poeta con palabras. En esas potencialidades, pero también en esa *kinética* como energía presente en la palabra de Mutis, están los engranajes de su discurso poético, su valor estético y semántico.

Para dar ejemplo de las potencialidades, Castoriadis aplica a una forma poética teatral trágica, como lo es Hamlet de William Shakespeare un proceso asociativo semántico, estableciendo qué relación o conexión tienen o presentan las palabras entre sí en el marco de la obra y aún por fuera de ella. Esta aplicación permite desvelar, a la par con el sistema durandiano, sentidos y valores de las construcciones poéticas de Mutis.

Toda esta indagación debería también conducir a encontrar el lugar común de la metáfora en este autor. Esto como el espacio común que refiere la imagen construida por el poeta. Así, luz, vida, mar, hospital, tierra, son espacios comunes de esa metaforización, que configura la imagen, la arma o articula. La metáfora es la argamasa que consolida una imagen determinada. No es lo mismo decir

---

<sup>67</sup> O. ant. Cit. Pp. 42-43

la mariposa que vuela a decir con alas de terciopelo mariposa que vuela. Por eso no podría negarse la participación de la metáfora en la construcción de imágenes poéticas reafirmando su condición polisémica por los múltiples sentidos que esta como margen creativo ofrece, teniendo en cuenta que *es el espesor lo que interesa*.

En cuanto a los aportes de este trabajo, se pueden presentar en tres aspectos fundamentales, a saber:

#### 1. Campo de estudio

Está dado por el hecho de abordar la poesía de un autor poco estudiado como lo es Álvaro Mutis.

Cada vez que la obra de un poeta se aborda con enfoques hermenéuticos y aplicaciones metodológicas diferentes se da la posibilidad de enriquecer su lectura, su difusión y por lo tanto promover su conocimiento. Máxime cuando este autor, dio un salto del trabajo versificador para pasar a la prosa, donde novelas y relatos han recibido mayor atención, más no así sus poemas en el campo del estudio textual. Sin embargo autores como Gustavo Cobo Borda o el mismo Fernando, Charry Lara están dentro de los estudiosos contados que han abordado la obra mutisiana y este trabajo ha sido un aporte a esa línea de estudio y desvelamiento de una obra rica en imágenes, referencias, símbolos y metaforizaciones.

## 2. Aplicación de modelos teóricos

Dos modelos teóricos de estudiosos, como Levi Straus y Gilbert Durand, cuyo campo de aplicación es la mitología, se trasladan aplicativamente al estudio de la poesía y las recurrencias temáticas que una obra poética representa. Una experiencia académica interesante donde se comprueba la utilidad de los esquemas y planteamientos de estos dos teóricos. Esto sin mencionar los aportes de Paz y Castoriaris, los cuales permitieron cimentar el análisis y los resultados del presente estudio.

## 3. Análisis de la imagen metafórica

La imagen poética es un elemento del arte que se caracteriza por su alta carga semántica y también por las posibles lecturas que se le pueden aplicar. Por eso resulta importante cualquier estudio que se haga de ella en casos específicos. Sus dinámicas, las implicaciones en el contexto del poema, relación con la construcción de metáforas, elementos metaforizadores comunes en un discurso poético, son aspectos que terminan configurándose como aportes de este trabajo de análisis poético.

## ADJUNTOS

OBRA: LOS ELEMENTOS DEL DESASTRE POEMA 01: 204 Pág. 27

VIDA	THANATOS	PECADO	MISERIA	OSCURIDAD	LUZ	AGUA	MUERTE
1. La voz de los hoteles	5. Viuda desnudez sobre la cama		3. Agrio olor a comida	2. Sirvientes que salen como espantados murciélagos		6. Del cuerpo sale un vaho tibio de campo recién llovido	
4. Hermosa inquilina del 204	14. Del terciopelo a los orinales		9. Resbaloso y maloliente verdín	10. Nada hay sino una sombra		8. El agua que gotea en los lavatorios	
13. Incansable viajera			11. Cuando el mediodía siembre de monedas el mugriento piso	7. Tránsito de sus noches tremolantes		12. Agua lavará las impurezas y renovará las fuentes del deseo	
16. Oración matinal de la inquilina						15. De los orinales al río	

OBRA: LOS ELEMENTOS DEL DESASTRE POEMA 02: ORACIÓN DE MAQROLL

OBRA: LOS ELEMENTOS DEL DESASTRE POEMA 02: ORACIÓN DE MAQROLL

VIDA	THANATOS	PECADO	MISERIA	OSCURIDAD	LUZ	AGUA	MUERTE
15. Impides a la selva entrar en los parques	2. Mi cuerpo como fuente inagotable de tu infamia	1. Persigue a los adoradores de la blanda serpiente	23. Recostado en las graderías de una casa infame	13. Quitaste a los ciegos su bastón	10. Ilumina el dormitorio del payaso	3. Seca los pozos que hay en mitad del mar 5. Lava los patios de los cuarteles	24. Concédele la gracia de morir envuelto en el polvo de las ciudades
17. Los rezagados amantes	4. Los peces copulan sin lograr reproducirse	6. Vigila los negros pecados de los centinelas		14. Densa felpa del deseo que los acosa sorprende en las tinieblas	24. Iluminado por todas las estrellas del firmamento	20. Bendición de las piscinas públicas	
18. Tardes de fiesta	7. Engendra, señor, en los caballos la ira de tus palabras	11. Infundes esa impúdica sonrisa de placer					
19. Barba de asirio y callosas manos	8. El dolor de viejas mujeres sin piedad	16. Los incestuosos					
	9. Desarticula las muñecas						
	2. La esfinge de trapo que predica en las salas de espera						
22. Preces de este avizor suplicante							
25. Siervo ha observado pacientemente las leyes de la manada	16. Devorar (la selva) los caminos de arena						
26. No olvides su rostro	21. Subsecuente baño de los adolescentes sin pecado						

OBRA: LOS ELEMENTOS DEL DESASTRE POEMA 03: LOS ELEMENTOS  
DEL DESASTRE

VIDA	THANATOS	PECADO	MISERIA	OSCURIDAD	LUZ	AGUA	MUERTE
1. Una pieza de hotel ocupada por distracción o prisa	19. la boca enorme brotada como la carne de un fruto en descomposición	6. la libreta de apuntes y los dibujos obscenos que olvidara un agente viajero	8. cosecha siempre renovada tras el pálido orín de las ventanas	18. grandes ojos oscuros y acuosos	14. hasta cuando el alba lo derriba (insecto) de un golpe traicionero	12. al tiempo de los baños de todo el día en el río torrentoso y helado que corre entre el alto muro de los montes	4. el rey muerto por los terroristas, cuyo cadáver despernacado en el coche, se mancha precipitadamente de sangre
2. proféticos tesoros	41. Me refiero a los ataúdes, a su penetrante aroma de pino verde trabajado con prisa	31. el recuento minucioso y pausado de extraños accidentes y crímenes memorables		49. Un ave de alas recortadas y seguras, oscuras y augurales		36. La hiel de los terneros que macula los blancos tendones palpitanes del alba.	13. De repente calla la música para dejar únicamente el bordoneo de un grueso y tibio insecto que se debate en su ronca agonía
3. El arrogante granadero, bersagliere+ funambulesco	43. los estampidos de la madera fresca que sorprenden la noche de las bóvedas como disparos de cazador ebrio	33. como un tapete gris de hastío				37. Un hidroavión de juguete tallado en blanda y pálida madera sin peso, baja por el ancho río de corriente tranquila, barrosa	24. Los guerreros, hermano, los guerreros cruzan países y climas con el rostro ensangrentado y polvoso y el rígido ademán que los precipita a la muerte
5. el desnudo tentador de senos argivos y caderas 1900						48. Afuera, al vasto mar lo mece el vuelo de un pájaro dormido en la hueca inmensidad del aire	40. Va sin miedo a morir entre la marejada rencorosa de un océano de aguas frías y violentas
7. Una pieza de hotel en tierras de calor y vegetales de tiemo tronco y hojas de plateada pelusa						50. el pico cerrado y firme, cuenta los años que vienen como	
9. No espera a que estemos							

*Thánatos en Poesía Álvaro Mutis por Mauricio Suárez*

completamente despiertos						una gris marea pegajosa y violenta	
10. Entre el ruido de dos camiones que cruzan veloces el pueblo						56. Hay que sorprender la reposada energía de los grandes ríos de aguas pardas que reparten su elemento en las cenagosas extensiones de la selva	
11. fluye la música lejana de una humilde vitrola que lenta e insistente nos lleva hasta los años de imprevistos sudores y agrio aliento							
15. Nada ofrece de particular su cuerpo							
16. Ni siquiera la esperanza de una vaga armonía que nos sorprenda cuando llegue la hora de desnudarse							
17. En su cara, su semblante de anchos pómulos							
20. su melancólico y torpe lenguaje							
21. su frente estrecha limitada							

*Thánatos en Poesía Álvaro Mutis por Mauricio Suárez*

<p>por la pelambre salvaje que se desparrama como maldición de soldado</p> <p>22. Nada más que su rostro advertido de pronto desde el tren que viaja entre dos estaciones anónimas</p> <p>23. cuando bajaba hacia el cafetal para hacer su limpieza matutina.</p> <p>25. Los guerreros esperados por años</p> <p>26. y cuya cabalgata furiosa nos arroja a la medianoche del lecho</p> <p>27. divisar a lo lejos el brillo de sus arreos que se pierde allá, más abajo de las estrellas</p> <p>28. Los guerreros, hermano, los guerreros del sueño que te dije</p>							
--	--	--	--	--	--	--	--



*Thánatos en Poesía Álvaro Mutis por Mauricio Suárez*

<p>29. El zumbido de una charla de hombres que descansaban sobre los bultos de café y mercancías</p>							
<p>30. su poderosa risa al evocar mujeres poseídas hace años</p>							
<p>32. el torpe silencio que se extendía sobre las voces</p>							
<p>34. como un manoseado territorio de aventura</p>							
<p>35. todo ello fue causa de una vigilia inolvidable</p>							
<p>38. (hidroavión) Ni se mece siquiera, conservando esa gracia blanca y sólida que adquieren los aviones al llegar a las grandes selvas tropicales</p>							
<p>39. Qué vasto silencio impone su terso navegar sin</p>							

<p>estela</p> <p>42. a su carga de esencias en blanda y lechosa descomposición</p> <p>44. Cuando el trapiche se detiene y queda únicamente el espeso borboteo de la miel en los fondos</p> <p>45. un grillo lanza su chillido desde los pozuelos de agrio guarapo espumoso</p> <p>46. Así termina la pesadilla de una siesta sofocante</p> <p>47. herida de extraños y urgentes deseos despertados por el calor que rebota sobre el dombo verde y brillante de los cafetales.</p> <p>51. Por encima de la roja nube que se cieme sobre la ciudad nocturna</p>							
---	--	--	--	--	--	--	--

52. por encima del afanoso ruido de quienes buscan su lecho							
53. pasa un pueblo de bestias libres en vuelo silencioso y fácil							
54. (bestias) En sus rosadas gargantas reposa el grito definitivo y certero							
55. El silencio ciego de los que descansan sube hasta tan alto							
57. en donde se crían los peces más voraces y las más blandas y mansas serpientes							
58. Allí se desnuda un pueblo de altas hembras de espalda sedosa							
59. (altas mujeres) y dientes separados y firmes con los cuales muerden la dura roca del día.							

**Otras imágenes clasificadas en el aspecto Vida:**

20. su melancólico y torpe lenguaje

21. su frente estrecha limitada por la pelambre salvaje que se desparrama como maldición de soldado

22. Nada más que su rostro advertido de pronto desde el tren que viaja entre dos estaciones anónimas

23. cuando bajaba hacia el cafetal para hacer su limpieza matutina.

25. Los guerreros esperados por años

26. y cuya cabalgata furiosa nos arroja a la medianoche del lecho

27. divisar a lo lejos el brillo de sus arreos que se pierde allá, más abajo de las estrellas

28. Los guerreros, hermano, los guerreros del sueño que te dije

29. El zumbido de una charla de hombres que descansaban sobre los bultos de café y mercancías

30. su poderosa risa al evocar mujeres poseídas hace años

32. el torpe silencio que se extendía sobre las voces

34. como un manoseado territorio de aventura

35. todo ello fue causa de una vigilia inolvidable

38. (hidroavión) Ni se mece siquiera, conservando esa gracia blanca y sólida que adquieren los aviones al llegar a las grandes selvas tropicales

39. Qué vasto silencio impone su terso navegar sin estela

42. a su carga de esencias en blanda y lechosa descomposición
44. Cuando el trapiche se detiene y queda únicamente el espeso borboteo de la miel en los fondos
45. un grillo lanza su chillido desde los pozuelos de agrio guarapo espumoso
46. Así termina la pesadilla de una siesta sofocante
47. herida de extraños y urgentes deseos despertados por el calor que rebota sobre el dombo verde y brillante de los cafetales.
51. Por encima de la roja nube que se cierne sobre la ciudad nocturna
52. por encima del afanoso ruido de quienes buscan su lecho
53. pasa un pueblo de bestias libres en vuelo silencioso y fácil
54. (bestias) En sus rosadas gargantas reposa el grito definitivo y certero
55. El silencio ciego de los que descansan sube hasta tan alto
57. en donde se crían los peces más voraces y las más blandas y mansas serpientes
58. Allí se desnuda un pueblo de altas hembras de espalda sedosa
59. (altas mujeres) y dientes separados y firmes con los cuales muerden la dura roca del día.

OBRA: LOS ELEMENTOS DEL DESASTRE POEMA 04: Los trabajos perdidos

Pág. 58

VIDA	THANATOS	PECADO	MISERIA	OSCURIDAD	LUZ	AGUA	MUERTE
3. crece la planta del poema	20. con la arena triturada en los dientes y las uñas con sangre de monarcas	34. Poesía: moneda inútil que paga pecados ajenos con falsas intenciones de dar a los hombres la esperanza	12. perseguir a los indios y acariciar mujeres en mugrientos solares	1. Por un oscuro túnel donde se mezclan ciudades		2. olores, tapetes, iras y ríos	11. Si matar los leones y alimentar las cebras
4. Una seca y amarilla hoja prensada en las páginas de un libro olvidado	de agria leche	34. El puente del alba con sus dientes y sombras	16. si su música predica la evidencia de futuras miserias			9. los vientos y las aguas substituyen	27. Todo aquí muere lentamente
	38. y además las palabras nos cubren de tal modo	35. Comercio milenario de los prostíbulos					28.evidentemente, sin vergüenza: hasta los rieles del tren se entregan al óxido
		44. para decir pasiones innombrables y esconder la					

*Thánatos en Poesía Álvaro Mutis por Mauricio Suárez*

5. es el vano fruto que se ofrece	que no podemos ver lo mejor de la batalla	vergüenza es el poema				23. los días delgados como el manantial que brota de las minas	36. Esperar el tiempo del poema es matar el deseo
6. La poesía substituye	39. cuando la bandera florece en los sangrientos muñones del príncipe ¡Eternizad este instante!					25. (materia) que cobija una lluvia insistente sobre el cinc de los trópicos	37. aniquilar las ansias, entregarse a la estéril angustia
7. la palabra substituye	41. El amargo nudo que ahoga a los ladrones de ganado cuando se acerca el alba es el poema					46. La caspa luminosa de los chacales es el poema	42. El tibio y dulce hedor que inauguran los muertos es el poema
	50. Garra disecada y						45. El cadáver hinchado y gris del sapo lapidado por los escolares es el poema

*Thánatos en Poesía Álvaro Mutis por Mauricio Suárez*

8.	el	quebradiza						
	hombre	de un ave						
	substituye	poderosa y						
		tranquila,						
		vieja en						
		edad y						
		valerosa en						
		su trance						
10.	la							
	derrota	se						
	repite	a						
	través de los							
	tiempos							
	¡ay,	sin						
	remedio!							
13.	olvidar							
	las comidas							
	y dormir							
	sobre las							
	pedras							
14.	es la							
	poesía,							
	entonces ya							
	está hecho							
	el milagro y							
	sobran las							
	palabras.							



15. Pero si acaso el poema viene de otras regiones						
17. entonces los dioses hacen el poema						
18. No hay hombres para esta faena						
19. Pasar el desierto cantando						
21. es el destino de los mejores, de los puros en el sueño y la vigilia						
22. Los días partidos por el pálido cuchillo de						

las horas							
24. los días del poema ... Cuánta vana y frágil materia preparan para las noches							
26. Hierbas del dolor							
29. marcan la tierra con infinita ira paralela y dorada							
30. La gracia de una danza que rigen escondidos instrumentos							
31. La voz perdida en las pisadas, las pisadas							

perdidas en el polvo							
32. el polvo perdido en la vasta noche de cálidas extensiones							
33. o solamente la gracia de la fresca madrugada que todo lo olvida							
40. El metal blando y certero que equilibra los pechos de incógnitas mujeres es el poema							
43. La duda entre las palabras vulgares							

47. De nada vale que el poeta lo diga							
48. el poema está hecho desde siempre							
49. Viento solitario							

OBRA: LOS TRABAJOS PERDIDOS POEMA 05: Amén pág. 63

VIDA	THANATOS	PECADO	MISERIA	OSCURIDAD	LUZ	AGUA	MUERTE
4. te iniciará en su constante brisa de otro mundo.	2. Al retorno de una furiosa adolescencia,  6. como un cazador que a su regreso reconoce sus marcas en la brecha					3. Te abrirá los ojos a sus grandes aguas	1. Que te acoya la muerte con todos tus sueños intactos.  3. al comienzo de las vacaciones que nunca te dieron, te distinguirá la muerte con su primer aviso.  5. La muerte se confundirá con tus sueños y en ellos reconocerá los signos que antaño fuera dejando

## OBRA: LOS TRABAJOS PERDIDOS POEMA 06: Cada poema Pág. 75

VIDA	THANATOS	PECADO	MISERIA	OSCURIDAD	LUZ	AGUA	MUERTE
1. Cada poema un pájaro que huye del sitio señalado por la plaga	12. Cada poema invadiendo y desgarrando la amarga telaraña del hastío	18. metal que dobla por los condenados	4. una falsa moneda de rescate	13. Cada poema nace de un ciego centinela que grita al hondo hueco de la noche el santo y seña de su desventura		5. un tiro al blanco en medio de la noche horadando los puentes sobre el río	2. Cada poema un traje de la muerte por las calles y plazas inundadas en la cera letal de los vencidos
10. un crujir de los mástiles y jarcias que sostienen el peso de la vida	21. cada poema esparce sobre el mundo el agrio cereal de la agonía			17. madera en sombra de las siemprevivas		6. cuyas dormidas aguas viajan de la vieja ciudad hacia los campos donde el día prepara sus hogueras	3. Cada poema un paso hacia la muerte
						9. Cada poema un lento naufragio del	7. Cada poema un tacto yerto del que yace en la

*Thánatos en Poesía Álvaro Mutis por Mauricio Suárez*

						deseo	losa de las
						11. Cada	clínicas
						poema un	8. un ávido
						estruendo de	anzuelo que
						lienzos que	recorre
						derrumban	el limo blando
						sobre el rugir	de las
						helado de las	sepulturas
						aguas	
						el albo	
						aparejo del	
						velamen	
						14. Agua de	
						sueño	15. fuente de
							ceniza
							16. piedra
							porosa de los
							mataderos
							19. aceite
							funeral de
							doble filo
							20. cotidiano
							sudario del
							poeta





OBRA: RESEÑA DE LOS HOSPITALES DE ULTRAMAR POEMA 07: Pregón de los hospitales Pág. 95

VIDA	THANATOS	PECADO	MISERIA	OSCURIDAD	LUZ	AGUA	MUERTE
2. Observen el dombo de los altos árboles cuyas oscuras hojas, siempre húmedas, protegidas por un halo de plateada pelusa	1. ¡Miren ustedes cómo es de admirar la situación privilegiada de esta gran casa de enfermos!	13. ¡Adelante señores! Aquí terminan los deseos imposibles:		3. dan sombra a las avenidas por donde se pasean los dolientes!	12. hasta desparramarse en la blanca mesa iluminada por un alto sol voltaico que zumba dulcemente		20. ¡Adelante! Prueben la manzana podrida del cloroformo
4. Escuchen el amortiguado paso de los ruidos lejanos que dicen de la presencia de un mundo que viaja ordenadamente al desastre de los años	5. al olvido, al asombro desnudo del tiempo	14. el amor por la hermana					21. el blando paso del éter
8. para él tan lejanos ya y tan extranjeros en	6. ¡Abran bien los ojos y miren cómo la	15. los senos de la monja					22. la montera niquelada que ciñe la

*Thánatos en Poesía Álvaro Mutis por Mauricio Suárez*

su territorio de duelo.	pulida uña del síntoma marca a cada uno con su signo de especial desesperanza!						faz de los moribundos
16. los juegos en los sótanos	7. ( a cada uno) sin herirlo casi, sin perturbarlo, sin moverlo de su doméstica órbita de recuerdos y penas y seres queridos	18. las piernas de las comulgantes					28. ¡Vengan a hacer el noviciado de la muerte, tan útil a muchos, tan sabio en dones que infestan la tierra y la preparan!
17. la soledad de las construcciones	9. Entren todos a vestir el ojoso manto de la fiebre						
24. la engañosa delicia vegetal	10. y conocer el temblor seráfico de la						

*Thánatos en Poesía Álvaro Mutis por Mauricio Suárez*

de los jarabes	<p>anemia</p> <p>11. o la transparencia cerosa del cáncer que guarda su materia muchas noches</p> <p>19. todo termina aquí, señores. ¡Entren, entren! Obedientes a la pestilencia que consuela y da olvido, que purifica y concede la gracia.</p> <p>23. la ola granulada de los febrífugos,</p> <p>25. la sólida lanceta que libera el último</p>					
----------------	--	--	--	--	--	--

coágulo, negro y ya poblado por los primeros signos de la transformación.							
26. ¡Admiren la terraza donde ventilan algunos sus males como banderas en rehén!							
27. ¡Vengan todos feligreses de las más altas dolencias!							

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Álvarez, D'orsenville J.M. (1956). *Colombia literaria*. Bogotá, Biblioteca de autores contemporáneos

Barrero, Fajardo Mario (2008). *La Obra Poética De Álvaro Mutis: Entre Imperativos y vacilaciones Universidad De Salamanca*. España: Facultad De Filología Departamento De Literatura Española E Hispanoamericana.

Castoriadis, Cornelius. (2002). *Figuras de lo pensable. Las encrucijadas del laberinto VI. Sección de obras de filosofía*. México: Fondo de Cultura.

Baudelaire, Charles. (1999). *Las flores del mal*. España: MJ ediciones

Baudrillard, Jean. (1992). *El intercambio simbólico de la muerte*. Venezuela: Monte Ávila Editores.

Chavallier, Jean. (1986). *Diccionario de símbolos* Barcelona: Herder.

Cobo, Borda Juan Gustavo. (Noviembre de 2007). *Los Viajes de Maqroll el Gaviero y su Cómplice Álvaro Mutis* En revista Avianca, ( ) ,54-56.

Cobo, Borda Juan Gustavo. (1989). *Álvaro Mutis*. Bogotá, Colombia: Procultura.

Cobo, Borda Gustavo. (1989). *Para leer a Álvaro Mutis*. Bogotá, Colombia: Espasa.

Charry, Lara Fernando. (1975). *Lector de poesía*. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura

Durand, Gilbert. (2004). *Las Estructuras antropológicas del imaginario, Introducción a la arquetipología general*. México: Fondo Cultura Económica.

Fernández Gonzalo Jorge (2010) Ensayo El pensamiento de Gilbert Durand: el régimen nocturno. Recuperado de [http:// www.suite101.net/content/el-pensamiento-de-gilbert-durand-el-regimen-diurno-a39743](http://www.suite101.net/content/el-pensamiento-de-gilbert-durand-el-regimen-diurno-a39743)

Jankélévich Vladimir. (2004). *Pensar la muerte*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica

Mutis, Álvaro. (1991). *La Mansión de Araucaima/El Diario De Lecumberri*. Bogotá: Norma, Colección Cara y Cruz.

Mutis, Álvaro. (1985). *Empresas y tribulaciones de Maqroll El Gaviero*. Madrid: Grupo Santillana Editores.

Mutis, Álvaro. (1985) *Obra Literaria, Poesía*. Colombia: Procultura.

Mutis, Álvaro. (1995), *Antología Personal*. Prólogo de Octavio Paz. Argentina: Argonauta.

Mutis, Álvaro. (1997). *Siete Novelas. Empresas y Tribulaciones de Maqroll. El Gaviero*. Colombia: Alfaguara.

Marcuse, Herbert. (1983). *Eros y civilización*. Madrid: Sarpe S.A.

Muñoz Espinosa María Teresa. (Junio 2010). El culto al dios Murciélagos en Mesoamérica. Recuperado de [http:// www.arqueomex.com/S2N3nMurcielago80.html](http://www.arqueomex.com/S2N3nMurcielago80.html).

Paz Octavio. (2003) *El arco y la lira*. México: Fce Editores.

Posteguillo Santiago (2010). *Las legiones malditas*. Barcelona, España: Ediciones B.

Quiroz Fernando. (1993). *El Reino que estaba para mí*. Colombia: Norma.

Rodríguez Pouget Sophia. (30 de junio 2007) *Conversación Con Álvaro Mutis+* *Suplemento Dominical*. Colombia: El Tiempo.

Ríos A. Clara Inés (2010). Violencia y relación pedagógica. *Revista Educación y Pedagogía* Nos.8 y 9. Recuperado de [aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/revistaeyp/.../5096](http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/revistaeyp/.../5096)

Separata. (Marzo 2002). Álvaro Mutis Premio Cervantes. *Revista Número*, 32, marzo,

Sucre Guillermo (1985) *La máscara, la transparencia. Ensayos de poesía hispanoamericana*. Colombia: Tierra firme

Yubero Fernando. (2006). Bienvenida la noche: la luz y la mirada en un poema de Alianza y condena. Recuperado de [http:// www.zurgai.com/PDF/072006101.pdf](http://www.zurgai.com/PDF/072006101.pdf)