

MAQROLL EL GAVIERO: UNA HETERONIMIA COMPLEMENTARIA¹

Mario Barrero Fajardo
Universidad de los Andes (Bogotá-Colombia)
mbarrero@uniandes.edu.co

l alumbramiento de Maqroll el Gaviero

De manera acorde con su condición de criatura literaria siempre difícil de perfilar, Maqroll el Gaviero cuenta con dos partidas de nacimiento: la primera se remonta a 1948 cuando en *La balanza*, libro que Álvaro Mutis publicó de manera conjunta con Carlos Patiño Roselli, se incluyó el poema titulado “Oración de Maqroll”; y la segunda data de 1953, cuando este poema se retomó, con una ligera modificación, en *Los elementos del desastre*, el primer poemario en solitario de Mutis. Esta segunda versión de la “Oración” es la que se ha constituido a lo largo de los años y de las posteriores reediciones del libro en el acta oficial de nacimiento del Gaviero. Inscrita en la etapa en que el poeta colombiano concebía su quehacer literario como un “trabajo perdido”, la “Oración” sobresale por su carácter de plegaria mediante la cual, al tiempo que se denuncian las miserias de la vida cotidiana, se suplica a un ser superior una dádiva final:

¡Oh Señor! Recibe las preces de este avizor suplicante y concédele la gracia de morir envuelto

A partir del estudio de los poemarios publicados por Álvaro Mutis entre 1948 y 1973, este trabajo establece la génesis y el posterior transcurso hacia la mayoría de edad poética por parte de Maqroll el Gaviero, a la luz de los modelos de escritura heterónima desarrollados previamente por Fernando Pessoa y Antonio Machado. Ejercicio durante el cual también se matiza el parentesco de Maqroll con las criaturas literarias de poetas hispanoamericanos contemporáneos tales como Eugenio Montejó y Juan Gelman.

Palabras clave: Maqroll el Gaviero, Álvaro Mutis, poesía hispanoamericana contemporánea, poesía colombiana contemporánea, heteronimia poética

Recibido: 14 de marzo de 2011
Aceptado: 22 de julio de 2011

en el polvo de las ciudades, recostado en las graderías de una casa infame e iluminado por todas las estrellas del firmamento.

Recuerda Señor que tu siervo ha observado pacientemente las leyes de la manada. No olvides su rostro.

Amén (1997: 85).

Un ruego que llama la atención por su tono fúnebre, por la inminente muerte de quien lo entona, en contraposición con el nacimiento poético de ese “siervo” que, a pesar de cumplir con los mandatos impuestos a la “manada”, no deja de recalcar su distancia frente a ésta dada su condición privilegiada de “avizor”, lo que le permite entrever, entre las brumas que separan “el polvo de las ciudades” y “las estrellas del firmamento”, el final de sus días y registrarlos con cruda realidad en una especie de borrador de acta de defunción –antes que partida de nacimiento. Una voz que pareciera venir de regreso de todo, que ya hubiera cumplido con su cuota de “una temporada en el infierno”, y que responde a un enigmático nombre –“Maqroll”–, mediante el cual Mutis deseaba liberar a su criatura poética de cualquier atadura cultural, proyecto que, según el propio autor, no logró a cabalidad:

El nombre de Maqroll se originó en un instante. Trataba de buscar un nombre que no tuviera ninguna significación geográfica, nacional o regional y se me ocurrió de repente. El acierto fue poner la Q sin u, que es la usada en la transcripción al español del lenguaje árabe, y suena

*Maqroll el Gaviero: a
Complementary Heteronomy*

This article explores the origin and development of Maqroll el Gaviero, Alvaro Mutis poetic voice, between 1948 and 1973 in the framework of Fernando Pessoa’s and Antonio Machado’s model of heteronimic poetry. The article studies, as well, the relation between Maqroll and poetic voices of contemporary Spanish-American writers Eugenio Montejo and Juan Gelman.

Key words:

Maqroll el Gaviero, Álvaro Mutis, Contemporary Spanish-American Poetry, Contemporary Colombian Poetry, Heteronimic Poetry.

como una k pronunciada con el fondo del paladar. Desde luego era muy ingenuo de mi parte creer que eso no tenía connotación, porque pronunciado en otra forma puede ser el simple señor escocés Mc Roll. La invención del nombre fue repentina, no fue cosa muy elaborada. Me acordaba de la historia del nombre Kodak, que se buscó fuera internacional y se pudiera decir en todas las lenguas. Encontré Maqroll, con su connotación mediterránea y a veces catalana, como me lo han dicho muchas personas (En García Aguilar, 2003: 16-17).

Pero ese intento fallido de dotar a la voz poética de un carácter de extraterritorialidad pleno, puede percibirse como una reivindicación del mestizaje cultural que subyace en su proceso de creación y que le ha permitido trasegar por diferentes escenarios reivindicando su condición de meteco, con las ventajas y desventajas que ello pueda tener en un siglo XX –periodo histórico que le ha correspondido habitar a Maqroll– signado por feroces nacionalismos y regionalismos temerosos de aquel a quien no se puede encasillar en sus siempre reducidas y pobres categorías de identificación de sus miembros. De manera acertada, Michèle Lefort resalta que mediante el bautizo de Maqroll, Mutis logra generar un núcleo semiótico en el que de manera simultánea se denota la particularidad de la voz poética así llamada –lleva un nombre único e irrepetible–, y se connota su posible vínculo con diversas esferas culturales, sutil metáfora del permanente oscilar entre lo particular y lo universal presente en la obra mutisiana desde sus comienzos (Lefort, 1996: 150-151). Otros críticos han querido rastrear el origen del nombre de “Maqroll” a partir de una derivación del nombre de otras voces literarias que lo antecedieron en el marco de la literatura moderna, tal es el caso de Giulio Guarducci que plantea el parentesco con el Maldoror de Lautréamont, no sólo en cuanto a su parentesco fonético, sino también respecto al tono provocador y desencantado a su vez de sus respectivos cantos (Guarducci, 2005: 158). De igual manera se podría especular sobre su “parentesco” de nombre y tono con el “Marlow” de Joseph Conrad, especialmente con el que viaja río arriba en busca de Kurtz en *El corazón de las tinieblas*, lo cual, aunque válido a la luz del ciclo narrativo publicado en torno a su figura a partir de 1986 (*Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*), para el momento de su alumbramiento como voz poética es algo

apresurado, en la medida en que más allá de la certeza de estar ante la plegaria final de un moribundo, la “Oración” no brinda mayor información sobre las peripecias existenciales de aquel que ruega porque se le conceda un determinado escenario para agotar en él sus horas finales.

Aunque no debe pasarse por alto que en la introducción a la oración propiamente dicha sí se registra una alusión que permite especular sobre la trayectoria vital de Maqroll: es justamente en dicho preámbulo, y no en el título del poema, tal como se indica de manera incorrecta en varias reseñas, donde se señala el oficio que signará el destino de la voz mutisiana, su condición de “gaviero”, de hombre de mar acostumbrado a otear el horizonte desde el extremo del palo mayor del barco para orientar al resto de la tripulación respecto al rumbo a seguir. El origen de dicha caracterización de Maqroll surge de dos experiencias significativas en la formación de Mutis. Primero, sus viajes a temprana edad entre el puerto belga de Amberes —la familia residía en Bruselas dado el cargo diplomático que ocupaba el padre— y Buenaventura —el principal puerto colombiano sobre el Pacífico, al que se tenía acceso luego de cruzar el Canal de Panamá—. Y segundo, su también precoz vocación de lector que le permitió entrar en contacto con la obra de novelistas tales como el ya mencionado Conrad y Melville, creadores de reveladoras narraciones sobre el atrayente pero sacrificado universo de los marinos decimonónicos que para los lectores del siglo XX, entre ellos Mutis, se convirtieron en una especie de últimos quijotes que serían aniquilados o condenados al ostracismo por la modernización de los medios de transporte en la que primó el valor de lo veloz, generando que los cielos se convirtieran en el nuevo escenario de los “héroes” modernos y relegando los mares a la condición de un espacio tedioso por el que siguieron navegando unos “seres” que habían perdido su lugar en el mundo. Respecto a los viajes en barco que adelantó Mutis en compañía de su familia entre Bélgica y Colombia a finales de los años veinte y comienzos de los treinta del pasado siglo, que seguramente corresponden a los de una de las últimas generaciones de viajeros que allanaron de esa manera la distancia entre América y el Viejo continente, el otrora niño-viajero apuntaba décadas después lo siguiente:

Esos viajes [Amberes-Buenaventura] representaban la más grande fascinación que había en mi vida, pues me permitían entrar en contacto directo

con el mar, una presencia que siempre me ha dominado. [...] En cada viaje trataba de hacerme amigo del capitán, para que éste me bajara al cuarto de motores y me dejara ver ese mundo interno del casco. Para sentir esa rutina maravillosa que se vive en las bodegas, y contemplar a los hombres amarrando las cargas o descargando en los puertos. Me metía por todos los rincones, y a veces me subía por las escaleras empotradas en la chimenea para mirar desde lo alto, para sentirme como los marineros que trepaban al palo más alto de los veleros y anunciaban todo lo que veían desde allí... para sentirme como esos gavieros a los que dejó atrás el radar de las embarcaciones modernas (En Quiroz, 1993: 21-22).

De esta declaración se desprenden rasgos fundamentales de las características que desde sus inicios definirán al gaviero mutisiano: su intención de mezclarse con los otros miembros de la tripulación pero también la necesidad de hallar una posición privilegiada respecto a éstos, no para juzgarlos, sino para poder contemplarlos desde otra dimensión, al tiempo que se otea el horizonte; un querer ser parte de la “manada”, pero no para vivir ciegamente en su seno, sino con una plena conciencia del rumbo que ésta sigue y de los peligros que la pueden acechar en su andadura. De igual forma, aunque dichas en su vejez, las palabras antes citadas reflejan el temprano deseo del prospecto de poeta de querer sentirse como otro, una necesidad de ampliar su espectro de alternativas vitales; requerimiento que mediante el ejercicio de la lectura, adelantado también de manera precoz, empezaba a satisfacer:

El Gaviero viene de mis lecturas de Conrad, de Melville (sobre todo de *Moby Dick*), es el tipo que está más allá, arriba, en la gavia, que me parece el trabajo más bello que puede haber en un barco, allá entre las gaviotas, frente a la inmensidad y en la soledad más absoluta... es la conciencia del barco, los de abajo son un montón de ciegos. El gaviero es el poeta. [...] es el que ve más lejos y anuncia y ve por los otros (En Sheridan, 1981: 644).

Esta nueva precisión sobre el imaginario de Mutis asociado a la figura del gaviero, no sólo reafirma y complementa las características antes esbozadas

del oficio, especialmente la condición de ser un quehacer adelantado en solitario, sino principalmente eleva a una nueva dimensión los posibles de quien lo ejerce: encarnar al poeta, un vate que entona su canto profético desde una condición de superioridad frente a la sociedad que lo rodea —ésta es ciega, mientras que él es vidente—, pero que a su vez padece el doble suplicio de estar inevitablemente atado a ella —si el palo mayor se quita, la gavia pierde su razón de ser— y de necesitar los oídos de ese “montón de ciegos” para que su anuncio tenga algún sentido. Este gaviero que vislumbra Mutis establece un claro parentesco con el albatros baudelairiano —“señor de las nubes/ que ríe del arquero y habita en la tormenta”— que a pesar de no contar con un cordón umbilical tan fuerte como el que simboliza la gavia anclada en el extremo del palo mayor, no puede abandonar la trayectoria de la nave, convirtiéndose para su tripulación en ese molesto pero necesario “compañero de ruta”, al que se admira pero a su vez se intenta destronar para convertirlo en un “exiliado en la tierra”, sino trágico del poeta moderno (Baudelaire, “El albatros”)². Poeta-gaviero mutisiano que también se hermana con aquel fantasma nerudiano que:

Mira el mar [...] con su rostro sin ojos:/ el círculo del día, la tos del buque, un pájaro/ en la ecuación redonda y sola del espacio/ y desciende de nuevo a la vida del buque/ cayendo sobre el tiempo muerto y la madera/ resbalando en las negras cocinas y cabinas, lento de aire y atmósfera y desolado espacio (Neruda, 1986 “El fantasma del buque de carga”).

Albatros, fantasma y gaviero: habitantes marginales del buque, testigos privilegiados de su cotidiana y mezquina dinámica interna, avizores de los latentes peligros que intentan camuflarse en el horizonte, “conciencias del barco”, fieles exponentes del “trabajo más bello”, pero también del más temido, del más atacado y ridiculizado por los otros viajeros: poetas en medio de una sociedad empeñada en cazar toda ave que altere su precaria tranquilidad, en exorcizar sus fantasmas para vivir en la placidez de la sin-memoria, en derribar toda gavia en que pueda habitar un posible guía. Ese será el entramado en que emerge Maqroll el Gaviero, una apuesta aparentemente extemporánea, un marinero-poeta con raíces decimonónicas condenado a nacer en medio de

un siglo XX signado por la tiranía de las “manadas” que promueven un bullicio colectivo que acalle todo canto particular.

Pero precisados los orígenes de Maqroll y de su oficio de gaviero, asalta la duda de por qué el anhelo del niño Mutis de querer sentirse como otro se concreta en un vetusto marinero, en principio ajeno a la vitalidad del joven poeta –cuando irrumpe Maqroll, Mutis no superaba el cuarto de siglo–, y al que le ha brindado un lugar destacado en sus primerizas composiciones. La respuesta a esta inquietud refleja un marcado cambio de rumbo en la existencia del infante que otrora surcaba el Atlántico en compañía de sus padres y hermanos: el último viaje había sido fruto de una pérdida irreparable, la muerte del padre (Quiroz, 1993: 16-19), a lo que seguiría luego un segundo trauma como lo constituyó el tener que abandonar la paradisíaca hacienda cafetera de los abuelos en Coello –población que ejemplifica a cabalidad el territorio de la llamada “tierra caliente” colombiana–, para internarse en un gélido internado bogotano donde intentaría en vano proseguir sus estudios de bachillerato (Quiroz, 1993: 24, 37-38). Circunstancias más que suficientes para que en el momento de aventurarse por los seductores, y a su vez traicioneros senderos de la escritura poética, el joven Mutis ya no añorara *sentirse como otro*, sino *hallar otro* mediante el cual transmitir lo sentido por él:

El Gaviero [...] era una necesidad para mí. En el momento en que escribí esos poemas había una visión del mundo, despojada ya de toda ilusión humana que, atribuida a un hombre joven, resultaba extraña. Maqroll me fue de una inmensa utilidad, por eso él aparece desde el tercer poema que yo escribo, y que publico [...], sirviéndome para respaldar esa visión del mundo (En Balza y Medina, 1993: 71).

Esta necesidad de otra voz para exponer de manera verosímil lo que Mutis deseaba transmitir a través de su canto ha sido valorada por la crítica como el punto de unión con la llamada heteronimia poética, y de ahí el intento de equiparar la construcción de Maqroll el Gaviero con la labor adelantada por otros poetas, tanto de la órbita hispanoparlante como de otras esferas idiomáticas, que han buscado mediante la creación de voces poéticas, en principio independientes a su creador, el mecanismo idóneo para engendrar un universo poético múltiple y heterogéneo. Pero en esa valoración de la posible hetero-

nimia mutisiana se perciben matices que parecieran apuntar a maneras distintas de comprender las implicaciones de acudir a un heterónimo por parte del poeta. Por un lado se encuentran posturas como la de Alberto Zalamea que se ajusta a la definición canónica de considerar al heterónimo como un “nombre, distinto del suyo verdadero, con que un autor firma una parte de su obra” (RAE, 1999: II, 1101), lo que ubica al ejercicio creativo en cuestión más en los terrenos del uso de un seudónimo que de la creación de otra voz, intento de camuflar bajo otro nombre el canto entonado que va en contravía con la necesidad mutisiana de hallar esa otra voz para hacerlo más creíble a sus lectores (Zalamea, 1988: 28-29). Por otro lado se halla el enfoque dado por estudiosos como Consuelo Hernández, quien percibe en el Gaviero el intento de su creador de ir más allá de las fronteras de su yo autobiográfico: “Porque Maqroll no es un epíteto de Álvaro Mutis, es una puerta batiente que aparece como un alto a la personalidad del autor que se disemina en otros para rebasar su finitud” (Hernández, 1995: 72); visión que justamente rescata la concepción de “¡Sé plural como el universo!”, invitación que constituye uno de los fundamentos del fenómeno de la heteronimia tal cual la concibió Fernando Pessoa. Una pluralidad existencial y poética a la cual el escritor portugués sumó el principio del “fingimiento” del poeta —“El poeta es un fingidor. /Finge tan completamente /que hasta finge que es dolor /el dolor que en verdad siente” (Pessoa, 1998: 42). Dicha capacidad de fingir se concibe no como un intento de engaño, sino como la posibilidad del creador de distanciarse de su entorno tangible y fabular con otros universos posibles, con otras voces poéticas que le permitan registrarlos desde ópticas “plurales” que no se hallen constreñidas por el precario, pero necesario, “yo” biográfico³. Pero si bien esta línea interpretativa propuesta por Hernández y otros críticos afines, aproxima de manera idónea la creación de Maqroll a los dominios de la heteronimia poética, pasa por alto las subcategorías que puede haber en ellas y que a su vez implican una evolución diferente de las voces que surgen de esta práctica literaria, por lo que es necesario volver al propio Pessoa para precisar con claridad cuáles constituyen las dos grandes opciones de esta propuesta escritural: los campos del ortónimo y del heterónimo. En uno de sus innumerables apuntes sobre los entretelones de la creación literaria, el poeta lisboeta anota que el fenómeno heteronímico se funda en la existencia de una voz original que en su intento de ampliar su espectro comunicativo se pone a la tarea de

dar vida a otra voz, y su primer reto consiste en brindarle un tono y un estilo diferentes a los que constituyen la carta de identidad de la voz original. Una vez se alcanza ese estadio de diferenciación se puede hablar de la creación de una voz ortónima, pero si la voz original desea una mayor diferenciación respecto a la nueva voz creada, puede nutrir a ésta de un universo conceptual distinto, ajeno al reivindicado como inherente a la voz original, constituyendo éste el máximo grado de distanciamiento: una voz heterónima que piensa y escribe de manera diferente a su progenitora (Pessoa, 1987: 65-66). Por ende, al hablar en sentido estricto de un heterónimo se debe clarificar dicha condición poética en relación a una supuesta voz original, porque no debe olvidarse que justamente una de las claves del llamado “drama en gente” de Pessoa fue concebir de manera independiente al “yo” biográfico del poeta, una primera voz, llamada también Fernando Pessoa, para confusión de sus críticos y lectores, respecto a la cual se pudo contrastar la posterior producción de las otras voces poéticas que ideó y establecer así si se trataba de creaciones ortónimas o heterónimas. Por ello en el caso de Maqroll, a propósito de su primeriza irrupción en la “Oración”, aunque reúne varios elementos esenciales del proceso heteronímico, es apresurado afirmar que su voz constituye desde entonces la de un heterónimo, no sólo porque es difícil establecer un estilo y una cosmovisión con sólo el fragmento de una plegaria, sino porque además tampoco se puede precisar respecto a qué voz poética original se estaría distanciando: ¿la voz introductora? o ¿cuál de las voces que por la misma época irrumpían en otros poemas mutisianos? No debe olvidarse que la construcción de ortónimos o heterónimos se juega en el espacio del poema, no por fuera de él, no en el discurso paraliterario que el autor y la crítica empiezan a difundir para explicar los motivos de la creación poética, discurso que sin lugar a dudas puede aportar significativas luces sobre la cuestión, pero que no puede subvertir lo propuesto en los marcos de toda creación literaria, llámese esta poema, poemario, relato o novela (Lourenço, 2006: 24-25). Sin querer descartar la posibilidad de que en un momento posterior de su desarrollo, Maqroll alcance la plena categoría de voz heterónima, se considera más ajustado valorar su nacimiento poético no ya como un proyecto predeterminado, sino como el punto de partida de una amalgama de posibles enunciativos, que evidentemente se fundan en el deseo de alcanzar una pluralidad expresiva, tal vez más acorde con la propuesta de la “escritura oblicua” sustentada por el poeta

venezolano Eugenio Montejo, quien, a pesar de ser discípulo de Pessoa, en sus reflexiones teóricas introduce un valioso matiz sobre ese anhelo del poeta de fundar una lírica plural que no quede anclada en un único emisor siempre susceptible de ser asociado al “yo” biográfico del creador:

El heteronimista se vale de su *alter-ego* para frecuentar su identidad desde una zona donde el yo es y no es el yo; se lanza a la pesquisa de su interioridad de un modo oblicuo, tangencial, pues aspira a que toda su realidad aparezca recreada en otro espejo, desde planos distintos. El heteronimista se ve así a través de dos espejos enfrentados: el espejo de su nombre verdadero y el de su nombre supuesto, de forma que mejor se reconoce en los reflejos contrapuestos de ambos. Sus muchas facetas se develan en esta infinita variación de planos, de tal modo que no sólo desea conocerse tal cual es, sino tal cual los otros se lo representan. Es procedimiento que se asemeja por esto a la superposición plástica de los pintores cubistas (Montejo, 1983: 130-131)⁴.

Como puede apreciarse, el proyecto de “escritura oblicua” de Montejo introduce en el juego heteronímico la variable de la simultaneidad de planos o “espejos” reproductores de imágenes, que potencializa el presupuesto de la multiplicidad pessoana, pero que además la enriquece en la medida en que deja de ser excluyente: el heterónimo puede convivir con la voz original o con voces que cumplen el papel de intermediarias entre las dos. Ese papel que justamente viene a cumplir la voz que introduce la “Oración de Maqroll”, ese ambiguo “nosotros” que desde un comienzo enfatiza en el carácter fragmentario del universo del Gaviero –“No está aquí completa la oración de Maqroll el Gaviero”(84)–, al tiempo que precisa su condición de “editor” de las palabras de Maqroll –“Hemos reunido sólo algunas de sus partes [de la oración] más salientes” (84)– y desvela sus altruistas, pero a la vez irónicas, intenciones al adelantar dicha labor –“cuyo uso cotidiano [el de los fragmentos de la oración] recomendamos a nuestros amigos como antídoto eficaz contra la incredulidad y la dicha inmotivada” (84). Una voz introductora frente a la cual la crítica no se ha hecho la pregunta de si constituye también un heterónimo o por lo menos un ortónimo; o si considerarla como la voz original sin la cual, en términos de la enunciación poética, no existiría la de Maqroll.

Dado el explicable atractivo de la figura del Gaviero, se ha querido ver una omnipresencia de éste desde los albores de la producción poética mutisiana, al punto que se le atribuye ser la voz emisora de poemas tales como “La creciente” y “El viaje”, pertenecientes al grupo conocido como *Primeros poemas*, o “«204»”, “Hastío de los peces” y “El miedo”, incluidos, junto con la “Oración”, en *Los elementos del desastre* (1953), fruto de su tono desencantado y ciertas experiencias de sus voces poéticas asociables a Maqroll, tales como su variopinta gama de oficios (conductor de trenes en “El viaje” y celador de trasatlánticos en “Hastío de los peces”); su condición de observador desde una posición privilegiada de una realidad en permanente descomposición, como se registra en “La creciente”; o la de aquel ser que, frente al sinsentido del mundo circundante, encuentra un refugio temporal en el reino de los sueños, tal cual se precisa en “El miedo”. Pero en dichos textos existe una característica que, aunque susceptible de ser endosada al Gaviero, también podría ser traspasada a la voz introductora, es la consignada en el poema “«204»”: “Escucha Escucha Escucha /la voz de los hoteles, //los murmullos en la escalera; las voces que vienen de la cocina, //a la hermosa inquilina del «204», //a la incansable viajera //la oración matinal de la inquilina /su grito que recorre los pasillos /y despierta despavoridos a los durmientes, /el grito del «204»: /¡Señor, Señor, por qué me has abandonado!” (1997: 79-80).

Esa capacidad de escuchar otras voces, que van desde las rutinarias de un espacio de tránsito permanente como el de los hoteles invocados al comienzo del poema hasta el grito desgarrador y suplicante, con claras alusiones a la tradición cristiana, con el que la solitaria inquilina del «204» clausura el canto, bien podría ser propia de aquella voz que antes que un editor de las palabras de Maqroll, constituye un oyente privilegiado de ellas, no en vano antes de brindárselas a sus amigos –y posterior a la breve acotación introductoria ya reseñada– indica: “Decía Maqroll el Gaviero:” (84). No retransmite un fragmento de un primigenio texto escrito, sino unos apartes de una plegaria no leída sino escuchada con anterioridad; lo cual también permitiría suponer que en “El miedo” quien reconoce otras voces –portadoras de una marcada carga referencial asociada a las temporadas vividas por Mutis en la hacienda de Coello– es aquella voz que en otros momentos ha escuchado los ruegos del Gaviero:

Sólo entiendo algunas voces.

La del ahorcado de Cocora, la del anciano minero que murió de hambre en la playa cubierto inexplicablemente por brillantes hojas de plátano; la de los huesos de la mujer hallados en la cañada de La Osa; la del fantasma que vive en el horno del trapiche (1997: 92).

Una voz que ha abandonado la pretensión de hablar desde el grupo privilegiado de oyentes de la "Oración" para dar paso a la intimidad de un "yo" en permanente contacto con voces vinculadas a los feudos de la muerte. Una "escucha" que al tiempo que descifra el origen de las palabras y sonidos asociados a las etapas de transición entre el día y la noche en medio de un ambiente rural—"Al amanecer crece el río, retumban en el alba los enormes troncos que vienen del páramo" y "Llega la noche y el río sigue gimiendo al paso arrollador de su innúmera carga" (63 y 64)—, también avizora con desesperanza el perpetuo tránsito de las aguas en el momento de la creciente del río—"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" (63). Porque estos pasajes pertenecientes al primerizo poema "La creciente" y que de manera casi unánime se han valorado como presagio de la posterior irrupción oficial de Maqroll, también pueden ser contemplados como una puesta en escena de la voz introductora.

Esta opción no pretende negar la posibilidad de ver en ellos al omnipresente Gaviero, pero sí reivindicar otros rumbos interpretativos, principalmente aquel que, aunque acepta el valor innegable en el conjunto del universo literario mutisiano de la presencia de Maqroll desde su génesis, considera exagerado concebirlo desde su nacimiento como un heterónimo, en buena medida porque el universo mutisiano apenas contaba para el año de 1953 con poco menos de veinte poemas publicados, de los cuales no más de seis podrían atribuirse sin lugar a discusión a la voz del Gaviero. Estos poemas constituyen en sí un material muy reducido para siquiera esbozar con certeza que en ellos anidaba una propuesta de escritura heterónima. Situación a la que se suma la significativa irrupción en el mismo conjunto de textos de la voz hasta ahora llamada introductora, una voz que sin haber sido bautizada por el poeta cumple un papel tan significativo como la del hijo amado, al punto de que se puede asegurar que sin la presencia de aquella, éste tal vez no desaparecería

del todo pero sí vería menguada la verosimilitud de su canto poético. Por ello la génesis de Maqroll el Gaviero se puede valorar como la puesta en marcha de un proyecto de escritura heterónima antes que como un resultado definitivo de ésta; como una apuesta que sólo podrá ser valorada de manera definitiva una vez se establezca la posterior evolución de esa voz poética apenas en ciernes.

Rumbo a la madurez del Gaviero

En 1959 tomará forma definitiva el segundo poemario de Mutis, *Reseña de los hospitales de ultramar*, del cual ya se había presentado un pequeño adelanto cuatro años antes. A diferencia de lo acaecido en *Los elementos del desastre* donde los poemas alusivos a la figura de Maqroll convivían con textos provenientes de otras esferas poéticas, en esta nueva entrega todos los escritos girarán en torno al Gaviero, indicio claro de su rol cada vez más relevante en el entramado literario del escritor colombiano. Pero su reaparición también viene acompañada por la de la voz introductora, que a su vez fortalece su rol de “editora”, asumiendo nuevas obligaciones tales como la de escribir el prólogo al conjunto de poemas y la de ser la directa emisora de algunos de ellos. Su escueta aparición en el preámbulo de la “Oración” da paso a una exposición más amplia en la que, en un principio refugiada en la distancia expositiva que puede brindar la tercera persona del singular, aporta significativas luces sobre el origen y las características formales y temáticas de los nuevos textos maqrollianos:

Los siguientes fragmentos pertenecen a un ciclo de relatos y alusiones tejidos por Maqroll el Gaviero en la vejez de sus años, cuando el tema de la enfermedad y de la muerte rondaba sus días y ocupaba buena parte de sus noches, largas de insomnio y visitadas de recuerdos (En cursiva en el texto original, 1997: 144).

La voz introductora insiste sobre el carácter fragmentario de la información recabada sobre Maqroll, aunque en esta ocasión pareciera que dicha fragmen-

tación no procediera de la voluntad del recopilador sino de la manera expositiva empleada por el Gaviero para dar a conocer sus avatares, característica inherente a las posibilidades de desarrollo de la heteronimia, pero que extrañamente en el terreno estrictamente formal sólo se manifiesta de manera diáfana en uno solo de los nueve textos agrupados en el nuevo libro –el titulado, no de manera gratuita, “Fragmento”, cuyo inicio y final los constituyen unos dieciséis puntos suspensivos (156), que invitan al lector a especular sobre la existencia de un recuento más amplio, al tiempo que le dejan el sinsabor de no saber por qué motivo no se puede tener acceso a la totalidad–, mientras que el resto de poemas se presentan como unidades autónomas cuyo carácter fragmentario pareciera asociado a un espacio superior desconocido para el lector, y probablemente para la propia voz introductora, como sería el espectro maqrolliano en su conjunto.

En cuanto a la aparente reducción de la capacidad de acción de la voz introductora respecto al material de Maqroll, podría ser síntoma de una mayor confianza del autor en la validez del discurso del Gaviero, al punto de que aunque acude de nuevo a esa voz “editora”, ésta ya no lleva sobre sus hombros la misión de responsabilizarse, tal cual ocurría en la “Oración”, de lo expuesto por el otro y de su posible efecto sobre los hipotéticos lectores, sino que ahora asume una función más cercana a la de un privilegiado destinatario del material que divulga⁵.

Tal privilegio es fruto de afianzar su posición en el círculo de amistades de Maqroll, al punto de que no sólo tiene acceso a ciertos documentos del Gaviero, sino que además pareciera contar con aval explícito de éste para recrearlos, como ocurre con el Mapa de los Hospitales de Ultramar, que constituye en el conjunto de la obra mutisiana la primera alusión, ya no a un discurso o recuento oral, sino a un documento; aunque, dado su carácter pictórico, los lectores no lo podrán apreciar de manera directa sino a partir de la recreación escritural hecha por la voz introductora, recreación en la que estará latente el margen de distorsión propio de cuando se intenta dar cuenta mediante palabras de una imagen, y más cuando dichas palabras no surgen de aquel que en principio ha esbozado la imagen:

Solía referirse el Gaviero a su Mapa de los Hospitales de Ultramar y alguna vez llegó hasta mostrarlo a sus amigos, sin dar mayores explicaciones, es

cierto, sobre el significado de las escenas que ilustraban la carta. Eran nueve en total y representaban lo que sigue: [...] (1997: 162)⁶.

Una posible distorsión que no va en detrimento de la verosimilitud de los recuentos del Gaviero, en la medida en que su responsable, de acuerdo con lo reflejado en su propio discurso introductorio, pareciera conocer de manera profunda los laberintos existenciales más secretos del hombre de mar agotado por su constante deambular; conocimiento que se refleja también de manera diáfana en otros textos incluidos en la *Reseña de los hospitales de ultramar*, más cercanos en su aspecto formal a breves composiciones narrativas que a poemas en prosa, en los que la voz introductora enriquece aún más su labor de cara a la figura de Maqroll, en la medida en que no sólo “edita” y “prologa” sus “textos”, sino que de igual manera asume la responsabilidad de convertirse en un narrador omnisciente de significativos pasajes de su trayectoria, de unas significativas etapas existenciales en las que se enfatiza, antes que en sus aspectos externos o coyunturales, en los efectos internos que tuvieron sobre el Gaviero:

[...] fue en el Hospital del Río en donde aprendió a gustar de la soledad y a rescatar en ella la única, la imperecedera substancia de sus días. Fue en el río en donde vino a aficionarse a las largas horas de solitario soñador, de sumergido pesquisidor de un cierto hilo de claridad que manaba de su vigilia sin compañía ni testigos (“En el río”, 1997: 149)

o reiterar su vocación de vidente, ya no de los peligros que otrora anunciara desde su condición de gaviero a la tripulación del barco de turno, sino de su particular destino:

Entró para lavar sus heridas y bañarse largamente en las frescas aguas de la cascada, protegida por altas paredes que chorreaban una parda humedad vegetal. [...] el Gaviero conoció allí de su futuro y le fue dado ver en toda su desnuda evidencia, la vastedad de su miserable condición (“La cascada”, 1997: 152).

o constatar su peculiar manera de relacionarse con las mujeres:

Iban a verle, en ocasiones, dos mujeres que preparaban la comida para los peones de una mina situada en otra curva del río, más abajo. Algunas de las sobras que siempre le traían, eran su único alimento. Ignorándolo las más de las veces, se sentaban a conversar en la plataforma del vagón, [...] A veces, alguna de ellas se tendía a su lado y en un abrazo que duraba hasta entrada la noche, buscaba el deseo en el lastimado cuerpo del Gaviero (“El coche de segunda”, 1997: 155).

Pasajes que evidencian un precoz tránsito por parte de Maqroll del inicial ámbito poético donde nació hacia los dominios de la narrativa, ya sea como personaje, según los ejemplos anteriores, ya sea en la función de narrador, como se sugiere al inicio de “En el río” por parte de la voz introductora, y que se corrobora en “El hospital de la bahía” y en “El hospital de los soberbios” –relatos también pertenecientes a la *Reseña*. Pasajes en primera persona del singular en los que el Gaviero recrea su vínculo con los feudos hospitalarios, ya sea como miembro de la quejumbrosa hermandad de pacientes o como obligado visitante, respectivamente. Dualidad que constituirá una constante, tanto de su perfil existencial –ser miembro de la manada pero al mismo tiempo tener la capacidad de abstraerse de ella para valorarla con espíritu crítico– como de su vínculo con el discurso literario, en cuanto ser objeto o sujeto de éste, ya sea en el terreno narrativo o en el poético. Porque así como hasta el momento se ha hecho énfasis en el predominante carácter narrativo de la *Reseña*, en ella también sobresalen poemas eminentemente líricos en los que Maqroll irrumpe como la voz poética que los enuncia, sin ningún tipo de presentación por parte de la voz introductora, y cuyo tono vuelve a ser el de la provocación ya vislumbrada en la primeriza “Oración”. Es el caso del “Pregón de los hospitales” donde se increpa a los oyentes a enfrentarse sin dilaciones de ninguna especie a los pormenores de la descomposición física y mental propios de toda “gran casa de enfermos”:

¡Entren todos a vestir el ojoso manto de la fiebre y conocer el temblor seráfico de la anemia
o la transparencia cerosa del cáncer que guarda su materia muchas noches,

hasta desparramarse en la blanca mesa iluminada por un alto sol voltaico
que zumba dulcemente!

[...]

Aquí terminan los deseos imposibles:
el amor por la hermana,
los senos de la monja,

[...]

¡Vengan todos,
feligreses de las más altas dolencias!
¡Vengan a hacer el noviciado de la muerte, tan útil a muchos, tan sabio en
dones que infestan la tierra y la preparan! (1997: 145-146).

Pregón que, asociado a los otros periplos hospitalarios de Maqroll, reafirma la capacidad de su voz de anunciar el inevitable destino de sus oyentes, al tiempo que brinda testimonio de su propia aniquilación, o como lo expresa de forma atinada Alberto Ruy Sánchez: “Es al mismo tiempo una conciencia del sinsentido de los caminos del hombre y un ejemplo cotidiano de ello” (Ruy Sánchez, 1988: 70). Un continuo ejercicio de desdoblamiento cuya finalidad pareciera ser la permanente búsqueda de un complemento que le evite caer en una visión unidimensional: el poeta (Mutis) que requiere de otro (Maqroll) para expresar su sentir, pero que al concebirlo lo somete a la presencia de un mediador (la voz introductora), que a su vez enriquece su condición de “editora” de los discursos del Gaviero al asumir la posibilidad de narrar pasajes de la trayectoria vital de éste, y que por ende añade a su condición de voz poética la de figura narrativa, ya sea como mero personaje o como narrador de historias propias o ajenas. Una búsqueda emparentada con la variante de la heteronimia que desarrolló mediante sus escritores apócrifos Antonio Machado, principalmente con el profesor Abel Martín y su discípulo Juan de Mairena⁷. Una dupla que ejemplifica a cabalidad la necesidad de una complementariedad discursiva en la medida en que el discurso del uno no tendría sentido sin el del otro, como lo prueba la permanente alusión por parte de Mairena a las palabras de su maestro para validar la exposición de las suyas: “Si me preguntáis, decía mi maestro [...]”, “Mi maestro tenía fama [...], “El gran pecado –decía mi maestro Abel Martín [...]”, “Sostenía mi ma-

estro [...]”, al punto de que la voz que presenta a su vez a Mairena, no duda en reforzar dicho vínculo cuando acota ciertas intervenciones del discípulo: “Es evidente, decía mi maestro –Mairena endosaba siempre a su maestro la responsabilidad de toda evidencia– que [...]” (Machado, 2003: 224, 225, 229, 237 y 245, respectivamente). Dicho vínculo discursivo, aunque sin el matiz jerárquico machadiano, se reproduce en la relación de Maqroll el Gaviero y su voz introductora. Baste recordar desde la presentación de la “Oración” –“Decía Maqroll el Gaviero” (84)– hasta las diferentes variantes introductorias consignadas en la *Reseña*: “Con el nombre de Hospitales de Ultramar cubría el Gaviero [...]” (144), “Derivaba el Gaviero un cierto consuelo de [...]” (149), “«Mis Plagas», llamaba el Gaviero a las enfermedades [...]” (161), “Solía referirse el Gaviero a su Mapa de [...]” (162), entre otras, que evidencian la mutua dependencia entre las dos voces poéticas mutisianas, y entre éstas y su creador. En su estudio comparativo sobre las “criaturas” ideadas por Fernando Pessoa y Antonio Machado, António Apolinário Lourenço acota como “los apócrifos no llegan [...] a romper el *cordón umbilical* que los liga al autor empírico, al contrario de lo que harán (ficticiamente) los heterónimos” (Lourenço, 1997: 32). Encrucijada –convertir en apócrifos sus voces o brindarles la plena autonomía poética propia de los heterónimos– en la que se debate Mutis en el momento de la creación de la *Reseña*; más cuando pareciera fungir como un aplicado discípulo de Mairena:

Antes de escribir un poema –decía Mairena a sus alumnos– conviene imaginar el poeta capaz de escribirlo. Terminada nuestra labor, podemos conservar el poeta con su poema, o prescindir del poeta –como suele hacerse– y publicar el poema; o bien tirar el poema al cesto de los papeles y quedarnos con el poeta, o, por último, quedarnos sin ninguno de los dos, conservando siempre al hombre imaginativo para nuevas experiencias poéticas (Machado, 2003: 188).

Mutis optará por la primera alternativa creativa señalada, pero con la peculiaridad de no haber imaginado sólo a un “poeta” sino a dos –Maqroll y la voz introductora– cuya proximidad discursiva puede llevar por momentos a una ambigüedad sobre quién es el emisor del discurso y a cuál de los dos se está aludiendo en éste, situación que añade un nuevo matiz de complejidad en el

intento de establecer la evolución de estos “poetas”, como lo ejemplifican los poemas “Morada” y “Moirologhia”, incluidos al final de la *Reseña*, que sólo años después a partir de la información incluida en otros libros, en entrevistas concedidas por el autor, o según la interpretación de ciertos críticos, se podrá precisar su emisor y, por extensión, clarificar su temática.

Ambos poemas versan sobre la muerte de un ser en principio anónimo; en el primero se recrea el postrer sueño, colmado de epifanías, de un moribundo, en un tono similar al empleado por la voz introductora cuando relata pasajes de la existencia del Gaviero pero sin que en ningún momento se indique que éste sea el hombre que “A la mañana siguiente el practicante de turno [...] encontró aferrado a los barrotes de la cama, las ropas en desorden y manando aún por la boca atónita la fatigada y oscura sangre de los muertos” (160). Bien puede ser Maqroll, no en vano en el sueño se recrean escenarios vinculados a su periplo de hombre de mar –“Se internaba por entre altos acantilados [...] Navegaba en silencio. Una palabra, el golpe de los remos, el ruido de una cadena en el fondo de la embarcación retumbaban largamente [...] En el atracadero, una escalinata ascendía suavemente [...]” (159)–, pero no debe pasarse por alto que su condición de “huésped” de los hospitales, no siempre fue la de paciente, sino también la de esporádico visitante por razones comerciales (“El hospital de los soberbios”) o la de peculiar empleado familiarizado con las miserias cotidianas de los enfermos (“Fragmento”), situaciones que podrían avalar el hecho de ser él, y aún desde su condición de enfermo, quien recrea el sueño final de otro habitante de la “gran casa de enfermos”. Ambigüedad enunciativa también presente en “Moirhologia”, conmovedora reelaboración del “lamento o treno que cantan las mujeres del Peloponeso alrededor del féretro o la tumba del difunto” (165). Así lo precisa en nota a pie de página el poema, pero sin indicar quién hace esa reelaboración, en la medida en que tampoco se tendrá noticia sobre la identidad del receptor implícito del canto fúnebre, salvo que corresponde a un “tranquilo desheredado de las más gratas especies” (166), que desde su condición de “detenido” se halla condenado a escuchar las imprecaciones de aquella voz, también anónima, que pareciera detentar un conocimiento profundo de los principios que rigen la existencia del sumiso escucha y de las nuevas condiciones que signarán su arribo a los dominios de la parca:

Voy a enumerarte algunas de las especies de tu nuevo reino desde donde no oyes a los tuyos deglutir tu muerte y hacer memoria melosa de tus intemperancias.

Voy a decirte algunas de las cosas que cambiarán para ti, ¡oh yerto sin mirada! (1997: 165)

Por el tono del escalofriante anuncio se puede suponer que su emisor es el mismo que antaño implorase al Señor morir “recostado en las graderías de una casa infame” (“Oración de Maqroll”, 85) o que en tiempos más recientes cursase la violenta invitación a ingresar en los purulentos feudos de los hospitales para conocer las miserias que anidan en ellos (“Pregón de los hospitales”), es decir, Maqroll el Gaviero. Esto a su vez suscita la inquietud respecto a la identidad del receptor del nuevo treno: podría tratarse de alguno de los pacientes con los que ha compartido la hermandad de la enfermedad; o la voz introductora, aunque si fuese ese el caso, suscita cierta duda el tono familiar en que se le interpela, porque a pesar de la amistad existente entre dicho posible receptor y el Gaviero, ésta pareciera inscribirse en un tono distante, de un mutuo respeto; o el propio Maqroll en una especie de desdoblamiento de su voz en el momento de morir, opción por la que críticos como Guillermo Sucre se inclinaron desde un primer momento al señalar, a propósito del conjunto de la *Reseña de los hospitales de ultramar*, que:

[...] indistintamente, Maqroll es sujeto y objeto del discurso; observa y es observado. [...] Un hecho es seguro: Maqroll muere, [...] Por el título del último poema [“Moirologhia”], parece haber terminado su vida en tierras más extrañas que lo que el lector podría imaginar. No importa, sin embargo, el lugar: Maqroll es un desterrado de todas las patrias [...] Importa señalar, en cambio, que ese treno a su muerte es una verdadera celebración: la ironía, sin dejar de serlo, se confunde ahora con la verdad, un rito suntuoso de la vida misma (Sucre, 1985: 327-328).

Curiosamente, este desdoblamiento en el momento de la muerte del Gaviero no lo recoge el narrador de *Un bel morir* (1989) al presentar al final de la novela tres versiones del supuesto tránsito de Maqroll hacia los confines de la parca. En la consignada en “Morada”, resuelve el enigma de quién cons-

tituye la materia temática de la misma –el Gaviero– y de cuál es la voz que posee la capacidad de recrear su sueño de figura agonizante –la introductora–, aunque se siembra la duda respecto a la valoración que se ha dado de la misma: “[...] en un trozo de prosa un tanto más verosímil, algunos han creído ver una descripción de la muerte de nuestro amigo. El fragmento en cuestión se titula «Morada» y aparece en una *Reseña de los Hospitales de Ultramar*, libro hoy casi inencontrable” (Mutis, 1997: 317).

Pero de regreso a los dominios poéticos mutisianos, esa ambigüedad sobre el destino de la voz maqrolliana al final de la *Reseña* se suma al hecho, evidente a lo largo del poemario, de que constituye una voz que se debate entre la lucha por alcanzar una plena autonomía discursiva (al punto que por momentos pareciera encarnar de manera simultánea los roles de emisora y receptora del discurso), y la necesidad de recurrir a una voz externa a ella que no sólo cumple la función de “editar” sus “oraciones”, sino que también asume el reto de recrear pasajes o momentos reveladores de su accidentado peregrinar, y que permiten afirmar que aún para finales de los años cincuenta Maqroll el Gaviero no encarna una voz plenamente definida a pesar de su acelerado proceso de maduración literaria. No ha alcanzado el pleno estatus de heterónimo de cara a su creador, con el cual comparte la necesidad de hallar a otro para divulgar su mensaje y por ende para moldear su soñada existencia, generándose un trío –poeta, voz introductora y gaviero– que pareciera necesitar de nuevos espacios poéticos para proseguir en la consolidación de sus respectivos cantos en aras de perfilarlos mejor y así poder establecer con mayor certeza su autonomía en cuanto voces poéticas.

La mayoría de edad maqrolliana

Una significativa ampliación del territorio poético mutisiano tendrá lugar en 1965, año de publicación de *Los trabajos perdidos*, poemario que recogerá en su segunda parte la totalidad de la *Reseña de los Hospitales de Ultramar* y cuya primera sección constará de veinte poemas que permitirán la consolidación de una tercera voz poética mutisiana, apenas entrevista en *Los elementos del destre*, pero que ahora alcanzará su plena madurez expresiva para asumir el rol

heteronímico de la voz original respecto a la cual se podrán comparar la voz introductora y la de Maqroll. Esta voz original contará con su propio credo poético, que aunque signado por la premisa mutisiana de considerar el quehacer del poeta como un “trabajo perdido” –en cuanto siempre se quedará corto para asir la esencia reveladora y trascendente de lo poético que rodea y condiciona al ser humano– no le impedirá hallar mediante su concreción la oportunidad de exorcizar sus demonios internos: “Cada poema nace de un ciego centinela/ que grita al hondo hueco de la noche/ el santo y seña de su desventura” (“Cada poema”, 1997: 127). Unos demonios que a pesar de su insoslayable relación con la constante, variada y siempre sorprendente presencia de la muerte, no le impedirán al “viejo centinela” plasmar también en sus versos sus afinidades literarias que irán desde León de Greiff (“La muerte de Matías Aldecoa”) hasta Marcel Proust (“Poema de lástimas a la muerte de Marcel Proust”); o confesar su condición de soñador irredento con un pasado perdido pero sin cuyo recuerdo sería imposible soportar la angustia del presente:

Ahora, de repente, en mitad de la noche
ha regresado la lluvia sobre los cafetales
y entre el vocerío vegetal de las aguas
me llega la intacta materia de otros días
salvada del ajeno trabajo de los años (“Nocturno”, 1997: 118)

o evocar a una amante lejana:

Otra vez el tiempo te ha traído
al cerco de mis sueños funerales.
[...]
A la sombra del tiempo, amiga mía
un agua mansa de acequia me devuelve
lo que guardo de ti para ayudarme
a llegar hasta el fin de cada día (“Sonata”, 1997: 132);

o desvelar la añorada compañía con la que espera hacerle frente al inevitable futuro: “Por lo que serás en el desorden de la muerte./ Por eso te guardo a mi lado/ como la sombra de una ilusoria esperanza” (“Sonata”, 137). También dejará constancia de las citas incumplidas: “Y ahora que sé que nunca visitaré Estambul,/ me entero que me esperan en la calle de Shidak Kardessi,/ en el cuarto que está encima de la tienda del oculista” (“Cita”, 125); del dolor que lo embarga al adelantar el balance de su condición de exiliado: “Y es entonces cuando peso mi exilio/ y mido la irrescatable soledad de lo perdido //en cada hora, en cada día de ausencia /que lleno con asuntos y con seres /cuya extranjera condición me empuja /hacia la cal definitiva” (“Exilio”, 136). Estos testimonios vinculan el canto de esta nueva voz poética con el universo maqrolliano, aunque se diferencian de él en su tono: a través de ellos no se pretende provocar y adelantar “ajustes de cuentas” con la existencia, como ocurre en las plegarias del Gaviero, baste comparar la agresiva interpelación que articula “Moirologhia” con el tono protector empleado por la voz originaria al entablar el diálogo con un nuevo habitante del mundo de los muertos: “Que te acoja la muerte/ con todos tus sueños intactos.// Te abrirá los ojos a sus grandes aguas,/ te iniciará en su constante brisa de otro mundo” (“Amén”, 115).

En los ejemplos antes citados también está ausente el tono expositivo y narrativo característico de las intervenciones de la llamada voz introductora, ya sea en su función de editora de las palabras de Maqroll o en la de narradora de ciertas peripecias de la vida de este último. A estas diferencias de estilo y de enfoque entre la voz que se consolida en la primera parte de *Los trabajos perdidos* respecto a las que se habían perfilado en la *Reseña de los Hospitales de Ultramar*, debe sumarse el hecho de que esta nueva voz, contrario a las otras, sí pone de manifiesto a través de sus versos el principio fundamental de la heteronimia de fabular con la posibilidad de un desdoblamiento del sujeto enunciativo, aunque en principio aluda a ello como una oportunidad fallida:

A la vuelta de la esquina
te seguirá esperando vanamente
ése que no fuiste, ése que murió
de tanto ser tú mismo lo que eres.
Ni la más leve sospecha,
ni la más leve sombra

te indica lo que pudiera haber sido
ese encuentro. Y, sin embargo,
allí estaba la clave
de tu breve dicha sobre la tierra. (“Canción del este”: 138).

Pero precisamente el intento de subvertir esa aparente pérdida irremediable constituye el origen del anhelo de querer acceder a nuevos espacios existenciales mediante la creación de otras voces poéticas que no necesariamente constituyan guías de viaje a ámbitos paradisiacos. Recuérdese el periplo por los Hospitales de Ultramar al que, ahora en la segunda parte de *Los trabajos perdidos*, conducirá la voz introductora y el Gaviero a la voz que en la “Canción del este” manifestaba su certeza de saber que “A la vuelta de la esquina/ un ángel invisible espera;/ una vaga niebla, un espectro desvaído/ te dirá algunas palabras del pasado” (138). En este caso un ángel que será doble, que se había adelantado a su aparición, de allí su capacidad de espera de la que hiciera gala, porque contrario al caso de la propuesta heterónima de Pessoa, en la que primero fabuló al maestro –Caeiro– y luego a los discípulos –Reis y Campos–, en el caso de Mutis, la heteronimia se construyó en sentido inverso: en primer lugar se dio vida en la “Oración” a los “hijos” –la voz introductora y Maqroll–; luego se les maduró en cuanto voces poéticas en la *Reseña*; y finalmente se les ubicó en el lugar adecuado en *Los trabajos perdidos*, a continuación de la voz original, que, aunque vislumbrada en *Los elementos del desastre*, alcanza su pleno desarrollo y asume su rol “paterno” en el nuevo poemario.

Esta maduración y unificación del proyecto heteronómico mutisiano terminará de concretarse en 1973 con la publicación de la primera *Summa de Maqroll el Gaviero*, libro que va más allá de la simple reunión de los poemarios publicados por el autor hasta la fecha, como lo deja entrever el título del mismo: una *summa* de las diferentes voces poéticas que anidan en los poemarios en cuestión, pero que alcanzan su pleno sentido comunicativo a partir de su relación con aquella voz que se ha ubicado por encima de ellas, no en un intento de recalcar una supuesta superioridad frente a las otras, sino simplemente por las condiciones inherentes al oficio que le ha sido asignado en el “barco” poético mutisiano, el del gaviero que:

es la *suma* de todos los otros: sólo desde su perspectiva adquieren aquéllos coherencia e intensidad. Es [...] la conciencia que les da sentido; la conciencia, por supuesto, del propio poeta, [...] –lo que no excluye que sea un verdadero personaje y no una alegoría. [...] su presencia invisible –o su visible ausencia– tiene el signo de un poder apocalíptico: no tanto porque anuncie el fin o el comienzo de nada, sino porque lo que dice es siempre una revelación: es un *gaviero*, es decir, un avizor de horizontes (Sucre, 985: 324).

Un avizor de horizontes, como en tantas ocasiones se ha señalado, necesario para el resto de la tripulación mutisiana, pero que también depende de ella para divulgar sus “visiones”, lo que permite entrever que aunque el proyecto poético de Mutis se puede inscribir en el marco general de la heteronimia, plantea una variante significativa respecto al modelo tipo o pessoano: en los dominios del poeta colombiano las voces heterónimas no alcanzan una total autonomía frente a las otras, siempre necesitarán de la presencia de éstas ya sea para complementarse o contrastarse. Una autonomía plena que tampoco logran frente al autor, ni siquiera Maqroll el Gaviero, porque a pesar de lo *señalado* sobre su omnipresencia, que se hace evidente en el título de la *Summa*, la autoría de ésta nunca se pondrá en duda, siempre corresponderá, y así quedará registrado en todas las reediciones, a ese niño-muchacho que intentaba otear el horizonte, ya fuera desde la parte más alta de los vapores en que cruzaba el Atlántico o desde la terraza de la hacienda cafetera de los abuelos maternos en Coello, y que pasados los años sigue respondiendo al nombre de Álvaro Mutis.

Un ejemplo de la que podría bautizarse como una “heteronimia complementaria” se encuentra en el apartado final de la propia *Summa*, que a su vez constituye el escueto material inédito que presenta el libro. En él vuelven a irrumpir la voz introductora y Maqroll, fieles a sus papeles desempeñados en las décadas anteriores. Acorde con su labor de “editora”, la voz introductora opta por una variante para presentar los tres textos: en lugar del prólogo explicativo incluido en la *Reseña*, ahora recurre a un extenso título que de manera simultánea da cuenta de la materia a tratar y de las características de ésta: “Se hace un recuento de ciertas visiones memorables de Maqroll el

Gaviero, de algunas de sus experiencias en varios de sus viajes y se catalogan algunos de sus objetos más familiares y antiguos” (169). Este título a su vez reafirma la cada vez más consolidada condición de “cronista” del trasegar existencial del Gaviero asumida por la voz introductora, de lo cual son prueba fehaciente dos de los nuevos “relatos”: “Soledad” –recreación de una de las dolorosas vigili­as en medio de la selva que periódicamente experimenta Maqroll y de las cuales le suelen quedar cicatrices de índole espiritual– y “La carreta” –reiteración de la también usual tendencia del Gaviero a experimentar momentos de epifanía, aunque una vez más le sea imposible asir en su plenitud el supuesto sentido revelador que anida en ellos.

Pero ese “cronista” tampoco pierde su condición de “editor” de las palabras maqrollianas, y al igual que en la lejana “Oración”, vuelve a dar testimonio en “Letanía” de su condición de privilegiado escucha del Gaviero, de un oyente que pareciera ser testigo directo de las andanzas de éste por insólitos parajes –“Ésta era la letanía recitada por el Gaviero mientras se bañaba en las torrenteras del delta.” (173)–, aunque con un cambio de actitud respecto al canto de Maqroll, superando la intención de valorarlo y recomendarlo como antídoto ante las futilidades de la existencia, contentándose con sólo su registro y divulgación –“Y así seguía indefinidamente mientras el ruido de las aguas ahogaba su voz y la tarde refrescaba sus carnes laceradas por los oficios más variados y oscuros.” (173)–. Este cambio en el quehacer de la voz introductora puede tener su origen en el cada vez más hermético, aunque en apariencia sencillo, conjuro verbal del Gaviero: “Agonía de los oscuros/ recoge tus frutos.// Ansia de los débiles/ mitiga tus ramas.// Orgullo del deseo/ olvida tus dones.// Llanto de las olvidadas/ rescata tus frutos” (173).

Y con esta paradójica situación se cerró en principio en 1973 el ciclo poético maqrolliano: una voz introductora cada vez más inclinada a narrar la “existencia” del otro, tarea para la cual parece contar con más material del divulgado hasta el momento (por ejemplo aún no ha presentado el catálogo de los objetos más familiares y antiguos del Maqroll, como se sugirió en el título del último apartado de la *Summa*); un Gaviero que al tiempo que alcanza su pleno desarrollo como voz heterónima, busca refugiarse en el hermetismo de sus últimas plegarias; y una voz original, que luego de su consolidación en *Los trabajos perdidos*, ha desaparecido por completo.

Cruce de caminos poéticos que parecía insinuar que el negro telón había descendido sobre el escenario de la creación poética mutisiana para poner fin, si no a la obra en su totalidad, sí al acto que se había iniciado con la publicación de la “Oración de Maqroll”. De hecho, esta situación permitió, y no de manera gratuita, que se especulara una vez más con la posible muerte del Gaviero, pero al igual que lo ocurrido con la versión incluida en “Morada”, esta posible versión del deceso del agotado marinero fue posteriormente desvirtuada en el apéndice de *Un bel morir*, en este caso por su aparente exceso de rasgos literarios (*Un bel morir*, 317). Descalificación que, aunque en principio parezca contradictoria, constituye un sugerente indicio *a posteriori* del hecho de que, ya en los inicios de los años setenta del siglo XX, Maqroll empezaba a sobrepasar los dominios del ámbito estrictamente poético, generando en su creador la necesidad de conducirlo por otros senderos literarios, aún a riesgo de que estos tampoco pudieran contener el ímpetu de emancipación de ese vetusto marinero, deseoso de codearse, no sólo con el resto de la tripulación de la nave mutisiana, sino también con aquellos que allende las fronteras de la página impresa observan expectantes pero temerosos la posible irrupción en su precario escenario de carne y hueso de aquellas figuras hijas del siempre fascinante, y por momentos inescrutable, juego de hilvanar palabras, quehacer propio de gavieros ansiosos por transmitir sus peculiares visiones al resto de la manada.

Notas

¹ Este artículo surge de la tesis doctoral “La obra poética de Álvaro Mutis: entre imperativos y vacilaciones. Génesis y desarrollo de un universo literario” que bajo la dirección de la catedrática Carmen Ruiz Barrionuevo defendí en abril de 2009 en la Universidad de Salamanca. Una versión ampliada del mismo se incluirá en el libro que estoy redactando sobre el conjunto de la obra literaria de Mutis, libro que se inscribe en el marco del proyecto de investigación titulado “La heteronimia poética y su desarrollo en la poesía moderna hispanoamericana” que en la actualidad adelanto en el Departamento de Humanidades y Literatura de la Universidad de los Andes (Bogotá – Colombia).

² La figura del albatros también aparece en *Moby Dick*, en clara alusión al albatros salvador y luego traicionado de la “Balada del viejo marinero” de Coleridge, aunque

en la novela de Melville le corresponde el rol de posible mensajero entre los hombres del barco y el poder celestial, rasgo que reforzaría aún más el parentesco entre el alado “señor de las nubes” y el gaviero de Mutis que implora en la “Oración” una gracia divina (Melville, 2004: 254).

³ Ese intento de fuga, mediante los recursos de la pluralidad y el fingimiento, no del “yo” en sí, sino de la precariedad de éste, conduce a una búsqueda que, aunque en principio de carácter externo, terminará ahondando en el mundo íntimo del ser, tal cual lo señaló Octavio Paz en relación a la apuesta poética de Pessoa, y que se podría asociar de igual manera al momento de la génesis maqrolliana: “Escribimos para ser lo que somos o para ser aquello que no somos. En uno u otro caso, nos buscamos a nosotros mismos. Y si tenemos la suerte de encontrarnos –señal de creación– descubriremos que somos un desconocido. Siempre el otro, siempre él, ajeno, con tu cara y la mía, tú siempre conmigo y siempre solo” (Paz, 1999: 146).

⁴ La obra de Montejo, a pesar de sus matices teóricos, constituye el caso más similar en la poesía hispanoamericana al de la producción de los heterónimos pessoanos: cuenta con un “maestro” como Blas Coll, equiparable a la función ejercida por Alberto Caeiro, y con unos discípulos, los llamados “colígrafos”, Sergio Sandoval y Tomás Linden, que cumplen con un rol similar al de Ricardo Reis y Álvaro de Campos; voces poéticas frente a las cuales el poeta venezolano asume la condición de editor y prologuista de sus obras, llegando al extremo que en el caso de los libros de Sandoval y Linden su autoría es atribuida directamente a ellos (Sandoval, *Guitarra del horizonte*, prefacio y selección de Eugenio Montejo. Caracas: Aldafil Ediciones y Tomás Linden (1995) *El hacha de seda*, prefacio y selección de Eugenio Montejo. Caracas: Goliardos), situación que nunca se presenta, como ya se señaló previamente, en el caso de Maqroll.

⁵ Dicha figura de destinatario privilegiado constituye uno de los rasgos fundamentales del ejercicio heteronímico del venezolano Montejo, lo que se refleja, tanto en la selección de los textos que componen la obra de sus heterónimos, como en los prólogos que los acompañan en los que se reivindica de manera directa el influjo de dicho “editor” sobre la forma en que llegarán al público lector, en contraste con la apenas insinuada en el caso mutisiano: “Entrego al lector esta breve muestra de su trabajo [el de Sergio Sandoval] que he entresacado del nutrido volumen que llegó a componer. Me he tomado la libertad de titularla con un verso de una de sus coplas: *Guitarra del horizonte*. No creo que el tiempo haya corrido tanto a su favor como para suponerle la adhesión que pudo ambicionar en secreto su copletería. Es verdad que apenas han transcurrido dieciocho años desde su muerte. Contrario a lo que él suponía, sin embargo, comprobamos en nuestra hora que junto al canto anónimo, en un diálogo que por momentos se aproxima o se aleja de éste, las ten-

dencias en curso prosiguen sus indagaciones y las proseguirán siempre, sin otro límite que el cambio de sensibilidad que cada época lleva consigo” (Sandoval, 1991: 18); o “No fue fácil reunir esta treintena de sus sonetos que hoy presento al lector bajo el título de *El hacha de seda*, título que, por cierto, figura junto con otros en los borradores de Linden. Y no lo fue porque la limitada publicación de estas composiciones aparece en revistas casi siempre inhallables, amén de que sus manuscritos están llenos de enmiendas y anotaciones a veces escritas directamente en sueco, las cuales, si bien esclarecen por momentos algún matiz del texto, las más de las veces sólo confunden o resultan ilegibles” (Linden, 1995: 8).

⁶ Este intento de “traducción” de las “imágenes” del Gaviero por parte de la voz introductora, se puede emparentar con parte de la obra de Juan Gelman, otro de los poetas hispanoamericanos herederos de la posibilidad pessoana de concebir un yo poético múltiple: ya sea mediante las aparentes “traducciones” de otros poetas –los supuestos John Wendell, Yamanokuchi Ando y Sydney West– o el rescate de algunos textos de dos poetas víctimas de la represión militar –los también fabulados José Galván y Julio Grecco–, pero un ejercicio de desdoblamiento poético que contrario a los presupuestos de la heteronimia no busca la total autonomía y diferenciación de las voces creadas entre sí, sino una hermandad entre ellas. Colectivo poético que a su vez supone un ejercicio creativo “compartido”, “polifónico”, como lo evidencia de manera irónica Julio Grecco, uno de los “hermanos gelmanianos”, a propósito de Lautréamont: “la poesía debe ser hecha por todos y no por uno/dijo// esas cosas solamente las puede decir un francés/rengo// que nadie sabe qué hizo en la comuna de París// nadie sabe si se murió o no pudo// más bien era uruguayo// solamente a un uruguayo se le puede ocurrir que la poesía/ debe ser hecha por todos y no por uno// que es como decir que la tierra es de todos y no solamente de uno” (Gelman, 2005: 391-392).

⁷ Se asume lo “apócrifo”, no como algo falso, sino fruto de un fingimiento intencionado –al igual que se indicaba en las premisas asociadas al origen de la heteronimia (recuérdese el verso de Pessoa, “El poeta es un fingidor”)–, tal cual lo sintetiza de manera precisa Eustaquio Barjau: “lo apócrifo es ante todo lo pensado, lo imaginado, lo que salta por encima de lo real; pero esto pensado e imaginado tiende muchas veces a ocultarse, hay que irlo a buscar en secretos repliegues de nuestro yo; suele no ser lo declarado, lo manifiesto y reconocido por nosotros mismos –siendo como es, casi siempre, lo más importante...–; lo pensado e imaginado se mantiene siempre en el aire, en vilo, no puede jamás exhibir un punto de apoyo –siendo, no obstante, muchas veces, aquello sobre lo que se apoya nuestra vida–” (Barjau, 1975: 111-112).

Bibliografía

- Balza, José y José Ramón Medina (1993) "Maqroll y las batallas perdidas" en Mutis Durán, Santiago (ed.) *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero, 1988-1993*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, pp. 68-79.
- Barjau, Eustaquio (1975) *Antonio Machado: teoría y práctica del apócrifo. Tres ensayos de lectura*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Baudelaire, Charles (1993) *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra.
- Conrad, Joseph (2003) *El corazón de las tinieblas*. Barcelona: DeBolsillo.
- García Aguilar, Eduardo (1993) *Celebraciones y otros fantasmas. Una biografía intelectual de Álvaro Mutis*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.
- Gelman, Juan (2005) *Oficio ardiente*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca – Patrimonio Nacional.
- Guarducci, Giulio (2005) "Las raíces de Maqroll". *Cuadernos Literarios* (Revista de Literatura de la Universidad Católica Sedes Sapientiae) II: 4: 151-161.
- Hernández, Consuelo (1995) *Álvaro Mutis: una estética del deterioro*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- Lefort, Michèle (1996) "Maqroll el Gaviero: nom-image, sésame de l'œuvre d'Álvaro Mutis". *Moenia, Revista Lucense de Lingüística & Literatura* 2: separata.
- Linden, Tomás (1995) *El hacha de seda*, prefacio y selección de Eugenio Montejo. Caracas: Goliardos.
- Lourengo, António Apolinário (1997) *Identidad y alteridad en Fernando Pessoa y Antonio Machado (Álvaro de Campos y Juan de Mairena)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Lourengo, Eduardo (2006) *Pessoa revisitado. Lectura estructurante del "Drama en gente"*. Valencia: Pre-Textos.
- Machado, Antonio (2003) *Juan de Mairena I*. Madrid: Cátedra.
- Melville, Herman (2004) *Moby Dick*. Barcelona: DeBolsillo.
- Montejo, Eugenio (1983) *El cuaderno de Blas Coll*. Caracas: Alfadil Ediciones.
- _____ (1974) "La prosa de Machado" en *La ventana oblicua*. Caracas: Editorial Arte, pp. 127-134.
- Mutis, Álvaro (1997) *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía, 1948-1997*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca - Patrimonio Nacional.
- _____ (1997) *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*. Madrid: Siruela.
- Neruda, Pablo (1986) *Residencia en la tierra*. Barcelona: Bruguera.
- Paz, Octavio (1991) "El desconocido de sí mismo (Fernando Pessoa)" en *Cuadrivio*. México: Editorial Joaquín Mortiz, pp. 135-164.

- Pessoa, Fernando (1998) *Antología poética. El poeta es un fingidor*. Madrid: Espasa Calpe.
- _____ (1987) *Sobre arte y literatura*. Madrid: Alianza.
- Real Academia Española (1999) *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe.
- Rui Sánchez, Alberto (1988) “La obra de Álvaro Mutis como un edificio mágico y sus rituales góticos de tierra caliente” en Mutis Durán, Santiago (ed.) *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero, 1981-1988*. Cali: Proartes – Gobernación del Valle – Revista Literaria Gradiva, pp. 63-75.
- Quiroz, Fernando (1993) *El reino que estaba para mí. Conversaciones con Álvaro Mutis*. Bogotá: Norma.
- Sandoval, Sergio (1991) *Guitarra del horizonte*, prefacio y selección de Eugenio Montejo. Caracas: Aldafil Ediciones.
- Sheridan, Guillermo (1981) “«La vida, la vida verdaderamente vivida...»” en Mutis, Álvaro *Poesía y prosa*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, pp. 616-651.
- Sucre, Guillermo (1985) “El poema: una fértil miseria” en *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 320-330.
- Zalamea, Alberto (1988) *La Nieve del Almirante*, el diario de Maqroll y Álvaro Mutis” en Mutis Durán, Santiago (ed.) *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero, 1981-1988*. Cali: Proartes – Gobernación del Valle – Revista Literaria Gradiva, pp. 27-34.