

Álvaro Mutis habla de Rulfo, García Márquez y Maqroll

James J. Alstrum
University of Illinois

No cabe duda de que Álvaro Mutis (nacido en 1923) es el poeta colombiano vivo de mayor renombre internacional. Además, la prosa poética con la cual escribe relatos y novelas ha dotado a su mundo imaginario, distinguido por un singular personaje llamado Maqroll el Gaviero, de una originalidad insólita dentro la literatura hispanoamericana actual. De su ya extensa obra en prosa y poesía se destacan: *Los elementos del desastre* (1953), *Los trabajos perdidos* (1961), *Summa de Maqroll el Gaviero* (1973), *Caravansary* (1981) y la trilogía novelesca compuesta por *La nieve del Almirante*, *Ilona llega con la lluvia* y *Un bel morir* (1988). En 1985, Santiago Mutis Durán recopiló y publicó en dos tomos, bajo el título *Obra literaria* (Bogotá: Procultura), toda la producción de su padre conocida hasta aquel momento. Últimamente, Álvaro Mutis sacó a la luz dos libros: *La última escala del Tramp Steamer* (1989) y *Amírbar* (1991). El diálogo siguiente tuvo lugar en la casa del insigne escritor, residente en México desde hace más de veinticinco años.

James J. Alstrum: *Hablemos de tres temas hoy. Primero, de su lectura crítica de la novela Pedro Páramo, de Juan Rulfo; luego, de ese privilegio especial que usted tiene de ser el primer lector de los inéditos de García Márquez y, por último, de las relaciones que hay entre su prosa y su poesía. En cuanto a su papel de lector crítico de la ficción de Juan Rulfo, me gustaría que usted me hablara sobre los aspectos líricos de la novela Pedro Páramo.*

Álvaro Mutis: Mire, antes de contestar exactamente a esa pregunta, yo creo que es importante establecer algo que se menciona muy poco. Yo fui amigo personal de Rulfo. Lo admiré muchísimo y promoví su

lectura entre los escritores latinoamericanos que fueron apareciendo por aquí. Y así lo consignan, como usted lo recordaba, nuestro amigo García Márquez y algunos pintores, como Fernando Botero, a quien hice leer a Rulfo. Siempre me llamó la atención la calidad misma de la escritura de Rulfo. Me hizo sospechar que él era un muy buen lector de los clásicos españoles. Más tarde, el mismo Rulfo me confirmó esta sospecha y descubrí que él había sido un gran lector de los cronistas españoles de la Colonia y de la Conquista. Había leído a todos los cronistas a partir de las cartas de Colón. Años después viajamos juntos a Salamanca a una reunión de escritores latinoamericanos y españoles y lo vi rebuscar, en las librerías de Salamanca, libros y textos famosos de los Cronistas de Indias con el mismo fervor con que me había hablado de ellos hacia veinte años. También era, desde luego, un gran lector de Quevedo y un muy buen lector de Cervantes. Me di cuenta de que no era sólo afición; tenía realmente un conocimiento profundo acerca de los clásicos españoles y la prosa española en los siglos XVI y XVII. Fíjese, qué curioso: en medio de ese material de *Pedro Páramo*, un tanto delirante, a primera vista, siempre ha de sorprender a un buen lector de literatura española el rigor que hay detrás... Es una prosa muy maliciosa, muy castigada y muy decantada, en la cual la dosificación de lirismo se halla también cuidadosamente medida. Contra lo que pueda pensar el lector ingenuo, Rulfo era un escritor que trabajaba muchísimo sus textos.

J.J.A.: *¿Y la prosa de Rulfo no manifestaba afinidades también con paradigmas líricos más contemporáneos?*

A.M.: Mire usted, eso viene a poner a Rulfo un poco en el mismo nivel de ciertos escritores surrealistas. Por ejemplo, Andre Bretón, aunque no tenga nada que ver directamente con Rulfo. Bretón también era un gran lector de los clásicos de la literatura francesa. De todas maneras, estoy seguro de que Rulfo medía con mucho cuidado la dosis de lirismo, que a veces parece descabellada y gratuita y que uno reconoce sólo después de la segunda lectura. Si un libro necesita definitivamente una segunda lectura o más, es *Pedro Páramo*. Yo tuve esa experiencia con García Márquez. Leyó el libro y me dijo: "Éste es un libro extraordinario". Y comenzó a leerlo de nuevo de inmediato, a tal punto que unas semanas después me recitaba trozos enteros, y creo que todavía, con su magnífica memoria, es capaz de hacerlo. Una prosa que permite semejante familiaridad y que la exige es de gran estirpe y categoría.

J.J.A.: *Perdone, ¿podríamos decir, entonces, que la estructura misma de su ficción es netamente lírica?*

A.M.: Claro. Por eso admiro muchísimo la estructura narrativa de *Pedro Páramo*. Es una estructura muy moderna, que podría hacer pensar en William Faulkner, otro gran lector de los clásicos, otro gran lector de Cervantes y un gran lector de Dickens, que es otra de mis grandes admiraciones. Sin entrar en comparaciones, se podría pensar que Rulfo nunca dejó en libertad completa su inspiración ni su imaginación. Fue un escritor sumamente riguroso. En *Pedro Páramo*, esa estructura efectivamente moderna nos recuerda a veces la de *The Sound and the Fury* o *¡Absalom, Absalom!*, montada sobre una muy sólida materia lingüística de gran nobleza.

J.J.A.: *Ya que ha hecho tanto énfasis en el rigor con que Rulfo trabajaba sus textos, ¿qué opina sobre las explicaciones dadas por Rulfo respecto a su silencio prolongado después de escribir dos libros magistrales? ¿Se debería en parte a su gran afán de perfeccionamiento, pues él nunca se mostró satisfecho con lo que escribió después de sus libros famosos, El llano en llamas y Pedro Páramo?*

A.M.: Sobre esto le quiero repetir algo que siempre he comentado. Siempre me ha parecido una gran tontería pensar en el escritor como una especie de productor obligado de *best-sellers*. Es exactamente la idea opuesta a la que yo tengo, y creo que se debe tener, de un escritor. Un escritor no está obligado a escribir toda su vida; consideremos, por ejemplo, que la escritura de Rimbaud, abandonada a los dieciocho

años, bastó para cambiar toda la poesía del mundo a partir de entonces. Luego, a mí (y se lo dije a él varias veces), me parecía completamente lógico que suspendiera Rulfo su labor y dejara de escribir. Por dos razones: primero, por lo que Ud. ha dicho. Un hombre que escribe con ese rigor, con ese conocimiento de las grandes fuentes del idioma español, trabaja con mucho cuidado, con enorme prudencia, y no al vuelo de la inspiración o de la facilidad. Eso tiene un precio, un precio de desgaste, de autocritica muy agotadora. Segundo, y es algo que no he mencionado. Rulfo manejó en *Pedro Páramo* sobre todo, pero también en sus cuentos, una especie de materia del subconsciente colectivo mexicano, hizo una especie de trabajo psicoanalítico y jungiano sobre aquél. Debió resultarle muy duro y difícil, porque escribía con sus propias tripas, con la materia más profunda, más escondida de su ser mexicano. Esto también tiene un precio, no se puede hacer todos los días, pues agota. Incluso ese periodo largo de Rulfo en contacto con el alcohol me recuerda mucho el de Baudelaire y el de Faulkner, quien muere completamente alcoholizado porque pretende escapar a sus propios demonios. Éstos son terriblemente verdaderos; no se trata de demonios inventados por una tradición literaria. Son demonios interiores y dicen verdades muy, muy dolorosas. Así, me parece enteramente explicable que Rulfo haya suspendido su tarea, que haya dejado de escribir. Él siempre habló de *La cordillera* o de algún otro libro en gestación, creo que para quitarse de encima a quienes le preguntaban qué estaba haciendo. Recuerdo que, mientras viajábamos de Madrid a Salamanca en autobús, yo le dije esto: "Oye, qué desagradable, qué aburrido debe ser oír a todo el mundo preguntarte por qué no escribes más". Y me repuso, con esa mezcla de ingenio y vieja malicia que siempre tenía: "¿No es cierto, Álvaro? A mí me parece que yo ya he escrito lo que tenía que escribir". Le dije: "Es eso exactamente, ya escribiste lo que tenías que escribir. Lo que tu ser profundo te obligaba a escribir".

J.J.A.: *Hablando el otro día con Alí Chumacero, el poeta, me comentó que había cierto aire de misterio en ese mundo de Rulfo. Pero no me parece que sea tanto de misterio, sino más bien, como ya lo he mencionado, un mundo onírico de pesadillas.*

A.M.: Totalmente. No hay ningún misterio en Rulfo. Su obra nació del contacto con un *fluir* de mensajes del subconsciente, pero no sólo del suyo personal, sino del colectivo, pues él, como escritor genial que era, tuvo la capacidad de sumergirse en su mundo. Es un

poco lo que Joyce hizo con el mundo irlandés, lo mismo que Proust presenta en *A la recherche du temps perdu*. Es la capacidad excepcional y genial de transitar por los corredores del subconsciente de un pueblo. Ahora, naturalmente, se percibe en su obra un tono onírico y desahogado. Está en un plano que a veces parece irracional, por esa misma razón: porque, en cierta forma, es irracional su origen.

J.J.A.: Bueno, cambiemos de tema, para hablar sobre otro santo de nuestra mutua devoción, Gabriel García Márquez.

A.M.: Acabo de conversar con él por teléfono.

J.J.A.: Sabemos que la novela más reciente de García Márquez contiene una dedicatoria que dice: "Para Álvaro Mutis, quien me regaló la idea de escribir este libro". Es bien sabido que la relación muy especial y privilegiada entre ustedes lleva ya mucho tiempo. ¿Cuándo fue la primera vez que el joven escritor llamado García Márquez le pidió el favor de que le mirase sus textos inéditos?

A.M.: Mire, no puedo contestar a esa pregunta, porque no fue así como nos encontramos. Hace cuarenta años conocí a Gabriel en forma puramente ocasional e incidental en Cartagena. Había ido yo allí con un gran amigo mío y compañero de Gabriel durante sus años en la facultad de Derecho de la Universidad Nacional. Él era muy joven entonces y no conocía el mar. Yo lo llevé para que conociera el mar. Ya en Cartagena me dijo que allí vivía un amigo suyo, un tipo interesantísimo, autor de un cuento del que ya habíamos hablado, "La noche de los alcaravanes". Decidimos ir a verlo y, como no estaba, le dejamos un recado. Más tarde, esa noche, Gabriel apareció en la pequeña pensión donde nos hospedábamos y desde aquel momento se inició una relación muy estrecha y cordial, prolongada durante estos cuarenta años por razones puramente personales y sentimentales. Es decir, hay una relación de afecto y de profundo respeto. Ahora, desde luego, sería tonto afirmar que la literatura no es uno de los temas que más nos ocupan, pero no es el que más nos ocupa. Desde *La hojarasca*, él ha tenido la gentileza, por un lado, y la curiosidad, por otro, de darme a leer siempre sus originales. Nunca ha mandado un original a la imprenta sin que yo lo haya leído antes. Ahora, yo no soy el único; otros amigos de vez en cuando también tienen esa oportunidad. Digamos que soy el que más regularmente la tiene. Pero Ud. se sorprendería mucho si yo le contase que, una vez leído el libro, no hablamos al respecto más de

veinte minutos. Yo le expongo exactamente lo que pienso y mi primera impresión, que, creo, es la que él busca. Él no busca en mí al crítico que le diga: "Tal episodio tiene que ponerse más adelante o tal personaje..." No estas cosas, pues no van con nuestro tipo de relación. Sencillamente le digo: "Hombre, me parece sensacional" o "Es profundamente triste" o "Me dejó preocupado". Estos comentarios un poco en bloque son los que él espera de mí. A propósito de este libro suyo sobre Bolívar, si hubo un contacto más regular. Él me pidió una narración ["El último rostro"] que yo había escrito y luego me preguntó: "¿Tú vas a hacer por fin la novela sobre Bolívar?" Yo le contesté: "No, porque supone un trabajo de documentación que no quiero hacer. Yo soy poeta, no investigador. Aquí tengo unos libros para mostrarte; todos estos libros sobre Bolívar te los puedes llevar. ¡Haz lo que quieras y buena suerte!". Él se los llevó y por eso sí hubo una relación más estrecha en el caso de *El general en su laberinto*. Me llamaba de vez en cuando para preguntarme cosas muy sorprendidas. De repente, me preguntaba: "¿Bolívar podría usar bastón?" Le respondía que no y luego hablábamos de otra cosa. Los originales los leí, las tres versiones distintas. Sin embargo, este darme los originales no se debe ver como una consulta ni mucho menos. Un hombre tan serio no acostumbra el tipo de consulta entre coqueta y curiosa. Se trata sencillamente del interés por saber qué cara va a poner su viejo amigo. A veces me hace trucos muy raros, porque me cuenta qué va a escribir y después esto no aparece en los libros. Me acuerdo: caminábamos por París incansablemente, sin otro objeto que conversar, y, a medida que avanzábamos, me contaba toda una serie de cosas. Algunas de ellas sí están en *El otoño del patriarca*, pero otras nunca aparecieron; creo que me lo hacía para buscar reacciones en mi cara.

J.J.A.: Perdóneme, voy a insistir un poco más en este punto. ¿Cuál fue el primer inédito que conoció de García Márquez?

A.M.: Bueno, yo participé mucho en su decisión de hacer aquel viaje a Bogotá para trabajar en *El Espectador*, un periódico de amigos mutuos que funcionaba en el mismo edificio de las oficinas de la ESSO en las cuales trabajaba yo. Cuando él llegó a Bogotá llevaba una maleta muy ligera, con poca ropa y dos manuscritos: uno que se llamaba *La casa* y otro titulado *La hojarasca*. Me dio *La hojarasca* inmediatamente. Lo leí y me pareció admirable. Noté, desde luego, la influencia de Faulkner, pero un Faulkner muy bien leído. Decía André Gide que lo importante de las in-

fluencias es no avergonzarse de ellas. *La hojarasca* es un Faulkner para mantener la cara muy alta, ¿no? Y el otro manuscrito nunca me lo dejó leer, pese a mi curiosidad. Luego vino *Cien años de soledad*; él había dicho que no iba a escribir más y tal, pero empezó esa novela. Con mi esposa (éramos novios entonces), íbamos a verlo en las tardes y nos contaba un poco de lo que escribía. Un día le dije: "¿Pero dónde está todo eso que me contabas?" Me respondió: "En ese libro que nunca te quise mostrar, que se llamaba *La casa*".

J.J.A.: Bueno, cambiemos otra vez de tema y hablemos de su poesía. Por lo que me acaba de decir y por otras cuestiones, me hace pensar en las ideas de Borges. Borges decía que él no era un gran poeta, sino un gran lector de poesías. En el caso suyo, ¿de dónde proviene el interés por la poesía y cuáles son los poetas que más lee?

A.M.: Mire, mi interés por la poesía no fue el primero que yo tuve en cuanto a la literatura. Primero leí mucho, y creo que todos han hecho lo mismo, ficción de aventuras: las aventuras del oeste de Zane Grey y Emilio Salgari. Luego, gracias a un escritor que para mí es muy importante, tuve la primera visión de lo que podría hacer en poesía. Le resultará sorprendente saber de quién se trata. Es Carlos Dickens. Ciertos ambientes de Dickens, ciertas descripciones de lugares y rincones de Londres despertaron en mí nuevas sensaciones. Por ejemplo, en *Dombey and Son*, hay un patio interior en donde un árbol agoniza lentamente, en medio del hollín y del smog, y un niño lo ve desde una ventana: es un patio que no da a ninguna parte. Además, en esa gran novela titulada *Our Mutual Friend*, encontré la descripción de las orillas del Támesis, donde pescadores de cadáveres recogían los cuerpos de los ahogados para quedarse con sus trajes, todo en un ambiente de tabernuchas. Esto me sugirió la primera idea de trabajar con un material de hombres y objetos en plena decadencia o desgaste. Después lo encontré, desde luego, en la poesía de Neruda, en las dos *Residencias*, que he leído muchísimo, y, por supuesto, en la poesía francesa: Baudelaire, Robert Desnoes, el gran Rimbaud. En cuanto a poetas españoles, está en primerísimo lugar don Antonio Machado. Machado es un gran poeta que me acompaña siempre; en cualquier viaje que hago, siempre llevo conmigo un tomo de don Antonio. La música de la poesía de don Antonio, su mundo, su escepticismo, su visión de la gente extraña, me encantaron desde mis quince años. Ahora leo mucho a los clásicos, en este orden exacto: Garcilaso, Lope de Vega —sobre todo sus sonetos—, Que-

vedo, desde luego, y Góngora, que me deslumbra. Pero estoy más cerca de poetas como Garcilaso y San Juan de la Cruz, a quienes releo continuamente. También vuelvo mucho sobre ciertos poetas franceses, Saint-John Perse, por ejemplo —en los primeros poemas que yo escribí hay ciertos acentos perseanos—, y Paul Valéry, que es un poeta a quien amo inmensamente.

J.J.A.: Es un registro bastante amplio, ¿no?

A.M.: Sin embargo, como le dije, mi primera influencia de poesía procede de Dickens. En mis primeros poemas verá que trato de llevar las descripciones en un tono lírico de prosa poética a la mayor intensidad y libertad posibles, un poco siguiendo, digamos, ciertos enunciados de los surrealistas, a quienes siempre he leído con gran reserva. Me interesan la gran discusión y el gran planteamiento que ellos hicieron mucho más que sus poemas mismos. En lo primero que escribí había esa intención: descubrir ciertos rincones por donde pasa el hombre y constatar la huella de agonía, desgaste, cansancio y desaparición, un tema que me ha interesado mucho, inclusive ahora, en las novelas que escribo.

J.J.A.: Bueno, ya que acaba de mencionar sus novelas, ¿ve Ud. alguna distinción real entre prosa y poesía? Me parece que desde hace mucho tiempo —no sólo en la obra suya sino en la de muchos escritores— ya no hay ninguna frontera entre prosa y poesía.

A.M.: Si, estoy de acuerdo con Ud. totalmente. Siempre que me hacen esta pregunta, me quedo un poco desconcertado, porque no sé de qué me están hablando. Para mí es lo mismo. La primera novela que yo escribí, mi primer relato, mis libros no son novelas, en el sentido de la novela del siglo XIX, por el estilo de Balzac, Tolstoi o el mismo Dickens. Son libros de doscientas, ciento cincuenta o ciento ochenta páginas. La primera, *La nieve del almirante*, contiene trozos enteros que yo habría publicado como poemas en prosa si hubiese organizado el material en otra forma. Y ahora que estaba corrigiendo —ayer y anteayer— la traducción francesa de *Ilona llega con la lluvia*, la segunda novela de la trilogía, me di cuenta de que en ella se escondía un largo poema, lo que los bardos románticos alemanes llamaban *balada*. Pero nunca me preocupó por la forma que adquiere lo que escribo, porque la pide y exige el tema o el asunto mismo.

J.J.A.: Sé que usted cultiva distintas modalidades líricas y que tiene algunos poemas escritos por el estilo del Lied alemán. Además, su libro *Caravansary* mues-

tra cierta influencia arábiga. Entonces, su poesía y, en realidad, toda su obra, sin hacer distinciones entre poesía y prosa, es polifacética. ¿Cree usted que esto es producto de sus lecturas o simplemente, como acaba de decirme, una consecuencia de la temática que desea desarrollar?

A.M.: Mire, yo creo (y esto no es ninguna idea original) que uno tiene dos o tres cosas por decir en la vida y nada más. Entonces, lo que pretendo es expresarlas en todas las formas posibles: en prosa, en un poema, en narración, en ficción. Pero siempre se trata de lo mismo: el destino humano, el olvido, la falsa memoria, la nostalgia.

J.J.A.: Bueno, en este momento se me ocurre otra pregunta. He leído con mucho interés la poesía de Fernando Pessoa, con su gran galería de personajes; en el caso suyo el reparto es bastante estrecho, porque se limita principalmente a un señor llamado Maqroll el Gaviero. ¿De dónde sale este Maqroll? ¿Es un personaje compuesto por muchas personas?

A.M.: No, no. Maqroll el Gaviero se me ocurrió estando yo muy joven, cuando me di cuenta de que las cosas que yo quería decir en poesía debían ser dichas por una persona de mucha más edad. Resulta difícil de creer que alguien entre los dieciséis y los dieciocho años pueda hablar de temas como el olvido, la muerte, la nostalgia de los grandes paraísos de la infancia que quisiéramos recobrar, pues han desaparecido causándonos tristeza, la distancia que vamos descubriendo entre unos seres y otros o la soledad, que no me amarga para nada. Todos estos temas son los de un hombre maduro. Entonces, en primera persona, yo sentía que no podía decirlos, que no tenía autoridad. Por eso inventé ese personaje, un marino que conoce medio mundo, que ha pasado por mil pruebas en la vida y que cuenta sus cosas. Tanto así, que es el personaje

de las tres novelas que forman la trilogía titulada en forma global "Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero", compuesta por *La nieve del Almirante*, *Ilona llega con la lluvia* y *Un bel morir*. Ése es el origen del gaviero. Era una necesidad de poner en boca de un tercero, en relación con el lector, experiencias muy intensas, sobre las cuales ya ha pasado el tiempo, que conservan su autoridad y su verdad. Por eso inventé a Maqroll y aún me acompaña. A veces quiero matarlo; es decir, lo he matado tres veces, pero revive en forma sospechosa.

J.J.A.: ¿Es una suerte de alter ego?

A.M.: Claro que tiene mucho de mí, pero también mucho de él mismo, pues se ha ido construyendo poco a poco, como que ya escribí tres novelas seguidas sobre episodios de su vida. Es un hombre que posee un pasado propio y una serie de características que no son mías. Él ha hecho muchas cosas que yo hubiera querido hacer y no pude o no supe hacer. Él sí las vivió y ha sido un viajero continuo.

J.J.A.: Es decir, Maqroll adquirió carácter propio y se liberó de su creador. Me hace pensar en Niebla, la novela de Unamuno, y su personaje central, un tal Augusto Pérez, a quien su creador intenta asesinar hasta que aquél se queja y exclama: "No me puede matar".

A.M.: En *Un bel morir*, Maqroll aparece narrando su muerte. Esta idea viene de un poema que está en *Caravansary* y se llama *En los esteros*. Pero no hubo remedio: escribí otra novela titulada *La última escala del Tramp Steamer* y por ahí volvió a aparecer. Yo creo que ya no podré liberarme de él, no hay manera.

J.J.A.: Es como una sombra.

A.M.: Una sombra que me sirve y que me ha enseñado muchas cosas.