

**Consuelo Hernández,
Álvaro Mutis: una estética
del deterioro**

Caracas: Monte Ávila Editores, 1996

Amelia Mondragón
Howard University

Fue quizás Octavio Paz el primero en reconocer que los jóvenes poetas de los años cuarentas mostraban una pulsación distinta a la de sus contemporáneos y también predecesores, los vanguardistas (*Los hijos del limo*, 1974). Porque había algo en ellos que cuando no disenta de las posiciones de sus mayores, se encaminaba a profundizar con pasión, abstrayéndose de todo lo demás, en uno u otro de los respiraderos que la vanguardia había creado, elaborando así, sobre la exacerbación, otra forma de discrepancia. De ahí que Paz dividiera a los jóvenes productores, no sin cierto sentido de humor, en poetas sociales y vanguardistas arrepentidos. Todos herederos de algo que la poesía hispanoamericana comenzaba a llamar tradición propia, y todos, tanto los subjetivistas diletantes como los objetivistas sociales, disidentes.

En cualquier caso la historia de la postvanguardia poética está todavía por contarse: ¿quiénes son sus representantes y qué buscan?; ¿cuál es la más concreta línea que los divide de los predecesores y también de los poetas logrados posteriormente, en los sesentas. Los datos que en su momento añadieron críticos como Roberto Fernández Retamar, José Ovidio Jiménez y Saúl Yurkievich son apenas fragmentos de un sistema cuya dinámica no ha sido todavía precisada. Y es tras esta reflexión que entendemos por qué toda monografía exhaustiva, empeñada en desmontar una parcela del pluriforme edificio de las postvanguardias, tiene un valor incalculable.

Pero no sólo de arqueologías ha de vivir la crítica literaria contemporánea y menos cuando se trata de un escritor complejísimo, como Álvaro Mutis, cuya obra (poesía y narrativa) es un microcosmos compuesto de piezas que claman estricta interdependencia. Álvaro Mutis (Bogotá, 1923): autor de ocho poemarios y otros tantos títulos de narrativa, sin vínculos profundos con los grupos literarios colombianos de su momento y quizás el mejor exponente de una de las facetas rasantes de

la poesía de los años cincuentas: el deterioro y la infinita desintegración de la materia, el profundo viaje de la conciencia al universo de la degradación, caída libre en el tiempo y en el espacio, pero sin las redenciones que la vanguardia —quizás por su optimismo altazoriano o por su fe en el lenguaje—, fue capaz de encontrar y enviar al coto postvanguardista, pero sólo en forma de poesía social.

Álvaro Mutis es, en este aspecto, un poeta solitario, y la tarea de Consuelo Hernández en *Álvaro Mutis: una estética del deterioro* ha sido mucho mayor que la de esclarecer los hilos semánticos que organizan el sentido del deterioro en la obra de Mutis. Porque una de las preguntas fundamentales a las que ha intentado responder Hernández en su análisis se refiere al proceso estético implicado en la obra de Mutis. Es una pregunta de la década de los noventa, erigida a contrapeso de la poesía de los años sesentas, y en Colombia, particularmente, a la sombra del Nadaísmo, tan provocativamente desafiador de lo estético: ¿cómo, por consiguiente, puede una obra que escarba en los momentos más dramáticos del decaimiento y la desintegración, tanto social como biológica, sostenerse en la exactitud de los ritmos, las imágenes y las palabras?; ¿no parecería, acaso, que la forma traiciona al contenido? Y dice Hernández: “[...] que lo codificado moralmente como negativo, o que lo falso implique lo verdadero, no sería aceptado por la lógica, pero la estética no tiene ese problema” (p. 162). La estética, por lo tanto, se presenta en Mutis como una especie de supralenguaje sumamente demarcado que aspira a trasladar la desintegración a nuevos marcos de referencia.

Álvaro Mutis: una estética del deterioro es un análisis compuesto de tres partes y quizás la primera de ellas, “Resonancias y consonancias de la obra mutisiana”, más bien localizativa del poeta, de su recepción y de las literaturas que lo han influido, sea la menos sugerente en términos de originalidad analítica. No obstante, la información es exhaustiva y sumamente útil tanto para reconocer el desconcierto y la parquedad de la crítica ante Mutis y su desolado proyecto, como para entender el imaginario de la desintegración del que éste, desde muy joven, comienza a nutrirse: León de Greiff y el Neruda de las Residencias, el realismo ruso del siglo XIX, Conrad, Dickens y Melville. Y también Baudelaire y Malraux.

El segundo capítulo, “Irreductibilidad del decir poético”, comienza con la concepción de la poesía a la que Mutis se ha adherido a lo largo de los años: la palabra

poética sustituye con inexactitud, porque es incapaz de traducir las complejas gamas que componen la experiencia. Y sin embargo, observa Hernández, Álvaro Mutis considera que “[...] el poema es irreductible a otro decir (p. 98). Si esta poética permanece constante hasta la publicación de *Los desesperanzados* (1984), ¿en qué consiste la irreductibilidad del lenguaje poético? Para Consuelo Hernández tal unicidad es labor artesanal, esfuerzo del poeta por sobrepasar el inevitable desgaste del lenguaje. Y en Mutis la mejor artesanía reside en el ritmo semántico.

Este término, acuñado o en todo caso expuesto por Octavio Paz en *El arco y la lira* (1956), le sirve a Hernández de sugerencia para un extraordinario estudio del ritmo en la poesía (y más tangencialmente en la prosa) de Mutis. Ritmos binarios del sentido era lo que Paz proponía. Hernández añade y define ritmos binarios alternantes, ritmos terciarios, ritmos cuaternarios y finalmente, ritmos menos vinculados al sentido que a la forma, tales como el del paralelismo. El análisis es un poco la exploración del precepto dariano “rima tus ideas”, y su aplicación poética permite ver que efectivamente, allí donde no hay similitudes sonoras, la poesía de Mutis es capaz de contrapesar tales ausencias mediante el uso de simetrías semánticas.

Tan interesante descubrimiento es fundamental para entender la narrativa de Mutis en estrecha intercomunicación con su poesía, y el paulatino adentramiento del escritor en la novela, hecho que empezó a acontecer en la década de los sesentas. El estudio de los ritmos semánticos es igualmente válido en la prosa de Mutis y, añade Hernández, sólo a partir de ellos es posible encontrar el común denominador de ambos, poesía y narrativa, en tanto fundamento estético general de la obra de Mutis.

La tercera parte del libro, “Una estética del deterioro”, prolonga en cierta forma a la segunda. Dado que Hernández no acepta la existencia del discurso poético isótropo, su esfuerzo en este apartado consiste en desmenuzar las materializaciones del deterioro, mostrando que elementos poéticos de diferentes categorías (la evocación, la constitución psicológica de las diferentes voces poéticas y de los personajes, o el erotismo, por ejemplo) portan tonalidades del deterioro que no son equivalentes, aun cuando los semas apunten a su homogeneización.

Esta diversidad de la desesperanza es la infinita dialéctica de Mutis que Hernández nos muestra. Los contrarios no se anulan, se sostienen entre la tensión de lo que dicen las palabras (su persistente reconocimiento de la decadencia) y la elaborada simetría en que la for-

ma del discurso las ubica. Se trata de una decantada perfección de las imperfecciones: forma implícita de la esperanza.

Con *Álvaro Mutis: una estética del deterioro* entramos en las extrañas dimensiones de una poesía no lo bastante reflexionada anteriormente, y también recuperamos un poco de la vieja estilística, ahora modernizada en grado sumo gracias a los trabajos estructuralistas y postestructuralistas de los que Hernández se vale: Cohen, Todorov, Deleuze. Pero, sin duda, vieja estilística, amante del detalle, de las particularidades técnicas que definen la poesía de un escritor, y no sólo a la Poesía. Sin embargo, lo realmente decisivo en el análisis de Hernández es la búsqueda de la forma poética en la obra de Mutis a través de los contenidos, de su diversa y multiforme semantividad. Esta es la vuelta de tuerca que *Una estética del deterioro* incorpora a los análisis críticos y es también la original perspectiva que apasionadamente nos ofrece.



“Cinema Árbol” y otros cuentos de Efraim Medina Reyes

Bogotá, Tercer Mundo Editores, 1996, 87 págs.

Marco Fidel Puentes Cortés

Universidad Nacional de Colombia, Bogotá

Comprometido con las contraconvenciones y el lenguaje de las hedentinas verbales, Efraim Medina Reyes, Premio de Cuento Colcultura 1995, dismantela desde la Ciudad Inmóvil los espacios de las casuísticas clandestinas; se jacta de cualesquiera escrúpulos para desenfardar a los diablillos-tipo de la especie humana, convocando al sujeto como motivo conductor de sus “antifonas” (cuentos) desde sus pasados y hacia la digestión de sus banalidades presentes.

Encara a la picardía, a la aberración, a la petulancia, a los celos, a las fobias y a las malquerencias de la sociedad (falocracia), bajo el ritmo de la primera voz de un singular que murmura sin afanes el significado de la celeridad, y hace evidentes los accesos que aletargan a la conciencia de los individuos de fin de siglo.

Cada uno de los cuentos opera como relato alegórico de la “ocasión” mundana, de sus tabúes y sus trans-