

duelistas» y la expresión *à la hussarde* que significa: brutalmente, sin delicadeza). A propósito de la impronta romántica y stendhaliana de la novela interesa subrayar aquí que ella se da, paradójicamente, en unos escenarios de desolación y miseria o, como los llama alguien en la novela, en unos «infortunados lugares» que evocan muy de cerca los de algunos de los poemas de Mutis con que se abre *Los elementos del desastre* y, más aún, *Memoria de los hospitales de ultramar*, su siguiente libro. En «El Húsar», concretamente, nos permite aludir a dos pasajes del poema: el primero, el que, presentado como un «relato de las tierras bajas», trata de los amores del Húsar con «una lavandera a quien amó después en amargo silencio, cuando ya había olvidado su nombre»; el segundo, el que menciona la plaga que vino y al parecer acabó con el Húsar («Sus arreos fueron hallados en la pieza de una posada. Más adelante, a la orilla de la carretera, estaba el morrión comido por las hormigas»).

Llegados a este punto, se impone tal vez constatar que lo que, como una especie de oculto negativo, brinda al poema sus fragmentos más realistas, contrastables con obras literarias del pasado (otros, casi surrealistas, parecen explorar nuevas poéticas, o incluso anunciar fórmulas de realismo fantástico como las de Buzzati o Calvino), proviene por línea indirecta, y por lo tanto no siempre clasificable como «influencia», de la cantera de la que tantas veces se ha señalado que procede la obra de Mutis: el romanticismo. Bien sea por la ascendencia romántica del personaje de Maqroll el Gaviero, tempranamente señalada por Octavio Paz –ascendencia que se hace extensiva a los mismos paisajes de desolación y desesperanza que definen el escenario de sus aventuras–, bien sea por la propia obsesión por el lenguaje, o por atribuir al lenguaje la condición de realidad absoluta, en la que lo literario desarrolla su propia aventura, nos encontramos ante un texto claramente conciente de su propio espesor. En efecto, en un pasaje del mismo, leemos: «No hay aventura en esto que se narra. La fábula vino después con su pasión de batalla y el brillo vespertino del acero». El remitir a la fábula cuando de hecho ya se está en ella, puede y debe interpretarse ciertamente como una especie de *mise en abîme* o, mejor, como un llamado autorreferencial a la propia substancia de la obra, en la concepción de cuyo protagonista se detecta una alta dosis de «idealización» (la que podría ponerse en evidencia, desde ópticas afines al psicoanálisis, en la composición de los mitos propios de un autor, mitos en los que se refugian visiones infantiles, connotadas edípicamente) y en cuyo entramado cualquier personaje o situación delata, como una especie de aura, la iluminación que hizo posible su advenimiento al mundo de la escritura.

En 1988 Mutis explicaba en una entrevista que su libro *Reseña de los hospitales de ultramar* había tenido un origen muy curioso: «Escribí pri-

mero los epígrafes y me parecieron tan buenos y me gustaron tanto que decidí escribir un libro un poco basado e inspirado en los tres epígrafes». Bien pudiera ser que en esta anécdota se retratara no un hecho puntual y curioso, acreditado por los tres epígrafes inventados que figuran en el frontispicio del libro, sino una característica más esencial, que en los demás casos hubiese pasado desapercibida para el propio autor, por fortuna poco amigo de teorizar sobre los intrincados mecanismos de la creación literaria: en efecto, en el caso concreto de «El Húsar», se tiene la sensación de que una idea o imagen prefijada del protagonista atraviesa el poema, venciendo toda clase de obstáculos, y anulando todas las incongruencias, imagen que viene sin duda de lo que, por vía involuntaria, precedió a la escritura del poema, en la decisión de escribir algo que respondiese a determinadas características (¿el deseo de congratular a un amigo de origen polaco, a quien está dedicado el poema?). Es a esa idea de Húsar a la que se debería en última instancia la posibilidad de plantear siquiera un mito del Húsar, mito de creación que se sustentaría en la misma «idealización» del personaje y que no sería más que el lugar, en el texto, donde, como en una especie de palimpsesto, se dan cita los demonios del autor. Ahora bien, sabido es que, en el caso de un poeta como Mutis, nutrido de referencias a lecturas reales o inventadas, estos demonios llevan casi siempre la marca de una lectura y un autor: fantasmas de Conrad que permiten convertir al trópico, antes que en un contexto real-maravilloso, en una escueta geografía de la desesperanza, como había quedado ya enunciado en la *Conferencia sobre la desesperanza* de 1955, fantasmas de Stendhal que galopan por el texto dando lustre napoleónico a lo que históricamente carece de él o sólo lo tuvo por irradiación, fantasmas familiares que, aquilataados y potenciados por la propia reflexión del poeta, descendiente por línea directa de un español ilustre en Colombia, retornan decididos a hacerse un sitio no sólo en sus opiniones, sino también en las criaturas de sus ficciones y de sus poemas. La grandeza del texto es precisamente la de servir de lugar de encuentro a todas esas solicitaciones, venidas unas directamente de la Historia, o de la inserción familiar en la Historia, salidas otras de la trastienda literaria del autor, y la de no interferir esa especie de idealidad, o de conceptualidad que flota sobre el poema redimiéndolo de sus propios azares de ejecución.

Digamos, para terminar, que la modernidad de «El Húsar» resulta no sólo de esa concepción del poema a partir de un protagonista que es idea de sí mismo y compendio de su historia, o de su *mise en abîme*, sino también de que la naturaleza inhóspita y exuberante que desfila a través de él —la misma de *Los elementos del desastre*—, se sitúa lejos de esa dicotomía «naturaleza y barbarie», e incluso del trópico como escenario real-maravi-

lloso, que ha dominado una larga época de la literatura latinoamericana (y de la que, no obstante, se percibe todavía alguna huella en la saga de Magroll). En efecto, el trópico, la tierra caliente o la tierra baja en la que finaliza tristemente su trayectoria, son en el poema, como en todos los poemas afines de Mutis, «patrias metafísicas» antes que categorías geográficas e históricas, es decir, escenarios puros y simples de un sentimiento de pérdida del origen o del camino de regreso, «lugares sin fortuna». He ahí pues a la naturaleza como sitio de un padecimiento, como lugar por excelencia del exilio humano; posiblemente, la transposición más exacta de una metáfora del destino de los hombres, del ser arrojado en un mundo, o incluso de la existencia que busca inútilmente su esencia, como hubiera dicho un fanático del existencialismo en la época en que fuera escrito el poema. Pero, por encima de esa más que probable aventura filosófica, que se explicaría por la deuda involuntaria del texto con la época en que fue escrito, es su capacidad de ser metáfora pura lo que aquí nos interesa, esto es, su capacidad de existir viva y originalmente en la red de lo escrito —tan llena de *déjà-vus* que nos hablan de lo mismo, como si la aventura de escribir no fuera más que un ciclo que, partiendo de lo escrito, llega siempre vivo y renovado a lo escrito—, red a través de la cual, y al margen de particularismos culturales o geográficos que han sido el lugar donde las literaturas latinoamericanas han expiado el pecado de la nacionalidad, textos desconocidos repiten los que ya conocemos sin que lo sepamos y viceversa, o simplemente lo dicen con otra voz y en otros ámbitos.

Citemos un ejemplo: al comienzo de «Las nieves de Kilimanjaro», que es el relato sin esperanzas de la muerte de un hombre en un arduo paraje del trópico, hay una especie de frontispicio en el que se alude a un leopardo: «Cerca de la cima se encuentra el esqueleto seco y helado de un leopardo, y nadie ha podido explicarse nunca qué hacía el leopardo en aquellas alturas». Así, el Húsar en las tierras bajas y, como legado de desesperanza, su triste morrión comido por las hormigas.

