

# De las antiguas vestiduras del poeta: Saint-John Perse y el *long poem* de viaje en América Latina

Por *Gabriele BIZZARRI\**

LA PUBLICACIÓN EN 1924 de *Anábasis* del poeta francés Saint-John Perse —pseudónimo de Alexis Leger (1887-1975)— y la capilar irradiación de sus traducciones necesitan ser enmarcadas dentro de un proyecto cultural reconocible y de gran ambición: el de un humanista y civilizador “comercio” de ideas y costumbres entre gentes irreductiblemente ajenas, del que justamente el Poeta asumirá el honor y la carga.<sup>1</sup> Aún así, la obra destaca en el canon francés de las primeras décadas del siglo xx —y en el mundial de las décadas siguientes— como un monolito de fabricación inaudita o quizás olvidada, que produce características e interesantes fricciones e incluso abre escenarios inesperados, o mejor, reactiva antiguas venas creativas. Me refiero a su inserción total —y sin embargo no conforme con las modas de la época— en el género del *long poem* moderno o modernista que —en las diáfanas encarnaciones del *Golpe de dados* o del *Cementerio marino* y con los desesperados *collages* de patrones míticos inservibles de *La tierra baldía*— parece haber renunciado a ese equilibrio que Octavio Paz reconoce como cifra constituyente de la forma: “cantar y contar” atados en un único afán de plenitud, requisito totalizador que entrópicamente se desmorona cuanto más nos acercamos a la elusiva textura de lo moderno, síntesis precaria que mira hacia atrás, hacia un pasado de espontánea y natural ósmosis impropriamente activado como hipótesis (e hipotexto) por comprobar.<sup>2</sup> Según el simbolismo el *lounge*

---

\* Profesor de Literatura española en el Dipartimento di Romanistica, Facoltà di Lettere, de la Universidad de Padua, Italia; e-mail: <gabriele.bizzarri@unipd.it>.

<sup>1</sup> Me refiero a los intentos de la revista *Commerce* (1924-1932), en la que Perse asume el papel de *éminence grise*. Acerca de esto, véase Henriette Levillain, “*Commerce, une utopie européenne*”, en Colette Astier y Claude de Grève, eds., *L’Europe, reflets littéraires: actes du congrès de la Société Française de Littérature Générale et Comparée*, París, Klincksieck, 1993. En el valioso volumen de Melchionda se traza la historia de la difusión europea del gran poema de Perse, acercando el original a la traducción inglesa de T. S. Eliot y a la italiana de Ungaretti. Se aclaran así los recorridos del “project *Anabase*”, “l’allestimento di un dispositivo intellettuale di risonanza internazionale che [...] in maniera organica, avrebbe diffuso il verbo perseano nelle altre grandi lingue d’Europa”, Mario Melchionda, *Una costellazione plurilingue*, Padua, Unipress, 2007, p. 11.

<sup>2</sup> Cf. Octavio Paz, “Contar y cantar. Sobre el poema extenso”, en *La otra voz: poesía y fin de siglo*, Barcelona, Seix Barral, 1990. Para una orientación multicultural sobre la

*poeme* se dirige hacia su implosión preparando el terreno a la gran ruptura de la vanguardia, se va desdibujando el *récit* que se atreve a narrar una empresa individual o colectiva, descalificada como impropia alusiva de una función contextual de la poesía en la definición de las tramas fundadoras de una determinada civilización, y al émulo de la vocación totalizadora de la épica le queda tan sólo la posibilidad del canto. O mejor, el canto que reflexiona sobre sí mismo y sus propios *cruces*, aproximándose a los extremos complementarios del grito desarticulado y del silencio pasmado o narcisista ante los límites del sentido y los umbrales de la palabra. *Anábasis* responde a esta rendición volviendo a semantizar los lazos genéticos del poema extenso con su perdida matriz, apostando por una original *épica moderna*,<sup>3</sup> reactivada no sólo en su vocación unitaria sino también como repertorio de *gestas*, utilizadas como máscaras metafóricas de la labor poética, terminantemente caducas y, sin embargo, reutilizadas con arcaizante pasión en la búsqueda de antiquísimas vías de interacción entre la cada vez más evidente autorreferencialidad del canto —que de sí y sobre sí razona y, como mucho, de su mismo hacerse fabula—<sup>4</sup> y los caminos de la “aventura contemporánea”, alcanzables a través de la crónica o la utopía.

El objetivo de este artículo, obviamente, no es “leer” *Anábasis* —terreno bastante practicado y, además, ajeno a mis competencias específicas—, sino reconstruir las etapas de la penetración del poema en América Latina, discutir la influencia que tuvo en la poesía local y trazar un mapa sumario de los *poemas extensos* que, entre México y Colombia, tierras fundamentales del “pasaje” de Perse a la orilla de la lengua castellana, reanudan el pacto épico entre el poeta y el héroe (viajero o guerrero) con el que la voz del canto dialoga en una perfecta comunión de ideas e intenciones o, directamente, se identifica.

Antes será necesario aclarar brevemente las credenciales épicas del texto fundador, definir las máscaras con las que la voz de Perse se

---

historia y las convenciones del género *poema extenso* y sus sinónimos (*long poem*, *poemetto*, *langes gedicht* etc.), véase la miscelánea editada por María Cecilia Graña, *Il poemetto: un esempio novecentesco di ricerca poetica*, Cagliari, CUEC, 2007; y, en modo especial, la introducción de la editora.

<sup>3</sup> Uso aquí el término para definir una tendencia especial de la búsqueda de los *poemas extensos* dentro de la modernidad que elige sondear la posibilidad de una recuperación también temática del palimpsesto épico.

<sup>4</sup> Según Paz, a partir del romanticismo, el destino del poema largo es el de narrar la empresa de la imaginación poética. Por otro lado, recuperando desde esta perspectiva la plena funcionalidad de una obra hacia la cual el mexicano no esconde su antipatía, es necesario recordar que, en el mundo hispánico, el viaje autorreferencial a través de los *topoi* de la creación es ya materia “épica” en las *Soledades* de Góngora.

entretiene, balanceándose inciertamente entre dos versiones opuestas y complementarias del renovado heroísmo del cantor, de la recuperación de una majestuosa gestualidad narrativa para el “trabajo perdido” de la poesía. En perfecta concordancia con las dos cepas clásicas del *epos* homérico, la opción se polariza alrededor de dos lecturas muy diferentes del arquetipo del viaje: la que recoge los efectos y los propósitos de un desembarco en lo ignoto que tiende a “fundar” monumentos de estancia y permanencia, a exportar e imprimir con letras de fuego en el paisaje encontrado las marcas indelebles de una conquista; y la que, disinteresándose por el arribo, aprovecha la naturaleza gratuita y precaria del camino, de la que el mar y sus rutas móviles e intercambiables se convierten en emblemas privilegiados. En este segundo caso, el espacio que se recorre es también tiempo que transcurre y tiñe el viaje de ecos metafísicos alusivos a la transitoriedad de la existencia y se transforma en el modelo de una toma de conciencia ejemplar de lo inestable y escurridizo.

Me concentro, pues, en las relaciones que el Poeta del “canto de todo un pueblo”, actor de reparto y ambiguo cronista de la empresa colectiva de *Anábasis*, enlaza con la instancia guerrera que preside al éxodo de su gente: el Príncipe que conduce y modela, traza rutas, estipula pactos y derrama al pasar “semillas y signos”. Por un lado, fructifica el tono cortesano de un poema anterior de Perse —*Amitié du Prince*— que, fabulando el encuentro decisivo entre un poeta y un rey “sentado a la sombra, en su umbral” como un dulce “concejo” entre pares, proyecta esa chispa encantada hacia “los países de tierras blancas, o de pizarra”, poblados por “hombres de baja civilización”.<sup>5</sup> Y el trabajo del canto, a través de la crónica de un emocionante pasaje, embrionalmente implícito en esa mirada cómplice, se reedifica en “piedra y bronce”:

Fogatas de zarzas en la aurora  
Pusieron al desnudo estas grandes  
piedras verdes y aceitosas como fondos de templos, de letrinas,  
y el navegante alcanzado en el mar por nuestros humos vio que la tierra,  
hasta la cima, había cambiado de imagen (vastas artigas vistas desde alta  
mar y esos trabajos de captación de aguas vivas en la montaña).<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Saint-John Perse, *Anábasis y otros poemas*, Jorge Zalamea, trad., Barcelona, Orbis, 1983, p. 34. De aquí en adelante para todos los poemas perseanos a los que me referiré usaré esta edición.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 58.

Aquí, la captación de la fuerza viva de un paisaje salvaje metaforiza el amansamiento de la nomenclatura, el bautismo civilizador de la voz; mientras los marineros, sorprendidos y encantados, observan la nueva instalación desde alta mar, desde una precaria y fluctuante posición de inferioridad, muda y sin embargo atenta, en todo caso señalada por la apertura panorámica como esencial contrapunto simbólico de la empresa fundadora.

Sin embargo, a medida que el poema avanza hacia su conclusión, se registra un distanciamiento desencantado entre el Poeta y las frenéticas actividades de los “Príncipes panfletistas”; y el canto, convergiendo fatalmente, como hechizado, hacia “ese punto muerto en el que flota un asno muerto”,<sup>7</sup> olfatea el presagio de una anábasis sin meta ni descanso, interioriza la sospecha de la precariedad que “nos visitaba en nuestros proyectos de establecimiento y de fortuna” y se sorprende oscilando entre “el vaho de los sueños, allí donde se extinguen los pueblos en los muertos polvos de la tierra”,<sup>8</sup> como si reconociera en esta última imagen un emblema más indicado de su naturaleza volátil:

No habitaremos siempre estas tierras amarillas, nuestra delicia...<sup>9</sup>

Y el mar que aherrumbra las lamas vuelve a ordenar, con definitiva insistencia, que en el espacio plasmado para la memoria se deslice la lúcida vigilia de las “cosas / perecedoras”,<sup>10</sup> y que el poeta, cambiando la perspectiva precedentemente asumida, proyecte su mirada hacia las olas y consagre su destino a una errancia necesaria:

¡Tierra arable del sueño! ¿Quién habla de edificar? —He visto la tierra distribuida en vastos espacios y mi pensamiento no se distrae del navegante.<sup>11</sup>

Será la afinidad del cantor con el viajero marítimo y su mitología de precariedad la que conducirá el juego de la recepción latinoamericana de esta épica renovada, favoreciendo la proliferación de interesantes diarios de a bordo, bitácoras, cartas de rumbo, mapas y trazados de tribulaciones náuticas, *poemas largos* pero también *anchos y ajenos* como las rutas imprecisas e improcedentes que se entrecruzan en el elemento tutelar de la reinstaurada alianza entre canto y cuento: la mar,

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 77.

que es repertorio de historias a la deriva y carrusel de ecos evanescentes, favorece la empresa rapsódica advirtiendo al mismo tiempo a quien se entrega a su ejemplo acerca de la naturaleza ilusoria de la “construcción”, de la cristalización del sentido y del nostálgico arribo de un relato fundador del que siempre hay que tener el valor de volver a zarpar, siguiendo la resaca amniótica de las aguas. A pesar de que éste es un patrón muy antiguo en el que se entrecruzan capas múltiples y variadas de influencias, en *Anábasis*, su coexistencia y su dialogar crítico con la monumentalidad de un *epos* fuerte, fabricado en el fondo como una quinta de contraste, constituye, a mi juicio, un nudo fundamental de los recorridos modernos de la épica; o mejor, de los recorridos de la épica moderna, verdadera paradoja terminológica en la que el adjetivo corrector y debilitante, en los textos que analizaré, tiene mucho que ver con esa fuga pensativa de la mirada hacia el mar.

La relación privilegiada de *Anábasis* con el Nuevo Mundo (tres distintas traducciones entre 1931 y 1960 que llegan a España sólo de rebote) parece dictada por el sino. Para empezar, Perse transcurre su infancia y adolescencia en la Guadalupe francesa y todas sus obras —sobre todo los *Éloges*— atestiguan una profunda interiorización del paisaje caribeño, remembranzas de un origen perdido que se alternan con su (por otro lado evidente) “europeísmo” y, por lo menos en parte, sostienen el gusto descriptivo con el que, en los poemas mayores, se suelen miniar unos escenarios ambientales sumamente estratificados y a veces abstractos, pero en todo caso incompatibles con los horizontes cerrados y ordenados del viejo continente. Claro, Alexis Leger fue un viajero incansable por vocación, oficio o imposición política<sup>12</sup> y, en particular, la geografía de *Anábasis* nace de su prolongada estancia diplomática en China. Pero la acogida que se le reserva en América Latina tiene el sabor de un regreso. Regreso, o mejor reencuentro, eficaz en ambos sentidos, pues el emocionante grito colectivo del arribo a orillas desconocidas, habitadas por *otras* civilizaciones animadas por costumbres inauditas, constituye el mito del origen por antonomasia en las Indias occidentales, el canto del Descubrimiento y de la Conquista que se queda curiosamente sofocado en la voz del colonizador hispánico —disperso y amortiguado en crónicas, diarios, relaciones y cartas— y que, desde el punto de vista del colonizado, representa una represión problemática, un repertorio crucial que espera ser revisitado. En este sentido, con su distintivo estrabismo —en el que la toma de conciencia de la necesidad de una perpetua errancia no mella la gloria

---

<sup>12</sup> Me refiero al exilio que el gobierno de Vichy le impuso a Leger.

de una conquista entregada a la posteridad—, *Anábasis* y el simbolismo polivalente que su título encierra se incrustan a la perfección en el horizonte de espera de la reflexión local, prestándose a servir de vehículo (y dejar en suspenso) un discurso cultural específico que, posiblemente, no cabía en sus intenciones originarias. Digo posiblemente considerando algunos precoces intentos interpretativos, por lo menos reveladores de una lectura fundada en unos latentes mecanismos de reconocimiento. Como se ha recordado en un reciente artículo, la renombrada hispanista francesa Marcelle Auclair, amiga y confidente del poeta, no tomando en consideración la idea ampliamente aceptada de la ambientación asiática, leía el poema refiriéndolo a la llegada de Cortés a la costa mexicana y a la “instauración de la Nueva España”. Perse, crecido en el crisol mestizo de las Antillas, tuvo que hablar el castellano desde niño. Y antiguos textos españoles sobre la conquista y la organización de la colonia mexicana aparecen muy pronto entre las lecturas privilegiadas de su biblioteca criolla. Condensando con habilidad el reparto ecuánime de las simpatías del poeta entre las dos orillas del pasaje y sugiriendo la “diplomacia” de *Anábasis* —que busca involucrar en su “monumento” tanto el valor arrollador de los vencedores como la dulce disponibilidad de los vencidos—, Paulette Patout afirma que “aquel México vino a ser tempranamente el país de sus sueños, en parte semejante a sus Antillas, fácilmente imaginado, pero envuelto en el prestigio de las culturas indias y a la vez en su admiración por las hazañas españolas”.<sup>13</sup> Si, como acabo de señalar, el poema llega a otro puerto, o mejor, escoge no parar en ningún puerto y simpatiza con los “navegantes” (con esa tercera instancia neutral y huidiza que es apátrida por vocación y viene así a sintetizar el exilio metafórico de la tarea poética), tuvo que ser evidentemente ese primer aspecto, funcional a la celebración de un mito de origen en el que los traumas de la historia se suavizan en la utopía sincrética, el que despertó el interés de los primeros lectores latinoamericanos, entre los que, sin duda, hay que contar a Alfonso Reyes, quien ya se había encaminado por esa ruta con la publicación de *Visión de Anáhuac* (1917). No existen datos seguros al respecto,<sup>14</sup> pero parece forzoso admitir, basándose en algunos maliciosos comentarios del mexicano —quien señala una influencia directa de su obra en la concepción de su amigo Perse—, que Reyes leyó

<sup>13</sup> Paulette Patout, “México en dos obras de Saint-John Perse: *Anabase* y *Amitié du Prince*”, en Sebastián Neumeister, coord., *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Berlín, Vervuert Verlagsgesellschaft, 1989, vol. II, p. 657.

<sup>14</sup> De la relación de Reyes con los intelectuales franceses de la época se ha ocupado Paulette Patout en *Alfonso Reyes et la France*, París, Klincksieck, 1978.

*Anábasis* como un himno a la conquista de México. Y es que cuando en 1927 Valéry Larbaud —involucrado con Perse en la aventura de la revista *Commerce* y también apasionado latinoamericanista— escribe la introducción para la versión francesa del “ensayo poético” de Reyes, cierra el círculo, certificando la afinidad con un broche de oro. En palabras de quien (generalizando) había asociado los paisajes del poema de Perse a “visioni geografiche, storiche e umane, elementarmente umane, dei paesi in cui ha vissuto —le Antille dove ha trascorso l’infanzia, e la Cina”,<sup>15</sup> *Visión de Anáhuac* nos restituye la “description minutieuse, comme un tableau de Brueghel, de l’antique cité de México, telle qu’elle apparut aux yeux des conquistadores. Description lyrique aussi, et d’un lyrisme qui rejoint par instants celui de Saint-John Perse”.<sup>16</sup> Si bien en la primera fase de la penetración de *Anábasis* en América Latina nos parece importante reconocerle al diálogo con la obra de Reyes un papel estratégico, he elegido excluir este texto de mi análisis considerando que su lucidez analítica en la reconstrucción histórica y antropológica de ese preciso desembarco y su distintiva curiosidad informadora lo alejan ostensiblemente de los amplísimos horizontes del poema largo.

Alfonso Reyes, junto con José Vasconcelos, vuelve a aparecer como principal patrocinador de la revista mexicana *Contemporáneos* (1928-1931),<sup>17</sup> en cuyas páginas Octavio Barreda —exponente menor de ese magnífico grupo de poetas que desprovincializa definitivamente la lírica local estableciendo “un contacto entre las realizaciones europeas y las promesas americanas” —<sup>18</sup> publica en 1931 la primera traducción española de *Anábasis*. Como observa el infatigable Larbaud, *Contemporáneos* realiza en México una función comparable a la que en España tuvo la *Revista de Occidente*. Y precisamente la divulgación del poema de Perse parece encajar a la perfección en la trayectoria aristocrática del pensamiento orteguiano. En el ensayo “Espíritu del héroe” de Bernardo Gastélum, a la decadencia moral de la sociedad

---

<sup>15</sup> No tan genérica, y por ello menos posible, es sin embargo su descripción de la acción: “*Anabase* è la storia di una risalita dalla riva del mare fino ai deserti dell’Asia centrale”. Cf. Valéry Larbaud, “Prefazione per una traduzione russa di *Anabase*”, *Nouvelle Revue Française* (París), núm. 26 (1926), pp. 64-67, en Melchionda, *Una costellazione plurilingue* [n. 1], p. 143.

<sup>16</sup> Valéry Larbaud, *Nouvelle Revue Française* (París), núm. 27 (1927).

<sup>17</sup> Este intelectual aparece como responsable de las dos secciones “Cuaderno de lecturas” y “Ocio y placeres del periódico”. Cf. Merlin H. Forster, *Los Contemporáneos 1920-1932, perfil de un experimento vanguardista mexicano*, México, De Andrea, 1964.

<sup>18</sup> Jaime Torres Bodet, “Tiempo de arena”, en Edward J. Mullen, ed., sel., pról. y notas, *Contemporáneos. Revista Mexicana de Cultura*, Salamanca, Anaya, 1972, p. 16.

de masas se contesta predicando el regreso a una mística de la voluntad y del valor que haga posible la reactivación del “tesoro moral de la humanidad”<sup>19</sup> y busque una salida en la acción altiva y aislada de “un guerrero, hombre de ciencia, escritor, artista” o “político”:<sup>20</sup> la “obra” del héroe tiene que tener el atrevimiento de “edificar”, de hacerse templo del “triumfo de los espíritus selectos”<sup>21</sup> reconquistando la comunicatividad integral, transversal y civil del “poema homérico” y de indicar una “trayectoria clara, trazada por un esfuerzo inteligente”,<sup>22</sup> dirigida a “arrancar de la infecundidad a grupos que se suponen unidos”.<sup>23</sup> En este contexto, el ejemplo moral de *Anábasis* y su aglutinador halo épico, a pesar de sus críticas perplejidades, tuvo que parecer un adecuado acercamiento a los modelos inspirados en la antigüedad, apostando por la interacción o la identificación del poeta con los valientes propósitos de un iluminado caudillo, responsable de un renovado proyecto de civilización con el que se reacciona a la “ausencia de estímulos que comprometen la conducta del hombre”.<sup>24</sup> La parcial toma de distancia del furor de conquista de una épica fuerte y la aceptación del heroísmo matizado del viaje perpetuo —destinado a volverse definitivo en las posteriores obras de *Perse: Exils* (1942) y sobre todo *Amers* (1957)— parecen depurar benéficamente la nueva “representación del héroe” que escoge caminos más modernos, “apartándose de la tradición exclusivamente guerrera”<sup>25</sup> y limitando así los riesgos del “superhombre”.

Dibujado este ideal nicho ideológico, es necesario registrar que la traducción de Barreda se distingue por su incongruencia con las realizaciones poéticas de los Contemporáneos: fuera del ámbito de una política cultural receptiva y atenta, todos los grandes autores del grupo<sup>26</sup> parecen concentrarse más bien en las posibles intersecciones entre el intelectualismo neogongorino (etiqueta hispanófono en la que confluyen los dictámenes de la poesía pura de Valéry y del último Mallarmé) y una versión reformulada de las abismales pesquisas del surrealismo

<sup>19</sup> Bernardo J. Gastélum, “Espíritu del héroe” (1928), en *ibid.*, p. 102.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 105.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>26</sup> En ausencia de significativas pruebas creativas de Barreda —sobre todo diplomático, polemista y traductor— del que conozco un único relato breve, de corte convencionalmente vanguardista, no me queda otra opción que la de hacer dialogar su *Anábasis* con las producciones poéticas de sus compañeros de generación.



en los laberintos del subconsciente, en busca de la pertinaz persistencia de las cifras invariables de la existencia, de la definición del “misterio más allá de la realidad conocida”,<sup>27</sup> sin ocultar la sombra del ejemplo simbolista. Sin lugar a dudas, resulta significativo el amplio y compartido interés del grupo por la forma poética expandida, nunca antes practicada en América Latina con tanto entusiasmo por una misma generación de poetas.<sup>28</sup> La angustiada reflexión filosófica que caracteriza sus poemas largos, lindante, según los casos, con la inquietud científica o religiosa, absorbe casi del todo la referencia narrativa que constituye, por lo menos originariamente, un elemento esencial y compacto del nervioso diálogo del género con una completitud rapsódica perdida. De acuerdo con los parentescos antes indicados y con una generalizada impostación de vanguardia, no solamente la anécdota queda obnubilada como indeseable escombros, referencia impropia a una realidad de superficie, sino que también el desarrollo diacrónico de una acción, de un acontecimiento o fenómeno es justamente el que se revela incompatible con la apuesta poética que define los objetivos —y los temores— de *long poems* como *Muerte sin fin* (1938) de José Gorostiza o *Canto a un dios mineral* (1939) de Jorge Cuesta. Cristalizar el instante revelador, cuajar en una forma cumplida y limitada la fuga de la materia en eterna mutación, engañando la perfidia del tiempo y el horror del movimiento, sin cesar de leer en la “figura” precariamente sorprendida en estática pose el ominoso parpadear de una muerte mayor, implícita en la captura. Congelar, ilusoriamente, el cuento imperfecto de las cosas en el canto y a través del canto. Al heroísmo del viaje como viril aceptación del cambio se opone la obsesión por el restañó, la imagen eterna, el *perfil*, la *estatu*a. A la poesía como marítimo flujo que encuentra en la navegación la clave metafórica para echar a andar desactivados horizontes diegéticos, Cuesta responde con la sublimación de la resaca de la “onda tornadiza” en un mallarmeano, encantado espejo de heladas transparencias, “lúcido abismo”, “cuyas diáfanas redes suspenden a la imagen submarina, dentro del vidrio

---

<sup>27</sup> Bernardo Ortiz de Montellano, “Notas de un lector de poesía” (1930), en Mullen, ed., *Contemporáneos* [n. 18], p. 35.

<sup>28</sup> En su iluminadora panorámica, Francesco Fava nos indica que la experimentación sobre el poema largo representa uno de los rasgos característicos de los Contemporáneos. Cf. Francesco Fava, “El poema largo in Messico: panorama contemporáneo”, en Anna Maria Cremonesi et. al., *Letteratura del Messico*, San Pietro in Cariano, Il Segno del Gabrielli, 2004 (col. *Quaderni del Premio Letterario Giuseppe Acerbi*, núm. 5). Para *Muerte sin fin* de Gorostiza, cf. del mismo autor, “*Felice il fiume che passando resta*: la salvezza e il tempo da Jorge Guillén a Octavio Paz”, en Graña, *Il poemetto* [n. 2], pp. 191-230.

inmersa, que la ruina detiene en sus paredes”;<sup>29</sup> o mejor, el “sueño de la roca”, la visión submarina de “recónditas cavernas”, “cuevas innúmeras y endurecidas”,<sup>30</sup> fraguadas por una *huidiza* divinidad mineral, peculiarísima encarnación del subconsciente surrealista tomado como garantía de estabilidad y permanencia, en la que la voz del poeta pueda resonar como un eco perpetuo, emanado por un emisor ya apagado. Y en Gorostiza los “funestos cánticos del mar —más resabio de sal o albor de cúmulo que sola prisa de acosada espuma”<sup>31</sup> quedan convocados tan sólo para remitir ante una “sed de hielo justo”, que se materializa en “ese mar fantasma”, el “coagulado azul” de un vaso colmado, en el que el agua, “atada allí, gota con gota, marchito el tropo de espuma en la garganta”,<sup>32</sup> estrangulada en su cristalina red, suscita a la vez la ilusión de una metafísica ordenada e imposible y la sensación del cerrarse de la perspectiva —o del milimétrico concentrarse— de un canto que se expande en una tormenta de perturbadores presagios dentro de un fotograma inmóvil.

Los horizontes vuelven a abrirse, en significativa oposición respecto de estos ejemplos, beneficiando la metáfora de poeta marinero para volver a situar la empresa narrativa —o la nostalgia elegíaca de su ocaso— en la balanza de la nueva épica en el único poema largo de viaje relacionado con el ambiente de los Contemporáneos: *Sindbad el varado* de Gilberto Owen, publicado póstumamente en 1948 en el libro *Perseo vencido* y cuyas referencias mitológicas y librescas, hábilmente cuestionadas o manipuladas *ad artem*, se sobreponen sistemáticamente a la biografía del poeta. Como dice Tomás Segovia, “el poeta se narra su vida, y se la narra de una manera ritual, legendaria, mítica”,<sup>33</sup> según un marcado “ritmo encantatorio” que, en realidad, parece bloquearse de antemano y se activa para llorar su desactivación.<sup>34</sup> No pretendo insertar indiscriminadamente la obra de Owen a la sombra del magisterio de Perse —de su clasicista ambición coral se

<sup>29</sup> Jorge Cuesta, *Obras reunidas* I, México, FCE, 2003, p. 76.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>31</sup> José Gorostiza, *Poesía completa*, México, FCE, 1996, p. 111.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>33</sup> Tomás Segovia, “Prólogo”, en Gilberto Owen, *Perseo vencido y otros poemas*, Madrid, Huerga y Fierro, 2006, pp. 15 y 16.

<sup>34</sup> En el epígrafe al texto proemial del conjunto —como para redimensionar la exorbitante referencia a *Las mil y unas noches* en el signo de la imposibilidad— Owen cita el exordio de *Ash Wednesday*, en el que Eliot, remitiendo al motivo de la “death by water” del marinero fenicio en la segunda sección de *The Wasteland*, sigue tejiendo la red de su peculiar mitología marítima. La alusión parece, sin embargo, genérica, tendiendo simplemente a envolver en un halo de fatídica crepuscularidad la abstención “cuaresmal” de la mar que caracteriza a su marinero-cantor.

desmarca el egocentrismo romántico de este naufragio amoroso, en el que la visión del viaje es evocada, precisamente, desde la marginalidad de un estancamiento—, pero si leemos el coloquio de miradas entre el épico cantor “anabásico” y el esquivo navegante como el estreno de una mística de la *errancia* que se hace código, capaz de condensar el sentido del destino humano y, a la vez, de trascenderlo, transformándolo en gran empresa heroica de noble arraigo que sugiere antiguas memorias, creamos un contexto muy propicio para la correcta interpretación del golpe sufrido por nuestro Sindbad encallado. El poema de Owen puede leerse, a semejanza de *Mares* de Perse, como otro poema largo marítimo y erótico a la vez. Perse declinará, treinta años después de *Anábasis*, su fuga acuática trocando la emoción de la conquista de la orilla por un distintivo rechazo del arribo:

En vano la tierra próxima nos traza su frontera. Una misma ola por el mundo,  
una misma ola desde Troya  
menea su cadera hasta nosotros. En la alta mar muy lejos de nosotros se  
imprimió antaño ese soplo...<sup>35</sup>

Estandartes de blasonada nobleza suben a la superficie del verso y de la “ola” del poeta que ha dejado atrás toda voluntad de trazar límites e imponer cotos: pulverizando fronteras geográficas y rompiendo jerarquías temporales —y volviendo así a enlazar relaciones de significado totalizadoras y amnióticas—, el Perse marítimo vuelve, por otra vía, a interpretar una instancia colectiva, es un “nosotros” que se expande en el espacio y en el tiempo y que vive una aventura reinstaurada, consciente de sus modelos y, sin embargo, todavía lejana de los arenales de la “literalización”. La posibilidad de una expansión geográfica, cronológica y textual aspira a sublimar el cierre de fronteras de la actualidad y hace circular de nuevo las misérrimas tribulaciones del yo biográfico, y asimismo certifica la afinidad entre el canto de Owen y el cuento de su marinero, quienes unen sus voces en una *bitácora de febrero*, un diario de a bordo que dura un mes, disputándole a la parálisis los días del calendario y concluyendo con la irónica conquista de “tres versiones superfluas (para el día veintinueve de los años bisiestos)”. Pero aquí el mar queda evocado en la ausencia; y la nostalgia de su flujo revivificador es la promesa de una aventura que se presenta como dramáticamente “abolida” porque produce apenas la paradójica diacronía de un diario bloqueado. El relato de Sindbad está acabado o

---

<sup>35</sup> Perse, *Anábasis y otros poemas* [n. 5], p. 105.

ya se dio, fijo, varado en la orilla, y el canto que le acompaña se paraliza en la contemplación de una inmovilidad que confina la resaca de la inspiración con el silencio, pues también el ejercicio de la memoria se presenta como un “tránsito heroico y ruin” por una cartografía “olvidadiza”, condenado a reconstruir “a tientas mansiones suplantadas”:

Acaso los muy viejos se acordarán de mi cansancio,  
o acaso digan: “Es el marinero  
que conquistó siete poemas,  
pero la octava vez vuelve sin nada”.<sup>36</sup>

El horizonte marítimo, recordado desde el exilio de este “marino cojo”, se presenta saturado, falto de rutas disponibles en las cuales reactivar, en la búsqueda de correspondencias épicas, su privada “sucesión de naufragios, inconclusos”.<sup>37</sup> El catálogo libresco de las fuentes de un diálogo con la tradición que se perfila como una pugna estéril se vuelve una obsesión insomne y castradora:

Y luché contra el mar toda la noche,  
desde Homero hasta Joseph Conrad,  
para llegar a tu rostro desierto  
y en su arena leer que nada espere,  
que no espero misterio, que no espere.<sup>38</sup>

Así, justificando su paradójico epíteto, el Sindbad de Owen resiste los ataques de “bibliopiratas que amueblan sus guaridas con mis versos”,<sup>39</sup> surca entre sueños mares amargos en los que “soplan ráfagas de nombres”, se lía entre “raíces de lecturas mal soñadas”,<sup>40</sup> se describe como un “lotófago insaciable de olvidados poemas”<sup>41</sup> y, con afectado nihilismo, termina por rechazar la “erudita tortura” del viejo lobo de mar. Y la aglutinadora narración marítima se quiebra en pedazos —encima notorios— que se interponen como insidiosos islotes entre el navegante y su aventura, entre el poeta y su canto. Casi remedando las transparentes imágenes de cristalización de la materia viva que se hacen eco en los poemas largos de sus compañeros de generación, Owen sitúa su

---

<sup>36</sup> Owen, *Perseo vencido y otros poemas* [n. 33], p. 145.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 129. Al panteón directamente nombrado para dibujar este metafórico campo de batalla podríamos sin duda añadir, entre otros, el nombre de Perse.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 143.

odisea, su apuesta rapsódica, en un “mar jubilado cielo, mar varado”,<sup>42</sup> que extraña su propio movimiento y se queja, con el poeta, por la inutilidad de unas memorias prisioneras como incrustaciones salinas: de este modo Owen demuestra haber entrevisto las regeneradoras posibilidades de una épica marítima, de una reactualización del movimiento narrativo que pronto abandona, “no por la cobardía de pretender salvarme”, precisa. En la primera de las tres variaciones bisiestas que concluyen el poema, un navegante paralítico —“encadenado al cielo, en paz y orden, / mutilado de todo lo imperfecto”<sup>43</sup>— contempla “en las nubes de roca de este cielo / de piedra de mi mundo de granito, / sólo una ausencia viuda de recuerdos”<sup>44</sup> y lanza su tosco anatema contra un flujo temporal que, para él, parece haberse parado “condenándolo” a retomar su curso:

Venganza, en carne mía, de la estatua  
que condene para mi gula al tiempo,  
a moverse, olvidada de sus límites,  
a palabra de vidrio sus silencios.<sup>45</sup>

Lemas como “estatua”, “límites” y “silencio”, declinados en negativo por la voz de un inmovilizado nostálgico que quisiera decir que su “apremio de sentirse móvil”, de las espumas de las olas domadas y de las fluctuantes fábulas de la marina (“canciones y alcoholes”), convocan intertextualmente la utopía de la parálisis del Tiempo a través de un canto congelado, utopía sondeada por Cuesta y Gorostiza en sus contemplativos y estáticos *long poems*; y la referencia desmistificadora parece adquirir mayor fuerza en el retorno de la imagen del vaso, divino contenedor formal para la transitoria impalpabilidad del agua en *Muerte sin fin*: en el sueño del paralítico, por fin despierto y sensible a su patético reclamo, el Dios “que me sueña” enseña en sus manos un emblema lleno de significativas promesas: “de su vaso brotará la blanca / flor de la sal de frutas”.<sup>46</sup>

Cuánto de este romántico himno al placer del movimiento y de la transitoriedad —que revierte el significado de una de las imágenes símbolo de los Contemporáneos, contaminándola burlescamente con un sucedáneo artificial del agua salada— depende de la recepción por

---

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>44</sup> *Ibid.*

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>46</sup> *Ibid.*, pp. 163-164.

parte de Owen de la épica errante de Perse no es posible saberlo, pero la hipótesis me parece sintomática de una fortuna literaria destinada a cobrar un perfil ostensiblemente más firme.

En un contexto geográfico y sobre todo cultural de naturaleza muy diferente se produce la segunda traducción latinoamericana de *Anábasis* que nos lleva a la Colombia de la revista *Crítica* (1948-1949) y al complejo horizonte de influencias de Jorge Zalamea, su fundador, quien publica su versión del poema en 1949, precisamente en las páginas de la revista por él dirigida.<sup>47</sup> Considerado entre los intelectuales más significativos del panorama colombiano del siglo xx, Zalamea es hasta hoy el traductor oficial de la obra completa de Perse para el mundo hispánico.<sup>48</sup> Su empresa comienza en México, en 1946, con *Éloges*, y sigue en Italia con algunos de los poemas sucesivos a *Anábasis: Lluvias. Nieves. Exilio* (Milán, 1946). Después de haber militado muy joven en el descabellado experimento de vanguardia de Los nuevos bajo el patrocinio de León de Greiff, Zalamea, empeñado en una carrera diplomática, viaja por Europa y América Central, quedando así incontaminado por el fervor purista de la revista de impostación juanramoniana *Piedra y cielo* que, en ciertos aspectos y de una manera más extrema,<sup>49</sup> constituye una experiencia paralela a la de *Contemporáneos*. De regreso a Bogotá se pone a prueba con *Anábasis*, y sitúa al poema en una etapa ulterior del desarrollo de las poéticas novecentistas. Como recuerda Rodríguez Amaya, *Crítica* se propone el objetivo de “avizorar la complejidad de la política y la cultura nacional e internacional, y de ser un instrumento de militancia literaria”.<sup>50</sup> Aun rechazando los tópicos de un compromiso fácil y superficial, la revista es una atalaya rigurosa y urticante, desde la cual Zalamea observa la difícil situación política colombiana después del Bogotazo y se

<sup>47</sup> Al año siguiente vuelve a publicarla en una edición *deluxe*, en volumen, acompañada por diez láminas de Giorgio de Chirico, probable y oportunamente involucrado en el proyecto por sus afectuosos homenajes pictóricos a una Grecia marina y empapada de mitos.

<sup>48</sup> Existe una tercera traducción de *Anábasis* de la que no hablaremos. De menor fortuna es la versión cubana de Heberto Padilla (La Habana, La Tertulia, 1960), aunque asociada al nombre de un intelectual símbolo, cuya fama se debe sobre todo a los ecos de las persecuciones padecidas por los artistas no alineados con la revolución castrista.

<sup>49</sup> Como recuerda Martha Canfield retomando la acusación de “bardolatría” de Eduardo Carranza, la revista “rivendicava la figura del poeta interamente dedicato alla poesia, rifiutando nel contempo sia il tollerato poeta *bohémien* o *maudit*, che il detestato poeta politico e militante, che fosse a favore o contro le istituzioni”. Cf. el prefacio a la antología poética italiana de Álvaro Mutis, *Gli elementi del disastro*, Martha Canfield, ed., Florencia, Le Lettere, 1997, pp. 5-22.

<sup>50</sup> Fabio Rodríguez Amaya, *El marinero y el río*, Viareggio, Baroni, 2000, p. 61.

prepara a censurar los abusos de los malos “caudillos” cuando está a punto de estallar la época de la violencia. La chispa entre Zalamea y Perse tuvo que saltar justamente en este ámbito: ambos a la vez poetas y embajadores, cautivados por la utopía de una correspondencia épica entre las palabras del Poeta y las acciones del Príncipe, conciben el poema como un “universo perfectamente identificable en sus paisajes, en su fauna y su astronomía, en sus poblaciones, en sus héroes y en sus beldades”,<sup>51</sup> como “cartografía” de un mundo que el poeta debe contribuir a plasmar, imprimiéndole un orden, una trayectoria, un sentido. Con estas palabras, Zalamea prologa la primera edición de la obra completa de su antiguo mentor León de Greiff, autor de un complejo macrotexto en el que cada parte constituye la “prolongación orgánica de un mundo unitario”,<sup>52</sup> narrativamente asediada por un verdadero pelotón de voces heterónimas y “líricos capitanes” que allí desembarcan como en una “zona de invasión”.<sup>53</sup>

la auténtica poesía, la gran poesía, fue siempre teatro de una acción: cómica o dramática, épica o erótica, real o mítica. Homero y Virgilio, Shakespeare y Dante lo supieron bien. Y no lo olvidaron Byron, ni Shelley; ni Racine o Goethe; ni, en nuestros días, el propio Valéry, ni mucho menos Perse [...] La poesía de ellos no es mera elaboración verbal sino el instrumento de expresión de un mundo que tiene sus climas, sus habitantes, sus costumbres, sus goces y sus tragedias propios, insustituibles.<sup>54</sup>

El nombre de Perse es llamado a representar, dentro de lo contemporáneo, una trayectoria, algo confusa quizás, de orgánica interacción entre canto y cuento y, en este sentido, queda identificado con un papel estratégico en la reacción latinoamericana contra “los falsos intérpretes de la poesía pura”. Como Perse, Zalamea estará obligado a alejarse del “teatro de la acción”, a asumir la naturaleza transitoria y errante del oficio poético a través de un exilio que, en su caso —si se consideran los dos poemas largos *El gran Burundún-Burundá ha muerto* (1952)

---

<sup>51</sup> Jorge Zalamea, “Prólogo”, en León de Greiff, *Obras completas*, Medellín, Aguirre, 1960, p. xvi.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. xvii.

<sup>53</sup> Es interesante notar que, en México como en Colombia, la traducción de *Anabase* se produce dentro de un tejido cultural propicio, en cierto sentido “preparado” por el perfil de un ilustre “predecesor”: si Alfonso Reyes parece filtrar el poema por las mallas de una épica de conquista, León de Greiff, al que Zalamea atribuye la invención de un “género especial, suyo: la poesía náutica”, construye los cimientos de la fortuna del Perse marítimo. Alvaro Mutis, admirador declarado del ciclo del infatigable navegante Matías Aldecoa, recibirá entusiasta esta última invitación.

<sup>54</sup> Zalamea, “Prólogo” [n. 51], p. xvi.

y *El sueño de las escalinatas* (1964)— no provoca una metafórica destitución de las “armas” en favor de las herramientas del navegante, sino que le lleva a adherirse al gesto de la agresión solitaria del Poeta, concentrado en disputarle a un príncipe bárbaro, ya del todo insensible al “consejo” civilizador de las letras, la conquista de un territorio injustamente expropiado.

En cambio, Álvaro Mutis —poeta colombiano y quizás latinoamericano— recibe de modo más explícito y evidente la doble lección épica de *Anábasis* y concibe, a partir de esas premisas, la odisea marítima de Maqroll el Gaviero.<sup>55</sup> La influencia perseana es genéricamente mencionada por toda la crítica como una pieza insustituible de su poética, pero nadie se ha preocupado todavía por trazar una ruta genética ideal que relacione el bautismo del barco de ese privilegiado *alter ego* de la conciencia poética de Mutis con la mirada huidiza del cantor “anabásico” que, desde la cumbre moral de una gloriosa conquista colectiva, inquieto y quizás sospechoso, busca ambiguamente el contacto con las olas. Recibiendo su testigo y cambiando de signo y dirección a esa complicidad óptica, Maqroll se entrega a las aguas mirando nostálgicamente hacia atrás para contemplar en la orilla la solidez —o la ruina— de un monumento de olvidadas formas heroicas, y marca, con la deriva marítima que define su destino, su propia distancia de esa realización que se transforma en advertencia del tiempo, conciencia de la primacía ética y estética de un pasado que no admite regresos y que se refleja en el agua, confundiendo su perfil entre las olas. Los exordios de Mutis están relacionados sucesivamente con las revistas *Crítica* y *Mito* (1955-1962), y por tanto, en ambos casos, con la actividad crítica y de traducción de Jorge Zalamea, antes que también para él se abran las puertas de un exilio que lo llevará a vivir permanentemente en México y a ejercer desde allí una importante influencia sobre los poetas más jóvenes, otra vez proyectando y mediatizando la sombra de Perse, como veremos en el último ejemplo de este recorrido. El elemento acuático está presente desde el primer poema conocido de Mutis, “La creciente” (1945-1947), que en este caso se presenta en su declinación fluvial y vuelve a abrir las heridas de la memoria de la que brota un placer mórbido, consagrando la poesía a la contemplación de una creciente vertiginosa que nos restituye el pasado en forma de cadáve-

<sup>55</sup> Este desencantado marino es voz heterónima de Mutis en gran parte de su poesía para luego convertirse en “personaje” de una afortunada saga narrativa, *Las empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, para la que el escritor remite al precedente fundamental del ciclo de A. O. Barnabooth, el rico heredero peruano, refinado hombre de letras e indefenso viajero salido de la pluma de Valéry Larbaud.



res que flotan revueltos en el barro, arrancados a un origen que queda, irrecuperable, en la fuente. La paradoja de una “fértil miseria” empieza a saturar el horizonte de la palabra, concebida como “una densa marea” que “nos recoge en sus brazos y comienza el largo viaje”<sup>56</sup> entre los detritus desfigurados de aventuras y geografías que nos vieron protagonizar una era remota y desactivada. No es fácil meter orden entre los múltiples ecos perseanos reconocibles en las páginas de la primera recopilación poética de Mutis, *Los elementos del desastre* (1953). Podríamos citar la ya muy pronunciada propensión por la narración lírica, eso sí, más rota y fragmentaria comparada con la de Perse, tristemente consciente de su incapacidad de producir una textura coherente: la atención “cartográfica” que despiertan unos paisajes impregnados de la huella sensible de los grupos humanos que los habitan, huella que oscila entre el reconocimiento, más realista, del trópico de su infancia y la historiada y libresca de desiertos asiáticos y estepas cruzadas por perennes caravanas; el gusto por la enumeración de los “trabajos perdidos”, oficios y obras detalladamente descritos que empapan los días de la experiencia humana en la tierra poblándola de huellas y, sobre todo, una generalizada sed de empresas fundadoras, susceptibles de quedar cinceladas en el historiado relieve de la poesía (recordemos a este respecto el impresionante *incipit* de *Anábasis*: “Nacía un potro bajo las hojas de bronce”).<sup>57</sup> Pero quizás, para insertar la herencia en su justa perspectiva y dar cuenta de la innegable originalidad de la *anábasis* mutisiana, habría que remarcar que todos estos elementos quedan enfocados desde un rincón de distancia y marginalidad, desde la perpetua lejanía de la alta mar que descarna la utopía heroica, volviéndola sensible al tiempo y, sintomáticamente, oxidándola. La incisión metálica de la poesía se hace en una “moneda inútil que paga pecados ajenos”, pasando de mano en mano, de puerto en puerto, en el “comercio milenario de los prostíbulos”:

las palabras nos cubren de tal modo que no podemos ver lo mejor de la batalla cuando la bandera florece en los sangrientos muñones del príncipe.<sup>58</sup>

Quintaesencia de una pérdida irremediable, la poesía se entrega por vocación a la diáspora de las olas, señal de una entropía que promete apenas el heroísmo del olvido (“Camino del mar pronto se olvidan

---

<sup>56</sup> Álvaro Mutis, *Summa de Maqroll el Gaviero*, Madrid, Visor, 1997, p. 44.

<sup>57</sup> Perse, *Anábasis y otros poemas* [n. 5], p. 51.

<sup>58</sup> Mutis, *Summa de Maqroll el Gaviero* [n. 56], p. 66.

estas cosas”),<sup>59</sup> aplazándolo, por otro lado, *ad infinitum* en la crepuscular certeza de que, un día, “batallas hubo”. Aquí, el canto no sostiene un relato celebrándolo, sino que se vuelve elegía de su imposibilidad, como es evidente en los bajorrelieves atropellados de la épica *in nuce* dedicada a *El húsar*. Fatalmente cautivada por el “filo de su sable comido de orín y soledad, de su sable sin brillo y humillado en los zaguanes”,<sup>60</sup> la voz de Mutis, que todavía no se ha confundido con la de su *alter ego*, reconoce que “No hay fábula en esto que se narra”:<sup>61</sup> una vez apagado “el brillo vespertino del acero”, los equilibrios internos de este pequeño poema heroico en cinco movimientos marchan hacia la implosión, atrayendo a la naturaleza empobrecida de un entero macrotexto que tiene vocación de continuado *long poem* irrealizado:

El mar llenó sus botas de algas y verdes fucos,  
La arena salinosa oxidó sus espuelas,  
el viento de la mañana empapó su rizada cabellera con la espuma recogida  
en la extensión del océano.  
Solitario,  
esperaba el paso de los años que derrumbarían su fe,  
el tiempo bárbaro en que su gloria había de comentarse en los hoteles.<sup>62</sup>

En esta mar poética que cubre de orín las espadas y trueca “monedas” e ilusiones en puertos de fortuna, Maqroll contempla el carácter derivativo de sus aventuras. Este navegante en el ocaso de una era —que quisiera ser guerrero, húsar, soldado napoleónico, príncipe-electtor o una de las demás máscaras de la delirante heráldica decaída que enmarca su errancia— puede apenas ser poeta “extraviado” que vislumbra desde lo alto de su *gavia* los horizontes planos de su propia función actual, buscando un precario refrigerio en el sonámbulo comercio con “criaturas superiores [...] seres singulares estancados en el placer de un viaje interminable”.<sup>63</sup> Sus aventuras personales, en la *Summa* poética de Mutis, son un texto que flota más allá de la escritura, esperando perennemente ser narrado. Ráfagas de “tribulaciones” a él referibles, aisladas aparentemente al azar entre un palimpsesto de piezas intercambiables, puntualizan las recopilaciones mutisianas al menos hasta 1986, año en el que se le empieza a reservar a la narración un

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>62</sup> *Ibid.*, pp. 49-50.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 37.

lugar aparte y apartado, arrancado del canto, ante cuya prueba celebradora se desmorona. Con mayor frecuencia, sin embargo, Maqroll no es un personaje entregado a la lectura poética, sino que es *voz* poética ideal, que enseña con orgullo la naturaleza metafórica de su navegación y resalta la afinidad entre la poesía de Mutis y el viaje marítimo hacia la muerte. O mejor la pretextual y caduca defensa de este último superviviente *récit*. Dice Perse en *Exilio*, el poema que continúa idealmente el alejamiento marítimo de la orilla que comienza en el final de *Anábasis*: “He fundado sobre el abismo y la neblina y el vaho de las arenas. Me acostaré en las cisternas y en los huecos navíos, / en todos los lugares vanos e insípidos en que yace el gusto de la grandeza”.<sup>64</sup> El Poeta es ahora un “Príncipe del Exilio”. El contacto con el mar ha cambiado definitivamente el fulgor de las espadas (“las grandes acciones de guerra blanca”) por la blancura fósil de una calavera de burro entregada a la orilla por las olas como objeto privilegiado del canto; y su errante intérprete empatiza con una población marítima “marginal” que se niega a entregar su nombre a la historia y, simplemente, participa en la caravana desde la retaguardia: de los sesgos del catálogo perseano nace Maqroll que, en “Hastío de los peces”, aparece por primera vez como “celador de navíos”.

*Reseña de los hospitales de ultramar* (1955) es la única recopilación mutisiana totalmente dedicada a Maqroll y, gracias a su característica presencia, el único poema largo claramente reconocible de la producción del colombiano. La paternidad de la fundación imaginaria del hospital ultramarino como lugar privilegiado en el que se concentran los significados metafóricos del viaje —como declara en una nota el cómplice editor de este “ciclo de relatos y alusiones”— pertenece al mismo Maqroll que, con este nombre, “cubría [...] una amplia teoría de males, angustias, días en blanco en espera de nada [...] semanas de hospital en tierras desconocidas curando los efectos de largas navegaciones por aguas empozoñadas y climas malignos”.<sup>65</sup> En precario equilibrio, pues, entre una topografía concreta y la mera sugestión simbólica, estos teatros extremos de la épica moderna, últimas avanzadillas tocadas por una noble tradición que se va diluyendo, son umbrales en los que, cerca de un puerto final constantemente presentido y nunca alcanzado, “expurgan” en una agrídulce resaca de memorias y fatales presagios las ilusiones de los héroes que se preparan a morir. El libro tiene una estructura rigurosa: siete “hospitales” —tres directamente

<sup>64</sup> Perse, *Anábasis y otros poemas* [n. 5], p. 84.

<sup>65</sup> Mutis, *Summa de Maqroll el Gaviero* [n. 56], p. 104.

bautizados por la voz de Maqroll y cuatro añadidos según un criterio de afinidad temática por su anónimo biógrafo—quedan enmarcados por una canción proemial y una conclusiva que definen el sentido de la operación selectora, introducción ideal a los goces de “un bel morir...”<sup>66</sup> Completan el cuadro una descripción de las heridas de Maqroll y un enigmático “mapa” en el que el viejo y cansado marinero ha trazado nueve emblemas pictóricos del desencanto. Como en una danza de la muerte, el “Pregón de los hospitales” llama la atención del caminante invitándolo a quedarse y a bajar la cabeza al entrar, escuchando “el amortiguado paso de los ruidos lejanos, que dicen de la presencia de un mundo que viaja ordenadamente al desastre de los años, / al olvido, al asombro desnudo del tiempo”.<sup>67</sup> Y en seguida Maqroll nos acompaña entre las camas del *Hospital de la Bahía*, construido a la orilla del mar, como casi todos estos lugares de penitencia, cuya insalubre y estancada parálisis se vuelve más aguda y ejemplar al ser tocada por la movilidad de las aguas. La naturaleza precaria de este espacio paradigmático de una concepción generalizada está subrayada por la ausencia de puertas que propicia, cada día en la puesta de sol, la invasión de la marea. El olor de las deyecciones infectas se mezcla así con el “olor saludable y salinoso de las grandes extensiones” y crea una oposición simbólica tan sólo aparente:

El agua del mar traída por vientos venidos de muy lejos, el agua de nuestros viajes, el ojo hermoso de la materia virgen en eterno desorden comenzaba a enturbiarse bajo nuestros lechos tristemente.<sup>68</sup>

Sólo en la alucinación de la fiebre, en efecto, esta contaminación resulta sacrilega, pues precisamente esta mixtura de lejanas ilusiones perdidas y despojos mortales, de mistificaciones regeneradoras y lúcidas desesperanzas, concentrada en un adecuado purgatorio, revela la lectura mutisiana del viaje marítimo, del todo insensible a la mitología de las profundidades (donde “bestias sabias curaban nuestros males y nuestro cuerpo se endurecía para siempre como un lustroso coral”)<sup>69</sup> y enteramente jugada en la superficie, en el aprendizaje fatal y virtualmente eterno del navegante, “perpetuo exiliado” nunca convenientemente curado de sus intactas nostalgias. En el *Hospital de las Sali-*

---

<sup>66</sup> La estructura del poema recuerda ostensiblemente la de *Anábasis*: una narración, aquí todavía más fragmentaria, enmarcada entre dos *chansons*.

<sup>67</sup> Mutis, *Summa de Maqroll el Gaviero* [n. 56], p. 105.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 108.

<sup>69</sup> *Ibid.*

*nas*, el fragmento incompleto que sorprende y deja en suspenso la teoría de los vagones de un trenecito que transporta a los enfermos por la costa —en la que “reventaban las grandes olas en otoño e iban a morir tranquilamente, después de un largo y luminoso rodar por las arenas”— adquiere el sabor de una iluminación privilegiada:

¡Qué inolvidable visión la de las blancas sábanas que envolvían los cuerpos lastimados en el hediondo aceite de los males, flotando sobre la fresca lejanía de las aguas, como una dicha que desenrolla sus símbolos!<sup>70</sup>

El significado del movimiento marítimo se aclara en la parálisis de ultramar, en la proximidad de la estancia última, en la cuarentena que prepara el desembarco en el último puerto y, coherente con su impostación simbólica, la narración del viaje no se despliega, es un perenne, quizás nominal fantasma, estrujado entre el sueño regresivo del origen y el avistamiento de “ciertas frescas sepulturas”.<sup>71</sup> Pero aún, el encuentro del viajero con su definitiva *morada*,<sup>72</sup> obsesivo en el horizonte de la espera, queda eternamente aplazado en la preparación imperfecta del agua salada, remedio ambiguo que desinfecta, favorece el desapego, pero también refluye sobre las llagas, volviendo a avivar su tormento. Si el poema concluye con una *moirologhia*, “un lamento o treno” fúnebre en honor del viajero “Detenido”,<sup>73</sup> el “destierro” definitivo de Maqroll, ya implícito y quizás exorcizado en su caracterización marítima, parece impronunciable, como demuestran múltiples momentos del macrotexto que nos presentan la muerte del héroe a través de una fuga improcedente de noticias inatendibles e informes falsos siempre contradichos por nuevas versiones y renovadas partidas. La mirada hacia el mar con la que Perse asumía la afinidad electiva entre la poesía y la percepción de lo transitorio ya da crepusculares vueltas en *Ultramar*, incapaz de volver atrás, a la primera orilla; y también de dar el último paso hacia la otra costa, equidistante entre dos imposibles: por esta vía, Mutis, expandiendo desmesuradamente la deliciosa deriva de

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>72</sup> En este fragmento, después de desembarcar en una isla protegida por la señal premonitoria de “un agua dormida”, Maqroll sube ritualmente las estaciones procesionales hacia un templo en ruinas. Alcanzada la cumbre aparentemente muere, pero nos encontramos ante otro presagio más: el enésimo “hospital” en cuyos pabellones, “aferrado a los barrotes de la cama”, el héroe sueña borgeanamente su definitivo despido.

<sup>73</sup> Retomando algunas imágenes de Owen, la muerte queda captada en la paradoja de una “nave varada en la copa de un árbol”, Mutis, *Summa de Maqroll el Gaviero* [n. 56], p. 128.

Maqroll, llama a su poesía —glosa de un vacío que el Poeta destiende y orienta entre dos innegables polos de tensión heroica— a ser monumento de una eterna condición intersticial. Que es el presente del hombre, declinado en sentido existencial (o existencialista) y como sinónimo de la actualidad y de su alarmante intrascendencia.<sup>74</sup>

Saltando una generación y quedándonos con Mutis en México, nos encontramos con la obra de Jorge Ruiz Dueñas —por mucho tiempo secretario personal de León Felipe— de la cual el poema largo *Tierra final* (1980) sella nuestra ruta marítima con el sugerente gesto de un regreso a la primera orilla. Obsesionado por el paisaje costero de su Baja California natal, de la que su entera obra constituye una verdadera enciclopedia natural, Ruiz Dueñas es un atento lector de Saint-John Perse, como no dejan de remarcar los escasos comentaristas de su poesía, recientemente recopilada en *Carta de marear* (2000).<sup>75</sup> Su versión de la “nueva épica” encuentra en el mar un elemento ideal, capaz de equilibrar la viva voluntad de cincelar una “acción”, de inmortalizar un gesto ejemplar, y la conciencia de la muerte como última musa de toda poética (“al final no hay más musa que la muerte”). Pero, contrariamente a lo que pasa en Mutis, la partida del marinero-poeta de Ruiz Dueñas es menos esclava del arquetipo náutico y del diálogo intertextual, a menudo castrante, con sus fuentes, y restablece un contacto elemental con la materia acuática, cuyo flujo no se agota en los variables movimientos de las olas y de sus insidias cualificadoras, sino que pesca verticalmente en lo desconocido de las profundidades, en el inmemorial sedimento del fondo, donde se custodia, quizás, el secreto de la eternidad. Agotado, aprovechado hasta el “ultramar” el mapa de las rutas, todas diferentes y todas iguales en una genealogía que, después de Maqroll, parece no poder ir más allá —descubrimientos, conquistas, tribulaciones, juegos de orilla, odiseas y ominosos naufragios, todos espejismos de espumas que, antes o después, están destinados a encallarse, tesoros culturales disponibles apenas para la gestualidad elegíaca, narrativamente desmantelados—, el relato “marítimo” vuelve a descubrir el simbolismo “marino” en su integralidad, y el *exemplum*

---

<sup>74</sup> Mutis no queda insensible al hechizo de la gran acción civilizadora: un buen ejemplo de esto es la publicación del “Manifiesto contra la muerte del espíritu” en el que el escritor invita a los poetas a que indiquen una ruta moralmente adecuada en las circunstancias extremas del contemporáneo delirio del sinsentido.

<sup>75</sup> Entre ellos destaca justamente Álvaro Mutis, que ve en él un continuador ideal de su *odisea marítima*. Es a partir del recuerdo de una experiencia de viaje compartida por los dos poetas que nace la novela *El reino de las islas* (2001).

del encuentro fatídico con el destino puede cumplirse con sordina, preparando una inmersión que imita, en dos tiempos, el majestuoso “periodo” de las ballenas:<sup>76</sup> introducirse en el abismo para volver a flote y recomenzar todo de nuevo. La narración, bloqueada en horizontal por el notorio sedimento del pasado, se desarrolla en vertical, y asume poéticamente el movimiento del “sifón marino”, la respiración de las mareas y de los prehistóricos monstruos de los abismos.

El libro está formado por dos partes asimétricas (dieciocho textos numerados la primera y siete la segunda), separadas por una cesura de gran importancia simbólica que permite leerlas como dos caras especulares de una misma moneda: un *viaje* y un *tornaviaje*.<sup>77</sup> Se comienza con un marinero “en tierra” que se deja hipnotizar, en la orilla, por la llamada de las rutas náuticas (“bergantines de pulidos mástiles, yates y pesqueros fondeados en largas procesiones”)<sup>78</sup> mientras que en él vuelve a quemar el apremio del viaje. Sin embargo, la convención marítima (tiempo que transcurre detrás de un rastro que se cierra sobre sí mismo) se consume en un escenario marcadamente distinto que envuelve su adiós a la orilla en un abrazo pánico: el movimiento de “olas inextinguibles” que crean “el fondo suavísimo de los rumores del océano” hace que la identificación del observador se realice más que con las siluetas de las chusmas con el chispeante resplandor de los peces atraídos por el plenilunio. Y el deseo de zarpar, vitalmente relacionado con una pulsión de la carne rociada por la corriente sanguínea, se incuba no como trazado del alejamiento progresivo sino como corro infantil, como figura circular que preanuncia la reversibilidad de la navegación poética:

Corro y el viento expande mis pulmones,  
sopla dentro de mí,  
ruge en los torrentes de mi sangre.  
La carne se aprieta a los huesos,  
brotan los músculos,  
y por instantes renazco en otra juventud,  
giro,  
giro,

---

<sup>76</sup> Ruiz Dueñas dedica a estos cetáceos el ensayo de mitología marina *Tiempo de ballenas* (1989).

<sup>77</sup> Este es el título de una autoantología parcial publicada por Ruiz Dueñas en 1984, que incluye también *Tierra final*. El término ha de entenderse en su doble significado de “viaje de vuelta” y de equipaje de experiencia que se queda con el viajero concluido el viaje.

<sup>78</sup> Jorge Ruiz Dueñas, *Tornaviaje*, México, Libros del Bicho, 1984, p. 69.

girando hacia el encuentro del mar  
como un animal que demuestra su contento  
y la luna alta  
alarga mi sombra sobre la arena húmeda  
que se diluye en la resaca,  
con su espejo disolvente.<sup>79</sup>

Los opuestos de muerte y vida se tocan en una alianza no deshilvanable: la pérdida de la sombra, que se diluye en la resaca, remite a una iniciación fatídica, pero el *destierro* es renacimiento en la paradoja del mar como “tierra final” (líquida cuna, amniótico más allá) que deja entrever el misterio y la promesa de un eterno retorno. La hora de la partida metaforiza el repertorio de las “historias viejas” —“camino transitados por héroes imposibles [...] que zarparon de continentes perdidos sin bitácora ni leyenda”—<sup>80</sup> como arrugas de vejez y deterioro que surcan la piel endurecida del hombre de mar, que está listo para dejarlas atrás cruzando la superficie de las aguas con una mirada penetrante que recae verticalmente hacia la “corriente misteriosa / que fluye en las profundidades”, olvidándose de la *gavia*, de sus nostalgias e ilusorios avistamientos. Los aventureros marinos (“mis ancestros”, dice obsesivamente una voz perfectamente consciente de su función de epígono) están todos muertos, “fracasados [...] en inasible persecución de sus delirios”,<sup>81</sup> pero sus cadáveres y despojos “están ahí mirando desde el acantilado y las grutas subacuáticas”, convocados por este enésimo viaje no como inhibidoras huellas culturales sino como “escrófulas purulentas y grotescas”<sup>82</sup> que integran difusamente la biología marina, volviendo locos de rabia a los tiburones y tiñendo las olas de sangre: es esta condición ulterior de la materia que no se consume la que le brinda a la peculiar odisea de Ruiz Dueñas “la posibilidad milagrosa del regreso”.<sup>83</sup> Entregarse al abismo y volver a flote, “soplar y resoplar”, “mi pregunta y mi respuesta”: la pausada periodicidad del mar como sístole y diástole del canto, ya no estrangulado entre apuestas de persistencia y pesadillas de transitoriedad, sino orgánica transitividad, recorrido libre y reversible de los umbrales sagrados, “pérdida del tiempo y la conciencia”.<sup>84</sup> Es en el movimiento diecisiete

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>80</sup> *Ibid.*, pp. 71 y 73.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 76.

<sup>83</sup> *Ibid.*

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 79.



de la primera parte donde, desde el código, se perfila en el horizonte la tormenta necesaria que favorece el pasaje y permite la inmersión:

Descendamos  
al *rigor mortis*.  
Enfrentemos al juicio de los cadáveres:  
capitanes, cosmógrafos, adelantados...  
pescadores, escoria de galera, depredadores...  
Reunámonos con la marinería  
que ya no navega.<sup>85</sup>

Registrando apenas el rebote de una expulsión de la que se banaliza la sacralidad (“si hemos de acabar terminemos en el mar”), en simbólica correspondencia con el hundimiento de la fábula del marinero, el Poeta vuelve a discutir sus atributos: sintomáticamente, el agujero negro del silencio (del que Mutis presentía el vértigo, atrasando *ad infinitum* la muerte de su héroe) queda sublimado en la imagen de una expansión viscosa que, como un sargazo, se adhiere al cadáver que va a la deriva (“Las palabras se enredan ya como un follaje”),<sup>86</sup> para luego ramificarse, en la segunda parte, como una incrustación de coral que espía su segunda, abismal juventud. Superado su propio límite, la palabra empieza a registrar las etapas de una navegación a flote sin quilla ni brújula, una fábula “ulterior” que duplica como en un espejo las etapas de la primera (la que todavía podía referirse al palimpsesto marítimo) proyectando sobre sus *topoi* una luz, a la vez desmistificadora y regeneradora. El horizonte se invierte y los ojos “absortos y estallados” del marino muerto, perfectamente compenetrados con la rica “sustancia” de las aguas, proyectan su sed de lejanía en las dunas de la costa (“mares fantasmales, basálticos y secos”),<sup>87</sup> reanudando las tramas de la aventura en la paradoja del extrañamiento marítimo de la tierra firme, que se convierte en “mar inicial”, eco antifrástico del título, regenerada *tabula rasa* en la que vuelven a converger proyectos e ilusiones. Si en los primeros segmentos predomina la extraña delicia de una flotante sepultura, desde esta “vida latente” que sobrevive al despegue de los apremios terrenales (incluyendo las miradas pueriles que, desde la orilla, convertían a los hombres en patéticos marineros), muy pronto, el deseo de “poseer la soledad, el abandono”<sup>88</sup> se vuelve nos-

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 99.

talga inquieta de la otra orilla, destinada a encontrar satisfacción en un viaje *à rébours* que reconstruye el perfil de las cosas y vuelve a trazar, de manera inédita, los límites de su deseo (“Reconstruyo arenales”).<sup>89</sup> Mientras el cuerpo del marinero se encalla entre los peñascos golpeado por la corriente, la palabra registra la empresa de un desembarco y de una nueva partida (o de un destierro al revés que favorece un nuevo regreso a la “tierra final”), volviendo a anudar las etapas de un círculo que se sorprende infinito:

Vuelvo a recorrer la línea de los sabinos  
hasta los viejos fondeaderos,  
vuelvo al tacto de la primera mujer,  
al tacto de la primera pesca,  
al tacto de la primera sangre,  
a la primera certeza de morir.  
Aguardo el turno  
para ser contramaestre y práctico de puerto.<sup>90</sup>

Y el poeta, “pescador de sueño”, conciencia póstuma del marino, vuelve a lanzar su anzuelo con el vigor del primer canto. El océano, cómplice, “se engancha”, repoblándose de bárbaras fábulas del origen:

Eran tiempos de mar,  
de sueños, de espectros que volaban en nube de fósforo,  
de pulpos y cangrejos descuartizados,  
de dagas oxidadas y sortilegios flotantes.  
Eran los presagios de las magas,  
las sandías rojas y abiertas en el agua marina.<sup>91</sup>

\* \* \*

**SIN** necesariamente trazar parentescos demasiado estrechos entre las obras analizadas, puedo afirmar que la aventura marítima (íntimamente relacionada, por otro lado, con la génesis misma del imaginario del Nuevo Mundo) parece representar un importante camino en la búsqueda latinoamericana sobre el poema largo, declinado entre las olas en su versión más antigua, como una convergencia épica entre canto y cuento, “modernamente” ponderada ante la prueba del Tiempo y de

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 102.

los tiempos. De la mano de Perse hemos abandonado en la orilla los fuegos fatuos de la fundación definitiva (que se transforma en monumento de su misma no actualidad), y ahora el Poeta, entre ridículas tormentas en un vaso de agua, enervantes “calmas chicas” y salobres pasajes órficos, parte con los “navegantes” para contar el precario heroísmo de la deriva, el *anábasis menor* (y sin embargo ejemplar de un destino colectivo) de la dispersión de la huella paradójicamente retenida por la resaca de las olas.

RESUMEN

El presente trabajo se propone estudiar la estrecha relación de complicidades que se establecen entre *Anábasis* de Saint-John Perse y el canon poético latinoamericano y destaca su función estratégica en la difusión de cierta versión del poema largo. Sin perder el contacto con la intrínseca “debilidad” de la aventura contemporánea, el poema largo vuelve a hilvanar con la épica antigua, lazos temáticos “fuertes” interrogándose sobre el heroísmo del cantor y relatando sus tribulaciones y empresas a través del arquetipo de la navegación marítima y la asunción de una consustancial mitología de la precariedad. Basados en el estudio de las circunstancias específicas de las dos principales traducciones latinoamericanas del texto perseano, la mexicana de 1931 y la colombiana de 1949, se evaluarán sus huellas en dos poemas largos referidos al contexto —*Sindbad el varado* de Gilberto Owen y *Reseña de los hospitales de ultramar* de Álvaro Mutis— para luego juntar cabos en el análisis de un texto más reciente, *Tierra final* de Jorge Ruiz Dueñas. En este último autor la influencia perseana vuelve a abrir caminos y posibilidades narrativas parcialmente clausuradas en el filtro crítico de los dos ejemplos anteriores.

*Palabras clave:* poema extenso, historia de la traducción, nueva épica, navegación poética.

ABSTRACT

This essay sets out to study the close relationship of complicities established between *Anabase* by Saint-John Perse and the Latin-American poetic canon, highlighting its strategic function for the diffusion of a certain version of the long poem. Without losing contact with the intrinsic “weakness” of contemporary adventure, the long poem goes back to threading “strong” thematic ties with old-world epic, questioning the minstrel’s heroism and relating his tribulations and undertakings through the archetype of maritime navigation and by assuming a consubstantial mythology of precarity. Based on the main Latin American translations of the Persean text, the Mexican one from 1931 and the Colombian one from 1949, the author will evaluate its impact on two long poems referring to its context—*Sindbad el varado* by Gilberto Owen and *Reseña de los hospitales de ultramar* by Álvaro Mutis, in order then to apply to results in an analysis of a more recent work, *Tierra final* by Jorge Ruiz Dueñas. In the latter, Perse’s influence reopens avenues and narrative possibilities that had been partially closed in the critical filter of the two previous examples.

*Key words:* long poem, history of translation, new epic, poetic navigation.