

LA SOLEDAD, EL SUEÑO,
EL AMOR Y LA MUERTE

EN

LA OBRA POETICA
DE ALI CHUMACERO



ENEF A. ATLAN
SERVICIO DE CERTIFICACION
Y TITULOS

Tesis
que para obtener el título de

Licenciado en Lengua
y Literatura Hispánicas

presenta

JACOBO SEFAMI MISRAJE

agosto de 1983

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
ACATLAN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

Reconocimiento	11
Advertencia	13
Nota biográfica	15
Introducción	17
Breve panorama de la época	19
Actividad cultural	19
Del nacionalismo al cosmopolitismo	22
Centralización de la cultura	25
La aportación de los exiliados	26
La literatura	27
La presencia de los Contemporáneos	31
Nota sobre <i>Tierra Nueva</i>	37
Capítulo I. La soledad	41
Desprendimiento de la realidad	46
Frío, estatismo y rigidez	49
El silencio	50
La incertidumbre	54
Soledad y pecago original	57
Lenguaje aciago	60
Capítulo II. El sueño	67
La vida como sueño	73
De los sueños a las palabras	75
Sueño y muerte	76
Sueño y deseo	77
Sueño y desesperanza	78
Capítulo III. El amor	81
La ternura amorosa	83
Carencia y prolongación	88
Salvación luminosa	92
Mujer: fugacidad de rosa y canto	93
Mujer sin rostro	94
Tiempo amoroso	96
Amor y muerte	97

Capítulo IV. La muerte	103
Muerte de Dios	105
El tiempo	109
El ritmo	114
Capítulo V. Palabras en reposo	125
El peregrino	131
La prostituta	143
El rufián	147
El suicida	148
El desconocido	153
Apéndice. Antología de poemas	155
Tú, silencio, yo	159
Muerte del hombre	160
En la orilla del silencio	162
Mi amante	163
Mujer deshabitada	164
La forma del vacío	165
A solas	166
Pureza en el tiempo	167
Amor entre ruinas	168
Prosa del solitario	173
Alabanza secreta	174
La noche del suicida	175
Losa del desconocido	180
Bibliografía general	181
Bibliografía directa	183
Poesía	183
Antologías, Discurso, Prólogos	183
Bibliografía indirecta	185
En Obras	185
Notas hemerográficas	186
Obras generales	188
Creación literaria	190

a Stella

RECONOCIMIENTO

Agradezco a Lilia Osorio las numerosas y valiosísimas tardes que me dedicó para la revisión de este trabajo. Sus recomendaciones, estímulo y paciencia, así como el rigor analítico, fueron esenciales en el desarrollo y culminación del estudio; a Enrique Fierro sus importantes observaciones y continua preocupación por estos escritos; a Margo Glantz, que asesoró el trabajo como coordinadora de la Beca INBA-FONAPAS de ensayo, que me fue otorgada durante 1982-1983. Finalmente, agradezco a Alf Chumacero, que amablemente me proporcionó material indispensable, además de revisar y elaborar sugerencias en la realización de este análisis.

ADVERTENCIA

Durante el año de 1980 el nombre de Alí Chumacero se escuchaba insistentemente en los medios culturales. Varios eran los motivos: la edición de su *Poesía completa* (inconsegible hasta entonces), que recibió el Premio Villaurrutia de Poesía de ese año; el homenaje de poetas de varias generaciones —Octavio Paz, Ramón Xirau, Eduardo Lizalde, José Emilio Pacheco, Enrique Fierro y David Huerta— y la aparición de una antología en Material de Lectura de la UNAM, presentada por José Emilio Pacheco.

Chumacero brilló esplendorosamente como estrella a la que se podría aprisionar con las manos pero, en un abrir y cerrar de ojos, la humareda, el polvo y la sombra volvieron a oscurecer su figura. Los reconocimientos de que había sido objeto no culminaron en estudios extensos sobre su obra, pero me hicieron accesible la posibilidad de hacer una investigación sobre él. Fruto de mi preocupación, este trabajo intenta valorar su poesía mediante un análisis de sus temas obsesivos. El estudio se compone de una introducción, cinco capítulos y un apéndice. La introducción se divide, a su vez, en tres partes: el panorama de la época, la influencia del grupo de los Contemporáneos en la obra del poeta y una nota sobre *Tierra Nueva* (1940-1942), la revista que dio nombre a la generación del escritor que analizamos. Por otra parte, hemos dividido su evolución poética en dos fases o etapas: la primera incluye sus dos primeros textos: *Páramo de sueños* e *Imágenes desterradas*; y la segunda comprende su tercer y último libro: *Palabras en reposo*. Los primeros cuatro capítulos abordan la soledad, el sueño, el amor y la muerte, pero se concretan exclusivamente a la primera fase de su evolución. El capítulo quinto, "Palabras en reposo", observa los cambios más significativos en la segunda etapa. Finalmente, los poemas que aparecen como Apéndice ilustran y complementan el trabajo. Debido a la poca bibliografía crítica sobre Chumacero, el estudio se ha auxiliado de textos de Albert Béguin, Gaston Bachelard, Octavio Paz, José Ortega y Gasset y otros.

NOTA BIOGRAFICA¹

Alí Chumacero nació en Acaponeta, Nayarit, el 9 de julio de 1918. En 1929 fue a vivir a Guadalajara y en 1937 se estableció en la ciudad de México. Con José Luis Martínez, Jorge González Durán y Leopoldo Zea fundó y dirigió la revista *Tierra Nueva* (1940-1942). Fue uno de los principales animadores de *Letras de México* (1937-1947) y *El Hijo Pródigo* (1943-1946), las dos publicaciones de Octavio G. Barreda en que, puede decirse, comenzó la actual literatura mexicana. En 1949 participó en la fundación de *México en la Cultura* (suplemento cultural del diario *Novedades*) que Fernando Benítez dirigió hasta 1961; en esas páginas Alí Chumacero publicó semanalmente artículos y notas de crítica literaria. Fue gerente del Fondo de Cultura Económica y es académico de la lengua a partir de 1964. (Hay una edición de su discurso de ingreso: *Acerca del poeta y su mundo*.) Inició la compilación de las obras de Xavier Villaurrutia y de Gilberto Owen; y elaboró, con José Luis Martínez, una antología de la *Poesía romántica* (1941). Como poeta ha publicado: *Páramo de sueños* (1944, Premio Rueda de ese año), *Imágenes desterradas* (1948), *Palabras en reposo* (1956, edición aumentada en 1965) y la recopilación de estos tres libros en su *Poesía completa* (1980), que recibió el Premio Xavier Villaurrutia de Poesía; además de una antología en Material de Lectura de la UNAM. Su obra crítica aún no ha sido recopilada.

¹Datos tomados de *Poesía en movimiento y Responso del peregrino*, Material de Lectura núm. 76 de la UNAM.

INTRODUCCION

BREVE PANORAMA DE LA EPOCA

Alí Chumacero es uno de los grandes poetas mexicanos de este siglo. Su obra, que consta de sólo tres libros: *Páramo de sueños* (1944), *Imágenes desterradas* (1948) y *Palabras en reposo* (1956), se ha aislado, como en muy raros casos, de escuelas, grupos o personalidades del mundo de la poesía. José Emilio Pacheco dice al respecto: "Es irresistible la tentación de comparar los tres libros de Chumacero a estrellas solitarias que brillan con luz propia en el cielo de nuestro idioma, o bien a islas rodeadas de silencio por todas partes".¹ Chumacero ha recibido influencias de poetas anteriores (principalmente de Xavier Villaurrutia) en los inicios de su obra, pero después, con su muy particular visión del mundo, ha creado un microcosmos singular e independiente. Sin embargo, ha influido poco en poetas posteriores, tal vez por sus característicos hermetismo y abstracción. Quizá también por eso su poesía ha sido apenas estudiada. La crítica no ha ido más allá de breves artículos hemerográficos (la mayoría realizados a raíz del Premio Xavier Villaurrutia de Poesía, que se le otorgó en 1980) que, salvo algunas excepciones, dicen poco acerca de su índole poética.

Actividad cultural

Alí Chumacero publica sus poemas entre 1940 y 1965: la primera fecha es el año de aparición de la revista *Tierra Nueva*, de la cual fue codirector y en donde inició su carrera literaria, y la segunda es el año en que se realiza la segunda edición, aumentada, de su último libro: *Palabras en reposo*.

De este periodo histórico los críticos suelen destacar dos aspectos: una notable estabilidad política y un ritmo veloz de crecimiento y

¹José Emilio Pacheco. Nota a *Responso del peregrino*. p. 3.

impulsó la industria con fuertes entradas de capital extranjero; además la iniciativa privada se benefició con la política arancelaria del Estado. Esta es una de las causas fundamentales del crecimiento cultural en México; durante estos años se construyen multitud de escuelas,³ entre ellas la Ciudad Universitaria (inaugurada en noviembre de 1952, inmediatamente antes que Alemán dejara el poder); se reorganiza la enseñanza normal y se fundan los institutos de Bellas Artes,⁴ Nacional Indigenista⁵ y Nacional de la Juventud.⁶

El INBA actúa desde el principio: en 1947 Carlos Chávez funda la Academia Mexicana de la Danza y la Academia de Opera; ese mismo año nace la Orquesta Sinfónica Nacional del Conservatorio que, unida a la Orquesta Sinfónica de México en 1949, se convierte en la Orquesta Sinfónica Nacional. Asimismo en 1949 se establece el Premio Nacional de Artes y Ciencias.

En cuestión de publicaciones es notable la continuada labor en revistas y suplementos literarios: *Taller* (1938-1941), dirigida por Octavio Paz, Efraín Huerta, Rafael Solana y Alberto Quintero Alvarez, con la participación de escritores españoles refugiados; *Tierra Nueva* (1940-1942), revista dirigida por el propio Chumacero, José Luis Martínez, Leopoldo Zea y Jorge González Durán, publicación auspiciada por la Universidad Nacional Autónoma de México; *Letras de México* (1937-1947); *El Hijo Pródigo* (1943-1946)—esta última, dirigida al igual que la anterior por Octavio G. Barreda, es para Chumacero la mejor revista mexicana de este siglo—, que reunió a todas las generaciones de esa época; *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965), dirigida en la primera época por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo y en la segunda por Tomás Segovia y Juan García Ponce; y los suplementos culturales de *El Nacional*—a partir de 1947— y *México en la Cultura* (1949-1961) de *Novedades*. El grupo de redactores de este suplemento fundó en la revista *Siempre!*, posteriormente, *La Cultura en México*. Ambas publicaciones fueron dirigidas por Fernando Benítez, con la participación de Alí Chumacero.

³Sobresale el incremento de escuelas de educación superior: de 71 en 1949 a 238 en 1965.

⁴Se creó en 1946. Carlos Chávez fue el primer director y Salvador Novo el primer jefe del Departamento de Teatro.

⁵Creado en 1948.

⁶Se fundó en 1950, "con el propósito de estudiar los problemas juveniles, buscar medidas para resolverlos y dar orientación en la vida nacional".

Recordemos que en el aspecto económico el Estado apoya la inversión extranjera (ya no tan diversificada como en el régimen porfirista, sino casi con una sola cara: estadounidense), que se había retirado al estallar la Revolución de 1910, pero que repercutió aceleradamente a partir de 1940. Monsiváis dice al respecto:

La intensa desnacionalización económica y social se corresponde, en forma obligada, con la progresiva debilidad del nacionalismo cultural.⁷

La estabilidad que otorga el régimen, además de los muchos alicientes económicos a los intelectuales, ayuda a que las actividades de los escritores "revolucionarios" se vayan mediatizando y apagando paulatinamente. Uno de los factores indispensables para comprender la pérdida de fuerza del nacionalismo cultural es el crecimiento de las clases medias. Con respecto al desarrollo de las clases sociales en nuestro país, Lorenzo Meyer, en su estudio llamado "La encrucijada", afirma:

Al principiar el presente siglo, las clases altas comprendían entre el 0.5 y el 1.5 por ciento de la población del país; la clase media no llegaba al 8 y las clases bajas constituían el 90 por ciento de la población. La Revolución y los procesos de desarrollo económico y de crecimiento demográfico posteriores provocaron una mayor movilidad social y en consecuencia una nueva estratificación. En 1940 las llamadas clases altas seguían siendo sólo el 1 por ciento de la población; en cambio, la clase media se había más que duplicado: 16 por ciento del total. Otros autores, usando indicadores diferentes, coincidieron en esta observación: la clase media creció como consecuencia de la Revolución. Para los años sesenta se consideraba que esta clase media comprendía ya entre el 20 y 30 por ciento de la población; por primera vez en su historia México tenía un sector medio importante. Sin embargo, el proceso de cambio no modificó mucho la situación relativa de los dos extremos:...

⁷Carlos Monsiváis. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, tomo 4, p. 414.

⁸Lorenzo Meyer. "La encrucijada", en *Historia general de México*, tomo 4, p. 273.

Tamayo, Carlos Mérida, Juan Soriano y Pedro Coronel, es la prueba más clara de que la Escuela Mexicana de Pintura comenzaba a perder fuerza. Javier Moysén anota, como fecha clave del término de la pintura de la Revolución Mexicana, el año de 1949, en el que muere José Clemente Orozco y en el que Diego Rivera expone en Bellas Artes, ya con los últimos vestigios de su pintura anterior y con un tono nuevo, distinto y, para Moysén, ya no tan meritorio como el anterior.

Centralización de la cultura

Alí Chumacero emigra de Guadalajara a la capital del país en 1937. En estos años la concentración del poder político y económico había traído como consecuencia que la cultura se centralizara en la ciudad de México, pues el Estado proporciona la mayor parte de los empleos a los intelectuales. Cabe recordar que en esta época se implementan escuelas, organismos de difusión (dependientes de la Universidad, de la Secretaría de Educación Pública y de algunas instituciones), todos ellos organizados por el gobierno y sus gestores. Monsiváis señala que, “de modo casi unánime, el movimiento intelectual es gobiernista.”¹²

El apogeo y la estabilidad de la cultura en la capital pronto hace que ésta se convierta en tema de análisis de los artistas. Dos ejemplos claros: el cine y la literatura. Respecto al primero, Monsiváis indica:

En el cine mexicano de los cuarentas, el melodrama conoce tres grandes vertientes: el populismo de barriada, el género de las cabareteras y el género del amor familiar en peligro. Jorge Ayala Blanco ha señalado la circunstancia no casual de que es en el régimen alemanista cuando proliferan (en un año, 1950, de 124 películas 40 son de cabareteras y barrios bajos) los melodramas arrabaleros.¹³

¹²Carlos Monsiváis. “Notas...” *Op. cit.* p. 414

¹³*Ibidem.*

Todos ellos participaron en las actividades culturales del país. Algunos ingresaron en La Casa de España en México, que luego se convertiría en El Colegio de México. Fundaron grupos literarios y fueron maestros distinguidos en la Universidad (recordemos que las enseñanzas de Gaos resultaron decisivas en la formación de jóvenes intelectuales).

La literatura

Buena parte de las obras que hoy en día dan renombre a nuestra literatura se concentran desde el final de la década de los treinta hasta mediados de los sesenta. En poesía aparecieron: *Muerte de cielo azul* de Bernardo Ortiz de Montellano, *Obras completas* de Ramón López Velarde, *Los mejores poemas* de José Juan Tablada, *Muerte sin fin* de José Gorostiza, *Nostalgia de la muerte* de Xavier Villaurrutia, *Perseo vencido* de Gilberto Owen, *Libertad bajo palabra* de Octavio Paz, *Palabras en reposo* de Alí Chumacero, *Los hombres del alba* de Efraín Huerta, *Poemas (1953-1955)* de Rosario Castellanos, *Los demonios y los días* de Rubén Bonifaz Nuño, *Luz de aquí* de Tomás Segovia, *Recuento de poemas* de Jaime Sabines, *Material poético (1918-1961)* de Carlos Pellicer, *El tigre en casa* de Eduardo Lizalde, *La espiga amotinada* de Jaime Labastida, Oscar Oliva, Eraclio Zepeda, Jaime Augusto Shelley y Juan Bañuelos, *Fundación del entusiasmo* de Marco Antonio Montes de Oca, *Los elementos de la noche* de José Emilio Pacheco y *Mirándola dormir* de Homero Aridjis. En narrativa: *Al filo del agua* de Agustín Yáñez, *El luto humano* de José Revueltas, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *La feria* de Juan José Arreola, *La región más transparente* de Carlos Fuentes, *Balún Canán* de Rosario Castellanos, *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro, *Farabeuf* de Salvador Elizondo, *La tumba* de José Agustín, *Gazapo* de Gustavo Sainz y *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco. En ensayo: *El arco y la lira* y *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, el inicio de la colección de las *Obras completas* de Alfonso Reyes, *Siete ensayos sobre cultura náhuatl* de Miguel León Portilla, *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX* de Emmanuel Carballo, *La poesía mexicana del siglo XIX* de José Emilio Pacheco y *El ensayo mexicano moderno* de José Luis Martínez.

Durante este periodo los escritores mexicanos reciben la influencia de escritores extranjeros: les seduce la prosa de James Joyce,

ADVERTENCIA

Durante el año de 1980 el nombre de Alí Chumacero se escuchaba insistentemente en los medios culturales. Varios eran los motivos: la edición de su *Poesía completa* (inconsegible hasta entonces), que recibió el Premio Villaurrutia de Poesía de ese año; el homenaje de poetas de varias generaciones —Octavio Paz, Ramón Xirau, Eduardo Lizalde, José Emilio Pacheco, Enrique Fierro y David Huerta— y la aparición de una antología en Material de Lectura de la UNAM, presentada por José Emilio Pacheco.

Chumacero brilló esplendorosamente como estrella a la que se podría aprisionar con las manos pero, en un abrir y cerrar de ojos, la humareda, el polvo y la sombra volvieron a oscurecer su figura. Los reconocimientos de que había sido objeto no culminaron en estudios extensos sobre su obra, pero me hicieron accesible la posibilidad de hacer una investigación sobre él. Fruto de mi preocupación, este trabajo intenta valorar su poesía mediante un análisis de sus temas obsesivos. El estudio se compone de una introducción, cinco capítulos y un apéndice. La introducción se divide, a su vez, en tres partes: el panorama de la época, la influencia del grupo de los Contemporáneos en la obra del poeta y una nota sobre *Tierra Nueva* (1940-1942), la revista que dio nombre a la generación del escritor que analizamos. Por otra parte, hemos dividido su evolución poética en dos fases o etapas: la primera incluye sus dos primeros textos: *Páramo de sueños e Imágenes desterradas*; y la segunda comprende su tercer y último libro: *Palabras en reposo*. Los primeros cuatro capítulos abordan la soledad, el sueño, el amor y la muerte, pero se concretan exclusivamente a la primera fase de su evolución. El capítulo quinto, "Palabras en reposo", observa los cambios más significativos en la segunda etapa. Finalmente, los poemas que aparecen como Apéndice ilustran y complementan el trabajo. Debido a la poca bibliografía crítica sobre Chumacero, el estudio se ha auxiliado de textos de Albert Béguin, Gaston Bachelard, Octavio Paz, José Ortega y Gasset y otros.

Octavio Paz define los libros de Chumacero como “breves, intensos y perfectos”.¹ Como toda obra de arte, la poesía de este escritor es un manantial que purifica la sensibilidad humana. Su lectura, frente a las circunstancias actuales y a pesar de su implícita desesperanza, confirma al arte como la eterna redención del hombre.

¹Octavio Paz. “Testimonio”, en *La Letra y la Imagen* de *El Universal*, 12 de octubre de 1980. p. 4.

NOTA BIOGRAFICA¹

Alí Chumacero nació en Acaponeta, Nayarit, el 9 de julio de 1918. En 1929 fue a vivir a Guadalajara y en 1937 se estableció en la ciudad de México. Con José Luis Martínez, Jorge González Durán y Leopoldo Zea fundó y dirigió la revista *Tierra Nueva* (1940-1942). Fue uno de los principales animadores de *Letras de México* (1937-1947) y *El Hijo Pródigo* (1943-1946), las dos publicaciones de Octavio G. Barreda en que, puede decirse, comenzó la actual literatura mexicana. En 1949 participó en la fundación de *México en la Cultura* (suplemento cultural del diario *Novedades*) que Fernando Benítez dirigió hasta 1961; en esas páginas Alí Chumacero publicó semanalmente artículos y notas de crítica literaria. Fue gerente del Fondo de Cultura Económica y es académico de la lengua a partir de 1964. (Hay una edición de su discurso de ingreso: *Acerca del poeta y su mundo*.) Inició la compilación de las obras de Xavier Villaurrutia y de Gilberto Owen; y elaboró, con José Luis Martínez, una antología de la *Poesía romántica* (1941). Como poeta ha publicado: *Páramo de sueños* (1944, Premio Rueca de ese año), *Imágenes desterradas* (1948), *Palabras en reposo* (1956, edición aumentada en 1965) y la recopilación de estos tres libros en su *Poesía completa* (1980), que recibió el Premio Xavier Villaurrutia de Poesía; además de una antología en *Material de Lectura* de la UNAM. Su obra crítica aún no ha sido recopilada.

¹Datos tomados de *Poesía en movimiento y Responso del peregrino*, *Material de Lectura* núm. 76 de la UNAM.

INTRODUCCION

BREVE PANORAMA DE LA EPOCA

Alí Chumacero es uno de los grandes poetas mexicanos de este siglo. Su obra, que consta de sólo tres libros: *Páramo de sueños* (1944), *Imágenes desterradas* (1948) y *Palabras en reposo* (1956), se ha aislado, como en muy raros casos, de escuelas, grupos o personalidades del mundo de la poesía. José Emilio Pacheco dice al respecto: "Es irresistible la tentación de comparar los tres libros de Chumacero a estrellas solitarias que brillan con luz propia en el cielo de nuestro idioma, o bien a islas rodeadas de silencio por todas partes".¹ Chumacero ha recibido influencias de poetas anteriores (principalmente de Xavier Villaurrutia) en los inicios de su obra, pero después, con su muy particular visión del mundo, ha creado un microcosmos singular e independiente. Sin embargo, ha influido poco en poetas posteriores, tal vez por sus característicos hermetismo y abstracción. Quizá también por eso su poesía ha sido apenas estudiada. La crítica no ha ido más allá de breves artículos hemerográficos (la mayoría realizados a raíz del Premio Xavier Villaurrutia de Poesía, que se le otorgó en 1980) que, salvo algunas excepciones, dicen poco acerca de su índole poética.

Actividad cultural

Alí Chumacero publica sus poemas entre 1940 y 1965: la primera fecha es el año de aparición de la revista *Tierra Nueva*, de la cual fue codirector y en donde inició su carrera literaria, y la segunda es el año en que se realiza la segunda edición, aumentada, de su último libro: *Palabras en reposo*.

De este periodo histórico los críticos suelen destacar dos aspectos: una notable estabilidad política y un ritmo veloz de crecimiento y

¹José Emilio Pacheco. Nota a *Responso del peregrino*. p. 3.

diversificación de la economía, la cual dejó de ser predominantemente agrícola para convertirse en industrial.

La urbanización e industrialización de México tuvieron su proceso más acelerado desde 1940, año en que Manuel Avila Camacho asciende a la Presidencia de la República. Desde 1920, 26, 32 y 39 se habían emitido decretos presidenciales destinados a estimular la industria manufacturera, pero el temor y la inseguridad de los inversionistas dominaban todavía en el ambiente económico. Sólo la paz y la seguridad que trajo la fuerza de la concentración del poder instó a los grandes capitales a cambiar la fisonomía de nuestro país.

Este crecimiento veloz de la economía no sólo se ejerció en la creación de nuevas industrias sino también promovió la diversificación y el auge de la cultura. Durante este periodo, la actividad cultural del país se multiplicó. Así lo dice Carlos Monsiváis:

Si se compara con lo que había, la explosión cultural es innegable aunque demasiado concentrada en la capital. Se multiplican los grupos de danza y los grupos de teatro... hay un proyecto amplio de propiciar la cinematografía, abundan revistas, editoriales y librerías; hay público masivo para las grandes exposiciones de artes visuales, etcétera. Todo esto no evita la preeminencia del elitismo...²

Alí Chumacero participa, como uno de los personajes más importantes de la actividad cultural, en gran parte de los movimientos artísticos relevantes del país: labores editoriales, fundación de revistas, de suplementos culturales en periódicos e intervención dentro de los principales grupos literarios.

Durante estos años los medios masivos de comunicación más importantes hacen su aparición: en 1930 se crea la XEW, que inicia sus transmisiones por radio; el cine ya se había configurado como industria (75 películas producidas) desde 1938, y la televisión comienza sus actividades en 1950.

El presidente Miguel Alemán, durante su gestión en el poder (1946-1952), fue el principal promotor del desarrollismo. Gracias a él se

²Carlos Monsiváis. "Sobre la difusión y política de la cultura", en *Vevo* núm. 41, mayo de 1981. p. 9.

impulsó la industria con fuertes entradas de capital extranjero; además la iniciativa privada se benefició con la política arancelaria del Estado. Esta es una de las causas fundamentales del crecimiento cultural en México; durante estos años se construyen multitud de escuelas,³ entre ellas la Ciudad Universitaria (inaugurada en noviembre de 1952, inmediatamente antes que Alemán dejara el poder); se reorganiza la enseñanza normal y se fundan los institutos de Bellas Artes,⁴ Nacional Indigenista⁵ y Nacional de la Juventud.⁶

El INBA actúa desde el principio: en 1947 Carlos Chávez funda la Academia Mexicana de la Danza y la Academia de Opera; ese mismo año nace la Orquesta Sinfónica Nacional del Conservatorio que, unida a la Orquesta Sinfónica de México en 1949, se convierte en la Orquesta Sinfónica Nacional. Asimismo en 1949 se establece el Premio Nacional de Artes y Ciencias.

En cuestión de publicaciones es notable la continuada labor en revistas y suplementos literarios: *Taller* (1938-1941), dirigida por Octavio Paz, Efraín Huerta, Rafael Solana y Alberto Quintero Alvarez, con la participación de escritores españoles refugiados; *Tierra Nueva* (1940-1942), revista dirigida por el propio Chumacero, José Luis Martínez, Leopoldo Zea y Jorge González Durán, publicación auspiciada por la Universidad Nacional Autónoma de México; *Letras de México* (1937-1947); *El Hijo Pródigo* (1943-1946)—esta última, dirigida al igual que la anterior por Octavio G. Barreda, es para Chumacero la mejor revista mexicana de este siglo—, que reunió a todas las generaciones de esa época; *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1965), dirigida en la primera época por Carlos Fuentes y Emmanuel Carballo y en la segunda por Tomás Segovia y Juan García Ponce; y los suplementos culturales de *El Nacional* —a partir de 1947— y *México en la Cultura* (1949-1961) de *Novedades*. El grupo de redactores de este suplemento fundó en la revista *Siempre!*, posteriormente, *La Cultura en México*. Ambas publicaciones fueron dirigidas por Fernando Benítez, con la participación de Alí Chumacero.

³Sobresale el incremento de escuelas de educación superior: de 71 en 1949 a 238 en 1965.

⁴Se creó en 1946. Carlos Chávez fue el primer director y Salvador Novo el primer jefe del Departamento de Teatro.

⁵Creado en 1948.

⁶Se fundó en 1950, "con el propósito de estudiar los problemas juveniles, buscar medidas para resolverlos y dar orientación en la vida nacional".

También en este lapso se impulsa la actividad editorial: Séneca, Nueva Cultura (dirigida por Xavier Villaurrutia), Porrúa, Fondo de Cultura Económica (que con su colección Letras Mexicanas contribuye con notables textos: *Confabulario* de Juan José Arreola, *El llano en llamas* y *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *Balún Canán* de Rosario Castellanos, *Palabras en reposo* de Alí Chumacero y *La región más transparente* de Carlos Fuentes son sólo algunos), Los Presentes, al cuidado de Juan José Arreola, que editaba a los nuevos escritores. En 1960 se funda la editorial ERA, en 1962 Joaquín Mortíz y en 1966 Siglo XXI.

Los escritores interesados en ver incrementarse la cultura asisten a la inauguración, en 1948, del Museo Nacional de Artes Plásticas; más tarde, en 1960, a la fundación del Museo de Historia de México, y en 1962, a la aparición del Museo Nacional de Antropología.

Jaime Torres Bodet, como Secretario de Educación Pública en dos épocas (1946-1948 y 1958-1964), efectúa labores sin precedentes; por ejemplo, la creación en 1958 de la Comisión Nacional de Libros de Texto Gratuitos y su difusión y repercusión a gran escala a través de más de cien millones de ejemplares impresos y distribuidos durante los años que van de 1960 a 1964.

Del nacionalismo al cosmopolitismo

En 1934 se funda la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) con Luis Arenal, Juan de la Cabada, Makedonio Garza, Pablo O'Higgins y Leopoldo Méndez; editan la revista *Frente a Frente* (1936-1937). Animados por el nacionalismo, la mayoría de los artistas de esos momentos se pronuncian contra el grupo de los Contemporáneos, los cuales sienten propensión por el universalismo. Sale entonces a relucir una frase de Villaurrutia: "Una pintura para todos, a condición de que todos sean unos cuantos." Durante el cardenismo esta polémica se mantiene y se reproduce en periódicos, suplementos, revistas, libros... Sin embargo, tal parece que la balanza, que había estado a favor de los nacionalistas, se va inclinando lentamente (en la década de los cuarenta y principios de los cincuenta) a favor de los que prefieren el cosmopolitismo.

Recordemos que en el aspecto económico el Estado apoya la inversión extranjera (ya no tan diversificada como en el régimen porfirista, sino casi con una sola cara: estadounidense), que se había retirado al estallar la Revolución de 1910, pero que repercutió aceleradamente a partir de 1940. Monsiváis dice al respecto:

La intensa desnacionalización económica y social se corresponde, en forma obligada, con la progresiva debilidad del nacionalismo cultural.⁷

La estabilidad que otorga el régimen, además de los muchos alicientes económicos a los intelectuales, ayuda a que las actividades de los escritores "revolucionarios" se vayan mediatizando y apagando paulatinamente. Uno de los factores indispensables para comprender la pérdida de fuerza del nacionalismo cultural es el crecimiento de las clases medias. Con respecto al desarrollo de las clases sociales en nuestro país, Lorenzo Meyer, en su estudio llamado "La encrucijada", afirma:

Al principiar el presente siglo, las clases altas comprendían entre el 0.5 y el 1.5 por ciento de la población del país; la clase media no llegaba al 8 y las clases bajas constituían el 90 por ciento de la población. La Revolución y los procesos de desarrollo económico y de crecimiento demográfico posteriores provocaron una mayor movilidad social y en consecuencia una nueva estratificación. En 1940 las llamadas clases altas seguían siendo sólo el 1 por ciento de la población; en cambio, la clase media se había más que duplicado: 16 por ciento del total. Otros autores, usando indicadores diferentes, coincidieron en esta observación: la clase media creció como consecuencia de la Revolución. Para los años sesenta se consideraba que esta clase media comprendía ya entre el 20 y 30 por ciento de la población; por primera vez en su historia México tenía un sector medio importante. Sin embargo, el proceso de cambio no modificó mucho la situación relativa de los dos extremos:...⁸

⁷Carlos Monsiváis. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, tomo 4, p. 414.

⁸Lorenzo Meyer. "La encrucijada", en *Historia general de México*, tomo 4, p. 273.

Este cambio tan importante en el desarrollo social de nuestro país repercute necesariamente en la cultura: la clase media es la primera en recibir la influencia cultural del extranjero (que penetra a través de la dominación económica). Se trata de una nueva clase media que no admite su identificación con el folclore. "¿A quién le conmoviera aceptar al charro o a la china poblana como símbolos y metas permanentes?",⁹ se pregunta Monsiváis.

Otras razones de esa paulatina desnacionalización las da el mismo Monsiváis:

La instrumentación arrasadora del país y gran parte del mundo/el agotamiento de los estímulos surgidos en el redescubrimiento nacional/la difusión rápida de las corrientes y los creadores más importantes en el ámbito internacional/el desdén ante las preocupaciones políticas como garantías de prestigio social/el deterioro de la utilización burocrática de los mitos de la Revolución Mexicana en el campo del arte y la cultura.¹⁰

La cultura artística se difunde casi exclusivamente en los sectores de la clase media, quienes tienen posibilidades, por la modernización de la tecnología, de comprar música, pintura y literatura (a través de discos, reproducciones de mediana calidad y libros de bolsillo) a precios que no perjudican su economía.

En 1975, Jorge Velasco se refiere a este interés por el cosmopolitismo en la música:

Los últimos 25 años han señalado el comienzo, breve, pero intenso y difícil, que la música mexicana ha recorrido entre el nacionalismo y la aparición de las más avanzadas corrientes de vanguardia que han incorporado las tendencias musicales del país al marco mundial de creación musical, en el cual no hay más diferencias nacionales que las surgidas de la peculiar y muy personal idiosincrasia de cada compositor...¹¹

En la pintura, por otra parte, se nota también el cambio: la aceptación cada vez más consecuente de pintores como Rufino

⁹Carlos Monsiváis. "Notas..." *Op. cit.* p. 415.

¹⁰*Ibidem.*

¹¹Jorge Velasco. "La música", en *Las humanidades en México, 1950-1975*. p. 145.

Tamayo, Carlos Mérida, Juan Soriano y Pedro Coronel, es la prueba más clara de que la Escuela Mexicana de Pintura comenzaba a perder fuerza. Javier Moysén anota, como fecha clave del término de la pintura de la Revolución Mexicana, el año de 1949, en el que muere José Clemente Orozco y en el que Diego Rivera expone en Bellas Artes, ya con los últimos vestigios de su pintura anterior y con un tono nuevo, distinto y, para Moysén, ya no tan meritorio como el anterior.

Centralización de la cultura

Alí Chumacero emigra de Guadalajara a la capital del país en 1937. En estos años la concentración del poder político y económico había traído como consecuencia que la cultura se centralizara en la ciudad de México, pues el Estado proporciona la mayor parte de los empleos a los intelectuales. Cabe recordar que en esta época se implementan escuelas, organismos de difusión (dependientes de la Universidad, de la Secretaría de Educación Pública y de algunas instituciones), todos ellos organizados por el gobierno y sus gestores. Monsiváis señala que, “de modo casi unánime, el movimiento intelectual es gobiernista.”¹²

El apogeo y la estabilidad de la cultura en la capital pronto hace que ésta se convierta en tema de análisis de los artistas. Dos ejemplos claros: el cine y la literatura. Respecto al primero, Monsiváis indica:

En el cine mexicano de los cuarentas, el melodrama conoce tres grandes vertientes: el populismo de barriada, el género de las cabareteras y el género del amor familiar en peligro. Jorge Ayala Blanco ha señalado la circunstancia no casual de que es en el régimen alemanista cuando proliferan (en un año, 1950, de 124 películas 40 son de cabareteras y barrios bajos) los melodramas arrabaleros.¹³

¹²Carlos Monsiváis. “Notas...” *Op. cit.* p. 414

¹³*Ibidem.*

En el terreno de la literatura, Carlos Fuentes publica, en 1958, *La región más transparente*, novela que se concentra más en la ciudad, se aleja del indigenismo de Mauricio Magdaleno o del ambiente rural de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y abre perspectivas a los jóvenes escritores al encontrar en la clase media capitalina un tema fértil para poner en práctica nuevos tratamientos literarios. La huella que deja la novela de Fuentes es determinante en la narrativa posterior.

Por otra parte, son interesantes los comentarios de Salvador Novo en 1943, respecto al crecimiento de la ciudad, en *La vida en México en el periodo presidencial de Manuel Avila Camacho*:

Ya esta ciudad no es mía, o bien yo ya no pertenezco a esta ciudad. Se me escapa, me desborda. No encontraba la calle de Clavel, en que quería comprar unas velas, y al dar con ella, descubrí toda una oculta e importante zona industrial, ocupada por grandes fábricas situadas a mano del ferrocarril.¹⁴

Imaginemos cuántos barrios más descubriría actualmente Salvador Novo.

La aportación de los exiliados

También notable en esa época es que, al estallar la Guerra Civil en España, México abre sus puertas para recibir a todo "refugiado" que se alejaba de la ya instituida dictadura de Franco. Nuestro país (junto con la Unión Soviética) fue uno de los verdaderos apoyos que recibieron los españoles republicanos; aquí llegó un sólido grupo de intelectuales, que fortaleció nuestra cultura con muchas aportaciones. Citamos sólo a algunos: Joaquín Xirau, José Gaos, Adolfo Sánchez Vázquez (en la filosofía); Luis Cernuda, Emilio Prados, León Felipe, Max Aub, Manuel Altolaguirre, José Bergamín, Juan Rejano (en la literatura) y Rodolfo Halffter y Adolfo Salazar (en la música).

¹⁴Salvador Novo. *La vida en México durante el periodo presidencial de Manuel Avila Camacho*. pp. 26-27.

Todos ellos participaron en las actividades culturales del país. Algunos ingresaron en La Casa de España en México, que luego se convertiría en El Colegio de México. Fundaron grupos literarios y fueron maestros distinguidos en la Universidad (recordemos que las enseñanzas de Gaos resultaron decisivas en la formación de jóvenes intelectuales).

La literatura

Buena parte de las obras que hoy en día dan renombre a nuestra literatura se concentran desde el final de la década de los treinta hasta mediados de los sesenta. En poesía aparecieron: *Muerte de cielo azul* de Bernardo Ortiz de Montellano, *Obras completas* de Ramón López Velarde, *Los mejores poemas* de José Juan Tablada, *Muerte sin fin* de José Gorostiza, *Nostalgia de la muerte* de Xavier Villaurrutia, *Perseo vencido* de Gilberto Owen, *Libertad bajo palabra* de Octavio Paz, *Palabras en reposo* de Alí Chumacero, *Los hombres del alba* de Efraín Huerta, *Poemas (1953-1955)* de Rosario Castellanos, *Los demonios y los días* de Rubén Bonifaz Nuño, *Luz de aquí* de Tomás Segovia, *Recuento de poemas* de Jaime Sabines, *Material poético (1918-1961)* de Carlos Pellicer, *El tigre en casa* de Eduardo Lizalde, *La espiga amotinada* de Jaime Labastida, Oscar Oliva, Eraclio Zepeda, Jaime Augusto Shelley y Juan Bañuelos, *Fundación del entusiasmo* de Marco Antonio Montes de Oca, *Los elementos de la noche* de José Emilio Pacheco y *Mirándola dormir* de Homero Aridjis. En narrativa: *Al filo del agua* de Agustín Yáñez, *El luto humano* de José Revueltas, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *La feria* de Juan José Arreola, *La región más transparente* de Carlos Fuentes, *Balún Canán* de Rosario Castellanos, *Los recuerdos del porvenir* de Elena Garro, *Farabeuf* de Salvador Elizondo, *La tumba* de José Agustín, *Gazapo* de Gustavo Sainz y *Morirás lejos* de José Emilio Pacheco. En ensayo: *El arco y la lira* y *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz, el inicio de la colección de las *Obras completas* de Alfonso Reyes, *Siete ensayos sobre cultura náhuatl* de Miguel León Portilla, *19 protagonistas de la literatura mexicana del siglo XX* de Emmanuel Carballo, *La poesía mexicana del siglo XIX* de José Emilio Pacheco y *El ensayo mexicano moderno* de José Luis Martínez.

Durante este periodo los escritores mexicanos reciben la influencia de escritores extranjeros: les seduce la prosa de James Joyce,

Franz Kafka, Virginia Woolf, William Faulkner y la poesía de Rainer Maria Rilke, T.S. Eliot, Paul Valéry, de los surrealistas franceses y de los escritores españoles de la generación del 27. Reciben también la influencia de autores hispanoamericanos, sobre todo de Pablo Neruda.

Observemos el análisis que hace Octavio Paz de las influencias del grupo del que formaba parte, *Taller*:

La poesía era un "ejercicio espiritual". De ahí nuestro interés por Novalis, Blake y Rimbaud. A todos nos interesaba la poesía como experiencia, es decir, como algo que tenía que ser vivido. Veíamos en ella a una de las formas más altas de la comunicación. No es extraño, así, que amor y poesía, nos pareciesen las dos caras de una misma realidad. O más exactamente: las dos alas. El amor, como la poesía, era una tentativa por recobrar al hombre adánico, anterior a la escisión... Estas breves notas muestran influencias y afinidades con los místicos, los surrealistas y ciertos escritores como D.H. Lawrence y algunos románticos alemanes e ingleses... Nada más natural que en este estado de espíritu volviésemos los ojos hacia ciertos poetas de nuestra lengua tocados por el surrealismo y que encarnaban con brillo sin igual estas tendencias: Cernuda, Aleixandre, Neruda, Larrea, Prados, Lorca, Altolaguirre, Alberti: creo que ellos influyeron más profundamente en nuestra generación que los "Contemporáneos".¹⁵

La literatura de este periodo se encuentra encabezada por Alfonso Reyes (hasta su muerte en 1959); lo siguen el grupo de los Contemporáneos, Octavio Paz y, años más tarde, Carlos Fuentes.

José Joaquín Blanco divide nuestra lírica, en *Crónica de la poesía mexicana*, en dos corrientes claramente determinadas. Acerca de la década de los cincuenta afirma:

Los mejores poetas de entonces se radicalizaron en una corriente rigurosamente cultista (García Terrés, Segovia, Bonifaz Nuño, Chumacero) mientras proseguía otra corriente marcadamente sentimental, anticultista, populachera y coloquial que se logra espléndidamente en Jaime Sabines y, con menor brillantez, en

¹⁵Octavio Paz. Prólogo a *Taller* (edición facsimilar de la revista *Taller*). pp. 10-11.

Rosario Castellanos. Estas dos corrientes prosiguieron en los sesentas, con el predominio de la cultista dirigida y encabezada por Octavio Paz, y estallaron en los setentas.¹⁶

Carlos Monsiváis se refiere a las publicaciones de la época y recuerda que la *Revista Mexicana de Literatura* aceptó “la lección vocacional de Alfonso Reyes y la influencia primordial de Octavio Paz”.¹⁷ Es indudable que la personalidad de Paz fue determinante en la producción literaria de ese periodo. Durante estos años publica sus libros más influyentes: *El laberinto de la soledad* (1950), *El arco y la lira* (1956), *Piedra de sol* (1957), *Las peras del olmo* (1957), *Libertad bajo palabra* (Obra poética 1935-1958) (1960) y *Cuadrivio* (1965), que fueron lecturas casi “obligatorias” para los poetas y ensayistas de esos años.

Chumacero es uno de los escritores que mejor pueden representar, con su labor, los cambios paulatinos que se fueron consolidando en los terrenos culturales. Participó en la mayoría de las revistas y suplementos literarios, contribuyó en labores editoriales en el Fondo de Cultura Económica; ingresó en agrupaciones que se distinguieron por su amplia cultura y fue crítico riguroso y constante de las manifestaciones literarias. Sin embargo, su poesía es uno de los grandes monumentos a la soledad. Caso excepcional: hombre sociable que fortalece su creación en el hermetismo.

¹⁶José Joaquín Blanco. *Crónica de la poesía mexicana*. p. 222.

¹⁷Carlos Monsiváis. “Notas...” *Op. cit.* p. 418.

LA PRESENCIA DE LOS CONTEMPORANEOS¹⁸

porque vida silencio piel y boca
y soledad recuerdo cielo y humo
nada son sino sombras de palabras
que nos salen al paso de la noche.

XAVIER VILLAURRUTIA

El grupo de los Contemporáneos —formado por Carlos Pellicer (1897-1979), Enrique González Rojo (1899-1936), Bernardo Ortiz de Montellano (1899-1949), José Gorostiza (1901-1973), Jaime Torres Bodet (1902-1974), Jorge Cuesta (1903-1942), Xavier Villaurrutia (1903-1950), Gilberto Owen (1904-1952) y Salvador Novo (1904-1974)— ejerció una influencia fundamental en la obra poética de Alí Chumacero. Nos atrevemos a afirmar, incluso, que Chumacero se integra a la experiencia creativa de los Contemporáneos. José Joaquín Blanco sostiene al respecto:

Por afinidades y características literarias, Torri pertenece más a la generación de Contemporáneos que a la del Ateneo —algo semejante al caso de Alí Chumacero, que debió nacer una década antes e integrarse al grupo sin grupo.¹⁹

¹⁸Este texto no intenta ser un análisis profundo sobre la influencia de los Contemporáneos en Chumacero, ya que el tema es muy amplio (se podría realizar un trabajo extenso e interesante) y no es nuestro propósito ahondar en él. Por lo anterior, nos concretaremos a señalar algunas confluencias entre el grupo de los Contemporáneos y Chumacero, que no impiden, empero, la singularidad de cada uno de ellos.

¹⁹José Joaquín Blanco. *Op. cit.* p.136.

Catorce años separan a Chumacero de Owen, el más joven de los Contemporáneos, pero si comparamos los años en que se publicaron los libros más importantes de los Contemporáneos, éstos ya no se alejan más que siete años o menos de la producción poética precozmente madura de Chumacero: Ortiz de Montellano, *Muerte de cielo azul* (1937); Gorostiza, *Muerte sin fin* (1938); Villaurrutia, *Nostalgia de la muerte* (1938); Owen, *Libro de Ruth* (1944), *Perseo vencido* (1948); y Chumacero, *Páramo de sueños* (1944, aunque antes había publicado algunos de estos poemas en el suplemento de la revista *Tierra Nueva* núm. 6, noviembre-diciembre de 1940) e *Imágenes desterradas* (1948).

Marco Antonio Campos, por otra parte, dice:

En ese sentido —en el de resumir a otros poetas— más que descubridor o iniciador, Chumacero es culminación.²⁰

Efectivamente, la continuidad y afinidad poéticas permiten pensar en nuestro autor como en quien resume, culmina y concluye un estilo de ver y recrear el mundo. Sin embargo —aclaremos—, el grupo de los Contemporáneos se caracterizó por sus diferencias:

...más que una suma de afinidades, representan los “contemporáneos” la afinidad de algunas diferencias radicales; las diferencias que singularizan a cada uno.²¹

Chumacero se les podría unir, precisamente, como un poeta singular que construye su microcosmos con material semejante al utilizado por ellos. (Esto debe ser aplicado primordialmente a su primera producción poética: *Páramo de sueños* e *Imágenes desterradas*.)

Debemos aclarar que quienes más influyen en la escritura de Chumacero son Villaurrutia —en primer grado—, Gorostiza, Owen y Ortiz de Montellano. Desglosamos, a continuación, algunos de los rasgos que se observan en el diálogo entre ellos y Chumacero.

²⁰Marco Antonio Campos. Prólogo a la *Poesía completa* de Chumacero. p. 8.

²¹Salvador Elizondo. *Museo poético*. p. 11.

1. La coincidencia inicial es externa. La producción poética de estos escritores está caracterizada por ser exigua:

- 1.1. Ortiz de Montellano. Ocho libros (aunque algunos son de prosa como *Diario de mis sueños*): 318 páginas.
- 1.2. Gorostiza. Tres libros: 119 páginas.
- 1.3. Villaurrutia. Tres libros: 90 páginas.
- 1.4. Owen. Tres libros: 106 páginas.
- 1.5. Chumacero. Tres libros: 147 páginas.

2. Interés por temas similares. A pesar de las diferentes concepciones que se pueden encontrar sobre cada tema, se observa una inclinación por los problemas de la intimidad: la soledad, el tiempo, el sueño, la muerte, el amor, la presencia del pecado, etcétera.

3. Influencias comunes. La Biblia, Baudelaire, los simbolistas, los surrealistas, la poesía pura, Rilke (traducido al francés), Eliot, el barroco español, los modernistas y López Velarde. Por supuesto, cada poeta transforma estas influencias en creación plenamente personal.

4. Intento por equilibrar lucidez y emoción en su oficio creativo. Sin embargo, la balanza se inclina hacia el rigor en el caso de Gorostiza y —en menor grado— Villaurrutia. Chumacero dice en el prólogo a las *Obras* de este último:

Tres distintas y bien señaladas actitudes se advierten en la poesía de Xavier Villaurrutia. Pasados los titubeos iniciales... se hace patente su predilección por el engaño del juego —de palabras y de ideas— que llega a confundirse con la inteligencia. Posteriormente, en su mejor época creadora, la emoción se somete a la estricta vigilancia de las facultades intelectuales, en un justo equilibrio que lo hizo escribir sus más hondos poemas; y en la etapa final, la emoción se sobrepone a la inteligencia con tal ímpetu, que la obliga a restringir su ejercicio sólo a la superficie de las formas métricas...²²

Posiblemente Chumacero perseguía ese equilibrio; sin embargo, pensamos que en su poesía se percibe más el rigor y la disciplina que la emoción.

²²Alí Chumacero. Prólogo a las *Obras* de Villaurrutia, p.XIV.

5. Estructura rítmica similar. Probablemente esta confluencia sea una de las más importantes. Los rasgos más sobresalientes son:

5.1. Formas métricas afines: el soneto, la silva y el verso libre.

5.2. Reiteración del mismo tipo de vocabulario. Aunque las palabras sean utilizadas con muy diversos fines, advertimos gran cantidad de coincidencias: el rasgo común, de nuevo, es la intimidad. Veamos como ejemplo las palabras recurrentes en pequeños fragmentos de poemas que tocan el tema de la muerte. Ortiz de Montellano expresa en el primer cuarteto del soneto "Cómo se define la pureza de la muerte":

Persuades con los ojos de la llama
pura en su soledad y sometida
reflejas el reflejo de la vida
ávida mano que a la muerte llama.²³

Gorostiza profiere en *Muerte sin fin*:

Ay, todo se consume
con un mohíno crepitar de gozo,
cuando la forma en sí, la forma pura
se entrega a la delicia de su muerte
y en su sed de agotarla a grandes luces
apura en una llama
el aceite ritual de los sentidos,
que sin labios, sin dedos, sin retinas,
sí, paso a paso, muerte a muerte, locos,
se acogen a sus túmidas matrices.²⁴

Villaurrutia dice en la segunda décima de "Décima muerte":

Si en todas partes estás
en el agua y en la tierra,
en el aire que me encierra
y en el incendio voraz;
y si a todas partes vas

²³Bernardo Ortiz de Montellano. *Sueño y poesía*. p. 135.

²⁴José Gorostiza. *Poesía*. p. 140.

conmigo en el pensamiento,
en el soplo de mi aliento
y en mi sangre confundida,
¿no serás, Muerte, en mi vida,
agua, fuego, polvo y viento?²⁵

En el poema en prosa "Interior" de Owen leemos:

Las cosas que entran por el silencio empiezan a llegar al cuarto. Lo sabemos, porque nos dejamos olvidados allá adentro los ojos. La soledad llega por los espejos vacíos; la muerte baja de los cuadros, rompiendo sus vitrinas de museo;... y, aunque nos olvidemos de apagar la luz, la oscuridad da una luz negra más potente que eclipsa a la otra.²⁶

Finalmente, Chumacero escribe en "Muerte del hombre":

Aun cerca de la íntima agonía
estás, oh muerte, clara como espejo;
más abierta que el mar,
más segura que el aire que entró por la ventana;
más mía y más ajena
por mi sangre y mis brazos
en esta soledad.

Aunque las finalidades de cada poeta son muy distintas, resumamos las coincidencias léxicas:

- a). La palabra muerte.
- b). Referente al cuerpo: Ortiz de Montellano: ojos, mano; Gorostiza: los sentidos, labios, dedos, retinas; Villaurrutia: aliento, sangre; Owen: ojos; y Chumacero: sangre, brazos.
- c). Elementos naturales (a excepción de Owen): Ortiz de Montellano: fuego (llama); Gorostiza: fuego (llama); Villaurrutia: fuego (incendio, fuego), agua (agua), aire (aire, viento) y tierra (tierra, polvo); y Chumacero: agua (mar) y aire (aire).

²⁵Xavier Villaurrutia. *Obras*. p. 70.

²⁶Gilberto Owen. *Obras*. p. 63.

d). Espejos y reflejos: Ortiz de Montellano (*reflejas el reflejo de la vida*), Owen (*La soledad llega por los espejos vacíos*) y Chumacero (*clara como espejo*).

e). La soledad: Ortiz de Montellano, Owen y Chumacero.

f). Términos que aluden a lo diáfano: Ortiz de Montellano (*llama pura*), Gorostiza (*forma pura*) y Chumacero (*ventana*).

Como se puede observar, Ortiz de Montellano, Villaurrutia y Chumacero le hablan a una segunda persona del singular (la muerte); Gorostiza utiliza la tercera persona del singular y Owen se expresa combinando esta última con la primera persona del plural.

Por otra parte, la confluencia más evidente es la que se da entre Villaurrutia y Chumacero: los dos ocupan los verbos ser y estar (pues con ellos es posible cuestionar la existencia: ¿quién soy?, ¿dónde estoy?); prefieren los elementos naturales como factores de apoyo en sus imágenes y tienen muy similar concepción del tema: ambos llevan la muerte en las venas (“y en mi sangre confundida” y “por mi sangre y brazos”) y encuentran en ella los elementos naturales que conforman su mundo.

Debemos agregar, además, algunos otros vocablos afines (que no aparecen en los poemas citados): ceniza, polvo, humo, sombra, que forman imágenes de influencia bíblica; estatua, mármol, muro, esquina y algunos otros que según Octavio Paz son de origen pictórico, especialmente de Giorgio De Chirico; excelentes exploraciones de las partes del cuerpo y los sentidos (cada uno de éstos se expresa con una amplia variedad de palabras: el oído, por ejemplo, es voz, grito, ruido, eco...); dualidades obsesivas: vida-muerte, sueño-vigilia, día-noche, luz-sombra, hielo-llamas, tiempo-eternidad, inteligencia-emoción; elementos de la naturaleza: tierra, aire, fuego, agua, y cada uno de éstos indicado con una gran riqueza expresiva; por ejemplo, el agua es mar, río, ola, espuma, etcétera; y, finalmente, palabras de la soledad: silencio, dolor, agonía.

Por todo lo anterior, podemos concluir, sin temor a equivocarnos, que la influencia esencial en la obra poética de Chumacero es la de las lecturas de los Contemporáneos. Esto no impide señalar otras preferencias: Cernuda y, en menor grado, algunos otros poetas de la generación del 27; Rilke y Eliot.

NOTA SOBRE *TIERRA NUEVA*

Tierra Nueva (1940-1942) continúa la tradición de las revistas literarias mexicanas iniciada con *Azul* (1894, dirigida por Manuel Gutiérrez Nájera) y *Revista Moderna* (1898, dirigida por José Juan Tablada). A través de la lectura minuciosa de las diferentes revistas literarias se puede descubrir la ilación y ruptura de las generaciones o promociones literarias. Octavio Paz señala:

la generación es un grupo de muchachos de la misma edad, nacidos en la misma clase y el mismo país, lectores de los mismos libros y poseídos por las mismas pasiones y los mismos intereses estéticos y morales.²⁷

Tierra Nueva fue editada por Jorge González Durán, Leopoldo Zea, José Luis Martínez y Alí Chumacero y apareció gracias a la invitación y patrocinio del entonces Secretario General de la UNAM, Mario de la Cueva. Como todo grupo, el de *Tierra Nueva* tenía objetivos muy claros. José Luis Martínez resume:

buscar un equilibrio entre la tradición y la modernidad, entre el entusiasmo iconoclasta de la juventud y la aceptación de un rigor en la formación literaria. Su reconocimiento de algunos maestros en las generaciones mayores, su aspiración a realizar una obra con la austeridad que requiere un oficio que se aprende fatigosamente y su preocupación por ir conquistando, sin prisa pero sin descanso, el mundo de la cultura.²⁸

²⁷Octavio Paz. "Antevíspera: Taller (1938-1941)", en *Vuelta* núm. 73, marzo de 1983. p. 6.

²⁸José Luis Martínez. "Presentación" de la edición facsimilar de la revista *Tierra Nueva*. p. 7.

Tierra Nueva hereda la seriedad, el rigor y la disciplina del Ateneo de la Juventud: Alfonso Reyes, José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña, Martín Luis Guzmán...; y del grupo de los Contemporáneos la preocupación por el valor estético en la obra de arte. Por esto, Paz afirma al comparar *Taller* con el grupo de *Tierra Nueva*:

unos años después apareció un segundo grupo, el de *Tierra Nueva*, menos preocupado por los temas sociales y políticos, más culto y más cerca de los afanes universitarios. Los de *Taller* frecuentábamos los bares y los cafés; los de *Tierra Nueva* se reunían en el jardín de la Facultad de Filosofía y Letras.²⁹

Esta generación de escritores se interesó particularmente en analizar y estudiar la literatura mexicana. Los dos ejemplos más claros son José Luis Martínez y Alí Chumacero. El primero publica su *Situación de la literatura mexicana contemporánea* en 1948 y al año siguiente *Literatura mexicana: siglo XX. 1910-1949*. Realiza después una de las antologías de ensayo más importantes de la crítica mexicana: *El ensayo mexicano moderno* (1958). Esto, además de la preparación de diversas obras prologadas y anotadas, como es el caso de las *Obras* de Ramón López Velarde y *Ve Zahualcóyotl*. Por otra parte, observamos la labor de Chumacero, que se preocupa particularmente (de manera paradójica) por dos movimientos divergentes: la Novela de la Revolución Mexicana y el grupo de los Contemporáneos. Al igual que José Luis Martínez, es promotor de obras de importancia como las de Villaurrutia y las de Owen. Gracias a su espléndida biblioteca, ha auxiliado a algunos escritores como Luis Mario Schneider (que, con Miguel Capistrán, preparó los *Poemas y ensayos* de Jorge Cuesta), Carlos Monsiváis y otros para la edición de los textos completos de diferentes autores, que en muchas ocasiones se encuentran desperdigados en publicaciones periódicas o en ediciones reducidas.

El grupo de *Tierra Nueva* se interesa inicialmente por la poesía, a excepción de Leopoldo Zea. Los suplementos de la revista 1, 3 y 6 contienen respectivamente poemas de Jorge González Durán, José Luis Martínez y Alí Chumacero. El primero escribe un solo libro: *Ante el polvo*

²⁹Octavio Paz. "Antevíspera..." *Op. cit.* p. 7.

y la muerte (1945); José Luis Martínez se decide, posteriormente, por la crítica, y Alí Chumacero se define como poeta: "La mayor contribución de *Tierra Nueva* a la lírica mexicana",³⁰ diría José Emilio Pacheco.

Otros tres suplementos muestran los intereses del grupo: el del número 7-8 se llama "Rosa efímera" y son poemas dedicados a la rosa por escritores del barroco del siglo XVII; el de los números 13-14 lleva el título de "Narciso" y consta de poemas acerca del quehacer poético, de escritores modernos y contemporáneos; finalmente, en el número 15, que da término a la revista, el suplemento lo componen poemas de Jorge Cuesta.

Acerca de las influencias extranjeras de la época, son notables los textos de Maurice Betz (sobre Rilke), Henri Brémond (sobre la poesía pura), Rainer Maria Rilke (fragmentos de su obra), Martin Heidegger (sobre Hölderlin y la esencia de la poesía), Karl Vossler (sobre "Primero sueño" de Sor Juana), Paul Valéry (poema) y Juan Ramón Jiménez (poemas).

Tierra Nueva refleja con mucha claridad las preocupaciones e inquietudes de los escritores de la década de los cuarenta; su lectura (que se puede lograr en la edición facsimilar que ha hecho el Fondo de Cultura Económica) ayuda a complementar el panorama literario que entonces vivía el país.

³⁰José Emilio Pacheco. Presentación a *Poemas* de Chumacero. Disco con la voz del autor, serie Voz Viva de México. p. 1.

CAPITULO I
LA SOLEDAD

*Voces al fin ahogadas con la voz de
la vida*

LUIS CERNUDA

Alí Chumacero encarna una nueva voz rebelde frente al mundo. Su palabra se agrega al prolífico número de obras que vislumbran la soledad, que parece ser uno de los estados de alma más reconocibles en la personalidad del poeta moderno.

Abundan las formas en que la soledad ha aparecido en la historia, pero a partir de la modernidad de fines del siglo XVIII y principios del XIX (en el comienzo de la era industrial) la crisis del artista y su sociedad se agudiza: el creador lucha, como Don Quijote, en contienda desigual y salvaje, contra la realidad aplastante que reconoce en la máquina a su nuevo dios.

Durante el romanticismo ser incomprendido era una de las peculiaridades del artista. Lord Byron, Percy B. Shelley, Michail Jurevich Lermontov y Mariano José de Larra son ejemplos del romántico apasionado, indignado ante el mundo en actitud de protesta; Giacomo Leopardi, John Keats, Novalis, Heinrich Heine, Gérard de Nerval, Rosalía de Castro, Gustavo Adolfo Bécquer eligieron una soledad interior, recogida, honda; son ellos los precursores de la soledad moderna. Según Soren Kierkegaard, sólo el hombre que está radicalmente solo puede conseguir el contacto con Dios, razón suprema de la existencia humana.

Tema constante del grupo de los Contemporáneos fue la soledad. Ramón Xirau así lo indica en *Tres poetas de la soledad*:

Si exceptuamos a Pellicer la generación de *Contemporáneos* se interna por los caminos de la conciencia propia y paradójicamente renuncia a la comunicación. La poesía se hace cuestión de sí misma y acaba por negar sus propias posibilidades. Alejados del pueblo, en lo

opuesto a López Velarde, los *Contemporáneos* huyen de cosas y personas y se encierran en un mundo poético formalista, más torre de marfil que castillo del alma. Poetas de la soledad, son también poetas de la forma.¹

Alí Chumacero se acerca mucho a la concepción que los Contemporáneos tenían de la soledad; sin embargo, no se encierra como ellos en un "mundo poético formalista". Su soledad se identifica, como veremos, con la muerte cotidiana y se reúne más claramente con la de Villaurrutia. Xirau afirma:

En Xavier Villaurrutia puede percibirse el íntimo desasosiego nocturno del alma abandonada a sí misma.²

Alí Chumacero hereda la soledad de los poetas modernos: desde los románticos ingleses y alemanes hasta algunos de épocas inmediatas como Rainer Maria Rilke y T.S. Eliot.

Karl Vossler, que estudió el origen, formación filológica y desarrollo de la soledad en la lírica castellana y portuguesa, interpreta en *La soledad en la poesía española* el significado de esa palabra:

Desde un principio significa concentración psíquica y se emplea para designar una pequeña poetización, algo esencialmente lírico. *Soledad, abandono, ausencia* toman en el lenguaje usual de los trovadores galaico-portugueses el valor sentimental y la acusada importancia de *tristeza, queja, afán, languidez y nostalgia*.³

Efectivamente, y a pesar del tiempo transcurrido, al pronunciar la palabra nos situamos de inmediato en el terreno de la melancolía, de la amargura, o, como Chumacero, de la desesperación: queja dolorosa de la condición del ser humano.

El crítico alemán aclara que la soledad absoluta no existe, pues el sujeto totalmente aislado es inimaginable; el estado natural del hombre es el sociable (como lo dijo Aristóteles). Los hombres

¹Ramón Xirau. *Tres poetas de la soledad*. p.9.

²*Idem*. p. 10.

³Karl Vossler. *La soledad en la poesía española*. pp. 11-12.

que se apartan o se aíslan contradicen la naturaleza: son excepciones que anteponen su singularidad a la fuerza que conduce el mecanismo universal.

Octavio Paz, en *El laberinto de la soledad*, señala que la soledad “es el fondo último de la condición humana”. El hombre es el único habitante de la Tierra que es consciente de su soledad y el único capaz de evadirla buscando a otro: “Estamos condenados a vivir solos, pero también lo estamos a traspasar nuestra soledad y a rehacer los lazos que en un pasado paradisiaco nos unían a la vida. Todos nuestros esfuerzos tienden a abolir la soledad”.⁴

Más que contradecirse, las ideas de estos dos escritores se complementan; el hombre vive entre la angustia de saberse solo y, a la vez, rodeado de seres comunes donde ha de encontrarse y realizarse.

En la historia de la literatura no son raros los casos de escritores que viven en un constante apartamiento espiritual. Varios críticos señalan que todo artista es un inconforme, y como no está de acuerdo con lo que sucede en su mundo, su obra es la expresión de ese escepticismo. Hay artistas que patentizan aun más su aislamiento al analizar en sus propios textos los padecimientos de su soledad. Lo que Vossler afirma sobre Góngora podría aplicarse también a Alí Chumacero:

Su soledad la concibe como lugar de apartamiento espiritual, de separación de lo más amado y del mundo corriente, en suma, como un extravío espiritual, o, por otra parte, como lugar de inspiración poética, de trabajo artístico y de perfección para el mundo de la fantasía.⁵

Alí Chumacero es el escritor que se enclaustra para hallar salidas al laberinto desesperanzado de este mundo. Es evidente que todo poeta en el ejercicio de su actividad se ve apremiado a hundirse en su alma (o en su conciencia crítica); algunos resuelven, después de esa introspección, llenar su vacío colmándolo de pasión por la sociedad; otros prefieren

⁴Octavio Paz. *El laberinto de la soledad*. p. 175.

⁵Karl Vossler. *Op. cit.* p. 140.

perderse en el mar de obsesiones que los asedian; y hay quienes adoptan ese “viaje alrededor de su alcoba” como uno de los temas fundamentales. Tal sería el caso de Chumacero, quien se pregunta: “¿En qué lugar está mi soledad?” (“Muerte del hombre”).

Desprendimiento de la realidad

En Chumacero encontramos una particular separación frente a la realidad. No coincidimos con Raúl Leiva cuando afirma que el escritor rehúye la “realidad despreciable de esas gentes”, para internarse en su soledad y desde ahí explorar sus sentidos doloridos. Chumacero escapa incluso “de lo más amado y del mundo corriente”(cfr. p. 35), como se advierte en los versos que siguen:

Cierro los ojos al jazmín y al nardo;
en densa oscuridad, ciego, dormido,
nada perturba el duelo que me abrasa,
el vano lamentarse del olvido.

(*A solas*)

No sólo evade a la sociedad, sino a todo aquello que podría disturbar su completa soledad como son los perfumes de las flores. Eunice Odio⁶ aclara acerca de esto:

La naturaleza, lo que está fuera de él, como puede apreciarlo cualquier lector atento, apenas le sirve, a veces, como vehículo para sumergirse más y más en su soledad. La naturaleza en Alí se oscurece y se niega a sí misma.⁷

De esta manera, la soledad se agudiza, se encierra en un abismo profundo. El poeta se encuentra en la oscuridad y sólo ahí conoce su mundo; pero, aclararíamos, en una oscuridad luminosa, pues su poesía, más que encerrarnos en la duda, da luz a nuestro conocimiento. La

⁶El trabajo más extenso sobre la obra poética de Alí Chumacero es un estudio de Eunice Odio (el cual me fue proporcionado por el poeta) de 48 cuartillas. En él, la ensayista aborda, a través de ocho brillantes apartados, las características de la escritura hermética de Chumacero.

⁷Eunice Odio, cuartilla 26.

doble negación de la ceguera y el sueño le permiten apartarse de la circunstancia real y cotidiana que lo acosa, y nos remiten a la poesía como conocimiento: el ciego Tiresias es el visionario capaz de predecir la tragedia de Edipo y, por otra parte, el dormido es el que en el sueño, a través de su inconsciente, descubre las verdades del mundo.

Eugene L. Moretta, al analizar los "Nocturnos" de Villaurrutia dice:

La importancia de la soledad estriba no sólo en el hecho de que en ella el hombre experimente la pérdida de sentido y de comunión vital; reside también en que él mismo contemple la posibilidad de que le resulte inaccesible cualquier mundo auténtico que no sea el de su propia conciencia.⁸

Tal desprendimiento de la realidad, que se aplica al mismo Chumacero, hace que éste se encierre en la figura geométrica perfecta: el círculo. Encontramos varias metáforas en las que se puede advertir este enclaustramiento:

Estoy junto a la sombra que proyecta mi sombra,
dentro de mí, sitiado,
intacto, descansando leve
sobre mi propia forma: mi agonía.
(*Espejo de zozobra*)

Para Eunice Odio estos versos son prueba del último muro del castillo: el más expresivo, obvio y constante; así leemos en su estudio:

Inconscientemente, sus imágenes afectan la figura geométrica cerrada y autosuficiente por excelencia: el círculo, o los vocablos e ideas que necesariamente inducen a imaginarlo... Estar sitiado dentro de sí es ser uno el círculo de sí mismo. ¿Y para qué tan dolorosa prisión? El mismo autor responde claramente al agregar: *intacto*... Como único medio de permanecer *intacto*, *íntegro*, el mexicano se aísla, construye su propio círculo.⁹

⁸Eugene L. Moretta. *La poesía de Xavier Villaurrutia*. p. 44.

⁹Eunice Odio, cuartillas 21-22.

De acuerdo a las ideas de estos dos escritores (Odio y Moretta), podemos afirmar que el poeta permanece dentro de sí, como si no pudiera salir de su propia piel, buscando salidas que (él sabe) han estado cerradas o, por el contrario, se complaciera permaneciendo encerrado, pues al hallar las ventanas ha mirado las carreteras abandonadas y las rosas naufragando en el océano. No, Chumacero prefiere no salir: ahondar en la conciencia procurando la integridad y la abstracción es la forma en que suele *buscar* el sentido al sinsentido de esta vida. Sólo

junto a mí mismo, dentro,
ahí donde no crece ni la noche,
donde la voz no alcanza a pronunciar
el nombre del misterio,

(En la orilla del silencio)

se encuentra el solitario estático, inmóvil, rígido, sin poder emitir voces que se conviertan en palabras porque el silencio ahoga toda posibilidad de vida. Sin embargo, lucha contra la realidad, aun dentro de sí mismo:

Cómplice de mí sér que contra el tiempo me levanta
con su voraz sentir la vida dentro,
y me abandona a cóleras y miedos
...
y viajo por mi cuerpo
en testimonio de que no existe un espejo
o simple fuente contra mí rebelde,
porque soy mi enemigo sentenciado,
mi propia víctima, la orilla
saciada entre sus límites, en un constante incesto
o presagio de mar que no requiere playa.

(Debate del cuerpo)

El espejo no resulta apropiado, como resultó a Narciso, para descubrir más amor por sí mismo; aquí, el hombre se contempla encolerizado, pues al mirarse encuentra sólo sombras imprecisas que revelan la muerte.

Frío, estatismo y rigidez

Otra peculiaridad de la soledad en Chumacero es su desesperado dolor y su queja angustiada. No adopta la soledad para quejarse del mundo, sino que ésta es su mismo lamento y congoja. Raúl Leiva dice:

No es optimista la poesía de Alí Chumacero. Es más bien el testimonio de un desencantado que en armoniosas formas verbales logra fijar su circunstancia teñida de un amargo sentirse desolado, viendo que los ajenos cuerpos hieren, como puñales, su realidad. Por eso, precisamente, el dolido endecasílabo con que cierran sus cantos es éste: "recuerda en mí la soledad su nombre".¹⁰

El optimismo se aleja tanto de Chumacero¹¹ como el sol de Plutón, el planeta que recorre, congelado, su larga ruta de traslación. Precisamente por esto, si algún clima se pudiera descubrir en esta poesía sería el invernal: su escritura está colmada de términos que aluden al frío:

invierno de tu sonido

(*Tú, silencio, yo*)

me miro entre espejos *congelados*

(*A tu voz*)

y sus labios de *hielo*

(*Anunciación*)

tocando con su piel la *húmeda frialdad*

(*Anunciación*)

reparas como imagen hecha *hielo*

en el *crystal* que te aprisiona

(*Diálogo con un retrato*)

¹⁰Raúl Leiva. "Alí Chumacero", en *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, p. 270.

¹¹Recordemos sus propias palabras: "No habrá milagro o salvación posible" (*Pureza en el tiempo*).

rodeado de lágrimas caídas,
de *sábanas heladas* y de negro
(*En la orilla del silencio*)

o bajo un sueño en sombra, congelada
(*Diálogo con un retrato*)

con soledad de pluma y abandono o río *subterráneo*
(*Amor entre ruinas*)

Vierte su voz con *gélido* rumor
el *frío* que en mi cuerpo se adormece
(*Silencio*)

hielo que mata mi alegría
crueldad vertida en *mármol* fatigado
(*A una estatua*)

El aislamiento que envuelve esta poesía se expresa en estatuas tíasas, ríos congelados, sábanas frías que cubren la muerte en su expresión más real como experiencia.¹² Por esta misma relación, encontramos, asociados al frío, el estatismo y la rigidez que nos evocan las imágenes: yeso, estatua y retrato son palabras que complementan el escenario de la soledad.

El silencio

El silencio es el compañero más cercano de la soledad; casi siempre que se la evoca el silencio aparece entre los rincones del sonido. Gaston Bachelard, en *El agua y los sueños*, al analizar las aguas profundas en la obra de Edgar Allan Poe, dice:

...un signo de muerte que da a las aguas de Edgar Poe un carácter extraño, inolvidable. Es su silencio... Después de algunos arroyos alegres, muy próximos a sus fuentes, las corrientes muy pronto se callan. Sus voces bajan rápida y progresivamente del murmullo al

¹²En otra parte de nuestro trabajo, haremos extensas estas ideas de Landsberg acerca de la experiencia de la muerte.

silencio. Hasta ese murmullo que anima su vida confusa es extraño; parece no tener nada que ver con el agua que corre. Si alguien o algo habla en su superficie, se trata de un viento o de un eco, algunos árboles de la orilla que se confían sus quejas, un fantasma que alienta... Pronto, hasta los vegetales van a callarse y luego, cuando la tristeza golpee las piedras, todo el universo se volverá mudo, mudo de un indecible espanto.¹³

Estas palabras de Bachelard contienen la idea básica de algunas imágenes de Chumacero:

como cuando el silencio
navega en aguas del silencio,
y sobre mi cuerpo desnudo,
tocando con su piel la húmeda frialdad
de mis labios y voz,
llegando hasta debajo de mis párpados,
me inunda lentamente, me apresa con sus redes
y en su océano quedo
como última voz abandonada.

(Anunciación)

La muerte promueve su fatalidad en las silenciosas aguas. Resulta difícil aceptar que en el agua (que es donde se generó la vida) se encuentre, como dice Bachelard, un *signo* de muerte como el silencio. En Chumacero se expresa cabalmente en la trasposición del entierro a la muerte en el agua: aquí el cuerpo no se encuentra cubierto por sábanas sino en comunión con el mar. El silencio resuena en la íntima agonía del agua; cada parte del cuerpo resiente esta muerte lenta que es la soledad. A propósito de lo mismo, leemos en "Amor entre ruinas": "...solo / con soledad de pluma y abandono o río subterráneo". La referencia al río subterráneo es expresión de ese silencio que simboliza la muerte en la soledad. Allí Chumacero nos da una imagen muy plástica: la flor cayendo a través del agua. Este increíble desplome de la belleza que se encuentra en la armonía del mundo se da precisamente en el mar:

¹³Gaston Bachelard. *El agua y los sueños*. pp. 107-108.

Cae la rosa, cae
atravesando el agua,
lenta por el cristal de sombra
en que su tallo ahoga;
desciende imperceptible

...

Cae más aún, cae
más allá de su savia,
sobre la losa del sepulcro

...

deja una huella: pie que no se posa
y yeso que se apaga en el silencio.

(A una flor inmersa)

Al igual que la fragancia del jazmín y del nardo, la hermosura de la rosa desaparece ante la actitud escéptica frente al mundo. Esta caída no por el aire sino por el agua¹⁴ reconsidera el silencio como uno de los sostenes básicos de la soledad y, de paso, de la muerte. Advertimos en el penúltimo verso el triunfo de la desaparición; la inseguridad por hallarse a la deriva: —“pie que no se posa” — no llegamos a tierra para tornar sedentaria nuestra existencia ni somos enterrados para descansar; aquí la incertidumbre surge como una de las peculiaridades del silencio y de la muerte y Chumacero nos muestra que la soledad no sólo puede presentarse en la estrechez de una habitación (como habitualmente se expresa) sino en la amplitud del desierto y del océano:

sobre el silencio húmedo del túmulo
de esta mi soledad que resucita y me regresa
al desierto en que siempre había creído.

(Retorno)

La soledad forma parte, entonces, de las grandes extensiones de tierra o de agua, donde normalmente no encontramos nada.

Hay un poema donde se advierte la profunda y desesperante queja amordazada del escritor:

¹⁴Como lo hace Vicente Huidobro en *Allazar*.

Miro caer violines de tu boca
tristes, mustios, sin alas
pregonando el desierto en que floreces;
miro el silencio del nocturno sueño
dibujando campanas inertes, sin motivo,
que forjan tu verano de ternura
y que hoy, escondiendo sus lenguas milagrosas,
te definen en el arpegio del silencio

...
prisionera de un callado espanto
nacido en la elegía de tu boca,
antiguo río de pájaros luminosos.

...
esta callada voz, desesperada estrella
sin música saliendo del desastre,
cae destruida en su raíz
al invierno de tu sonido.
Sé que tus labios yermos no aletean,
puerta de casa derrumbada.

...
Amo más esa heroica mudez,
más que a tu mirada caída
deshojada en la inmóvil soledad,
como náufrago fuego en un jardín.

(Tú, silencio, yo)

En la primera imagen, el canto triste del violín es la soledad, el desierto que cae por los rostros cual lágrimas de amargura, cavando las tumbas de la alegría. Después, frente a la única función de las campanas, el sonido, las lenguas o badajos permanecen inertes, amordazados y no le dan voz a las palabras; es precisamente en el silencio donde la mujer aparece. Así, el hombre se sitúa en su soledad, con la lengua paralizada, mudo ante la realidad que le circunda. La alusión posterior al "río de pájaros luminosos" nos hace sugiere en el paraíso perdido de la palabra, donde la luz, la alegría, la vida se imponían al silencio doloroso de la destrucción. Luego, la "estrella sin música" cae como la rosa, en su inefable belleza, al invierno, a la muerte del silencio y de la soledad. Entonces, los labios deshabitados muestran la destrucción del sonido, el triunfo de la mudez: campanas inertes, callado espanto, desesperada estrella, casa derrumbada, mariposa ya

sin alas, carretera abandonada; metáforas que prolongan y ahondan el silencio siempre solitario de la poesía de Chumacero.

Bachelard, en el texto citado (cfr. p. 41), también hace referencia a la sustitución de la palabra por el eco o el viento. Esto también sucede en la poesía de Chumacero y es que, en realidad, cualquier forma de remplazar la voz tiránica y reveladora llega a los versos del poeta como la lluvia a los sedientos *cactus*:

Nada podré expresar sin compañía
pues mi voz dura el *eco* de un lamento
(*La transfiguración*)

...pues los días
hijos son del espacio donde mueren
como el eco infinito de mis ojos
(*Pureza en el tiempo*)

Tristes y desesperados, los ecos son armas con que el poeta se defiende de las voces angustiadas de su lamento.

La incertidumbre

Otra circunstancia de la soledad en Chumacero es la incertidumbre. Al hablar de la muerte en el agua, mencionábamos una característica especial: la inseguridad al estar a la deriva. No estamos situados en tierra firme, segura y próspera; no, el océano alienta vacío, caída, frialdad mortuoria. Es aquí donde se presenta la angustia existencial. El poeta decide expresar su duda vital:

Igual que roca o rosa, renacemos
y somos como aroma o sueño tumultuoso
en incesante amor por nuestro duelo;
fugitivos sin fin que el rostro guardan,
mudos cadáveres precipitados
a una impasible tempestad;
y morimos en nuestras propias manos,¹⁵

¹⁵Comparemos este verso con el que aparece en el Libro de Job 13/14: "y coloqué mi vida en la palma de mis manos".

sin saber de agonías,
caídos descuidados al abismo,
a través de catástrofes en nuestro corazón dormidas,
así tan simplemente, que al mirar un espejo
hallamos dentro sombras silenciosas
o una paloma destrozada.

Porque nada delata que existamos
en esta soledad del pensamiento
y el olvido desciende hacia la tierra
como un equívoco de Dios.

(*Vencidos*)

Ya desde el primer verso observamos la verdad, la sentencia del escritor: la rosa que vive tan fugazmente se encuentra en la misma situación de la roca, que existe por años y años; la flor más elogiada por los poetas en la historia de la literatura tiene paralelismo con la roca de materia dura, rígida, estática.¹⁶ La roca y la rosa forman parte de esa realidad inaccesible, exterior, mortuoria, realidad de la que participamos todos como seres agónicos, encadenados a nosotros mismos. En el segundo verso, la incertidumbre se hace más evidente, pues el sueño tumultuoso probablemente sea de un alguien, de quien tememos, terriblemente, su despertar. Sin embargo, desde el momento de nacer encontramos la función principal de la existencia: amar nuestro dolor. Entonces, el poeta se refiere (en el

¹⁶Roger Caillois se refiere en *Pierres (Piedras)* a la rosa de arena, que tiene muchos rasgos aplicables a la rosa empleada por Chumacero. El escritor francés dice:

¿Quién no conoce las rosas de arena? Son concreciones atormentadas que parecen nacidas, en el desierto, de la materia misma de las dunas... Sus tumultos de escamas espesas son, con frecuencia, de un ocre desabrido, de un rojo extinto. Los pretendidos pétalos se encabalgan, se cruzan, se articulan en un amasijo de arcos rígidos y planos: curvos, pero jamás doblados... La imaginación comienza aquí sus fábulas, sus delirios. Ve en estos objetos ásperos y duros un himno superfluo del desierto a la sequedad; parecen hacer don al astro que evapora una ofrenda más densa de esterilidad. Lo sé, pues ¿qué hay inmortal que no sea estéril? (pp. 136-138, traducción de Lilia Osorio)

cuarto verso del poema) al nomadismo de los que huyen de la realidad; hombres que no hallan refugio en ningún sitio, y ese refugio está negado desde el inicio hasta el final; además, en este verso aparece otra referencia directa a la soledad: “fugitivos sin fin que el rostro guardan”; el hombre se refugia en la incertidumbre, se oculta de la realidad del mundo. Después, en los siguientes dos versos, la alusión al silencio (inevitablemente ligado a la muerte) conlleva toda aquella energía que conceptúa la desgarradora verdad: vivimos en el silencio que trae consigo el tormento que significa la existencia, advirtiendo nuestra inevitable caída en la muerte. Y, finalmente, la última etapa, conclusión de la vida: morir en nuestras manos es afirmar que el hombre vive hasta el último momento consciente de su realidad y sin pensarlo, estando en la orilla del silencio, es empujado al abismo que significa la muerte. El hombre está “vencido”; las “catástrofes” y “tempestades” incesantes (dormidas o despiertas) lo acosan como a un ratón las innumerables puertas del experimento en el que está a prueba. Luego, viene otra vez el aislamiento indefinido: “hallamos dentro sombras silenciosas”. Acerca de las imprecisiones de la sombra villaurrutiana, leemos en Moretta: “Con la llegada de la sombra se encuentra en el centro de un universo en que el movimiento y la ubicación concretos de las cosas llegan a ser tan imprecisos que no logran atraer su atención”.¹⁷ Finalmente interviene el escepticismo heideggeriano (común también a Villaurrutia): Dios, que nos ha creado a su imagen y semejanza, nos olvida, nos entierra; el equívoco nace desde el momento en que cuestionamos la existencia misma. Posteriormente y en el mismo poema, Chumacero explica:

porque es inútil la embriaguez
que nos cubre de olvidos contra el mundo
cuando es la lentitud
y el sentirse arrojados sobre el lecho,
como el cesar y el impedir,
lo que alimenta nuestro amor
y el incansable continuar entre los hombres,
del dolor de la carne enamorados.

¹⁷Eugene L. Moretta. *Op. cit.*, p. 48.

Igual que rosa o roca:
cruces cadáveres sin agonía.

(*Vencidos*)

Retorno incansable: la actividad consciente, escéptica, domina a la aventura embriagadora de la vida; el hombre vive en un continuo consumirse en la llama que le da dicha y placer.

Soledad y pecado original

¿Quién hará limpio a lo inmundo?

Nadie.

LIBRO DE JOB

Como bien lo asevera Eunice Odio en su trabajo, ya es un lugar común afirmar que el creador es un heredero de Adán y Prometeo. Adán es un poeta porque nombra las cosas; al comer la manzana prohibida del árbol del bien y del mal, y tratar de competir con Dios en sabiduría, peca y sufre como castigo el destierro del paraíso. Chumacero dice acerca de *Muerte sin fin* de Gorostiza:

La voz de la sabiduría, en la forma que la inteligencia la depara, ha sido uno de los atributos que la tradición bíblica asigna a Jehová, el Dios creador.

Pero “el que peca contra mí —se lee en los Proverbios salomónicos— defrauda su alma: todos los que me aborrecen aman la muerte”.

Mas la sabiduría, tomada en el sentido bíblico, ha dejado de ser emanación divina y, a partir de la emancipación de la conciencia, el hombre intenta —en infructuoso ademán— apropiarse ese atributo no como proveniente de algún espíritu incorpóreo sino como el fruto más logrado de su soberbia.¹⁸

Lo mismo sucede con Prometeo, que

¹⁸Alí Chumacero. Presentación a *Muerte sin fin* de Gorostiza. Disco con la voz del autor, serie Voz Viva de México. p.1.

crea a los hombres, modelándolos con arcilla... él es quien roba el fuego del Olimpo para entregárselo a los mortales y, por último, él enseña a su hijo Deucalión a construir una enorme arca con la que pueda salvar al género humano del diluvio enviado por Zeus...Este lo hizo encadenar en el monte Cáucaso, donde todas las mañanas un águila le roía el hígado, que volvía a crecer durante la noche.¹⁹

En Alí Chumacero, particularmente, se agudiza esta relación: el poeta está consciente de su obra como transgresión y se da cuenta de que, a través de ella, está robando el fuego de los dioses.

Podríamos agregar a estos dos personajes (Adán y Prometeo) un tercero: Job, el hombre a quien se infligen sufrimientos y clama justicia a la divinidad. Para el hombre solitario como Job, haber sido elegido, por Dios y su comunidad, como sujeto a prueba de castigo, significa volverse extraño, extranjero en su propia tierra; esto hace evidente su apartamiento:

Alejáronse de mí mis hermanos,
y mis conocidos se me han hecho extraños.
Desaparecieron mis allegados,
me han olvidado mis familiares.
Los huéspedes de mi casa y mis criadas
me consideran como extraño;
soy a sus ojos un forastero.
Llamo a mi siervo y no me responde,
y tengo que suplicarle con mi boca.
Hízose mi aliento repugnante a mi mujer,
y yo soy fétido a los hijos de mis entrañas.
Hasta los niños me desdeñan
y murmuran contra mí cuando intento levantarme.
Me han aborrecido todos mis confidentes,
los más caros amigos se vuelven contra mí.²⁰

Son particularmente interesantes cuatro versículos del canto, pues en ellos advertimos un paralelismo e influencia notables en la poesía de Chumacero:

¹⁹Constantino Falcon Martínez *et al.* *Diccionario de la mitología clásica*. Tomo 2. p. 540.

²⁰Libro de Job. 19/13-19.

¿Qué puedo yo esperar? El sepulcro será mi morada,
en las tinieblas he extendido mi lecho.
A la fosa grité: "¡Tú eres mi padre!"
Y a los gusanos: "¡Mi madre y mis hermanos!"
¿Dónde está mi esperanza?
Y mi dicha, ¿quién la divisa?
¿Van a bajar a mi lado al sepulcro?
¿Nos vamos a hundir juntos en el polvo?²¹

Chumacero adquiere conciencia de la pena heredada y la resiente en toda su magnitud: "A Alí, la conciencia de ser como es lo obliga no sólo a conocer su culpa sino a asumir las consecuencias: desamaparo, soledad, destierro, deseo de salvación y seguridad absoluta de estar al margen de ella",²² dice Eunice Odio cuando estudia el destierro del paraíso que sufre el poeta y que repercute en su personalidad y en el desarrollo de su obra.

Al hablar de las coincidencias y divergencias entre Chumacero y el Libro de Job, debemos advertir que nuestra época es más atroz y doblemente insufrible: el hombre ha dejado de ser singular, pues se revuelve en una masa pegajosa y uniforme que le impide moverse. Margo Glantz se refiere a Franz Kafka y lo compara con Job:

Ajeno al mundo, a su propio cuerpo, a sus padres, a la idea absoluta de Dios y además judío, Kafka permanece en la extranjería y es sólo el enemigo, el extraño, en una época en la que ser elegido sigue significando sufrimiento, pero ya no redención...²³

La soledad del poeta moderno carga con la culpa del pecado original y con el peso decidido de la industrialización y deificación de la máquina. D.T. Suzuki y Erich Fromm señalan la contradicción entre hombre y máquina:

La persona implica individualidad, responsabilidad personal, mientras que la máquina es el producto de la intelección, la

²¹Idem. 16/13-16.

²²Eunice Odio, cuartilla 32.

²³Margo Glantz. "Kafka y Job: los dos hermanos", en *Intervención y pretexto*, p. 102.

abstracción, la generalización, la totalización, la vida de grupo.

La persona puede hablar de libertad, pero la máquina la limita en todos sentidos, porque ese hablar no va más allá de sí mismo. El hombre occidental está desde un principio constreñido, restringido, inhibido...²⁴

En Alí Chumacero notamos el reproche que hace el hombre a la divinidad, pero en él se deja entrever la desesperación: sabe que la redención se oculta en las profundidades del mar, en la muerte o en el paraíso perdido con el que sueña cuando escucha el latir de los cuerpos a través de ecos y espejos en profunda multiplicación. Con Octavio Paz resumimos este análisis:

El desamparo y abandono se manifiestan como conciencia del pasado —un pecado que no ha sido infracción a una regla sino que forma parte de su naturaleza. Soledad y pecado original se identifican. Y salud y comunión vuelven a ser sinónimos, sólo que situados en un pasado remoto.²⁵

Lenguaje aciago

*Palabra, voz exacta
y sin embargo equívoca;
oscura y luminosa;
herida y fuente: espejo;
espejo y resplandor;
resplandor y puñal,
vivo puñal amado,
ya no puñal, sí mano suave: fruto.*

OCTAVIO PAZ

Raúl Leiva se refiere al lenguaje empleado por Alí Chumacero como un "lenguaje aciago, el de un desterrado de la alegría que ve

²⁴D.T. Suzuki y Erich Fromm. *Budismo zen y psicoanálisis*. p. 17.

²⁵Octavio Paz. *Op. cit.* p. 186.

el mundo hecho realidad aplastante y trágica”.²⁶ Efectivamente, en sus versos encontramos constantemente términos que aluden a la mala ventura del hombre en su cosmos. José Emilio Pacheco enumera ciertas palabras que con frecuencia utiliza: derrumbe, naufragio, mortaja, olvido, tristeza, desconsuelo. Se podría continuar esta lista con otras voces que repetidamente marcan los temas básicos de esta poesía: soledad, sueño, amor y muerte. El predominio del lenguaje aciago nos conduce a determinar que la obsesión principal del poeta es la presencia de la muerte.

Los versos de Chumacero están tejidos de palabras que impiden el paso a falsos virtuosismos. En muchos términos, el poeta cimienta las claves para simbolizar sus preocupaciones; casi toda palabra concentra una nueva carga de matices distintos a los ya conocidos y se transforma. Octavio Paz define, en *El arco y la lira*, los dos actos primordiales de la creación poética:

La creación poética se inicia como violencia sobre el lenguaje. El primer acto de esta operación consiste en el desarraigo de las palabras. El poeta las arranca de sus conexiones y menesteres habituales: separados del mundo informe del habla, los vocablos se vuelven únicos, como si acabasen de nacer. El segundo acto es el regreso de la palabra: el poema se convierte en objeto de participación.²⁷

Sin embargo, el segundo acto se oculta; su poesía se encierra en un hermetismo que se inicia desde el primer componente del poema: la voz, y se abre sólo cuando vamos deshojando y descubriendo las nuevas acepciones que el poeta otorga a términos en ocasiones cotidianos. El simbolismo del vocabulario está sumamente concentrado; de ahí que Marco Antonio Campos y José Emilio Pacheco concedan una unidad cerrada y dinámica a esta poesía que (para utilizar sus metáforas) parece un diamante: estrella que resplandece sola en el cosmos, como si sus tres libros fueran un solo poema.²⁸

²⁶Raúl Leiva. *Op. cit.* pp. 267-268.

²⁷Octavio Paz. *El arco y la lira*. p. 38.

²⁸Sería muy complicado hacer un análisis de todas las palabras a las cuales Chumacero confiere nuevos significados, pues tendríamos que estudiar casi todos los términos empleados por el poeta.

Eunice Odio ejemplifica esta transformación de la palabra:

...cuando Alí dice agua, arena, sueño, esos vocablos no quieren decir lo que siempre. Al decir sábana, por ejemplo, quiere decir sepulcro. Y no un sepulcro ya previsto y visible, sino el sepulcro que sueña el hombre, el que él se está haciendo a medida que transcurre. Sepulcro onírico, vivo y cotidiano. Asociado directamente con el dormir y con el sueño...²⁹

La palabra sábana, como bien se señala, nos acerca a la muerte que vivimos a diario. En la religión judía los hombres son enterrados envueltos con sábanas; Chumacero, acaso obsesionado por sus lecturas bíblicas, vivifica la imagen de la sábana que implica al sueño (posible muerte, entre algunas de sus acepciones, como veremos en el próximo capítulo) y al amor (también vinculado a la muerte). El poeta expresa:

Ahora que en mi piel
un solo y único sollozo
germina lentamente, 'apagado,
con un silencio de cadáver insepulto
rodeado de lágrimas caídas,
de sábanas heladas y de negro,
que quisiera decir: "Aún existo".

(En la orilla del silencio)

Poco antes de estos versos, afirma: "inquebrantable muerte ya iniciada", lo cual nos indica la concentración en imágenes notablemente relacionadas con la muerte cotidiana: en este poema encontramos transformada no sólo la palabra sábana, sino muchas otras como silencio, piel, lágrimas, que dejan entrever su correspondencia con el declinar de la vida a través de la experiencia diaria.

Evelyn Picon-Garfield, en un ensayo aparecido en la *Revista de la Universidad*, clasifica los verbos de Chumacero:

1. Por su verticalidad:

a). Ascendentes: ascender, subir, surgir, erguir, erigir.

²⁹Eunice Odio, cuartilla 9.

b). Descendientes: caer, desplomar, despeñar, precipitar, hundir, derrumbar, volcar, rodar, derribar, descender (aquí agregaríamos: ahogar).

2. Por su transcurrir vital:

a). Del proceso creador: nacer, germinar, madurar, aflorar, florecer, amanecer (aunque a veces se refieren de modo antitético a la muerte).

b). Del aniquilamiento: apagar, destrozar, devorar, consumir, destruir, derrotar, tronchar, deshacer (a éstos añadiríamos: morir, aniquilar, adormecer, callar, deshojar, ahogar, abandonar, desvanecer).

En realidad, estos verbos podrían clasificarse de acuerdo a dos referencias: la vida y la muerte. Como se observa, el "lenguaje aciago" mueve la balanza hacia el lado de la gran carga de palabras que manifiestan el devenir del último instante de la vida. Incluso los verbos que hacen referencia al proceso creador y que son ascendentes están colocados en ocasiones, están colocados de manera que representan lo opuesto. Un ejemplo lo advertimos en el poema citado en la página anterior:

un solo y único sollozo
germina lentamente, apagado,
con un silencio de cadáver insepulto.

(En la orilla del silencio)

Aquí, el verbo germinar se opone a su significado de gestación y nacimiento, pues el sollozo, desde el momento en que nace, comienza a morir acosado por el resto de los términos que lo acompañan: lento, apagado, silencio, cadáver insepulto. Al decir germinar, simultáneamente podríamos decir consumir: vivir y al mismo tiempo morir.

Evelyn Picon-Garfield subraya la relación osmótica entre la flor y el agua utilizados por Chumacero. La ensayista aclara que la flor implica otros términos de "índole movediza o transformadora", y se refiere constantemente al cuerpo del hombre "donde florece en el meollo de sus huesos o en los labios que pronuncian la palabra y confieren el beso efímero"; como resultante, la flor es, al mismo tiempo,

pasión y deseo y fallecimiento corpóreo. Por otra parte, el agua representa la muerte lenta, infinita y constante (véase la referencia en este capítulo a la muerte en el agua). Flor y agua son palabras que simbolizan procesos contradictorios, pero que en realidad se implican una a la otra en su relación recíproca a través de la muerte: una como "la pasión efímera" y la otra como "el lento perecer perenne". En gran parte, la poesía de Chumacero se construye con esta dualidad notablemente emparentada: la vida fugaz y la vida infinita, la flor y el agua, la rosa y la roca, el fuego y el mar, la sombra y el cadáver, las lágrimas y el desierto, etc. La muerte es el nexo que une lo efímero con lo eterno.

Chumacero retoma del Antiguo Testamento palabras con un sentido aciago como sombra, ceniza, polvo, arena, desierto y las utiliza en renovadas imágenes. Al hablar de la influencia bíblica en su vocabulario es imprescindible relacionarlo con el léxico sobre el cuerpo. Decíamos que el poeta se desprende de la realidad, se aísla encerrado en un círculo que prohíbe la entrada aun a los testimonios más bellos de la naturaleza: la estrella y la flor. Como consecuencia, el hombre se mira a sí mismo e inicia una inspección solitaria; aparecen entonces las partes de nuestro cuerpo: rostro, frente, ojos, párpados, boca, dientes, labios, lengua, oído, pecho, brazos, manos, pie, pelo, cabello, piel, carne, etc.; y más adentro: sangre, venas, corazón, alma; y dependiendo del cuerpo: voz, mirada, tacto, caricia, olfato, oído, aliento, lágrimas, sollozo, sueño, ciego, dormido, sombra,... Allí Chumacero es uno de los escritores que mejor exploran el cuerpo, como se nota en el uso de esos términos. En "El sueño de Adán" expresa: "Vivo de oírme el cuerpo y de entregarme al tiempo". En este verso, dice Xirau, se resume la intención de su poesía;³⁰ y es que en él podemos percibir dos de sus temas primordiales: la soledad a través del cuerpo y la muerte a través del tiempo.

Picon-Garfield, por otra parte, relaciona el cuerpo con la psiquis:

El miedo se aferra a labios y manos; el aliento y la voz agonizan; el sueño solloza por la piel. El poeta se extiende dentro de su propia

³⁰Ramón Xirau. "Allí Chumacero", en *Poesía iberoamericana contemporánea*. p. 154.

carne como en lecho fúnebre y desde una perspectiva reflexiva aun se deleita en observar su lento desangrar.³¹

La estrecha relación que se da entre las partes del cuerpo y los sentimientos conlleva la concentración que obtiene Chumacero de sí mismo en alusión a sus temas fundamentales. Podríamos citar innumerables casos en los que las partes del cuerpo aparecen; son voces que predominan cuando el poeta decide recalcar algunos pensamientos:

Cierro los *ojos* al jazmín y al nardo
(*A solas*)

y viajo por mi *cuerpo*
en testimonio de que no existe un espejo
o simple fuente contra mí rebelde
(*Debate del cuerpo*)

como cuando el silencio
navega en aguas del silencio,
y sobre mi *cuerpo desnudo*,
tocando con su *piel* la húmeda frialdad
de mis *labios* y *voz*,
llegando hasta debajo de mis *párpados*,
me inunda lentamente...
(*Anunciación*)

Miro caer violines de tu *boca*
(*Tú, silencio, yo*)

La presencia del *yo* poético se realza particularmente en esta escritura: no sólo es el pronombre *yo* el que aparece, sino las partes que componen ese *yo* y con las cuales el hombre siente: mis ojos, mi boca, mis labios...

Marco Antonio Campos escribe en el prólogo a la *Poesía completa* de Chumacero: "La poesía (la mayor parte de la poesía) de Villaurrutia es nocturna; la de Chumacero, crepuscular".³² Esta

³¹Evelyn Picon-Garfield. "La poesía de Alí Chumacero", en *Revista de la Universidad* núm. 20, diciembre de 1982. p. 18.

³²Marco Antonio Campos. Prólogo a la *Poesía completa* de Chumacero. p.9.

inteligente afirmación advierte una de las diferencias radicales entre estos dos poetas: para Villaurrutia la noche, la muerte y la nostalgia son hechos consumados; para Chumacero están en proceso de serlo. Encontramos muchas imágenes de la caída o del naufragio, descenso del sol que muestra el triste recorrido (de principio a fin) de la vida. José Emilio Pacheco lo confirma:

...en los poemas de Alí Chumacero prevalece el dominio de la caída, el triunfo del descenso y de un lenguaje, nutrido de avidez por el desastre, que afirma el carácter provisional e irremediable de los actos humanos, y el desplome de cuantas formas el mundo se ha erigido a sí mismo.³³

Lo anterior nos lleva a precisar que, en la poesía de Alí Chumacero, entender el simbolismo del vocabulario es particularmente importante para violentar una de las rendijas de su majestuoso castillo hermético y asistir así, con la mirada y el oído, a la entrega del poeta a su más íntima experiencia: la creación.

³³José Emilio Pacheco. Presentación a *Poemas* de Chumacero. Disco con la voz del autor, serie Voz Viva de México. p.2.

CAPITULO II
EL SUEÑO

Los que están despiertos tienen un mundo común, pero los que duermen se vuelven cada uno a su mundo particular.
HERACLITO

El sueño es otro de los grandes temas de la literatura universal: desde la época antigua hasta nuestros días, los escritores conservan una inquietud constante por conocer más profundamente la actividad onírica. Esa "otra parte" de la vida que vivimos y que permanece tan oscura durante la vigilia a menudo ha sido estudiada, analizada e interpretada. Albert Béguin señala al iniciar *El alma romántica y el sueño*:

Toda época del pensamiento humano podría definirse, de manera suficientemente profunda, por las relaciones que establece entre el sueño y la vigilia. Sin duda nos admiraremos siempre de vivir dos existencias paralelas, mezcladas una a la otra, pero entre las cuales no llegamos nunca a establecer una perfecta concordancia.¹

Ciertamente, el sueño se ha asociado, a través de la historia, a variadas teorías y pensamientos. Para el hombre antiguo no había diferencia entre ciencia y arte, política y religión; igualmente, el sueño formaba parte de ese todo, aún no tan disgregado tan trágicamente como en nuestra edad contemporánea. Los sabios, sacerdotes, adivinos o intérpretes de los sueños dictaban sus juicios con respecto a algún sueño que mantenía intranquilo al rey o emperador. El sueño se consideraba, regularmente, como premonición: en la Biblia José traduce los sueños del Faraón en sucesos que acontecerían tiempo después.²

¹Albert Béguin. *El alma romántica y el sueño*. p. 11.

²Es interesante observar la gran importancia de las interpretaciones de los sueños en la literatura posbíblica. Roger Caillois relata:

En la Grecia clásica, el hombre separa estos dos mundos: vigilia y sueño son, dice Jaime Labastida, “mundo soñado y mundo objetivo”.³ Durante la vigilia el hombre comparte un mundo común (según nuestro epígrafe de Heráclito) con el resto de la sociedad y la naturaleza. Pero por la noche conserva su mundo particular, en donde se cristalizan ilusiones, quimeras y deseos, aunque también se plasman pesadillas.

En la Edad Media, el mundo onírico se aísla de la sociedad con los ocultistas, alquimistas y esoteristas. Posteriormente, en el siglo XVII, durante el barroco, surge Calderón. Con su pensamiento acerca de que la vida es un sueño despierta nuevas y numerosas opiniones y revitaliza el tema con la controversia. Calderón representa la posición opuesta a la antigüedad, que da por hecho que la vigilia y el sueño pertenecen al mundo de la realidad. Labastida anota esta diferencia: “El mundo real y nosotros mismos que nos vemos en él somos el ‘sueño’ de ‘alguien’. La ‘verdadera realidad’ se da, para Calderón, en ‘la otra vida’”.⁴

Cabe mencionar, al hablar de esta época, a otros escritores como Shakespeare, Cervantes y Quevedo, quienes como creadores de sueños enriquecen memorablemente la literatura. Años más tarde y en otro Continente, Sor Juana Inés de la Cruz desarrolla un extenso poema: “Primero sueño”, donde el alma se libera del cuerpo en el sueño para buscar el conocimiento.

Tema de innumerables obras, el sueño aparece y reaparece en la literatura posterior, sobre todo en la poesía inglesa, a partir de William

Una mujer fue a ver al Rabí Eliezer y le dijo: “He visto en sueños que el granero de mi casa se abría por una rajadura”. El le contestó: “Concebirás un hijo.” Ella partió y eso fue lo que sucedió. De nuevo soñó ese mismo sueño y lo contó al Rabí Eliezer quien le dio la misma interpretación, y eso fue lo que sucedió. Ella soñó el mismo sueño por tercera vez y buscó al Rabí Eliezer. Al no encontrarlo, dijo a sus discípulos: “He visto en sueños que el granero de mi casa se abría por una rajadura.” Ellos le contestaron: “Enterrarás a tu marido.” Y eso fue lo que sucedió. El Rabí Eliezer, sorprendido por los llantos se informó de lo que andaba mal. Sus discípulos le contaron lo que había pasado. Exclamó: “¡Desdichados! ¡Han matado a ese hombre! Acaso no está escrito: Como nos lo explicó, así fue”. Y el Rabí Yohanan concluía: “Todo sueño no vale sino por la interpretación que de él se dé.” (Roger Caillois. *Imágenes, imágenes...* pp. 49-50.)

³Jaime Labastida. *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*. p. 46.

⁴*Ibidem*.

Blake y los románticos John Keats, Percy B. Shelley; además de los alemanes Jean-Paul, Heinrich Heine, Novalis; y los franceses Gérard de Nerval y Victor Hugo. Muchas y variadas son las tesis que establecieron los románticos sobre el sueño; Albert Béguin realizó un estudio esclarecedor del panorama de esa época:

Todos los románticos admiten que la vida oscura se encuentra en incesante comunicación con otra realidad más vasta, anterior y superior a la vida individual... El romanticismo... buscará, aun en las imágenes mórbidas, el camino que conduce a las regiones ignoradas del alma; no por curiosidad, no para limpiarlas y hacerlas más fecundas para la vida terrena, sino para encontrar en ellas el secreto de todo aquello que, en el tiempo y en el espacio, nos prolonga más allá de nosotros mismos y hace de nuestra existencia actual un simple punto en la línea de un destino infinito.⁵

Para los románticos el sueño es el puente que conduce al conocimiento del cosmos: el poeta descifra a través de su obra los misterios y la analogía del mundo. Posteriormente, los simbolistas Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine y Stéphane Mallarmé continuarán estas ideas.

En el siglo XX Sigmund Freud, una de las figuras más relevantes en la historia de los analistas del sueño, funda la teoría del psicoanálisis, basada principalmente en el estudio de la infancia, del sexo y del sueño. De manera general, podemos decir que para Freud el sueño va a estar siempre en comunicación con lo vivido. A partir de él surgen movimientos artísticos como el surrealismo y novelas vanguardistas como *Ulises* de James Joyce.⁶

⁵Albert Béguin. *Op. cit.* p. 21.

⁶Con esto no hemos querido resumir las principales teorías realizadas sobre el sueño, ya que nos faltaría espacio para ello. Más que un resumen, intentamos tan sólo señalar la gran cantidad de ideas que se han dado sobre este tema y que repercuten en la obra de Alf Chumacero.

Gaston Bachelard explica que los sueños están bajo la dependencia de los cuatro elementos fundamentales: el fuego, la tierra, el agua y el aire. Los poetas se vinculan entre sí según su afinidad a uno de estos elementos:

Los sueños de los biliosos son sobre fuegos, incendios, guerras, muertes; los de los melancólicos, de entierros, sepulcros, huídas, fosas, de cosas siempre tristes; los de los pituitosos, de lagos, ríos, inundaciones, naufragios; los de los sanguíneos, de vuelos de pájaros, de carreras, de festines, conciertos y cosas que no se osa nombrar.⁷

El agua y la tierra son los elementos que predominan en la obra de Chumacero, incluso uno de sus sueños es transcrito en el poema "A una flor inmersa", que alude a la caída de la rosa en el agua⁸ y que demuestra, en este caso, un temperamento onírico fundamental frente al mundo. Para aclararlo, citemos a Bachelard:

El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba... El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal... para la imaginación materializante la muerte del agua es más soñadora que la muerte de la tierra: la pena del agua es infinita.⁹

La última frase: *la pena del agua es infinita* coincide con la frecuente presencia del agua en la obra de Chumacero. Advertimos, además, la existencia del otro elemento que se asocia al poeta: la tierra, que brota en la muerte fugaz, revelada en la rosa, el incendio, la sombra, el sepulcro, etcétera. La dualidad chumacera —muerte infinita-muerte fugaz— retorna, así, en el testimonio de estos dos elementos a través del sueño.

⁷Lessius citado por Gaston Bachelard. *El agua y los sueños*. pp. 11-12. Cabe aclarar que los biliosos, melancólicos, pituitosos y sanguíneos son, respectivamente, los asociados al fuego, tierra, agua y aire.

⁸Respuesta que Chumacero dio a una pregunta planteada en una de sus pocas apariciones ante público.

⁹Gaston Bachelard. *Op. cit.* p. 15.

La vida como sueño

Páramo de sueños es el título del primer libro de Chumacero. El páramo es el terreno desierto por excelencia: "Lugar sumamente frío y desamparado", dice el Diccionario Etimológico Espasa-Calpe. Es en ese "páramo capaz de designar, sin nombrarlo, al planeta entero, la tierra baldía de aquellos y estos años, que extiende sus confines a las puertas cerradas del paraíso",¹⁰ donde el poeta sueña su amor y su muerte. Posiblemente este título es una alusión al interés que Chumacero sentía por el psicoanálisis.¹¹ Algunos poemas son sueños exteriorizados; el escritor podría transformarse en una suerte de paciente que evoca su neurosis y a su vez el lector se trocaría en el psicoanalista que habrá de descifrar y traducir ese simbolismo onírico. Pero no sólo los poemas sino todas las experiencias del hombre y aun él mismo podrían formar parte del "sueño", el cual termina en la muerte, de manera que cuando despertamos, morimos.

Como buen lector de los clásicos del barroco español, hay en la obra de Chumacero alusiones a las tesis que plantea Calderón en *La vida es sueño*. Por ejemplo:

Naciste desde el fondo de la noche,
del sueño donde el tiempo comienza a ser raíz
y la mirada sólo tibio aire

(*De tiempo a espacio*)

El poeta se refiere al amor que nace en los orígenes del tiempo, cuando el "sueño" se encuentra en su fase prístina.

Utiliza, por otra parte, el lenguaje cartesiano para contradecir al mismo Descartes y apoyar el pensamiento calderoniano (el subrayado es nuestro):

Pienso que el sueño existe porque existo;
pero si contra el mundo cruzo rostros

¹⁰José Emilio Pacheco. Presentación a *Poemas* de Chumacero. Disco con la voz del autor, serie Voz Viva de México. p. 2.

¹¹Chumacero es conocedor del psicoanálisis. Su afición por este tema se inicia en Guadalajara; después continúa en México, donde asiste como oyente a las clases que Juan Roura-Parella impartía en la UNAM (1939-1940).

y de ligeros vientos alzo vuelos,
túnicas que no han de vestir estatuas,
y con palabras que después desaparecen,
violadas de improviso,
evoco su mirada y sus palabras: "cielo", "vida",
que eran como un andar a oscuras,
tan tristes como yo y como mi alma,
como cuando la noche se derrumba
y viene hasta mis manos decaída,
pienso que existo porque el sueño existe.

(La forma del vacío)

La estrofa se inicia con la preeminencia del *yo* y la realidad sobre el sueño, pero concluye en el agobio producido por la fascinación de esa *segunda vida*. El poeta observa, en ese transcurrir, las visiones deformadas de la realidad, que en la inspección poética desbordan su propio sueño y se extienden como un *sueño* total. Entonces, se acentúa la supremacía del sueño sobre la proximidad objetiva y la estrechez del mundo real. Así, mientras para Descartes la duda, situada en el sueño o en la vigilia, es el camino por el cual se llega al pensamiento como raíz de la existencia, para Chumacero el sueño sobrepasa toda instancia existencial para colocarse como regidor de la vida.

Como Baudelaire, Chumacero observa lo inorgánico en el sueño:

Baudelaire llama al sueño lo "brillante, misterioso, perfecto como el cristal" ...lo que le distingue es siempre la creación de contenidos irreales... los sueños hacen prevalecer la irrealdad artificial por encima de la realidad... Cuando Baudelaire dice que el sueño es "perfecto como el cristal", la comparación no es mera casualidad... se asigna un rango determinado al sueño, al compararlo con lo inorgánico... A los ojos de Baudelaire, lo inorgánico logra su suprema importancia cuando es material de esfuerzo artístico: la estatua es más preciosa que el cuerpo viviente...¹²

Ciertamente a través de esta explicación de Hugo Friedrich podemos observar la influencia que recibe Chumacero del primer poeta moderno por excelencia. Lo inorgánico aparece en una metáfora que utiliza el escritor mexicano en un poema onírico:

¹²Hugo Friedrich. *Estructura de la lírica moderna*. pp. 79-81.

Cae la rosa, cae
atravesando el agua,
lenta por el *crystal de sombra*
en que su tallo se ahoga

(*A una flor inmersa*)

José Emilio Pacheco otorga a la imagen *crystal de sombra* un valor singular por su constante aparición en los libros de Chumacero. En la imagen se vislumbra la unidad entre dos opuestos: el cristal, que se puede aprisionar, y la sombra, imposible de aprehender. Estos contrarios son instancias inorgánicas: mientras el cristal se amolda para formar figuras artificiales, la sombra reproduce figuras al reflejo de la luz; los dos son imitaciones de la naturaleza, que se relacionan claramente con el sueño. Minimizado por la apariencia inorgánica que se da en el sueño, el poeta acepta, finalmente, esta supremacía: "existo porque el sueño existe".

En otro poema encontramos la idea de la muerte como el despertar:

Si acaso el ángel desplegara
la sábana final de mi agonía
y levantara el sueño que me diste, oh vida,
un sueño como ave perdida entre la niebla,
igual al pez que no comprende
la ola en que navega

(*Muerte del hombre*)

Al referirse a la muerte, Chumacero alude a la vida como un sueño. El hombre percibe su vida como un ave que vuela en la niebla o como un pez que navega en la ola que no comprende. Cuando el ángel levanta la sábana en que el hombre vive su sueño, indica que el fin de la vida o del sueño ha llegado; consecuencia de esto es el despertar a una nueva vida (para Calderón el más allá cristiano) o la muerte final.

De los sueños a las palabras

Observamos en los tres títulos de la obra de Chumacero, palabras que traducen el proceso creativo: *Páramo de sueños*, *Imágenes desterradas* y *Palabras en reposo*; los vocablos *sueños*, *imágenes* y *palabras* nos remiten a la

teoría literaria característica de los románticos acerca de la creación, retomada, posteriormente, por corrientes de vanguardia como el surrealismo. El poeta se encuentra inmerso en un proceso onírico de donde provienen generalmente sus obsesiones; el escritor vive en *sueños*, los cuales son canalizados, consciente o inconscientemente, a través de *imágenes* y éstas son vertidas, finalmente, en *palabras* para formar versos y, como consecuencia, poemas. Sin embargo, agreguemos que la creación, para Chumacero, debe ser normada por la inteligencia: antes que las imágenes se diluyan en poemas (como la escritura automática de los surrealistas), el escritor somete sus versos al rigor de la razón y de la construcción y del ritmo poéticos. Esto se agudiza en su último libro, *Palabras en reposo*, el más inteligente de su obra: la fuerza de la conciencia domina sobre las imágenes oníricas y el sentimiento.

Sueño y muerte

Al comienzo de *Aurelia* de Gérard de Nerval se lee:

El sueño es una segunda vida. No he podido penetrar sin estremecerme esas puertas de marfil o cuerno que nos separan del mundo invisible. *Los primeros instantes del sueño son la imagen de la muerte*; un adormecimiento nebuloso embarga nuestro pensamiento y no podemos determinar el instante preciso en que el yo, bajo otra forma, continúa la obra de la existencia.¹³

Seguramente seducido por esta idea de relacionar al sueño con la muerte, el poeta expresa:

Y empiezo a comprender
cómo el misterio es uno con mi sueño,
cómo me abrasa en desolado abrazo,
incinerando voz y labios,
igual que piedra hundida entre las aguas
rodando incontenible en busca de la muerte,
y siento que ya el sueño navega en el misterio.

(*En la orilla del silencio*)

¹³Gérard de Nerval. *Aurelia*. p. 9. El subrayado es nuestro.

Ese misterio que invade a Chumacero cuando analiza la *segunda vida*, hace que se borren, en muchas ocasiones, los límites entre la vigilia y el sueño, de manera que se impide la clara distinción entre ellos. En el quinto y sexto versos citados encontramos el paralelismo con Nerval: la piedra inmersa en el agua busca, en inútil afán, la muerte, pues ésta se oculta en la esencia misma de la piedra: muerte continua que corre en el agua como polvo perdido en la tierra. Así, el sueño camina por las aguas de la muerte, pero no se sabe cuándo abandona un río para navegar en el otro (la vida): muerte y vida, sueño y vigilia, se designan solamente con la palabra misterio:

y comprendo que sueño y sombra,
confusos para siempre.

(Anunciación)

El sueño se halla ligado a la imagen de la realidad como la sombra a la figura. Sueño e imagen son deformaciones de la verdad más reales que la vida misma, instancias que hacen advertir nuestra cercanía con la muerte.

Sueño y deseo

El sueño también se asocia, en la obra de Chumacero, al deseo. Durante la vigilia, el hombre se encuentra sometido a la cotidiana angustia del silencio, del tiempo, de las fatalidades de la época, etcétera; durante el sueño es capaz de navegar en su inconsciente en búsqueda del reencuentro con necesidades primordiales de la carne y del alma. El deseo habita en la conciencia de cada hombre perturbado por la desesperación: es la luz oceánica que nos brinda refugio durante las tormentas que todo lo pulverizan; es la piedra deslumbrante que nos protege de ser arrojados a la ferocidad del lobo oculto en la soledad.

Chumacero alude al sueño-deseo:

Sube la espuma, hacia el aliento asciende
nacida de este sueño que en alas se desata,
hiriente, desolada, afirmando en los labios
su duro incendio congelado.

Y más adelante:

Muere el deseo, mas el sueño en tu desnudo vive
invadiendo tu aliento con su niebla.

(*Amor entre ruinas*)

La irrealidad onírica vive con más fuerza en la íntima agonía del poeta. Víctima de la soledad, Chumacero decide ocuparse del deseo a través de las facultades del sueño. La espuma es el signo de la ebullición en la cual el hombre canaliza el fuego de sus entrañas y, además, es ejemplo de la fugacidad del deseo. La espuma sube, asciende, nace. Chumacero utiliza verbos referidos a la verticalidad, a la vida, pues el deseo se contrapone a la soledad y a la muerte. Sin embargo, el sueño-deseo no arrastra la característica explosiva y ardiente de su naturaleza; se contiene en el frío y en la rigidez que mencionábamos en el capítulo anterior, es un “duro incendio congelado” que nos hace pensar en el hermetismo que le confiere el poeta, advirtiéndonos su fusión con la soledad. En el fragmento posterior encontramos la contraposición entre lo inorgánico y lo orgánico: “el *sueño* en tu *desnudo* vive / invadiendo tu *aliento* con su *niebla*”. Observamos cómo las dos palabras oníricas —sueño y niebla— se sobreponen a las voces corpóreas: desnudo y aliento. El deseo, que se identifica por su intención carnal, muere remplazado por el sueño: el desnudo orgánico es poseído por la sustancia onírica que traspasa el umbral de la realidad. Lo mismo sucede con el otro verso: el aliento está ligado a la respiración, que es el acto primordial de la vida orgánica, y la niebla es, por esencia, la sustancia fundamental del ambiente irreal y onírico. El deseo, por lo tanto, habita en el hombre solitario y es dominado por lo inorgánico, pues la posesión onírica se impone a la material.

Sueño y desesperanza

El sueño también es el puente que permite comunicarnos con el futuro. Jean-Paul escribía sus experiencias oníricas: muchas de ellas se podrían considerar revelaciones o premoniciones. El vaticinio de Alf Chumacero, como el del poeta alemán, es la negación del retorno del paraíso perdido. Observamos la desesperanza, la ausencia de palabras que inviten al optimismo:

No habrá milagro o salvación posible.
El párpado, silencio amortajado

con el lamento de un deshecho mundo,
se abandona a soñar inútilmente
y en sí mismo extravía su tristeza,
dueño ya de una amarga certidumbre.

(Pureza en el tiempo)

El párpado, la parte del cuerpo que abre o cierra la posibilidad de ver, expresa el silencio de los ojos, la vista calla. Este poema fue escrito posiblemente durante o poco después de la segunda Guerra Mundial; las atrocidades cometidas en ella, nunca antes *vistas* por la humanidad, determinan el “deshecho mundo” de Chumacero: el párpado se cierra ante las perspectivas de la vida. El sueño, en este caso la quimera de un cambio en la realidad, permite sólo confirmar la certidumbre de la derrota.

La otra derrota, la de la ausencia, se explora también:

el “adiós” que me habría de recobrar un mundo:
mi playa, la perdida, la solitaria arena
habitada de lágrimas, y el asolado sueño
donde tu ausencia crea la forma de la nada.

(Laurel caído)

Para Evelyn Picon-Garfield: “Soñar con la imagen de la nada es hundirse de nuevo en sí..., volver a la mirada reflexiva, al sueño que presagia la muerte doblemente experimentada como amor y vida.”¹⁴ En estos versos el poeta percibe la nada como la ausencia que evoca la soledad ante el amor.

¹⁴Evelyn Picon-Garfield. “La poesía de Alf Chumacero”, en *Revista de la Universidad* núm. 20, diciembre de 1982. p. 16.

CAPITULO III
EL AMOR

*...persiguiendo a este fuego fatuo... Pocos
atrapan al fantasma. La mayoría tiene que
contentarse con una porción de tela arrancada de
su vestido, o con un mechón de cabello.*

VIRGINIA WOOLF

El amor es el tema que más claramente aparece en la poesía de Alí Chumacero. Cada libro está dividido en dos secciones: *Páramo de sueños* en “Páramo de sueños” y “Amor entre ruinas”; *Imágenes desterradas* en “Tiempo desolado” y “Tiempo perdido”. Las dos segundas secciones de ambos están dedicadas al amor: conforman treinta de los cuarenta y siete poemas que los constituyen. Es decir, si juzgamos por la cantidad, el tema de este capítulo es el más reiterativo.

El amor ha sido tratado por escritores de todas las épocas: lo encontramos en la mayoría de los grandes textos de la humanidad. Las posiciones adoptadas ante él han sido muy distintas; simplemente observemos sus variantes: amor platónico, carnal, místico, pastoril, caballeresco, romántico, maldito, surrealista, etcétera. Cada época le ha dado alguno de estos matices en forma explícita, pero a la vez muchas actitudes frente al amor han corrido, a lo largo de la historia, en los ríos subterráneos de la mente humana.

La ternura amorosa

En el primer poema que se refiere al amor, dentro de la sección “Páramo de sueños”, Chumacero alude al concepto del amor como la forma inicial de la vida:

Antes que el viento fuera mar volcado,
que la noche se unciera su vestido de luto
y que estrellas y luna fincaran sobre el cielo
la albura de sus cuerpos.

Antes que luz, que sombra y que montaña
miraran levantarse las almas de sus cúspides;
primero que algo fuera flotando bajo el aire;
tiempo antes que el principio.

Cuando aún no nacía la esperanza
ni vagaban los ángeles en su firme blancura;
cuando el agua no estaba ni en la ciencia de Dios;
antes, antes, muy antes.

Cuando aún no había flores en las sendas
porque las sendas no eran ni las flores estaban;
cuando azul no era el cielo ni rojas las hormigas,
ya éramos tú y yo.

(Poema de amorosa raíz)

En oposición al hermetismo de casi toda su poesía, Chumacero nos muestra que su capacidad lírica desborda las restricciones de su escéptica desesperación. Como si en la agotadora experiencia de nuestra lectura necesitáramos beber ligereza o fragilidad, recurre a imágenes simples y reduce su concentración simbólica para darnos versos frescos. Es entonces cuando coincide con escritores que invitan (como Neruda) al goce de la lectura: participación en imágenes delicadas que sumergen a los amantes en su íntima confesión.

El poema es una constante alusión al Génesis del Antiguo Testamento. El primer verso se refiere al segundo día de la creación en que Dios separa las aguas para formar el firmamento; el segundo verso se conecta con el primer día del origen del Universo en que Dios "a la luz llamó día y a las tinieblas noche".¹ La parte final de la primera estrofa se vincula con el día cuarto:

Haya en el firmamento de los cielos lumbreras para separar el día de la noche, y servir de señales a estaciones, días y años; y luzcan en el firmamento de los cielos, para alumbrar la tierra.²

La segunda estrofa retoma el primer día para hacer hincapié en la luz y la sombra; y su tercer verso alude a la creación de las aves, que se lee en

¹Génesis 1/5.

²*Idem.* 1/14-15.

los versículos 21, 22 y 23 de esta parte de la Biblia. Finalmente, Chumacero decide hacer una afirmación general, que es la que resume, junto con el verso final, todo el poema: “tiempo antes que el principio, ya éramos tú y yo”. En las dos últimas estrofas, hace referencias al optimismo: la esperanza, los ángeles, las sendas, las flores, las hormigas rojas y el cielo azul. Es decir, nos acerca al mundo prototípico de lo bello; salvo el verso que se refiere a Dios, que retorna a la fuente bíblica (“el espíritu de Dios se cernía sobre la superficie de las aguas”³) y la reiteración adverbial, lo restante hace resaltar la frase final que une a los amantes en plena identificación.

Cabe mencionar que en este poema aparecen versos cromáticos que no son frecuentes en la poesía de Chumacero. Regularmente observamos casi todo envuelto en niebla, como si el color predominante fuera el gris. Picon-Garfield dice al respecto: “La falta de color es remplazada por la oscuridad y sus matices intermedios de sombra, penumbra y tinieblas”.⁴ Los poemas están tejidos por tonos dramáticos inidentificables en el prisma donde resplandece la luz con una gama variada de colores. Es claro que en este poema se presentan los colores asociados a las instancias bellas y perfectas de la naturaleza: la pureza en la blancura de los ángeles, el cielo azul del día en que nos ha tocado levantarnos para amar a la mujer y el rojo de las hormigas,⁵ que simbolizan la pasión. Los colores, además, forman un contraste que nos hace pensar en nuestro mundo adorable cuando advertimos a la amada cerca de la perfección del cosmos.

Es notable, también, otra diferencia: el poeta, a la manera de los románticos, se identifica con la naturaleza: el cielo, las flores, las hormigas, son motivo de comunión con el universo. La pareja existe

³*Idem.* 1/2.

⁴Evelyn Picon-Garfield. “La poesía de Alí Chumacero”, en *Revista de la Universidad* núm. 20, diciembre de 1982. p. 18.

⁵Ramón López Velarde relaciona las hormigas con la pasión. En “Hormigas” leemos:

a la invicta belleza que salva y que enamora,
responde, en la embriaguez de la encantada hora,
un encono de hormigas en mis venas voraces.

(Ramón López Velarde. *Obras*. p. 160.)

antes de la creación: del amor arranca el origen optimista del mundo; al enamorarnos incluso la amarga desilusión que nos provoca la desdicha parece amable. El amor permite que el hombre se encuentre, de nuevo, en el paraíso de Adán. De manera inversa a la tradicional (“unidos hasta que la muerte nos separe”), este poema concibe al amor en el retroceso del tiempo hasta hacerlo llegar a la raíz de la unión de los amantes. Hecho que no sucede en la mayor parte de la obra de Chumacero, quien por lo general adopta el rompimiento de Baudelaire: en ambos la naturaleza no es pretexto para identificar nuestros sentimientos. Los románticos se auxiliaban del cielo nublado, lluvioso y gris para hacer resaltar su melancolía, mientras que para Chumacero la naturaleza apenas sirve como causa de apartamiento frente al mundo.

Chumacero lee, en una de sus pocas apariciones ante público —en la Sala Ponce del Instituto Nacional de Bellas Artes, en 1981—, dos textos que tienen gran similitud con “Poema de amorosa raíz”. El primero es de Rafael Alberti (“Tres recuerdos del cielo”), y es claro antecedente del de “amorosa raíz”:

Mucho antes de la rebelión de las sombras,
de que al mundo cayeran plumas incendiadas
y un pájaro pudiera ser muerto por un lirio.
Antes, antes que tú me preguntaras
el número y el sitio de mi cuerpo.
Mucho antes del cuerpo.
En la época del alma.
Cuando tú abriste en la frente sin corona, del cielo,
la primera dinastía del sueño,
cuando tú, al mirarme en la nada,
inventaste la primera palabra.
Entonces, nuestro encuentro.

En contraste con Chumacero, Alberti hace referencia al cuerpo y al alma, esta última como el origen de todo amor. Además otorga a la mujer el papel de poeta en la creación de los amantes: “cuando tú, al mirarme en la nada, / inventaste la primera palabra”. Advertimos, por lo demás, la concordancia con Chumacero: el amor, origen y fundación del mundo. El segundo texto proviene de la voz divina en el Antiguo Testamento:

Antes de haberte formado el yo en el seno materno
te conocía y antes que nacieses
te quería consagrar.

Estas palabras se refieren no ya al amor entre el hombre y la mujer sino al que se da entre Dios y el producto de su creación: el hombre. En esa misma ocasión, el poeta leyó un poema —“felizmente inédito”— que pretende ser la continuación del de amorosa raíz. Dada la importancia que concedemos al texto, lo reproducimos aquí íntegramente:

POEMA DE ALTA FLOR

Y cuando el viento sea flor marchita,
y la noche no viva sino en puro recuerdo;
cuando el silencio reine
y descienda implacable sobre lunas y estrellas.

Y cuando sólo quede la ceniza
de todo aquello que fue luz, montaña y sombra;
al final de los límites vertidos en los seres;
más allá de los tiempos.

Cuando esté la esperanza destruida
y los ángeles mudos perdidos para siempre,
y el agua tan exigua que ni Dios beberá;
después de esto, después.

Cuando el rosal se halle en plena muerte,
perdidas en la nada las sendas y las flores,
y aunque el dolor y el ser no sean más que sueño,
seremos todavía.

Este poema nos permite completar la idea expresada en el anterior. El amor no sólo se sitúa en el origen, sino también en la destrucción final del universo. Si numeráramos los dos poemas: I: “Poema de amorosa raíz” y II: “Poema de alta flor”, podríamos conseguir una lectura más perfecta del desarrollo de estas ideas. En el primero encontramos, como hemos dicho, el amor anterior a la creación: el tierno optimismo del poema se expresa en la intimidad que hace prevalecer a la vida; el segundo niega el origen y con el mismo vocabulario da muerte al mundo: la constancia de la desesperanza en este segundo poema se asocia aun más con el ritmo chumaceriano. Sin embargo, la ternura pervive, pues la intimidad de los amantes se vuelve a revelar.

La confrontación permite advertir un contraste sumamente singular: todo el "Poema de alta flor" hace referencia al apocalipsis. El primer verso nos muestra la transformación del viento: mar volcado-viento-flor marchita; el contraste entre la primera y la segunda imagen es radical: como el amor, el viento se inicia con la pasión y concluye con la fragilidad y la tristeza de la muerte fugaz. En el segundo verso, el poeta se centra en la noche que, como el amor, ha dejado de ser la bella imagen de la muerte para quedar sólo en el recuerdo. La última parte de esta estrofa recalca el silencio que, como en el acto amoroso, desciende después del resplandor de los astros nocturnos. En la segunda estrofa, los dos primeros versos corresponden a la muerte del erotismo: la luz, la montaña y la sombra se yerguen al iniciarse la vida y el amor, pero retornan a la ceniza después de consumirse en el fuego del deseo; enseguida se confronta, en el tercer verso, la ausencia-presencia-ausencia de los amantes: seres que se delatan sólo en el transcurrir de esta vida. Finalmente, y al igual que en el primer poema, podemos resumir la idea señalando el último verso de esta estrofa y el final: "más allá de los tiempos, seremos todavía". Esto viene a oponerse a la secuencia: el amor vive antes, ahora y después; es la fuerza que enfrenta y vence al génesis y al apocalipsis. El resto del poema alude a las instancias optimistas mencionadas: esperanza, ángeles, sendas y flores, pero ahora sólo son voces que sirven de marco desesperanzado para resaltar el verso final: el amor nos rescata cuando la destrucción es un hecho consumado. La tercera estrofa ahonda el pesimismo desvirtuando las imágenes a las que el hombre se aferra: los ángeles y Dios. Finalmente, la rosa, es decir la belleza, se desploma; mueren también los colores: la blancura de los ángeles, el azul del cielo y el rojo de las hormigas. El amor vive, entonces, en las ruinas de la desolación.

Nos inquieta, sin embargo, que el autor no haya publicado este poema y, más aún, que lo siga juzgando "felizmente inédito". Posiblemente siente temor a revelar su intimidad: la ternura es una forma de debilidad que abre el hermetismo solitario de esta poesía; derrumba la niebla labrada con tanto esmero.

Carencia y prolongación

En el mito griego observamos la fusión de los dos polos que integran el amor: "Primitivamente, tipos completos de hombres duales salieron de

la tierra".⁶ Sin embargo, la Discordia separa las partes femeninas de las masculinas y entonces "a su origen amado desean volver tales cosas".⁷ Esta relación del hombre con la mujer, este fusionarse para retornar a la etapa inicial de la vida, es materia de análisis:

... el individuo es incompleto y carente; para realizarse y ser pleno necesita del espejo divergente que lo colme. Reconocerse en la mujer, el polo opuesto pero necesario, es, a un tiempo, reconocer que el hombre no se basta a sí mismo; sólo en el mito se puede hablar de "tipos completos de hombres duales": la esencia del amor humano es ser antihermafrodita.⁸

Precisamente esta forma de ver el amor es adoptada por Chumacero. Ante la desesperación amordazada de la soledad, concibe el amor como el único resquicio, entre los bloques de hielo, para salir a respirar y consumir (aunque sólo sea momentáneamente) su existencia. Entre los deslumbramientos del espejo busca la salvación en la mujer, necesaria para este amor que comienza en las ruinas de la desolación:

Llegas, amor, cuando la vida ya nada me ofrecía
sino un duro sabor de lenta consunción
y un saberse dolor desamparado,
casi cenizas de tinieblas;
llega tu voz a destrozar la noche.

(Amor es mar)

Eunice Odio dice que el amor es, para Chumacero, una extensión del círculo agónico de su soledad:

Rompe tenuemente el círculo, en una forma que es casi no romperlo, y halla momentáneamente salvación y reposo en el amor... Mejor sería decir que el amor en este poeta lejos de ser una abertura de la fortaleza es simplemente una ampliación... Esta circunstancia se explica porque *él se identifica tanto con el objeto de su amor que la amada llega a ser, cuando más, una prolongación de sí mismo.*⁹

⁶Empédocles, citado por Jaime Labastida. *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana*. p. 22.

⁷*Idem.* p. 23.

⁸*Ibidem.*

⁹Eunice Odio, cuartilla 23. El subrayado es nuestro.

Identificamos en estas palabras el retorno al mito griego: el poeta encuentra en la amada la perfecta unión. Este mito, sin embargo, no es único en la tradición occidental; en el Génesis leemos:

Y dejará el hombre a su padre y a su madre, y se adherirá a su mujer, y
*vendrán a ser los dos una sola carne*¹⁰

El fenómeno de fusión en el amor es una constante de la cultura clásica heredada por Chumacero:

rodea mi epidermis,
se introduce letal bajo mi lengua
y mis párpados no lo miran
pero lo sienten desalado.

(Desvelado amor)

O bien:

Como vino de túbulo o un sabor precipitado en alas,
te siento diluida entre los labios;
en la playa del cuerpo yergues tu aliento mudo;
sobre mis dedos corres;
creces en mis cabellos, vivos tallos
que en ti murmuran una canción de brisa derrumbada;

(Amor entre ruinas)

Las partes del cuerpo de los amantes se confunden; la sangre de uno da vida al corazón del otro; el párpado de uno se deleita con los labios del otro, etcétera. Ortega y Gasset explica respecto a este deseo de fusión en el amor:

Mientras en todos los otros casos de la vida nada repugnamos tanto como ver invadidas por otro ser las fronteras de nuestra existencia individual, la delicia del amor consiste en sentirse metafísicamente poroso para otra individualidad, de suerte que sólo en la fusión de ambas, sólo en una "individualidad de dos" halla satisfacción.¹¹

¹⁰Génesis. 2/24.

¹¹José Ortega y Gasset. *Estudios sobre el amor*. p. 35.

Eunice Odio menciona la analogía entre estos versos y “Noche oscura”, el poema místico de San Juan de la Cruz:

¡Oh noche que guiaste!,
¡oh noche amable más que la alborada!,
¡oh noche que juntaste Amado con amada,
amada en el Amado transformada!¹²

Cabe notar que lo que podría diferenciar a estas dos actitudes es que Chumacero celebra la fusión de los cuerpos y San Juan la fusión de las almas. Sin embargo, creemos que ninguno descarta las dos posibilidades de unión: Chumacero expresa, en este fenómeno, no sólo la compenetración de cuerpo y alma, sino la unión de los amantes en busca de la muerte (como veremos más adelante) y, por su parte, San Juan no olvida el cuerpo:

El aire de la almena
cuando yo sus cabellos esparcía,
con su mano serena
en mi cuello hería,
y todos mis sentidos suspendía.¹³

El místico se concentra en sí mismo para evitar la pluralidad de fenómenos del mundo que suceden en nuestra conciencia. Así,

una vez que la mente ha sido evacuada de todas las cosas, el místico nos asegura que tiene a Dios delante, que se halla lleno de Dios. Es decir, que Dios consiste justamente en ese vacío.¹⁴

A pesar de evidentes diferencias, ambas poesías confluyen en ese momento en que los amantes piensan, desean y actúan como ente individual: la situación solitaria se extiende —dice Eunice Odio— a las dos personas. Ahora, el poeta y su amada se apartan de la realidad:

Es el “estado de gracia” común al enamorado y al místico. Esta vida y este mundo, ni en bien ni en mal les afectan; han dejado de ser cuestión para ellos.¹⁵

¹²San Juan de la Cruz. *Poesías*. p. 429.

¹³*Ibidem*.

¹⁴José Ortega y Gasset. *Op. cit.* p. 53.

¹⁵*Idem*. p. 56.

Salvación luminosa

La poesía abre la noche al exceso del deseo.

GEORGES BATAILLE

En muchas obras de la literatura universal la mujer es reconocida como el camino que conduce al conocimiento. Sólo por mencionar algunas mujeres en obras significativas, recordemos a Beatriz en *La Divina Comedia* de Dante Alighieri, a Aurelia en *Aurelia* de Gérard de Nerval y, en nuestro siglo, a Nadja en *Nadja* de André Bréton. Alí Chumacero retoma esa relación mujer-conocimiento (luz) en algunos de sus poemas:

Destrozabas la noche con tus ojos...

(De tiempo a espacio)

llega tu voz a destrozar la noche...

(Amor es mar)

olas de luz tu voz, tu aliento y tu mirada...

(Amor es mar)

porque en ti nada existe que deiate
si por tu cuerpo corre luz
o un efluvio de rosas...

(Diálogo con un retrato)

como si desprendida de una antigua idea
vinieras hasta mi, tan clara
como un ángel dormido en el espacio,
a dejar evidencia, luz y vida...

(Mi amante)

y existir es vivir en tu recuerdo,
ver una luz atravesando
el rumor arrancado de un cadáver...

(Retorno)

espuma prisionera en su cristal,
hecha sonido, luz, aroma y pluma...

(Poema donde amor dice)

el aliento lucero que incendiaba los aires
abriendo entre la noche un gran árbol de luz.

(Amor entre ruinas)

La luz es entendida como el símbolo del conocimiento, aunque también tiene implicaciones con el fuego que aiude al deseo. A través de imágenes en que las partes del cuerpo actúan en forma de sinécdoque, la mujer aparece rompiendo la pesadumbre de la desesperanza; es la luz que interrumpe el viaje hacia la muerte (aunque esto parezca contradictorio, pues la mujer representa los polos opuestos: vida-muerte, luz-oscuridad, salvación-extermínio). La mujer —en los últimos versos— nos azora al situarnos frente al “gran árbol de luz”, árbol de la sabiduría, árbol del bien y del mal, donde crece el conocimiento del universo.

Mujer: fugacidad de rosa y canto

La mujer es comparada con elementos que tienen vida breve: la música, la flor, la llama, el vuelo, etcétera. Encontramos la dualidad de la muerte (fugaz y perenne) en el amor:

De rosa y canto saturada.

...

Muda fueras al tiempo, pero sabes
dejarte abandonada y te sometes
como la flor al mar,
igual que entre los labios vuela el canto.

...

deshabitada flor y canto destrozado,
rescatada del mundo
y hecha estatua abatida en un invierno.

(Mujer deshabitada)

El tiempo se vuelve a fundir: lo instantáneo y lo eterno confluyen en el amor: la mujer es comparada a la rosa y al canto, a la brevedad con que su belleza se da en este mundo. El poema finaliza con la muerte perenne: la flor y el canto mueren para dar paso a la estatua, reencarnación de la mujer en belleza duradera. La amada queda, entonces, de esta forma, abatida por su irrealidad onírica.

Mujer sin rostro

Alí Chumacero no canta a una mujer específica; su amada no tiene nombre: no es Fuensanta, ni Beatriz, ni Cloe, ni Julieta, ni Laura. Tampoco aparece ninguna descripción que aclare o que adjetive las tan reiteradas partes del cuerpo. Eunice Odio asegura:

Su amada no tiene identidad. No se parece a nadie. No es nadie. Es un cuerpo arrancado a su relatividad. Jamás la describe. No se sabe cómo son su piel, sus ojos, su sonrisa. Y es porque quizás esto no importa. Lo trascendente vendría a ser el que ella, "la mujer" (no importa su nombre, ni otra circunstancia), hizo posible ese estado de alma.¹⁶

Igualmente Ramón Xirau afirma:

La imagen de la mujer —tan esencial en esta poesía— se presenta menos como la imagen de una mujer concreta que como la representación escueta del "desnudo".¹⁷

Chumacero no hace concreta a la mujer porque, afirma Eunice Odio, "objetivarla sería... olvidar que el *amor en sí* no es un suceso intrascendente y plano,..."¹⁸ El poeta busca a *la mujer*, que es la representación a la vez singular y total del sexo femenino. Sin embargo, esta exploración no es afortunada: el hombre fracasa ante lo imposible. Precisamente por esta circunstancia, discrepamos con las ideas de Eunice Odio, quien dice:

El no es "Don Juan" que en una hora las conquista y en otra las olvida. Como todos los seres humanos internos para quienes el amor tiene una significación mítica, clama al perderlo, se duele amargamente y ni siquiera desea el olvido. Cuando lo alcanza se queja, no del amor ido, sino aun del recuerdo ido del amor.¹⁹

¹⁶Eunice Odio, cuartilla 43.

¹⁷Ramón Xirau, "Alí Chumacero", en *Poesía iberoamericana contemporánea*, p. 151.

¹⁸Eunice Odio, cuartilla 43.

¹⁹*Idem*, cuartilla 42.

Ciertamente observamos casos en los que Chumacero se lamenta de la mujer ausente, del recuerdo de la mujer ausente y del olvido del recuerdo de la mujer ausente:

soledades
que en hermandad de labios y de oídos
van a erigir, con toda su amargura,
la tempestad sin fin de los olvidos
(*En el desierto*)

No obstante, hereda la búsqueda del mítico Don Juan. Denis de Rougemont dice:

Don Juan es a la vez la especie pura, la espontaneidad del instinto y el espíritu puro en su danza extraviada por la superficie del mar de los posibles. Es la infidelidad perpetua, pero también la perpetua búsqueda de una mujer única, jamás encontrada debido al error incansable del deseo.²⁰

Ramiro de Maetzu explica la diferencia entre el Don Juan de las regiones del norte de Europa y el de España:

El Don Juan del Norte es en sustancia un alma brava y cargada de amor, que recorre el mundo en la vana busca de una mujer ideal.²¹

Tres versos nos auxilian para mostrar esta búsqueda y fracaso del poeta. El primero se encuentra en "Elegía del marino": "Entonces te hallaré de nuevo en otros cuerpos". Los otros dos forman parte de "Elegía de la imagen": "permanezco diciendo: 'Imagen mía, /perdida por los siglos de los siglos'". Por esto no comparto la opinión de Raúl Leiva cuando afirma:

No se canta a un sueño, sino a la mujer real, de carne y hueso, cuya derramada estela habita el aire de su circunstancia, humedeciéndolo con el olor y sabor y color de lo corpóreo, recreado, embellecido por la poesía.²²

²⁰Denis de Rougemont. *El amor y Occidente*. p. 216.

²¹Ramiro de Maetzu. *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*. p. 72.

²²Raúl Leiva. "Alí Chumacero", en *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*. p. 264.

La mujer se halla tan presente y tan ausente en los poemas de Chumacero, que su existencia impone al escritor otro rasgo con el que se le puede denominar: "Poeta de la mujer sin rostro".

Tiempo amoroso

La primera sección de *Imágenes desterradas* lleva el nombre de "Tiempo desolado" y en ella se cuentan seis poemas, de los cuales tres se refieren al tiempo: "El nombre del tiempo", "Pureza en el tiempo" y "Viaje en el tiempo". El tiempo es uno de los factores esenciales que complementan el escenario chumaceriano de soledad y muerte. Mencionamos, más arriba, que Xirau asignaba un valor sintético al verso que aparece en "El sueño de Adán": "Vivo de oírme el cuerpo y de entregarme al tiempo". En el capítulo siguiente dedicaremos un mayor espacio para hablar de los motivos temporales en la muerte. Ahora, sólo analizaremos en qué consiste el tiempo en el complejo amoroso:

y el tiempo se detiene en su carrera,
convertido en el témpano que el agua inmoviliza,
como largo silencio o paloma sin alas,
cuando tal una imperceptible ráfaga,
la más pequeña arena perdida entre las olas,
deslizada en tus venas
dejo la imagen de mi amor cautiva
dentro, bajo el correr de tu desnudo.

(*Amor entre ruinas*)

El tiempo se congela en su transcurrir para desviar toda angustia que impida la plenitud. Chumacero retorna a sus insistentes imágenes para definir esta particular culminación en el amor: "convertido en el témpano que el agua inmoviliza" nos da la analogía del tiempo inmóvil con la rigidez de los bloques de hielo que perdura, eternizada en nuestra memoria, al ser detenida por el agua; después, el "largo silencio" puede ser interpretado como el tiempo eterno o la muerte perenne que hay en el amor. En contraposición a la música detenida, el silencio corre sin parar, ante la imposibilidad de los amantes para expresar su placer. Paz se refiere al silencio en *Las peras del olmo*:

el oficio propio del silencio es “decir nada”, que no es lo mismo que nada decir. El silencio es indecible, expresión sonora de la nada:...²³

Chumacero, entonces, nos da una imagen fuertemente vinculada al silencio y a la soledad (recordemos en “Tú, silencio, yo”: “campanas inertes”, “casa derrumbada”, “desesperada estrella”, “mariposa ya sin alas”): “paloma sin alas”, que nos remite, a la vez, a la frustración frente a la ausencia de libertad. Además, el tiempo pierde su trayectoria ininterrumpida; coartada su paz, ya no se siente ligero en el aire, sino que cae en la quietud del instante o en la eternidad, finalmente atrapado por la compenetración amorosa.

Amor y muerte

La íntima relación que guardan los temas de Chumacero nos lleva, ahora, a observar la correspondencia entre amor y muerte. No es nada nuevo decir que el amor, en su estado emocional y físico más excelso, implica a la muerte. Esta idea se expresa en Alí Chumacero con ciertas variaciones que lo singularizan.

1. Observamos, primero, la sensación de muerte que se halla de forma tácita en el acto amoroso: el éxtasis, en el que se ven inmersos los amantes, los lleva a experimentarla:

Desolado que busca entre la noche
la amarga conjunción
de dos manos *eternamente unidas*
en el estrecho abrazo de la muerte.

(Desvelado amor)

Como vino de túbulo o un sabor precipitado en alas,
te siento diluida entre los labios.

(Amor entre ruinas)

cuando al sentir conmigo tu tristeza
sobre mis labios mueres, amor mío.

(Inolvidable)

²³Octavio Paz. *Las peras del olmo*. p. 35.

Los místicos descubrían, de forma muy similar, esta relación entre amor y muerte. San Juan escribe:

¡Oh llama de amor viva,
que tiernamente hieres
de mi alma en el más profundo centro!;
pues ya no eres esquiva,
acaba ya, si quieres;
rompe la tela deste dulce encuentro.²⁴

Paul Ludwig Landsberg explica, hablando de Santa Teresa, cómo actúa la muerte en el amor místico:

En las almas místicas la idea de la muerte adquiere, por así decirlo, una luz más viva, puesto que el amor de la muerte procede en ellas de una experiencia vivida, de un estado análogo a la muerte. Esta experiencia es *la anticipación de la muerte en el éxtasis*. Se ha dicho de Santa Teresa que *nada en lo sobrenatural como el pez en el agua*.²⁵

Por otra parte, Ortega y Gasset dice acerca del éxtasis en su libro sobre el amor:

El deleite del “estado de gracia”, dondequiera que se presente, estriba, pues, en que uno está fuera del mundo y fuera de sí. Esto es, literalmente, lo que significa “éxtasis”: estar fuera de sí y del mundo.²⁶

Los amantes se alejan tanto de la realidad (espacial y temporalmente), que logran experimentar la muerte. En Chumacero, los amantes se ven tan compenetrados que participan de su soledad ante el mundo: “cuando al sentir conmigo tu tristeza / sobre mis labios mueres, amor mío”. Los dos son pasajeros del tren noctámbulo de la muerte.

2. El hombre se pierde en la intimidad de la mujer:

²⁴San Juan de la Cruz. *Op. cit.* p. 432.

²⁵Paul Ludwig Landsberg. *Experiencia de la muerte*. pp. 137-138.

²⁶José Ortega y Gasset. *Op. cit.* p. 58.

Pensar en tu mirada y en mi olvido
dejando el pensamiento dilatado
a través de tus ojos, anegado
de su mismo vivir con tu sentido;

y al final del poema:

porque ya que pensarte en mí no puedo,
dejo olvidado en ti mi pensamiento.

(El pensamiento olvidado)

El escritor se ausenta aun de su propia conciencia (recordemos la definición de Ortega y Gasset sobre el éxtasis). Esta es otra forma de experimentar la muerte. Georges Bataille escribe sobre este tema:

El ser se pierde objetivamente, pero entonces el sujeto se identifica con el objeto que se pierde. Si es necesario, puedo decir, en el erotismo: YO me pierdo... la pérdida voluntaria implicada en el erotismo es flagrante: nadie puede dudar de ello.²⁷

En el amor, el hombre entrega su cuerpo y, con él, su alma:

Ojos y oídos mueren: el mirar
y el oír con violencia se deslizan
sin sonido ni luz entre tus brazos.

(Destrucción de los sentidos)

En estos versos advertimos la consumación del amor que implica necesariamente la violencia (ésta entendida como la mínima o máxima alteración del orden de los cuerpos).

Bataille confirma:

Esencialmente, el campo del erotismo es el campo de la violencia, el campo de la violación.²⁸

Y en otra parte:

Hay en el paso de la actitud normal al deseo una fascinación fundamental de la muerte.²⁹

²⁷Georges Bataille. *El erotismo*. p. 48.

²⁸*Idem*. p. 30.

²⁹*Idem*. p. 32.

3. Otro de los rasgos que definen esta relación es —afirma Eunice Odio— que para Chumacero la amada en ocasiones se transfigura en la misma muerte:

Contigo transparente la caída
de un alud o huracán de rosas:
suspiros de manzana en tumulto
diciéndome que el hombre está vencido,
confuso en amarguras y vacías miradas.
En tí respondo al mundo, y en tu cuerpo
respiro ese sabor de los sepulcros.

(*Mi amante*)

La “funesta amante”, como dice el escritor en el primer verso del poema, es entonces la muerte transfigurada. El poeta parte de la mujer confundida en cuerpo y en alma con el hombre para mostrarla como su propia muerte.

Si esquematizáramos estas ideas, el poeta sería un pequeño círculo que cae solo o en ocasiones acompañado por la mujer (guía del hombre en ese desmoronamiento) en un abismo cónico que estrecha sus muros hasta llegar a la muerte que contiene la nada. Dos críticos confirman este fin del amor. Ramón Xirau observa:

...Alí Chumacero sigue el curso del movimiento que ha de llevarlo a la nada de un amor ausente, a la nada de una contemplación pasada, a la nada final y definitiva de la muerte.³⁰

Raúl Leiva, a su vez, dice:

Caracteriza a *Imágenes desterradas* ese permanente impacto corrosivo que disuelve la realidad del poeta: la mujer es “un incendio en ruinas”, y por su piel el sueño solloza; en esa dimensión de cosas en permanente proceso de desintegración, el propio cuerpo del poeta es “un sonido amargo de sílabas deshechas”.³¹

Debemos aclarar que la mujer en Chumacero coincide con la imagen que de ella expone Baudelaire en cuanto a que ambas conducen a la muerte; sin embargo, para nuestro escritor, la mujer es *compañera* en este triste viaje, mientras que para Baudelaire la mujer es reencarnación maligna de Satán. Eunice Odio aclara:

³⁰Ramón Xirau. *Op. cit.* p. 154.

³¹Raúl Leiva. *Op. cit.* p. 266.

No convierte a la mujer en monstruo satánico (tradición baudelairiana), chupador del cuerpo y del espíritu, aniquilador y temible. Muy al contrario, llega a mirarla con su propio yo variable y triste, su compañera en la pasión.³²

Ejemplo de la relación mujer-muerte son los siguientes versos:

Si al agua miras, mira
mi corazón ornado de sepulcros
bajo las olas que lo mueven,
crecido entre las ruinas de tu nombre,
(Espejo y agua)

y caricia se llama a tocar el recuerdo,
a sentir las tinieblas en las manos
y en un esfuerzo inútil oponerse
a ese tiempo que arrastra nuestro duelo
hasta inclinar los labios a la nieve
y tender en ceniza nuestros cuerpos.
(El sueño de Adán)

Chumacero desarrolla, en las últimas estrofas de "Amor entre ruinas", el motivo del desenlace amoroso: la mujer-muerte desaparece ante la terrible angustia del hombre que, ahora, debe concluir el viaje solo, con la desesperación y la certeza de que su único y verdadero amor es su pasión por la muerte:

Ahora tu desnudo yerto está,
amortiguado bajo su agonía,
quieta como la noche y la tristeza de mis labios,
y tus brazos al fin cedidos,
derrumbados bajo mi cuerpo,
me dejan a tu orilla, solo
con soledad de pluma y abandono o río subterráneo...

Respiro inconsolado reposando
en tus labios los míos temblorosos,
agonizante entre tus manos

³²Eunice Odio, cuartilla 39.

como náufrago o ala sin espacio,
dejando inmóvil mi desnudo
tal un sonido amargo de sílabas deshèchas,
y soy un balbuceo,
un aroma caído entre tus piernas rocas:
soy un eco.

(Amor entre ruinas)

La mujer es remplazada por la muerte para recibir al poeta-hombre
que acaba siendo, finalmente, la simple repetición de su propia voz, que
transita por el aire sepulcral de su tumba.

CAPITULO IV
LA MUERTE

*Quiero morir del todo; quiero morir con este
compañero, mi cuerpo.*

JORGE LUIS BORGES

El tema de la muerte es el motivo fundamental en la obra poética de Alf Chumacero. En los tres capítulos anteriores, hemos advertido la relación que guardan soledad, sueño y amor con la muerte. Sin embargo, no hemos analizado todavía ciertos matices peculiares de esta cuestión.

Como afirma Evelyn Picon-Garfield, junto a Gorostiza y Villaurrutia, Chumacero se suma "al elenco internacional de obsesos de la muerte, entre ellos San Juan de la Cruz, Quevedo, Baudelaire, Hölderlin, Poe, Novalis y Rilke";¹ además dos escritores importantísimos en la obra de nuestro poeta: Eliot y Cernuda. Si observamos con atención, estos nombres muestran su continuidad poética: la mística, el barroco, el romanticismo, el simbolismo y la vanguardia.

Muerte de Dios

Uno de los temas básicos del romanticismo es la muerte de Dios. Así lo expresa Octavio Paz en *Los hijos del limo*:

La ambigüedad romántica tiene dos modos, en el sentido musical de la palabra: uno se llama ironía y consiste en insertar dentro del orden de la objetividad la negación de la subjetividad; el otro se llama angustia y consiste en dejar caer, en la plenitud del ser, una gota de nada. La ironía revela la dualidad de lo que parecía uno, la escisión de lo idéntico, el otro

¹Evelyn Picon-Garfield. "La poesía de Alf Chumacero", en *Revista de la Universidad* núm. 20, diciembre de 1982. p. 15.

lado de la razón: la quiebra del principio de identidad. La angustia nos muestra que la existencia está vacía, que la vida es muerte, que el cielo es un desierto: la quiebra de la religión.²

El poeta moderno revela a cada momento su dualidad crítica: al participar como creador se convierte en un “pequeño Dios” (como dice Huidobro) que crea sus propias cosmogonías a la manera de Blake; pero, a la vez, niega las salidas que otorga la religión, pues la experiencia razonadora del siglo XVIII le ha hecho pensar: “¿Dios existe o no existe?” Al descartarlo se desprende del tronco situado a la orilla del abismo, y resbala y cae en ese hueco profundo y alucinante, en la contingencia y la sinrazón, en la angustia que provoca desgarramiento. ¿Cuál es la reacción creativa ante esto? El mismo Paz responde:

La respuesta es doble: la ironía, el humor, la paradoja intelectual; también la angustia, la paradoja poética, la imagen. Ambas actitudes aparecen en todos los románticos: su predilección por lo grotesco, lo horrible, lo extraño, lo sublime irregular, la estética de los contrastes, la alianza entre risa y llanto, prosa y poesía, incredulidad y fideísmo, los cambios súbitos, las cabriolas, todo, en fin, lo que convierte a cada poeta romántico en un Icaro, un Satanás y un payaso, no es sino respuesta al absurdo: angustia e ironía.³

Chumacero alude, en muy pocas ocasiones, a la divinidad. El primer poema de la sección “Páramos de sueños” —en el libro *Páramo de sueños*— es un texto significativo (lo hemos anotado en nuestro primer capítulo) que hace referencia a Dios:

Porque nada delata que existamos
en esta soledad del pensamiento,
y el olvido desciende hacia la tierra
como un equívoco de Dios.⁴

(*Vencidos*)

²Octavio Paz. *Los hijos del limo*. p. 71.

³*Idem*, p. 72.

⁴Es interesante observar la simbología del olvido para los hindúes. Mircea Eliade dice:

El “olvido” equivale al “sueño”, pero también a la pérdida de sí mismo, es decir, a la desorientación, a la “ceguera” (la venda sobre los ojos)... De una manera o de

Aunque el origen de todas estas actitudes es religioso, se trata de una religiosidad singular y contradictoria, pues consiste en la conciencia de que la religión está vacía. La religiosidad romántica es irreligión: ironía; la irreligión romántica es religiosa: angustia.⁶

A pesar de que en el "Poema de amorosa raíz" no predomina la angustia, lo religioso adquiere un tono profano. El amor sustituye a Dios: el poeta encuentra en el amor un asidero más fuerte y más arraigado.

Acerca de la relación angélico-diabólica, Raúl Leiva dice en su estudio:

...en su poesía lo angélico y lo diabólico parecen reconciliarse: tan pronto su visión es adánica, pura, de creación, como luego su voz y su eco íntimo parecen mostrarnos un mundo en agonía, en desintegración, donde los términos "muerte", "destrucción", "derrumbe" y muchos otros que expresan angustia y aniquilamiento le son familiares.⁷

En la religiosidad de Chumacero se observa una dualidad: por un lado, el poeta hace de ella el sostén y el cimiento para la creación artística; pero, por otro, el hombre sabe que Dios ha muerto y que ese sostén se ha desmoronado. El poeta mexicano, como afirma Raúl Leiva, realiza el sueño ambicioso de Blake: el matrimonio del cielo y del infierno.

En el "Poema de alta flor" se observa un tono similar al empleado por Rilke al evocar a Dios:

Quando esté la esperanza destruida
y los ángeles mudos, perdidos para siempre,
y el agua tan exigua que ni Dios beberá;
después de esto, después.

Chumacero confiere a la divinidad una necesidad propia y vital de los mortales. La ironía se enfatiza aún más, porque en la Biblia Dios domina la superficie de las aguas y en este poema todas las aguas se han

⁶Octavio Paz. *Op. cit.* p. 72.

⁷Raúl Leiva. "Alí Chumacero", en *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*, p. 263.

En este fragmento observamos la dualidad mencionada por Paz: la ironía, frente a la sinrazón de la existencia, contempla a un Dios despreocupado del mundo, de su creación; Dios se equivoca, comete un error ante los hombres: la omnipotencia se disuelve en esta respuesta irónica. Paralelamente, el poeta niega toda posibilidad de salvación; el hombre vive en una continua soledad mortuoria (recordemos los versos finales del poema: "Igual que rosa o roca: / crueles cadáveres sin agonía"): la angustia excede, en este caso, aun al sufrimiento existencial. Jean-Paul Sartre dice en *El existencialismo es un humanismo*:

...todo está permitido si Dios no existe y en consecuencia el hombre está abandonado, porque no encuentra ni en sí ni fuera de sí una posibilidad de aferrarse. No encuentra ante todo excusas. Si en efecto la existencia precede a la esencia, no se podrá jamás explicar por referencia a una naturaleza humana dada y fija; dicho de otro modo, no hay determinismo, el hombre es libre, el hombre es libertad.⁵

Sartre y Chumacero coinciden en que el hombre está abandonado. Sin embargo, discrepan, porque para Sartre el hombre realiza su existencia: conserva el poder de la libertad. Chumacero, por su parte, cierra las puertas de la redención, pues el hombre, como la muerte fugaz o perenne, es un "ser-para-la-muerte". De alguna manera, en "Vencidos" prevalece el determinismo: no en la forma del augurio que conduce la tragedia de Edipo en la vida, sino como la certeza de la gran caída en la nada.

El "Poema de amorosa raíz" recoge otra de las pocas menciones de Dios. El tercer verso de la tercera estrofa dice: "cuando el agua no estaba ni en la ciencia de Dios". El tono de este poema es radicalmente distinto al de "Vencidos", sin embargo, cabe preguntarse si anteponer el amor a todas las fuerzas del universo —incluyendo a la divinidad— no es una manera de rebelarse contra ella. En el fondo subyace, aparentemente, una aceptación del Génesis; este libro bíblico es el apoyo del poeta para transformar la realidad. Volvemos a advertir la ironía romántica: Chumacero parte de lo religioso para manifestar lo irreligioso. Paz afirma:

otra, el recuerdo implica un "olvido", y éste... equivale, en la India, a la ignorancia, a la esclavitud (cautividad) y a la muerte. (Mírcea Eliade. *Mito y realidad*, pp. 124 y 127.)

Pensamos que la última analogía (olvido-muerte) es la que se puede asignar a la obra poética de Alí Chumacero.

⁵Jean-Paul Sartre. *El existencialismo es un humanismo*, p. 27.

tornado escasas: esto nos remite al otro aspecto de la dualidad de Paz: la angustia.

Rilke crea un Dios con todas las imperfecciones de los seres humanos. En *El libro de horas* leemos:

Tú eres el futuro, la gran aurora
sobre los valles de la eternidad.
Eres gallo tras la noche del tiempo,
el rocío, los maitines, la moza,
el forastero, la madre y la muerte.

Eres la figura en transformación,
que solitaria emerge del destino,
que se mantiene sin gloria ni pena,
indescriptible cual bosque salvaje.⁸

Chumacero confiere, igualmente, atributos humanos a su Dios, pues, como dice Rilke, la divinidad es el forastero, la madre y la muerte; precisamente en este verso están comprendidos los tres temas más importantes en la obra del autor de *Páramo de sueños*: la soledad, el amor y la muerte. Acerca del forastero, o mejor dicho del extranjero, aclara en su *Discurso de ingreso a la Academia Mexicana de la Lengua*:

En tanto la ordenación del caos obedece a la propia e íntima ordenación interior del poeta, su respuesta al mundo en que reside no se ajusta al reconocimiento de las instituciones que precisan, con plena claridad, los alcances de la esperanza humana. Poesía y sociedad tienden, pues, a rehuirse por la incompatibilidad de los métodos a que recurren, por el desdén que una y otra se dedican.⁹

El tiempo

Uno de los problemas centrales del pensamiento del hombre contemporáneo es el tiempo. Ramón Xirau dice acertadamente:

⁸Rainer Maria Rilke. *Antología poética*. p. 52.

⁹Alí Chumacero. *Acerca del poeta y su mundo*. pp. 16-17.

...los poemas de Alí Chumacero están imbuidos de temporalidad: son poemas del tiempo. Lo cual no quiere tan sólo decir que en ellos se hagan múltiples referencias al tiempo, sino que su dinámica misma es la dinámica del tiempo.¹⁰

Hemos anotado que la dualidad muerte fugaz-muerte perenne rige en casi toda su obra poética. De la rosa o de la roca parte toda recreación del mundo.

Esta dinámica de la que habla Xirau es la de la muerte. El tiempo es el acercamiento más riguroso a la muerte. Todos sabemos que nuestras vidas concluirán su destino en "algún momento"; la vida y la muerte no pueden ser concebidas sin el tiempo, ni éste puede ser concebido sin la vida y la muerte. Tres ensayistas y el mismo Chumacero hablan de la fatalidad del tiempo. Raúl Leiva dice:

El poeta es una presa, un ser devorado continuamente por el tiempo: cruza como una flecha sin retorno por el cielo de la poesía... En todo el libro se escucha el paso del tiempo, su latir sosegado hacia la muerte. Pero es un tiempo en permanente disolución, en combustión interna, que se desgaja contra los acantilados del olvido.¹¹

José Emilio Pacheco explica:

..., el poeta le devuelve al tiempo lo que el tiempo le da, y hoy una poesía que no exprese la quiebra de la gran ilusión está condenada a la irrealidad, a no tener ni la molesta permanencia de un testimonio.¹²

Ramón Xirau expresa:

pensar que la vida es "inútil permanencia", que todos los hombres vivimos "para siempre" "en las pupilas de un cadáver". El tiempo entraña muerte.¹³

¹⁰Ramón Xirau. "Alí Chumacero", en *Poesía iberoamericana contemporánea*. p. 151.

¹¹Raúl Leiva. *Op. cit.* pp. 244 y 246.

¹²José Emilio Pacheco. Presentación a *Poemas de Alí Chumacero*. Disco con la voz del autor, serie Voz Viva de México. p. 3.

¹³Ramón Xirau. *Op. cit.* p. 152.

Y Alí Chumacero observa (refiriéndose a los poetas modernistas):

La conciencia de la destrucción, la seguridad de que el tiempo triunfará definitivamente, el temor a morir, aparecen de pronto y lo invaden con fervor. La duda lo persigue... De la desdicha surge entonces la canción que aspira a conservar el relámpago brotado de las ruinas.¹⁴

La concepción del tiempo es variable. Para algunas sociedades antiguas, el ideal era el pasado, un pasado que la mente humana adquiere a través del inconsciente: el pasado original. Así lo señala Octavio Paz:

El pasado atemporal del primitivo se atemporaliza, encarna y se vuelve tiempo cíclico en las grandes civilizaciones de Oriente y del Mediterráneo; la India disipa los ciclos: son literalmente el sueño de Brahma. Cada vez que el dios despierta, el sueño se disipa..., según los indios, esta edad que vivimos ahora, caracterizada por la injusta posesión de riquezas, durará 432 000 años.¹⁵

Encontramos también las culturas occidentales modernas que adoran el futuro: amor por el cambio, la escisión, la heterogeneidad y la sorpresa. La tradición judeo-cristiana vive en función del más allá: el paraíso, retorno a la Edad de Oro, al tiempo donde no existe el tiempo: la eternidad: anulación del tiempo. Los existencialistas, a su vez, rechazan el pasado y el futuro, viven de los instantes cotidianos, víctimas del tedio y la náusea.

Pero, nos preguntamos, ¿cuál es la concepción del tiempo en Chumacero? Lo ligamos con el tiempo lineal: sabe que el transcurrir nos acosa y que al morir encontramos la nada. El poeta, además, busca la interrupción del tiempo en el placer amoroso, es decir, la satisfacción de la vida debe ser hallada en el presente; se añaden a todo esto las experiencias terrenas de la muerte que suspenden, instantánea o eternamente, la existencia. Landsberg indica:

Hay estados análogos a la muerte que forman parte todavía, en cierto grado, de la experiencia que podemos tener de nosotros mismos: el sueño

¹⁴Alí Chumacero. *Op. cit.* pp. 19-20.

¹⁵Octavio Paz. *Op. cit.* p. 30.

profundo, algunos tipos de desmayo, el recuerdo oscuro del estado embrionario prenatal provocado por una especie de meditación, etc. También se da una experiencia de la muerte en el peligro vivo de ella: en la guerra, la enfermedad grave, los accidentes, etc. Existen mil maneras diferentes de presentir y representarse la muerte propia.¹⁶

Agreguemos a esto algunos estados análogos a la muerte propios de la poesía de Chumacero: la soledad, los primeros instantes del sueño, la actividad creadora, el éxtasis amoroso y la muerte de la amante que complementan la suspensión del tiempo en esta poesía.

La fascinación por la muerte, por otra parte, permite que el poeta piense en el devenir:

Olas que sobre el viento la muchacha abandona
y mundo que en sus ojos salva su doncellez,
ruina se tornan luego, descanso mutilado
por el viaje sin límites y el inviolable incendio
de imágenes que caen desiertas a la arena.

La mirada, el amor, los árboles y el vicio,
los besos, las estrellas, el ángel de la guarda,
víctimas bajo un puente de horror y de silencio,
corren de llama en llama, juegan con los adioses
y al fin lavan sus cuerpos en sepulcros tranquilos.

(Viaje en el tiempo)

La ruina se torna en la muerte perenne que surge a cada instante. Así la muerte que cada hombre lleva en sí conduce a la fascinación de un futuro que se muestra en el presente. Esta implicación de tiempos define al hombre como proyecto de su muerte: la que vivimos a diario, la que comienza cuando nacemos. En la segunda estrofa del poema citado se aprecia el influjo de Rilke:

Pues somos tan sólo corteza y hoja.
La gran muerte, que cada uno en sí lleva,
es fruto en torno a lo que todo gira.

¹⁶Paul Ludwig Landsberg. *Experiencia de la muerte*. p. 69.

Por ella se despierta la muchacha
y surge como un árbol de una voz
y por ella anhela ser el niño hombre;
y la mujer le es confidente al joven
de ansias que nadie más puede aplacar.
Por ella lo mirado es como eterno,
aunque haga mucho tiempo que pasó,
y aquel que imaginó y construyó
fue mundo por esta fruta, y se heló
y deshelo, y la acarició su viento,
y la alumbró. En ella entró el calor todo
del pecho y el blanco ardor del cerebro:
Mas los ángeles pasan cual bandadas
de aves, y hallan toda fruta en agraz.¹⁷

Todo gira alrededor de la muerte. Eugene L. Moretta ha comparado, acertadamente, este texto de Rilke con un fragmento de un ensayo de Villaurrutia:

En momentos como los que ahora vivimos, la muerte es lo único que no le pueden quitar al hombre; le pueden quitar la fortuna, la vida, la ilusión, pero la muerte ¿quién se la va a quitar? Si la muerte la llevamos, como decía un poeta, dentro, como el fruto lleva la semilla. Nos acompaña siempre, desde el nacimiento, y nuestra muerte crece con nosotros.¹⁸

Así —volviendo a Chumacero— el tiempo avanza dejando huellas imborrables: ruinas desoladas que contemplan el transcurrir con sabiduría intacta de permanencia. Evelyn Picon-Garfield asegura:

Alimentada por el enamoramiento de la carne dolorida (...), su introspección psíquico-anímica le proporciona la experiencia vital del implacable paso de una muerte imperfecta y parcial por ser simulacro de la definitiva. Agobiado por un vacío circundante, sólo su pulso, delator de su mortalidad, le asegura que vive y muere a la vez.¹⁹

De esta manera, podemos concluir que el tiempo porta las dos caras de la muerte: la negativa, la fatal, la que delata la angustia del hombre,

¹⁷Rainer Maria Rilke. *Op. cit.* p. 56.

¹⁸Xavier Villaurrutia. *Obras*. p. 771.

¹⁹Evelyn Picon-Garfield. *Op. cit.* p. 16.

y la positiva, la cotidiana, la que nos redime, pues nos concede reposo. Dos caras opuestas que pertenecen al mismo fenómeno, dos caras que se complementan para formar la unidad abierta y dinámica más recurrente en la obra poética de Alí Chumacero.

El ritmo

Samuel Gili y Gaya explica en *El ritmo en la poesía contemporánea*:

...diré que el *ritmo* en su más amplio sentido, es la repetición en el tiempo de ciertos fenómenos (apariencias). La reaparición de percepciones ya vividas, o de algunas que nos las recuerdan, tiene sin duda un valor estético. Con esto queda dicho que el ritmo del lenguaje no es indispensable que sea acústico, fonético, basado en la repetición de acentos o agrupaciones de sonidos. Revivir ciertas representaciones, imágenes o estados afectivos a lo largo del poema, puede producir efectos de recurrencia tan densos como los que se obtienen con la rima, los pies y los acentos fijos.²⁰

El ritmo es tan importante que hay poetas que lo perciben antes de conocer el contenido de su futura creación: uno de los grandes poemas de nuestro siglo —*El cementerio marino*— fue concebido así. Paul Valéry expone:

Respecto al *Cementerio marino*, esa intención no fue al principio más que una figura rítmica vacía, o llena de sílabas vanas, que me obsesionó durante algún tiempo. Advertí que dicha figura era decasilaba,... El demonio de la generalización me sugería el intento de elevar ese *Diez* a la potencia de *Doce*, y me propuso una estrofa de seis versos y la idea de una *composición* basada en el número de esas estrofas y en una diversidad de tonos y funciones por asignarles. Entre las estrofas debían figurar contrastes o correspondencias. Esta última condición pronto exigió que el posible poema fuese un monólogo del "yo",...²¹

A través del ritmo, el poeta reconoce el tema de su obra. Claro, hay escritores que trabajan de distinta manera, pero necesariamente cada

²⁰Samuel Gili y Gaya. *El ritmo en la poesía contemporánea*. p. 7.

²¹Paul Valéry. *El cementerio marino*. p. 23.

poeta moderno crea *su* propio ritmo: en él se vierte en forma fonética y semántica su microcosmos. En el caso de Alí Chumacero, el ritmo se puede observar en la reiteración de las diferentes experiencias de la muerte.

En un texto sobre Góngora, Jorge Guillén asevera que “todo confluye hacia un rigor de lenguaje y de poesía, conseguido mediante la depuración y la insatisfacción de los medios expresivos ya existentes”.²² Esta afirmación sería aplicable a la poesía de Chumacero. Así Ramón Xirau indica:

Rigor y disciplina caracterizan a la poesía de Alí Chumacero.²³

José Emilio Pacheco señala:

Una obra caracterizada por el rigor, que se opone sus propias dificultades —y a cada paso sabe resolverlas.²⁴

José Luis Martínez manifiesta:

Posiblemente no exista entre los jóvenes ninguna poesía más estricta, consciente y lúcida que la de Alí Chumacero. Los poemas que conforman sus dos libros, *Páramo de sueños* (1944) e *Imágenes desterradas* (1948), patentizan un labrado minucioso, un disciplinado sentimiento y un sentido penetrante de lo que un poema significa.²⁵

Frank Dauster sostiene:

Chumacero ha sido llamado el mejor poeta post-*Taller* y con sobrada razón. *Páramo de sueños* (1944) e *Imágenes desterradas* (1948), demuestran una lúcida disciplina de forma y contenido.²⁶

Pero ¿en qué consiste ese rigor que permite a Chumacero lograr el ritmo de la muerte viva y cotidiana? Desglosaremos, pues, algunas de las

²²Jorge Guillén. *Lenguaje y poesía*. p. 17.

²³Ramón Xirau. *Op. cit.* p. 149.

²⁴José Emilio Pacheco. *Op. cit.* p. 1.

²⁵José Luis Martínez en la “Presentación” a la edición facsimilar de la revista *Tierra Nueva*. p. 7.

²⁶Frank Dauster en la “Presentación” a la edición facsimilar de la revista *Tierra Nueva*. p. 9.

características implícitas en el proceso creativo y que se dan con mayor frecuencia:

1. La reiteración (fonética y semántica). Encontramos elementos constantes como las palabras crepusculares del acabamiento, los verbos del descenso y de la muerte, la simbología propia del poeta, el uso del participio como adjetivo y el insistente empleo de los enlaces.

2. La utilización de sintagmas largos y complejos (véase “Anunciación”, poema de 37 versos que conforman un solo enunciado). En ellos se multiplican las oraciones coordinadas, pero sobre todo las subordinadas que desvían el asunto principal (con analogías complicadas) creando la ambigüedad.

3. La postergación del asunto principal. Hemos visto cómo la oración central del “Poema de amorosa raíz” —“ya éramos tú y yo”— aparece en el último verso.

4. La preferencia por iniciar los enunciados con la misma palabra. Sobre esto, Evelyn Picon-Garfield aclara:

Se acumulan los sintagmas encabezados con el mismo vocablo (no siempre a modo de anáfora);...²⁷

5. El uso de varias comparaciones que aluden a una sola imagen:

y luego no creemos nada,
somos desolación o cruel recuerdo,
vacío que no encuentra mar ni forma,
rumor desvanecido en un duro lamento de ataúdes.

(Jardín de ceniza)

Del primer verso parten cuatro analogías que demuestran la riqueza expresiva chumaceriana.

6. Las combinaciones léxicas que, por lo general, observan dos relaciones: la analogía y la contraposición. Ejemplo de la primera es: “mudos cadáveres precipitados / a una impasible tempestad” (“Vencidos”); y de la segunda: “cristal de sombra” (“A una flor inmersa”).

²⁷Evelyn Picon-Garfield. *Op. cit.* p. 19.

7. El empleo de la “o”, conjunción disyuntiva, para dar paralelismos o dualidades en las imágenes. Recordemos algunos casos:

Mi agonizante voz o aire de recién nacido
(*Tú, silencio, yo*)

y como un pálido recuerdo
o ángel desalado
(*A una flor inmersa*)

Igual que roca o rosa
(*Vencidos*)

como doble sueño o palabra
inserta en eco hasta llegar
a la primera orilla del silencio
(*Espejo de zozobra*)

8. Los claroscuros. Estos no aparecen con tanta insistencia como los elementos anteriores. Un ejemplo se encuentra en “Amor entre ruinas”: “el aliento lucero que incendiaba los aires/abriendo entre la noche un gran árbol de luz”.

9. La técnica de decir indirectamente. El poeta se dirige a la muerte sin nombrarla:

Al nombrarte en tu incinerado nombre,
siento tenerte desde tus orígenes,
viva, clara como un espejo limpio,
presente en mi alegría de aliento que se apaga.
(*Tú, silencio, yo*)

10. La profusión de imágenes. En el poema anteriormente citado sobresalen varias imágenes sobre el silencio: “campanas inertes”, “fuente destrozada”, “desesperada estrella”, “casa derrumbada”, “mariposa ya sin alas”, “carretera abandonada”.

11. Finalmente, el labrado del verso oscila entre la métrica tradicional y la irregularidad que da la silva.

a) El interés por las formas clásicas. Acerca de esto, José Luis Martínez expresa:

Su comprensión y simpatía por las formas clásicas revelan la malicia con que recibe las facilidades caóticas, aunque no deje de servirse de las conquistas verdaderas. No hace, con todo, un juego, vacío de virtuoso: rescata su vida en el vaso de una poesía que cincela y pule con un desatado amor por las formas bellas.²⁸

De los 17 poemas con verso de metro fijo (en los dos primeros libros), 8 están contruidos en forma de soneto y los demás varían entre cuartetos, quintetos, octavas y estrofas de once versos. El metro predominante es el endecasílabo y, en menor grado, el heptasílabo; son raros los metros pares (salvo el alejandrino, que combina dos heptasílabos y, en pocas ocasiones, el octodecasílabo, que combina dos eneasílabos). Veamos el manejo de la forma clásica en uno de sus sonetos:

- 1 (A) Labio clamando al viento mi pecado;
- 2 (B) su ráfaga en sí misma se calcina,
- 3 (B) y su fiel llamarada me ilumina
- 4 (A) al pronunciar tu nombre desolado.

- 5 (C) Oído para oír, del mundo, sombras;
- 6 (D) secreto recordar si los jazmines
- 7 (D) desbordan ruidos, tómulos afines
- 8 (C) a tu incendiada unción cuando los nombras.

- 9 (E) Mano que se divaga en ansiedades
- 10 (F) ajenas al amor y a la hermosura;
- 11 (E) soledades del tacto, soledades

- 12 (G) que en hermandad de labios y de oídos
- 13 (F) van a erigir, con toda su amargura,
- 14 (G) la tempestad sin fin de los olvidos.

(En el desierto)

Observamos la rima consonante ABBA, CDDC, EFE, GFG. Chumacero ha alterado la combinación de la rima tradicional ABBA,

²⁸José Luis Martínez. *Op. cit.* p. 7.

ABBA, CDC, DCD que ofrece sólo cuatro o, cuando mucho, cinco rimas (en este caso, los tercetos riman CDE, CDE). El endecasílabo es polirrítmico: el poeta utiliza las cuatro formas clásicas de este metro: enfática, heroica, melódica y sáfica, que respectivamente reciben acentuación interna: 1, 6, 10; 2, 6, 10; 3, 6, 10; y 4, 6, 10. Navarro Tomás anota la preponderancia del sáfico en el posmodernismo:

La variedad sáfica, que es la predominante, apenas pasa del 40 por 100; la melódica se mantiene en el 30 por 100, y la heroica no desciende del 24 por 100. La modalidad enfática se limita, como de ordinario, a una cifra no superior al 5 por 100.²⁹

En el primer cuarteto se pueden observar las cuatro modalidades del endecasílabo en orden progresivo, de tal manera que el acento —entre la primera y la sexta sílabas— se va corriendo una sílaba en cada verso. En el segundo cuarteto, los tres primeros versos son de la variedad heroica y el último de la sáfica. El primer terceto empieza, de nuevo, la alternancia de las cuatro modalidades acentuales (9:enfático, 10:heroico, 11:melódico, 12:sáfico). Finalmente, los dos últimos versos repiten la forma sáfica. Con este manejo de los acentos el poeta logra un polirrítmico, con cierto predominio del equilibrio (heroico) y la lentitud (sáfico).

Por utilizar una forma rígida, los tres enunciados que se emplean son cortos y menos complicados de los que usa generalmente Chumacero en la forma irregular. Cada uno comienza con un parte del cuerpo: labio, oído y mano, que aluden a tres funciones importantes de las relaciones entre los hombres: la voz, el oído y el tacto. Enlazados los tres por la soledad (en los versos 11 y 12) remiten al olvido, que es una forma de muerte. Otras sensaciones se añaden a las usuales (los jazmines no sólo son gratos a la vista y al olfato: lo sobrepasan, pues entran en el ámbito del oído a través de la mujer que los nombra), pero la estructura del poema es, dentro de la escritura de Chumacero, de relativa sencillez.

b) El interés por la *silva*. De los 51 poemas que conforman los dos primeros libros, 34 están contruidos bajo esta forma irregular (recordemos que dos grandes obras de la poesía del barroco, *Soledades* y *Primero sueño*, también utilizan esta forma).

²⁹T. Navarro Tomás. *Métrica española*. p. 476.

Navarro Tomás define la silva:

Serie más o menos extensa de endecasílabos solos o combinados con heptasílabos rimados libremente y de ordinario con algunos versos sueltos. Suele practicarse la misma forma con versos de otras medidas.³⁰

Y en otra parte de su libro:

la trabada forma de la composición borra toda idea de división estrófica³¹

Y al hablar de la silva posmodernista:

Se extendió el uso de la silva predilecta de Unamuno, formada por metros impares en los que además de los de once y siete sílabas intervienen los de tres, cinco y nueve y el alejandrino 7-7.³²

Precisamente esta última descripción es la que se puede adscribir a Chumacero y le sirve muy bien para desarrollar sus extensos enunciados complejos y selváticos. Este último carácter es señalado por Jaime Labastida:

podría vincularse la palabra "silva" a la representación de bosque, selva, silencio, materia informe, improvisación, raptó, entusiasmo, forma desarticulada y, también en cuanto a la forma, una combinación de versos distintos: "una forma poética libre y suelta" (Vossler).³³

Muchos de estos matices son considerados en la obra de Chumacero como fundamentales. Observemos, ahora, las implicaciones que guarda esta forma en uno de sus poemas que mejor muestran las virtudes de la silva: "A una flor inmersa":

- 1 (7) Cae la rosa, cae
- 2 (7) atravesando el agua,
- 3 (9) lenta por el cristal de sombra

³⁰ *Idem.* p. 546.

³¹ *Idem.* p. 254.

³² *Idem.* p. 473.

³³ Jaime Labastida. *El amor, el sueño y la muerte en la poesía mexicana.* p. 49.

4 (7) en que su tallo ahoga;
5 (7) desciende imperceptible,
6 (7) clara, ingávida, pura
7 (11) y las olas la cubren, la desnudan,
8 (7) la vuelven a su aroma,
9 (11) hácenla navegante por la savia
10 (7) que de la tierra nace
11 (7) y asciende temblorosa,
12 (11) desborda la ternura de su tacto
13 (7) en verde prisionero,
14 (7) y al fin revienta en flor
15 (11) como el esclavo que de noche sueña
16 (7) en una luz que rompa
17 (9) los orígenes de su sueño,
18 (14) como el desnudo ciervo, cuando la fuente brota,
19 (11) que moja con su vaho la corriente
20 (7) destrozando su imagen.

21 (7) Cae más aún, cae
22 (7) más allá de su savia,
23 (9) sobre la losa del sepulcro,
24 (11) en la mirada de un canario herido
25 (9) que atreve el último aletazo
26 (11) para internarse mudo entre la sombras.
27 (7) Cae sobre mi mano
28 (11) inclinándose más y más al tacto,
29 (14) cede a su suavidad de sábana mortuoria
30 (9) y como un pálido recuerdo
31 (7) o ángel desalado
32 (9) pierde una estela de su aroma,
33 (11) deja una huella: pie que no se posa
34 (11) y yeso que se apaga en el silencio.

El poema se compone de 16 heptasílabos, 10 endecasílabos, 6 eneasílabos, y dos alejandrinos (7-7). La rima asonante (utilizada por Chumacero casi siempre en la silva) se presenta de la siguiente manera:

Primera estrofa

a-e: 1-10-20.

o-a: 3-4-8-11-16-18.

u-a: 6-7.

e-o: 13-17.

versos sueltos: 5,9,12,14,15,19.

Segunda estrofa

a-o: 25-27-28-31.

o-a: 26-29-32-33.

e-o: 30-34.

versos sueltos: 21,22,23,24.

De los versos sueltos, el 9 puede rimar con el 22; el 12 con una serie de versos de la segunda estrofa; y el 21 puede rimar con el 1, 10 y 20.

La rima más insistente es *o-a*, tal vez por partir de la *rosa*, que es el concepto clave del poema; es más, en la mayoría de estas palabras rimadas encontramos cierta relación con diferentes imágenes referidas a la rosa: sombra, aroma, temblorosa, mortuoria, ahoga, rompa, brota y posa. Hay algunos otros léxicos internos que también riman: desborda, moja, olas y losa. La última voz da una evidente paronomasia que permite identificar a la rosa, por acercamiento fonético, con la muerte (ya que el verso dice: "sobre la losa del sepulcro"). Algunas otras rimas internas se dan en 5-11 (desciende-asciende), 11-12 (temblorosa-desborda), 17-18 (sueño-ciervo), 18-19 (brota-moja) (fuente-corriente) y 2-20 (atravesando-destrozando).

La primera estrofa es más equilibrada, pues oscila entre el heptasílabo y el endecasílabo; en la segunda se altera esta armonía, porque hay una mayor participación de los eneasílabos. Cuando los versos no están separados por puntuación y terminan en vocal, el siguiente verso se inicia con otra vocal para dar mayor fluidez al encabalgamiento.³⁴ Se presenta, además, una aliteración (menos frecuente): "cede a su suavidad de sábana mortuoria".

Del verso 14 se desprenden dos comparaciones: la primera aparece en los versos 15 a 17 y la segunda en los versos 18 a 20. Encontramos una ampliación del verso 23 en los versos 24 a 26; y los versos 32 a 34 son materia de una analogía doble: la que se da en los versos 30 y 31.

³⁴Lo podemos advertir en los versos 1-2, 3-4, 6-7, 8-9, 10-11, 12-13, 13-14, 15-16, 23-24, 27-28, 29-30, 30-31 y 33-34. No sucede así en los versos 9-10, 16-17, 19-20, 21-22, 24-25, 25-26 y 31-32.

El ritmo acentual es variable: casi todos los metros son polirrítmicos (por ejemplo, el heptasílabo tiene acentuación interna: 1-4-6, 4-6, 2-6, 1-3-6, 2-4-6, 3-6).

Reiteraciones: *a)* cada principio de enunciado (hay tres en el poema) repite la palabra *cae*; *b)* los versos 12-13 y 28-29 insisten en la suavidad del tacto de la rosa; *c)* los versos 3 y 26 dejan entrever la comparación rosa-canario herido, a través de la sombra; *d)* se reitera el aroma, uno de los atributos esenciales de la rosa, en los versos 8 y 32; *e)* se duplica la palabra *savia* en los versos 9 y 22; y *f)* se multiplican las alusiones al proceso de la muerte o a la caída onírica en los versos 1-2-3, 21-22-23, 29 y 33-34.

Como se puede ver, casi todas las palabras y los versos se entretajan de tal manera que sería difícil prescindir de alguna parte del texto o cambiarla. Esto es lo que, finalmente, nos muestra el rigor de esta estructura poética: disciplina lúcida que revela el extraordinario trabajo escultórico en un poema.

Es así cómo, a través de metros fijos y variables, de reiteraciones, de palabras que coinciden en el desgarramiento y, en fin, de una forma depurada, Chumacero logra inventar *su* ritmo, el ritmo que le impone la muerte que lleva en sus raíces.

CAPITULO V
PALABRAS EN REPOSO

*Degradaciones evidentes:
la realidad es la caída
a todo riesgo el gesto sordo
al borde mismo de los ojos
de toda bestia solitaria
humillaciones y obstinado
polvo del hueco del silencio.*

ENRIQUE FIERRO

(Homenaje a Alí Chumacero)

Palabras en reposo es el último libro de poesía de Alí Chumacero. La primera edición fue publicada en 1956, ocho años después de *Imágenes desterradas* (1948); la segunda edición aumentada apareció nueve años más tarde, en 1965. Esto presupone que los 24 poemas que conforman el libro se realizaron en el transcurso de 17 años y que el trabajo del poeta tuvo que haber sido estrictamente minucioso y disciplinado.¹ El libro señala la segunda y última parte de su producción poética. Desglosamos, a continuación, las diferencias más notables entre *Palabras en reposo* y los libros anteriores a fin de mostrar el cambio en su temática.

1. Incursión del poeta en un mundo menos abstracto. Sin embargo, esta incursión es llevada a cabo a través de una labor aún más inteligente y erudita de difícil acceso a los lectores comunes: *Palabras en reposo* exige reiteradas lecturas que nos familiaricen y nos permitan la participación en este libro tan singular y original en la poesía mexicana.

Palabras en reposo motiva el silencio posterior de Chumacero. Así lo sostiene José Emilio Pacheco:

¹José Emilio Pacheco asegura que los últimos poemas de Chumacero fueron escritos en 1958, es decir, diez años después de haber publicado *Imágenes desterradas* y a dos años de la primera edición de *Palabras en reposo*. De cualquier forma, el resultado del trabajo disciplinado es el mismo.

Después de *Palabras en reposo*, título que anunciaba su propia culminación y desenlace, Chumacero eligió callarse porque el camino de extremo rigor y máxima dificultad que se había impuesto sólo iba a llevarlo, en caso de persistir en él, a la tautología y el solipsismo.²

2. *Palabras en reposo* abre otras perspectivas en la poesía de Chumacero. Por primera vez aparecen personajes concretos: el peregrino, el suicida, el proscrito, el hijo natural, la prostituta, etcétera. Esto obliga a que su mundo se aproxime más a la realidad. Eunice Odio ilustra este cambio:

En su actitud más reciente la actitud del poeta se ha modificado ligeramente. No es que haya permitido la entrada al "castillo fuerte", sino que después de cerrarlo inventando nuevas cerraduras, ha bajado de su fortaleza. Ha salido a la calle. El impulso hacia la abstracción ha descendido un grado... Ahora el hombre ha adquirido cuerpo, se ha individualizado; se le puede encontrar en determinadas circunstancias.³

El poeta se convierte en un atento observador de la cotidianidad: ha encontrado en cada personaje una forma de verter sus propias preocupaciones. Soledad, amor y muerte vuelven a ser los temas primordiales, pero ahora encarnados en personajes plenamente reconocibles en la sociedad. Acertadamente, Marco Antonio Campos explica:

Es el yo social de Chumacero, o mejor dicho, el yo que se identifica con personajes señalados de la sociedad.⁴

También José Emilio Pacheco coincide en afirmar de este libro:

...es el más cerrado y al mismo tiempo el más abierto: aquel que se abre al nosotros y está poblado por personajes dramáticos, por las penas y los goces de los semejantes.⁵

Todos estos personajes forman un *nosotros* caracterizado por el rechazo de la sociedad. Algunos reniegan de la aceptación del modelo

²José Emilio Pacheco. Nota a *Responso del peregrino*. p. 4.

³Eunice Odio, cuartilla 47.

⁴Marco Antonio Campos. Prólogo a *Poesía completa* de Chumacero. p. 12.

⁵José Emilio Pacheco. Nota...*Op. cit.* pp. 4-5.

de vida predominante: coinciden en *alterar* el orden que marcan las normas impuestas como formas de conducta. Otros adquieren conciencia de su cercanía con la muerte, de su desesperanza y de su inútil permanencia en este mundo.

3. La cotidianidad más dolorosa y, a la vez, la más placentera se hace más notable; este libro evidencia la angustia del destierro, por un lado, y la ansiosa e insegura búsqueda efectuada por personajes como el peregrino, el rufián, el viudo, la viuda, el hijo natural, la prostituta y la adúltera, por el otro. Octavio Paz afirma:

Los poemas de Alí Chumacero son sucesos de la carne o del espíritu que ocurren en un tiempo sin fechas y en alcobas sin historia. Es el tiempo cotidiano de nuestras vidas cotidianas recreado por un oficio estricto que, en sus mejores poemas, se resuelve en un diáfano equilibrio. No encuentro mejor palabra para definir a este arte que la palabra *cristalización*.⁶

4. Esta recreación de lo cotidiano provoca la combinación de su estilo puramente lírico con un tono narrativo-objetivo: la mayoría de los poemas de *Palabras en reposo* cuentan una pequeña historia. Pero lo original de esta combinación es que el poeta logra (cuando el lector está familiarizado con su lectura) que el lector participe y no sea mero receptor ajeno al texto y al personaje. Por esta razón, José Emilio Pacheco insiste en que la historia que se puede leer en el revés de los poemas no es tan importante, sino la aprehensión que cada lector obtiene de su diálogo con ellos.

5. Este libro presenta, además, un carácter religioso —difícil por su erudición— apoyado en pasajes bíblicos, que aflora constantemente y que denota la influencia de Ramón López Velarde y, sobre todo, de T.S. Eliot. Paz caracteriza, en el prólogo a *Poesía en movimiento*, este aspecto religioso con dos palabras que sintetizan la intención del poeta: por un lado, la “poesía de Chumacero es una *liturgia* de los misterios cotidianos”;⁷ y, por el otro, se refiere a un elemento que la complementa: *profanación*.⁸ Precisamente, la *liturgia* es el tono con el que Chumacero expresa su incredulidad, su vacío religioso, su *profanación*.

⁶Octavio Paz. Testimonio en *La Letra y la Imagen de El Universal*, 12 de octubre de 1980. p. 4.

⁷Octavio Paz. Prólogo a *Poesía en movimiento*. p. 20. El subrayado es nuestro.

⁸*Ibidem*.

6. El énfasis sobre la muerte se manifiesta en casi todos los personajes. En una entrevista concedida a Cristina Pacheco, el poeta explica el título de su último libro como “convicción de muerte, muerte de todas las cosas y desde luego de las palabras mismas”.⁹ La palabra *reposito* denota quietud e interrupción; desde el primer punto de vista, nos situamos frente a la muerte inmóvil, descansando en el instante efímero y a la vez eterno; la interrupción, por otro lado, señala suspensión del tiempo: la muerte real y sus estados análogos.

7. Desde el punto de vista estructural y rítmico:

a). Los enunciados son más breves (comparemos el más largo de este libro: 11 versos, con el más largo de su producción anterior: 37 versos) y morfosintácticamente más sencillos.

b). Casi se cancela la posibilidad de postergar el asunto principal.

c). Son muy pocos los enunciados encabezados con la misma palabra.

d). Se reduce el empleo de la *e*, conjunción disyuntiva.

e). Se acentúa aún más la técnica de no hacer las referencias directamente. Este es uno de los recursos que hacen difícil y hermética la lectura. La mayoría de los poemas recuerdan personajes: la prostituta, el suicida, el rufián..., pero en muchos de ellos ni siquiera se les nombra.

f). Chumacero continúa utilizando la silva y, esporádicamente, los metros fijos. Se observa la preferencia por las estrofas breves. Acerca de la musicalidad de esta poesía, Paz dice:

Huye de los versos rotundos y la música de su poesía es una monodía más cerca de la liturgia que del canto.¹⁰

g). Hay un apartamiento evidente de las imágenes e influencia del grupo de los Contemporáneos, sin que esto significara una ruptura total, ya que son menos recurrentes los vocablos espejo, cristal, rosa, silencio, etcétera. Predomina un vocabulario de términos religiosos (del Antiguo Testamento en los libros de los profetas: desde Isaías hasta Malaquías; y del Nuevo Testamento en el Apocalipsis de San Juan): ciénaga, escoria, tempestad, estupor... Además, la cotidianidad propicia el uso de palabras comunes y familiares: cigarrillo, oficina, navaja, casa..., utilizadas con gran maestría literaria: confirmamos esto con dos ejemplos:

⁹Cristina Pacheco. “‘La poesía no es privilegio del poeta’, con Alí Chumacero, en sus cuarenta años de escritor”, en suplemento de *Siempre!*, noviembre de 1980. p. 31.

¹⁰Octavio Paz. Testimonio... *Op. cit.* p. 4.

Río abajo descubro la cerveza, el denuesto,
el humo del tabaco cegando los perfiles,
la música estancada en húmedos salones, la ceniza
cumpliendo lentamente
entre sorbos y gráciles cumplidos.

(*La noche del suicida*)

O bien:

La mano al descender con la navaja ahuyenta
el mal del rostro, vence
edades y palabras y destruye
la huella sudorosa del alquilado amor.

(*Vacaciones del soltero*)

Estos son los cambios más sobresalientes que saltan al comparar las dos etapas poéticas de Chumacero. Pero el sentido esencial de *Páramo de sueños* no se podría descubrir sin buscar en sus personajes la reflexión acerca del mundo. Por esto, analizaremos algunos de los más representativos.

El peregrino

Respecto a este personaje, nos concretaremos al análisis de “Responso del peregrino”, que ha sido reconocido, por casi todos los que han escrito sobre Chumacero, como uno de sus mejores poemas. Sólo por mencionar a algunos, citemos a Pacheco y a Campos, quienes, respectivamente, afirman:

“Responso del peregrino”, el segundo poema largo y uno de los más hermosos que ha escrito Chumacero, es singular en su producción y en la lírica mexicana de nuestro tiempo.¹¹

“Amor entre ruinas”, “Responso del peregrino” y “La noche del suicida”. Casi me atrevo a afirmar que mientras perviva la sensibilidad poética de las generaciones, uno de los poemas que se leerán infatigablemente será el segundo.¹²

¹¹José Emilio Pacheco. Presentación a *Poemas* de Alí Chumacero. Disco con la voz del autor, serie Voz Viva de México. p. 3.

¹²Marco Antonio Campos. *Op. cit.* p. 10.

“Responso del peregrino” es el poema más erudito —desde el punto de vista religioso— de Chumacero. En el mismo título se advierte su carácter litúrgico: el *responso* se define como las preces y los versículos que se rezan por los difuntos; además, esta oración la pronuncia un peregrino, es decir, un hombre que viaja a un lugar sagrado (o, en sentido figurado, un hombre que atraviesa por la vida como si ésta fuera un paso para ser recibido en el *más allá*), un extranjero en la tierra.

El tema del texto es sumamente original; se refiere al vaticinio apocalíptico hecho a la pareja que se aproxima al matrimonio, contrario a la costumbre de los augurios de felicidad. Acerca de esto, Pacheco explica:

...el gran “Responso del peregrino” es un canto epitalámico, cruzado desde el principio por ecos de oraciones fúnebres, en que antigenéricamente se predice para la pareja no el porvenir de los cuentos de hadas sino la dificultad irremontable de la convivencia humana y el final “despeño de la esperanza”.¹³

El propio Chumacero coincide:

Es el hombre que va a buscar otra posición social, digamos cívica, como dicen ahora, y lo va a lograr. Pero siempre, claro, es un poema que está fundado en la maravilla de lo que es la frustración, el cero.¹⁴

El poema se compone de tres partes divididas por números romanos: las dos primeras contienen igual número de versos, 41, y la tercera se reduce a 23. La forma utilizada es la silva: estrofas y metros variados con rimas asonantes esporádicas y acentuación interna polirrítmica (sobresale el endecasílabo sáfico, que denota lentitud).

Primera parte

I

Yo, pecador, a orillas de tus ojos
miro nacer la tempestad.

¹³José Emilio Pacheco. Nota... *Op. cit.* p. 5.

¹⁴José M. Clavé. “Entrevista: Alí Chumacero: Defensa con el endecasílabo”, en *Razones* núm. 20, octubre-noviembre de 1980. p. 56.

Sumiso dardo, voz en la espesura,
incrédulo desciendo al manantial de gracia;
en tu solar olvida el corazón
su falso testimonio, la serpiente
de luz y aciago fallecer, relámpago vencido
en la límpida zona de laúdes
que a mi maldad despliega tu ternura.

Elegida entre todas las mujeres,
al ángelus te anuncias pastora de esplendores
y la alondra de Heráclito se agosta
cuando a tu piel acerca su denuedo.

Oh, cítara del alma, armónica al pesar,
del luto hermana: aíslas en tu efigie
el vértigo camino de Damasco
y sobre el aire dejas la orla del perdón,
como si unguida de piedad sintieras
el aura de mi paso desolado.

María te designo, paloma que insinúa
páramos amorosos y esperanzas,
reina de erguidas arpas y de soberbios nardos;
te miro y el silencio atónito presiente
pudor y languidez, la corona de mirto
llevada a la ribera donde mis pies reposan,
donde te nombro y en la voz flameas
como viento imprevisto que incendiara
la melodía de tu nombre y fuese,
sílabas a sílabas, erigiendo en olas
el muro de mi salvación.

Hablo y en la palabra permaneces.
No turbo, si te invoco,
el tranquilo fluir de tu mirada;
bajo la insomne nave tornas el cuerpo emblema
del ser incomparable, la obediencia fugaz
al eco de tu infancia milagrosa,
cuando, juntas las manos sobre el pecho,
limpia de infamia y destrucción
de ti ascendía al mundo la imagen del laurel.

Petrificada estrella, temerosa
frente a la virgen tempestad.

Esta parte se abre y se cierra con un dístico; en el primero se advierte el *yo* del hombre y en el segundo el *tú* de la mujer. Alrededor de estos dos personajes va a girar la dinámica del poema; en este caso, se observa un fluir constante que parte del hombre (desde el verso inicial) hacia la mujer.

El primer verso identifica al escritor con el peregrino, a través del “Yo pecador”¹⁵, de la confesión cristiana que revela el sentimiento del pecado original. En el segundo verso aparece una de las palabras claves del poema, la tempestad, analógada a la vida, que se repite al final de cada parte y que marca distintas fases en el desarrollo del texto. En esta primera aparición se anuncia la destrucción a través de uno de los sentidos más utilizados por Chumacero: la vista (la tempestad nace, a los ojos, como el sol en la mañana).

La segunda estrofa se inicia con una alusión al sosiego, a la calma femenina, y la voz toma el sentido que augura alivio o salvación. El hombre se encamina, incrédulo, al manantial de gracia, en el cual la mujer será redentora de los males del hombre. El solar, la límpida zona de laúdes y la ternura son los elementos que contrarrestan la mentira, la muerte predestinada y la ira.

La tercera estrofa hace referencia al mito en el cual está representada la mujer del poeta. “Elegida entre todas las mujeres” tiene doble interpretación: por un lado, alude al Ave María¹⁶ donde la Virgen es

¹⁵El Yo pecador se llama también confesión general y suele rezarse antes de confesar y comulgar:

Yo, pecador, me confieso a Dios todopoderoso, a la bienaventurada siempre Virgen María, al bienaventurado San Juan Bautista, a los Santos Apóstoles San Pedro y San Pablo, y a todos los Santos, y a Vos, Padre, que pequé gravemente con el pensamiento, palabra y obra, por mi culpa, por mi culpa, por mi grandísima culpa.

Por tanto, ruego a la bienaventurada siempre Virgen María, al bienaventurado San Miguel Arcángel, al bienaventurado San Juan Bautista, y a los Santos Apóstoles San Pedro y San Pablo y a todos los Santos, y a Vos, Padre, que roguéis por mí a Dios nuestro Señor. Amén.

¹⁶El Ave María dice:

El ángel del Señor anunció a María: Dios te salve (Regocíjate), María, llena eres de gracia; el Señor es contigo: bendita tú eres entre todas las mujeres; y bendito es el fruto de tu vientre, Jesús.

Santa María, Madre de Dios, ruega por nosotros pecadores, ahora y en la hora de nuestra muerte. Amén.

elegida para ser madre de Dios y, por el otro, se refiere a la mujer como esposa o compañera. Después, el ángelus (oración en honor al misterio de la Encarnación) confirma la presencia mágica de la mujer, a través de su capacidad de transformar la realidad. Pero pensamos que el elogio más importante se halla en el tercer y cuarto versos, que también tienen doble significado. Según Eunice Odio:

Alusión al significado que en Heráclito adquiere la alondra, símbolo de la luz de la mañana y aquí del fuego. A la vez es una alusión a la Virgen de Lourdes (así se llama la mujer del poeta); quiere la leyenda que la Virgen de Lourdes fuera inmune al fuego, éste la tocaba dejándola ilesa...¹⁷

El fuego de Heráclito se seca, se consume al rozar la piel de la mujer, quien se impone a cualquier elemento natural, mostrándose como la redención y la raíz del mundo (cfr. "Poema de amorosa raíz").

En la cuarta estrofa se compara a la mujer con un instrumento bíblico: la cítara (ya antes se había hecho referencia a los laúdes, que junto con las arpas son los instrumentos clásicos celestiales). Ella, además, responderá con armonía al pesar y se adecuará al dolor, al sentir piedad ante la soledad del peregrino.¹⁸ La sensación de vértigo ilustra con claridad la impresión y el asombro de la revelación de la mujer ante el hombre. La simbología erudita sobre Damasco nos remite a la historia de San Pablo (o Saulo), quien persiguió a la religión cristiana hasta su conversión en el camino de Damasco. En el Libro de Hechos de los Apóstoles leemos:

¹⁷Eunice Odio, cuartilla 19, nota 18. Transcribimos, también, la Epístola que se lee el 11 de febrero, día de la Virgen de Lourdes:

Abrióse el templo de Dios en el cielo; y fue vista el arca de su testamento en su templo, y se formaron rayos, y voces, y truenos, y terremotos, y pedrisco espantoso. En esto apareció un gran prodigio en el cielo: una mujer vestida de sol y la luna debajo de sus pies, y en su cabeza una corona de doce estrellas, y oí en el cielo una voz sonora que decía: He aquí el tiempo de la salvación, del poder y del reino de nuestro Dios, y del poder de su Cristo.

¹⁸Esta manera de dirigirse a la mujer tiene mucha similitud con las letanías de la Virgen María. Como ejemplo, citamos algunos epítetos: "Virgen poderosa, Virgen misericordiosa, Virgen fiel, Espejo de justicia, Trono de la Eterna sabiduría, Causa de nuestra alegría, Vaso espiritual de Elección, Vaso precioso de la Gracia, Vaso de verdadera devoción, Rosa mística, Torre de David, Casa de oro, Arca de la alianza, Puerta del Cielo, Estrella de la mañana,..."

Cuando estaba en camino, sucedió que, al acercarse a Damasco, se vio de repente rodeado de una luz del cielo; y al caer a tierra, oyó una voz que decía: Saulo, Saulo, ¿por qué me persigues? El contestó: ¿Quién eres, Señor? Y El: Yo soy Jesús, a quien tú persigues. Levántate y entra en la ciudad, y se te dirá lo que has de hacer.¹⁹

Frente al poeta, la mujer encarna el haz de luz que redime de la profanación y motiva el respeto religioso del peregrino. La quinta y la sexta estrofas retornan al símil mujer-salvación. Desde el primer verso: “María te designo...”, la mujer se vuelve a asimilar a la virgen, pero ahora identificada con *la madre* inmersa en un ambiente de gracia, anunciando amor y esperanza, música y aroma. Aquí se sitúa la afirmación de Pacheco: “La mujer no será elemento destructor sino ‘muro de salvación’”.²⁰ Los últimos cinco versos de la quinta estrofa reúnen el agua y el fuego que, a través de la voz, construyen el nombre de la mujer. Este *muro de salvación* alude al final del Nuevo Testamento, donde un ángel muestra a San Juan la Nueva Jerusalén: retorno al paraíso perdido. En el Apocalipsis leemos:

Me llevó en espíritu a un monte grande y alto, y me mostró la ciudad santa, Jerusalén... Tenía un muro grande y alto... Su muro era de jaspe, y la ciudad oro puro, semejante al vidrio puro; y las hiladas del muro de la ciudad eran de todo género de piedras preciosas.²¹

Estos adornos del muro analogados a la belleza femenina imponen un optimismo extraño en la poesía de Chumacero. El poeta halla en su compañera, además, la victoria (laurel) sobre la destrucción y el mal.

Los dos versos que hacen concluir esta parte anuncian, no obstante, el temor a la vida tempestuosa que se vaticina a la pareja. La mujer es similar a una *estrella petrificada*; es decir, a aquella luz que se va endureciendo hasta ahogar su propio resplandor.

¹⁹Hechos de los Apóstoles. 9/3-6.

²⁰José Emilio Pacheco. Presentación... *Op. cit.* p. 3.

²¹Apocalipsis. 21/10, 12, 18-20.

II

Aunque a cuchillo caigan nuestros hijos
e impávida del rostro airado baje a ellos
la furia del escarnio; aunque la ira
en signo de expiación señale el fiel de la balanza
y encima de su voz suspenda
el filo de la espada incandescente,
prolonga de tu barro mi linaje
—contrita descendencia secuestrada
en la fúnebre Pathmos, isla mía—
mientras mi lengua en su aflicción te nombra
la primogénita del alma.

Ofensa y bienestar serán la compañía
de nuestro persistir sentados a la mesa,
plática y plática en los labios niños.
Mas un día el murmullo cederá
al arcángel que todo inmoviliza;
un hálito de sueño llenará las alcobas
y cerca del café la espumeante sábana
dirá con su oleaje: “Aquí reposa
en paz quien bien moría.”

(Bajo la inerme noche, nada
dominará el turbio fragor
de las beatas, como acordes:
“Ruega por él, ruega por él...”)

En ti mis ojos dejarán su mundo,
a tu llorar confiados:
llamas, ceniza, música y un mar embravecido
al fin recobrarán su aureola,
y con tu mano arrojarás la tierra,
polvo eres triunfal sobre el despojo ciego,
júbilo ni penumbra, mudo frente al amor.

Oleo en los labios, llevarás mi angustia
como a Edipo su báculo filial lo conducía
por la invencible noche;
hermosa cruzarás mi derrotado himno
y no podré invocarte, no podré

ni contemplar el duelo de tu rostro,
purísima y transida, arca, paloma, lápida y laurel.

Regresarás a casa y, si alguien te pregunta,
nada responderás: sólo tus ojos
reflejarán la tempestad.

Los primeros seis versos de esta segunda parte han sido analizados por Eunice Odio de la siguiente manera:

Alusión a los ángeles que en algunas ocasiones mandaba Jehová con el fin de exterminar a los hombres impíos, desde el anciano hasta el niño recién nacido. "Y en tierra de Egipto serán todos (los que olvidaron la religión de Jehová) consumidos, caerán a cuchillo, serán consumidos de hambre, a cuchillo y hambre morirán desde el más pequeño hasta el mayor; y serán por juramento, y por espanto, y por maldición y por oprobio".²²

Esta segunda parte inicia las referencias a las profecías enviadas por Jehová, que auguraban terribles calamidades a los impíos. En el séptimo verso de la primera estrofa se encuentra el eje central del poema: la continuidad de la especie. Aunque el mundo sea destruido, la mujer debe prolongar la estirpe humana iniciada con Adán. Chumacero dice en una entrevista con Javier Molina:

El "Responso del peregrino" es la imagen de quien se encuentra en su soledad dueño de una desdicha que sólo puede curar el crecimiento de la especie.²³

Confrontemos esta parte del poema, para señalar su afinidad, con el siguiente verso de "Un canto para Simeón" de T.S. Eliot:

Estoy muriendo en mi propia muerte, y las muertes
de los que vienen después de mí.²⁴

Eliot extiende su sensación de muerte al incluir a su descendencia;

²²Eunice Odio, cuartilla 19, nota 19.

²³Javier Molina. "La soledad no es privativa de los poetas; es una riqueza de todos los seres humanos: Alí Chumacero", en *unomásuno*, 5 de octubre de 1980. p. 17.

²⁴T.S. Eliot. "Un canto para Simeón", traducción de Octavio G. Barreda, en *El surco y la brasa*. p. 52.

Chumacero, en cambio, ve en ella la salvación frente al tiempo y a la muerte.

Esta idea es retomada en otro poema, pero de manera más simple. El soltero, mientras se rasura, expresa su reflexión:

Triste morir sin hijos, el espejo
sucumbe a olor de sílabas
y ayes infantiles que nadie agrió en la boca
aunque su luz miráramos flotar
en desamparo: símbolos
del ser, puñales bajo inútil redención.

(Vacaciones del soltero)

El hombre sabe que sin descendencia no podrá trascender. El poema termina así:

El héroe encenderá su cigarrillo,
absorto en la sospecha
de no haber conocido el más allá.

(Vacaciones del soltero)

Volviendo al “Responso del peregrino”, el poeta (entre guiones) se identifica con San Juan, quien desterrado en la isla de Pathmos escribió el Apocalipsis: ahora él mismo, también desterrado de la sociedad, escribe su propio Apocalipsis.

La segunda estrofa cambia su tono litúrgico por el cotidiano: predice para la pareja cierta tranquilidad. Pero ésta durará muy poco, porque el cuarto verso prepara el quebrantamiento del verso posterior: el arcángel es el portador del mensaje divino de la muerte, que se señalará en un velorio (“y cerca del café la espumeante sábana”) y culminará en los versos ocho y nueve: “Aquí reposa en paz quien bien moría”.

La siguiente estrofa aparece entre paréntesis, pues los versos nos sitúan, de nuevo, en el velorio, donde las insistentes letanías de las mujeres piden la salvación.

En la cuarta estrofa se recrea la atmósfera posterior a la muerte terrena: las lágrimas, la ceniza, el entierro, el polvo. En la quinta estrofa se menciona el quinto sacramento, es decir la extremaunción o unción de los enfermos en peligro de muerte (que se lleva a cabo con el propósito de limpiar cuerpo y alma): los labios sustituyen al resto de los sentidos que deberán ungiarse. El mismo primer verso (“llevarás mi angustia”)

insiste en lo expuesto por el primero de la estrofa anterior: “En ti mis ojos dejarán su mundo”. La mujer es depositaria de la angustia, pues deberá llevarla como Antígona, en *Edipo en Colono* de Sófocles, guiaba a su padre ciego: aquí hay una correspondencia entre ceguera, noche y muerte. Después y contrariamente a la armonía de la primera parte (“No turbo, si te invoco,/el tranquilo fluir de tu mirada”), el poeta se ve en la imposibilidad de invocar, de pedir auxilio ante el desplome. La mujer es reconocida a través de calificativos que señalan sus dotes: es *purísima*, se aflige (*transida*) ante el pesar del hombre, es símbolo de salvación como el *arca* de Noé, además es la *paloma* que trae el *laurel* señalando que el peligro de muerte ha pasado; finalmente, es *lápida*, pues protege la tumba del mismo peregrino.

La última estrofa de esta parte vuelve a hacer hincapié en la tempestad: la mujer retorna del sepelio a lo cotidiano; sin pronunciar una palabra, los ojos, a través de las lágrimas, son los únicos capaces de transmitir la amargura de la soledad.

Tercera parte

III

Ruega por mí y mi impía estirpe, ruega
a la hora solemne de la hora
el día de estupor en Josafat,
cuando el juicio de Dios levante su dominio
sobre el gélido valle y lo ilumine
de soledad y mármoles aullantes.

Tiempo de recordar las noches y los días,
la distensión del alma: todo petrificado
en su orfandad, cordero fidelísimo
e inmóvil en su cima, transcurriendo
por un inerte imperio de sollozos,
lejos de vanidad de vanidades.

Acaso entonces alce la nostalgia
horror y olvidos, porque acaso
el reino de la dicha sólo sea
tocar, oír, oler, gustar y ver
el despeño de la esperanza.

Sola, comprenderás mi fe desvanecida,
el pavor de mirar siempre el vacío
y gemirás amarga cuando sientas que eres
cristiana sepultura de mi desolación.

Fiesta de Pascua, en el desierto inmenso
añorarás la tempestad.

La tercera y última parte de este canto epitalámico-fúnebre se inicia pidiendo a la mujer la salvación para el poeta y su linaje ante el temor del juicio de Dios. En “Miércoles de ceniza”, Eliot dice de manera similar:

Y ruega por nosotros pecadores
Ahora y en la hora de nuestra muerte
Ruega por nosotros ahora y en la hora de nuestra muerte.²⁵

En el capítulo 3 del Libro de Joel se hace referencia al valle de Josafat (que literalmente quiere decir “Dios juzga”), donde Jehová condenará a los enemigos de su pueblo y de su fe.²⁶ Los dos versos finales de esta estrofa nos recuerdan el carácter invernal de la soledad del poeta (cfr. capítulo I).

Chumacero comienza la segunda estrofa haciendo una paráfrasis del Eclesiastés,²⁷ pero a la vez enfrenta el tiempo terrenal —la distensión del alma— con la eternidad.²⁸ Los versos segundo al cuarto posiblemente se refieran a la orfandad de Jesús y a su fidelidad inquebrantable (“cordero fidelísimo e inmóvil en su cima”) ante la aflicción y desesperanza de los que habitan este mundo. Encontramos, además, tres palabras que señalan el estatismo de la soledad y la muerte: petrificado, inmóvil e inerte.

La tercera estrofa vierte una de las convicciones del poeta. En “Vencidos” expresaba: “y el incansable continuar entre los hombres, / del dolor de la carne enamorados”; aquí, la dicha es vivir y

²⁵T.S. Eliot. “Miércoles de ceniza”, traducción de Bernardo Ortiz de Montellano, en *El surco y la brasa*. p. 61.

²⁶En Joel 3/2 leemos: “Reuniré a todas las gentes y las haré bajar al valle de Josafat, y litigaré en juicio con ellos a propósito de mi pueblo”.

²⁷En Eclesiastés 3/2-3 leemos: “Hay tiempo de nacer y tiempo de morir; tiempo de plantar y tiempo de arrancar lo plantado; tiempo de matar y tiempo de curar; tiempo de destruir y tiempo de edificar”.

²⁸En sus *Confesiones*, San Agustín sostiene que el tiempo es una *distensio animi*,

morir, participando de la desesperanza y de la frustración a través de los sentidos (fuente de pecado, según la religión cristiana). Octavio Paz explica el despeño de la esperanza:

Su cristianismo es el cristianismo desesperado de la conciencia moderna, en la que la ausencia divina hace más punzante la presencia del mal. Sólo aquel que ha perdido la certeza de la eternidad puede saber realmente el significado de la palabra *mortal*. Somos nosotros los modernos... los que hemos perdido la esperanza.²⁹

La mujer, en la penúltima estrofa, deberá comprender, entonces, la profanación del poeta.

El poema finaliza situando a la mujer en el desierto, lugar donde vagaron los judíos durante cuarenta años al salir de Egipto: suceso que se conmemora en la Fiesta de Pascua. El desierto es, además, uno de los lugares preferidos por Chumacero para situar su desolación. El verso final clama por la tempestad. ¿Por qué? Porque la tempestad es ese morir a diario, esa angustia profana colmada del sentido apocalíptico, ese vivir bajo tormentas, rayos, relámpagos y truenos; la tempestad es, a fin de cuentas, la vida misma.

Resumimos nuestro análisis observando las tres fases por las que atraviesa el "Responso del peregrino":

a). Revelación de la mujer como virgen-esposa redentora, en una atmósfera de tranquilidad musical que dan los versos de perdón y agradecimiento. Se sitúa, temporalmente, antes de la tempestad (parte I).

b). Cruel realidad: predicción de calamidades a la pareja (esta parte se construye casi toda en tiempo futuro), que sólo adquirirá trascendencia a través de la continuidad de la especie. Se desarrolla durante la tempestad (parte II).

c). Despeño de la esperanza: ante la ausencia divina, el hombre habla desde la muerte, se da cuenta del "inerte imperio de sollozos" que invade las almas de los mortales. Se construye después de la tempestad (parte III).

"Responso del peregrino" no es el poema más característico de *Palabras en reposo*. Su complejidad lo hace casi tan abstracto como el *yo*

distensión del alma, que se extiende hacia el pasado o hacia el porvenir. (Véase Nicola Abagnano. *Diccionario de Filosofía*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980.)

²⁹Octavio Paz. Testimonio...*Op. cit.* p. 4.

poético que se expresaba en *Imágenes desterradas*. Sin embargo, es uno de los más representativos y mejor logrados en la producción poética de Alí Chumacero.

La prostituta

Junto con otros personajes como el rufián, el proscrito, el suicida, la adúltera y el hijo natural, la prostituta forma parte del precario mundo de los desterrados. Más que historias, el poeta suele reproducir conciencias, climas, escenografías, sonidos, olores, que rodean ese orbe y tan fielmente retratan la cercanía con la muerte, la desesperanza y el acabamiento.

A diferencia del peregrino, este personaje aparece en varios poemas: “Alabanza secreta”, “Mujer ante el espejo”, “La imprevista”; además, en otros poemas actúa como apoyo (“Prosa del solitario”) o como figura importante de una atmósfera determinada (“Salón de baile” y “La noche del suicida”).

La prostituta constituye un tema inquietante para Chumacero. En las relaciones entre ella y sus asiduos no existe el amor: la mujer vende su cuerpo y se da al acto sexual sin deseo. Sin embargo, cuando esta reunión física se realiza trae consigo diversos conflictos. Tratemos algunos:

1. La *frustración* es un sentimiento que se desborda en estos poemas y que se manifiesta en tres vertientes: la prostituta, el hombre que la solicita y el amor mismo. Respecto al primer caso leemos:

Orbita del asombro, su mirar
ornaba el viento fervoroso del “sí” antes de ser,
en el venal recinto de los labios, hoguera
sosegada por fácil devoción acrecentando escombros.

(*Alabanza secreta*)

Observamos cómo se reproduce la atmósfera de negociación del cuerpo. Chumacero realiza un juego con la palabra *labios*, otorgándole doble significado: la mujer responde el “sí” con la vista y los labios, pero éstos son tratados, en el tercer y cuarto versos, como labios vaginales donde se patentiza la frialdad de la mujer y, en consecuencia, la multiplicación de la desdicha. La prostituta se siente frustrada ante el sinsentido, la rutina y la repetición. Sin esperanza de cambio, se entrega convencida de su azaroso destino.

Por otro lado, existe también la frustración convertida en *victoria* de los hombres que la solicitan. En el mismo poema leemos:

Entonces de su pecho a indiferencia
las olas ascendían tristes cual la fidelidad,
a lo variable ajenas, pálidas frente al muro
en donde pétreos nombres revivían hazañas olvidadas.

Muchos cruzaron la tormenta, muchos
amanecían a su lado: azufre victorioso
en inmortal historia acontecido, bestias
rendidas para siempre al usurpar la cima del asedio.

(*Alabanza secreta*)

Chumacero nos da imágenes que describen con claridad los rasgos de estos personajes. Los *pétreos nombres*, hombres impotentes, viejos agobiados por el tedio festejan *hazañas olvidadas*, hechos *heroicos* perdidos en la mente y en la historia: anti-héroes, estos Odiseos sin mar consignan sus vanas proezas de juventud. El amor, entonces, se convierte en una lucha frente a la tempestad: el esfuerzo resulta agotador para *cruzar la tormenta*. Ahora bien, los que sobrepasan la noche son quienes reciben la ironía más violenta: los hombres que se vanaglorian de su hazaña despiden malos olores; son bestias acabadas, frente a la soledad del asedio. La frustración está dada en la presentación de estos personajes terriblemente fatigados, fétidos e impotentes que contrasta, posteriormente, con la altivez de Débora, la profetisa de Israel. ("Despierta Débora en ocaso o eclipse erguido".)

Por último, la frustración del amor mismo:

Cuando ardían los puentes del cansancio
la eternidad hollaban inánimes mujeres
que pudren la palabra amor en las habitaciones.

(*La noche del suicida*)

2. *El agotamiento frente al tiempo*. La prostituta se sitúa ante el espejo (que es su propia conciencia) y se observa en el recuerdo:

Deja la sombra, advierte la humareda
velando el oleaje de los años: fervor y compasión
desde el abismo alternan castidades segadas
y el perenne danzar de Salomé.

(*Mujer ante el espejo*)

El último verso de esta estrofa hace referencia a la hija de Herodías: Salomé. La historia se cuenta en San Mateo:

Al llegar el cumpleaños de Herodes, bailó la hija de Herodías ante todos, y tanto gustó a Herodes, que con su juramento le prometió darle cuanto le pidiera; y ella, inducida por su madre: “Dame —le dijo—, aquí, en la bandeja, la cabeza de Juan el Bautista”. El rey se entristeció, mas por el juramento hecho y por la presencia de los convidados ordenó dárselo y mandó degollar en la cárcel a Juan el Bautista, cuya cabeza fue traída en una bandeja y dada a la joven, que se la llevó a su madre.³⁰

A la mujer, desde la antigüedad, se le ha dado la ambivalencia: por un lado, se advierte su castidad sacra e inmaculada (la virgen); y, por el otro, su polo maligno de sierpe edénica (Salomé). Precisamente, esta contraposición se señala en el tercer y cuarto versos de “Mujer ante el espejo”. Un elemento complementa la atmósfera: la humareda que cubre y vela el tiempo del envejecer. El personaje se da cuenta que el pasado no volverá:

Llora si quieres, cúbrete de escarnio
al contemplar en humillada piel el esplendor que iba,
de calle en calle, hendiendo un vendaval de tigre
a veces por el vino restañado.

En épocas de crimen, los placeres de ti se desprendían
como pueblos y arenas, comarcas y naufragios,
y tus cabellos eran desnudez;
pero cierra los párpados y deja el tiempo agonizar
porque la estatua al fin presente su derrumbe.

(Mujer ante el espejo)

El recuerdo le hace pensar en su propia figura, cuando en fechas sin retorno irradiaba belleza y esplendor: la recreación de la atmósfera citadina, a través de la imagen del tigre, nos remite a la expresión sensual de su cuerpo.³¹ La siguiente estrofa se sitúa en la conjunción de placer y crimen que la envuelve, expresada también en otro poema:

³⁰San Mateo. 14/6-11.

³¹Hacemos notar que en *Palabras en reposo*, Chumacero utiliza muchas imágenes de animales: tigres, leopardos, lince, panteras, serpientes, áspides, sierpes, gallos, águilas, delfines y peces auxilian al poeta: sirven para analogar las actitudes de sus personajes.

Un rostro femenino
en lucha contra el tiempo: ala o peste
que deja la ciudad e incendia calles
y alcobas sin historia, propiciadas luego al súbito
nacer de la amargura.

(*El hijo natural*)

El tercer verso —volviendo a “Mujer ante el espejo” — adquiere un tono más delicado: “y tus cabellos eran desnudez”: los cabellos reclaman ligereza, desnudez y hermosura. Margo Glantz dice:

Cuando un hombre mira a una mujer en cabello, es decir con el pelo suelto y sin cubrir, es como si la mirara desnuda o como si empezara a desnudarla con la mirada.³²

Los dos últimos versos de “Mujer ante el espejo” culminan en la angustia de la mujer ante el tiempo perdido.

3. Finalmente, *la mujer y el pecado*. Citemos dos referencias a esta relación:

Pero, sierpe segada, ebria de orgullo
hería la avidez como si estar desnuda fuera
perenne despojarse del pecado mortal.

(*Alabanza secreta*)

La mujer, como Eva, se encuentra sin ropa y en consecuencia desprotegida, pero a la vez limpia de culpa, como si la desnudez fuera la vuelta al paraíso perdido, cuando el pecado original no se consumaba y la vergüenza aún no cubría los rostros de los hombres.

O bien:

En la conciencia un muro desvanece
la furia, la piedad, el movimiento.

(*La imprevista*)

El poeta nos sitúa en el libro final del Nuevo Testamento, el Apocalipsis, donde, como hemos mencionado, San Juan advierte la

³²Margo Glantz. “El vuelo prodigioso de las aves”, en *Calderón, apóstol y hereje*. p. 87.

salvación en la Nueva Jerusalén y su alto muro. Este impone un receso al malestar cotidiano: la furia, la piedad y el movimiento encontrarán la calma y “no habrá ya maldición alguna”.³³ Como se puede observar, el poeta construye la alabanza secreta: la mujer, a pesar de la frustración, se yergue altiva como Débora.³⁴

El rufián

En el caso de este personaje tan relacionado con prostitutas, Alí Chumacero se concentra en un solo poema: “Prosa del solitario”. Este texto limita su breve historia a la despedida cotidiana de la prostituta que sale a la calle mientras el rufián se queda en casa reflexionando, rodeado por el perfume desvaído de ella:

Yo miraba la oculta mudez de las alcobas
noche a noche habitadas,
sus oceánicos lechos oscilantes
al gozo de aquel cuerpo de vana arquitectura.
(Prosa del solitario)

La reflexión deja entrever los nebulosos celos, la oculta tristeza del hombre ante la certidumbre de la posesión incesante de aquel cuerpo. Por esto, en la siguiente estrofa, recuerda su amor:

La espera hacía recordar vigiliás
y escenas polvorientas que encendieron
de pálida vejez
nuestro invisible amor avergonzado.
(Prosa del solitario)

Esta relación caótica vive desde el primer momento el infortunio de la derrota: tramada en el amor invisible y avergonzado de estos personajes, la vejez se apresura y aprisiona toda posibilidad de éxito. La atmósfera en la que se reúnen destruye cualquier intento de comunicación:

³³Apocalipsis. 22/3.

³⁴En Jueces 5/12 leemos: “Despierta, despierta Debora; Despierta, despierta entona un canto”.

En óleo del insulto la lengua se tornaba,
era manzana al fermentar, pisoteado
establo y voz que atravesó
por un atardecer como salón vacío.

(*Prosa del solitario*)

Frente al insulto y el escarnio, ambos retornan a su prístina soledad. El final del poema conduce a la aceptación: el solitario admite su perpetuo viaje en el silencio.

El suicida

El personaje del suicida abre otra de las vertientes temáticas de *Palabras en reposo*. Diferente al peregrino, o a los tipos esbozados del cabaret o del burdel, el suicida nos inquieta por su extrema condenación del mundo. Albert Camus dice en *El mito de Sísifo*:

Vivir, naturalmente, nunca es fácil. Uno sigue haciendo los gestos que ordena la existencia por muchas razones, la primera de las cuales es la costumbre. Morir voluntariamente supone que se ha reconocido, aunque sea instintivamente, el carácter irrisorio de esa costumbre, la ausencia de toda razón profunda para vivir, el carácter insensato de esa agitación cotidiana y la inutilidad del sufrimiento.³⁵

En una entrevista con Javier Molina, Chumacero dice de “La noche del suicida” (uno de sus tres poemas más largos):

Es una especie de testamento, de quien decide de pronto ver en el mundo circundante la imagen de su infortunio.³⁶

Al igual que “Responso del peregrino”, este poema se divide en tres partes bien estructuradas. La primera es una presentación del personaje, escrita en tercera persona, que muestra el pequeño mundo del hombre que ha decidido morir asesinado por sus propias manos; la segunda es la reflexión y la preparación del suicida: alternando la primera y la tercera persona, señala la noche, el alcohol y el desasosiego

³⁵Albert Camus. *El mito de Sísifo*, pp. 15-16.

³⁶Javier Molina. *Op. cit.* p. 17.

existencial; la tercera es el suicidio propiamente: retoma la tercera persona y describe el ambiente letal en que se realiza este acto.

En la primera estrofa se encuentran versos de impresionante atmósfera de muerte:

Alza la noche el salmo del olvido,
en oquedades su oración desata ásperas melodías
y al sonoro desfile el corazón suspende
el fragoroso duelo.
Con fría certidumbre desploma los linajes
y levanta la tempestad soberbia de la muerte.
Arbol de ráfaga sedienta,
fluye de su aridez un turbio canto
ardiendo entre las sombras, y a su vuelo
las aguas del bautismo se arrepienten,
lloran el largo tiempo, la familiar visita
en deslumbrada tarde,
la lenta juventud en ira absorta
sobre el fúnebre espacio que me espera.

(La noche del suicida)

Estos versos sintetizan la oposición entre el peregrino y el suicida; mientras que el primero pide a la mujer: “prolonga de tu barro mi linaje”, el segundo “desploma los linajes” con certidumbre mortal. El suicida vierte su furia contra la vida: la mejor forma de repudiar al mundo es cancelar toda posibilidad de existencia futura. No obstante, a pesar de la negación, el personaje eleva su canto turbio que fluye como un incendio. Como el canto del cisne que se prepara a morir, el salmo del suicida levanta la última queja. El arrepentimiento de haber nacido señala de nuevo la absoluta desesperanza ante la vida: el hombre condena su purificación divina ante el crepúsculo y llora su cólera juvenil desgarrada por la muerte que late infatigable (“la lenta juventud en ira absorta”).

De las tres restantes estrofas de la primera parte resaltan la reprobación y desventura del mundo que se muestran en la propia reflexión del suicida: “No juegan ya los niños en la calle”. Verso clave que ilustra, con claridad, el reflejo del abatimiento del personaje; un hecho tan común, inocente y alegre de la existencia infantil se niega para mostrar la decadencia de la vida humana. Todo, en estas estrofas, es un navegar tranquilo hacia la muerte, como lo confirma el último verso de la primera parte: “Todo en silencio a la quietud navega”

(quietud o reposo significan muerte y movimiento quiere decir vida). Lo único que, en ocasiones, posibilita el aliento de vida es el amor; a éste se refiere la cuarta estrofa:

Un eco solamente anima de fervores nuestro paso,
eco de la pantera que en reposo es cólera dormida:
a su inútil emblema inútilmente el labio invocará
las formas doblegadas, el milagro
de un cuerpo que incendiaba la penumbra,
la furia de los dientes, a cierta hora hermosos,
los cabellos perdidos, el sudor.

(*La noche del suicida*)

El deseo y el placer abrasan al hombre: la dicha se da como simple repetición de voces que no afirman la certidumbre de su permanencia. Por esto, la palabra *emblema* se ve rodeada por la desesperanza que la nulifica casi de inmediato. El suicida recuerda el amor como un suceso milagroso en el que la agitación, el movimiento, el *sudor*, la vida, patentizaban la alteración de su realidad mortuoria.

La segunda parte presenta la atmósfera de la noche del suicida. El poeta retorna —en la primera estrofa— a la imagen de los niños, quienes “ahora sueñan con la calle”; primero privados del juego y ahora de la libertad, los pequeños añoran conocer un mundo vedado a sus ojos. En la segunda estrofa, interviene un elemento que será fundamental y que se advierte en gran cantidad de suicidios: la embriaguez. El hombre recurre al alcohol y, entonces, descienden la cólera y las blasfemias heredadas a través del tiempo. Posteriormente, en la tercera estrofa, el personaje observa la ineficacia de las acciones que se emprenden en la vida:

La euforia de saber a solas
cómo el espíritu entre sombras cruza
haciendo en deseos muertos: labio de frases apagadas
por la desilusión.

(*La noche del suicida*)

Los deseos muertos y las frases apagadas prueban que las actitudes vitales nacen deshechas, sin capacidad para transformar el mundo.

En la cuarta estrofa el suicida comienza la fase de la ebriedad,

recordándose indiferente, servil a proyectos y planes que nunca culminarán en reordenación de la realidad. Albert Camus afirma:

Vivimos del porvenir: *mañana, más tarde, cuando tengas una posición, con el tiempo comprenderás*. Estas inconsecuencias son admirables, pues, al fin y al cabo, se trata de morir.³⁷

En la siguiente estrofa los espacios de la habitación (el piso, los muros, la mesa) reclaman el suicidio que se inicia en el pasado (y presente) de la náusea insomne. La angustia continúa en la atmósfera de bares y prostíbulos infestados de miseria y podredumbre humana:

Quando ardían los puentes del cansancio,
la eternidad hollaban inánimes mujeres
que pudren la palabra amor en las habitaciones.
(*La noche del suicida*)

El suicida regresa al presente —en la séptima estrofa— de su absoluta soledad: “nadie llama a la puerta”. El hombre se ha desligado tanto de la sociedad que el acto asesino no promete consternación ni congoja. En la siguiente estrofa brotan sorprendentemente, ante la ebriedad, imágenes nunca cumplidas de la culminación de un amor. La segunda parte concluye con la reafirmación del pecado original:

Aquí estamos clamando
—imagen tras imagen— los hijos de los hijos
desterrados, cubriendo la vergüenza
de nuestras desventuras: polvo al polvo
caído y otra vez espiga y sueño.
(*La noche del suicida*)

La tercera parte sitúa al personaje frente al río heracliteano del *nunca más volver*. El suicida consumará su muerte a través del agua; Eunice Odio establece dos nociones básicas en el camino de la muerte en Chumacero: vida-sueño-muerte y vida-agua-muerte. Para la ensayista, la última es la que se da con mayor intensidad en *Palabras en reposo* y, especialmente, en “La noche del suicida”;

³⁷Albert Camus. *Op. cit.* p. 23.

Al paso que la noción vida-sueño-muerte ha decrecido en su último libro, la otra se ha acentuado cada vez más... "La noche del suicida"... En este poema también hay alusiones directas al triángulo vida-agua-muerte.³⁸

En la segunda estrofa se advierte la desesperación del hombre ante sus postreras reflexiones:

Larga espuma vagando en alta mar
o águila azorada, ante el solaz de la apariencia
ondea la memoria, baña de horror los últimos instantes
y el cansado cristal de su mentir evoca
la desierta jornada, escalera sin fin
que no conduce, inmóvil en la orilla
de un tiempo desolado.

(*La noche del suicida*)

Estos versos nos remiten a la desazón onírica; el cuarto nos hace pensar en *cristal de sombra*, una de las imágenes preferidas por Chumacero para expresar el sueño. En este caso, el *cansado cristal* evoca el desaliento ante la falsedad de la vida.

En la cuarta estrofa se concreta la muerte del suicida:

Satélites turbados, los sentidos
ceden al resplandor
y las solemnes rosas funerales
descienden sobre alguien que no existe,
sobre alguien que abandona la ciudad
rumbo al río del nunca más volver
y a la espalda el estrépito consume.
en destruida patria, el óleo de la gloria.

(*La noche del suicida*)

Despedida triste, esta muerte está colmada por dos sentidos: la vista y el oído: el resplandor y el estrépito agudizan la emoción. Por lo mismo, el poeta se identifica con la angustia del suicida:

Porque sólo un imperio, el del olvido,
esplende su olear como la fiel paloma
sobre el agua tranquila de la noche.

(*La noche del suicida*)

³⁸Eunice Odio, cuartillas 36-37.

El olvido se ha identificado con la muerte. Chumacero anota en “Vencidos”: “y el olvido descende hacia la tierra/como un equívoco de Dios”. Este deslumbramiento que ejerce el olvido marca la preponderancia de la muerte sobre todas las acciones de la vida.

“La noche del suicida” opone su pesimismo al velado aliento de “Responso del peregrino”. Estos dos poemas largos constituyen un panorama completo de la visión chumacericiana de la vida: tempestad y olvido (vida y muerte) se conjugan en una dualidad que integra la elegía del poeta de nuestro *deshecho mundo*.

El desconocido

Hemos decidido dar fin a este capítulo y al trabajo, recordando algunos fragmentos del poema que concluye *Palabras en reposo*: “Losa del desconocido”. En él, estalla la soledad definitiva:

“Losa del desconocido”, que es el que cierra el libro, representa la absoluta soledad como si se tratara de un epitafio de alguien que se halla muerto en vida.³⁹

Precisamente los dos versos que inician el poema patentizan la muerte en vida:

Quando hayas terminado, mira este muro ardiente
donde la bestia cumple su reposo.

En este caso el muro de salvación se torna en la lápida que señala la muerte del hombre vencido por la vida. El desconocido demuestra, por sí mismo, su carácter contingente y solitario que se enfatiza en los dos últimos versos:

El huracán cesó y en torno de la estrella
recuerda en mí la soledad su nombre.

³⁹Javier Molina. *Op. cit.* p. 17.

Hay algunos otros personajes en *Palabras en reposo* que señalan la soledad: el poeta (léase “El proscrito” y “Al monumento de un poeta”), el viudo (léase “El monólogo del viudo”) y el perezoso (léase “Consejos del perezoso”); además de otros ya conocidos por nosotros como el peregrino, la prostituta, el rufián, el soltero, el hijo natural y el suicida. Todos ellos afirman las peculiaridades de la soledad y de la muerte; por esto la sentencia dictada en dos de las estrofas de “El proscrito” revela la condenación en el reposo y el olvido con la que concluimos este estudio:

Solo te quedarás, precario amante hablando
al sol insomne, y la desdicha
un hueco hará en la alcoba al despertar
sin un resuello cerca ni ver cómo la infancia
alienta el vaho que prosigue.

El vacío quizá, la desnudez
contaminada, el sábado perenne, la vileza
febril de acariciar los hijos
de la hermana menor, diente con diente
anegarán el lecho de cortinas cerradas
tras el rumor de las visitas.

(*El proscrito*)

Así, la soledad, el sueño y el amor culminan en una realidad, donde la temporalidad y el ritmo de la vida se ven realizados por el carácter dual de la muerte: lo efímero y lo perenne resplandecen en cada verso como soles del despertar diario.

Los personajes de Alí Chumacero se identifican en una obsesión: la muerte. La palabra poética expresa la angustia del fenecer en el suicida, el peregrino, la prostituta, el rufián, la adúltera y el poeta mismo. *Palabras en reposo* se suma al extenso número de obras de altísima calidad expresiva en México.

Por lo anterior, la poesía de Alí Chumacero es lectura jugosa y esencial en la literatura mexicana contemporánea. Su aspereza aparente se va resolviendo, lentamente y a medida que incursionamos en ella, en rica sensibilidad con la que redimimos la agonía del tedio cotidiano.

APENDICE

La mayor parte de este trabajo está realizado con base en estudios temáticos de la obra de Chumacero, por lo que las referencias de los poemas extraen sólo las partes consistentes para el discurso analítico. La visión total del poema, por lo tanto, no puede ser percibida por el lector. Por esta razón, presentamos como apéndice los poemas completos más importantes utilizados en este trabajo (aunque es imposible antologar todos los poemas consultados), para que el lector pueda consultar la intención completa de cada texto.

Este apéndice no repite los poemas completos transcritos e integrados en el interior del trabajo. Señalamos, a continuación, cuáles son y en qué página se localizan:

1. Vencidos (de *Páramo de sueños*). pp. 44, 45, 46, 47.
2. Poema de amorosa raíz (de *Páramo de sueños*). pp. 70, 71.
3. Poema de alta flor (poema inédito). p. 74.
4. En el desierto (de *Imágenes desterradas*). p. 104
5. A una flor inmersa (de *Páramo de sueños*). pp. 106, 107.
6. Responso del peregrino (de *Palabras en reposo*). pp. 116, 117, 121, 122, 124, 125.

En este apéndice transcribimos:

De poemas no coleccionados

1. Tú, silencio, yo.

De *Páramo de sueños*

2. Muerte del hombre
3. En la orilla del silencio
4. Mi amante
5. Mujer deshabitada
6. La forma del vacío

De *Imágenes desterradas*

7. A solas
8. Pureza en el tiempo
9. Amor entre ruinas

De Palabras en reposo

10. Prosa del solitario
11. Alabanza secreta
12. La noche del suicida
13. Losa del desconocido

TU, SILENCIO, YO

Miro caer violines de tu boca,
tristes, mustios, sin alas
pregonando el desierto en que floreces;
miro el silencio del nocturno sueño
dibujando campanas inertes, sin motivo,
que forjan tu verano de ternura
y que hoy, escondiendo sus lenguas milagrosas,
te definen en el arpegio del silencio.

Te estoy mirando
como una fuente destrozada,
prisionera de un callado espanto
nacido en la elegía de tu boca,
antiguo río de pájaros luminosos.
Mi agonizante voz o aire de recién nacido
es arbusto de niebla frente a tu selva trunca;
esta callada voz, desesperada estrella
sin música saliendo del desastre,
cae destruida en su raíz
al invierno de tu sonido.

Sé que tus labios yermos no aletean,
puerta de casa derrumbada,
porque un dolido ensueño te ha cercado,
te ha escondido en su alcoba
cubriéndote de sábanas luctuosas
entre confusas nubes.

No quiero conocer la voz de tu palabra
hecha pedazos en tu boca,
ni cortar tu trayecto de mariposa ya sin alas,
porque mi cuerpo hierve límites
de elegías agonizantes
y me satura tu sonido de carretera abandonada.
He pensado lanzar
a los ángulos de tu oscuridad
miradas que organicen tu esquema diluido

y físicamente resuelvan tu inmutable silencio.
Pero no. Amo más esa heroica mudez,
más que a tu mirada caída
deshojada en la inmóvil soledad,
como naufrago fuego en un jardín.

Al nombrarte en tu incinerado nombre,
siento tenerte desde tus orígenes,
viva, clara como un espejo limpio,
presente en mi alegría de aliento que se apaga.

Te hago murmurar la piel sin ruido
atada entre mi cuerpo,
ante el presagio del silencio,
y al fin he de quedar en el silencio
después de ahogar mi canto en tu silencio.

MUERTE DEL HOMBRE

Si acaso el ángel desplegara
la sábana final de mi agonía
y levantara el sueño que me diste, oh vida,
un sueño como ave perdida entre la niebla,
igual al pez que no comprende
la ola en que navega
o el peligro cercano con las redes;
si acaso el ángel frente a mí dijera
la última palabra,
la decisión mortal de mi destino
y plegando las alas junto a mi cuerpo hablara,
como cuando el rocío desciende lento hacia la rosa
al dar el primer paso la mañana,
ya miraría en mi sangre
el negro navegar, la noche incierta,
el pájaro que sufre sin sus alas
y la más grave lentitud: la muerte.

Aun cerca de la íntima agonía
estás, oh muerte, clara como espejo;
más abierta que el mar,
más segura que el aire que entró por la ventana,
más mía y más ajena
por mi sangre y mis brazos
en esta soledad.

Estás tan fértil como niño
que, angustiado, llora antes de ser,
entre la sangre siendo
y por la piel más vivo que la piel;
te llevo como árbol, tierra y cauce,
y eres la savia pura,
la flor, la espuma y la sonrisa,
eres el sér que por mi sangre es
como la estrella última del cielo.

Si acaso el ángel sigiloso
abriera la ventana de mi sangre,
te miraría salir interminablemente
como un tiempo cansado
hacia su sombra vuelto,
como quien frente al mundo se pregunta:
“¿En qué lugar está mi soledad?”

Si acaso el ángel me mirara,
abierta ya la niebla de mi carne,
sin nubes, sin estrellas,
sin tiempo en que mecer la luz de mi agonía,
encontraría tan sólo a ti, oh muerte,
llevándome a tu lado, fiel;
te encontraría tan sola a ti, sin mí,
ya sin cuerpo ni voz,
sin angustia ni sueños,
te hallara entonces pura, oh muerte mía.

EN LA ORILLA DEL SILENCIO

Ahora que mis manos
apenas logran palpar dúctilmente,
como llegando al mar de lo ignorado,
este suave misterio que me nace,
túnica y aire, cálida agonía,
en la arista más honda de la piel,
junto a mí mismo, dentro,
ahí donde no crece ni la noche,
donde la voz no alcanza a pronunciar
el nombre del misterio.

Ahora que a mis dedos
se adhiere temblorosa
la flor más pura del silencio,
inquebrantable muerte ya iniciada
en absoluto imperio de roca sin apoyo,
como un relámpago del sueño
dilatándose, cándido desplome
hacia el abismo unísono del miedo.

Ahora que en mí piel
un solo y único sollozo
germina lentamente, apagado,
con un silencio de cadáver insepulto
rodeado de lágrimas caídas,
de sábanas heladas y de negro,
que quisiera decir "Aún existo."

Comienzo a descubrir cómo el misterio es uno
nadando mutilado
en el supremo aliento de mi sangre,
y desnudo se afina, agudiza su sombra
para cavar mi propia tumba
y decirme la fiel palabra
que sólo para mí conserva
escondida, cuidada rosa fresca:

“Eres más mió que mi sombra,
en tus huesos florezco
y nada hay que no me pertenezca
cuando a tientas persigo, destrozando tu piel
como el invierno frío de la daga,
el vaho más cernido de tu angustia
y el poro más callado de tu poster silencio.”

Entonces me saturo de mí mismo
porque el misterio no navega
ni crece desolado,
como germina bajo el aire el pájaro
que ha perdido el recuerdo del nido allá a lo lejos,
sino que es piel y sombra,
cansancio y sueños madurados,
fruta que por mis labios deja
el más alto sabor y el supremo silencio endurecido.

Y empiezo a comprender
cómo el misterio es uno con mi sueño,
cómo me abrasa en desolado abrazo,
incinerando voz y labios,
igual que piedra hundida entre las aguas
rodando incontenible en busca de la muerte,
y siento que ya el sueño navega en el misterio.

MI AMANTE

Desnuda, mi funesta amante
de piel vencida y casta como deshabitada,
sacudes sobre el lecho voces
y ternuras contrarias a mis manos,
y un crepúsculo escucho entre tu cuerpo
cuando al caer en tí agonizo
en un nacer marchito, sin el duelo
comparable al temor de tu agonía.

Contigo transparente la caída
de un alud o huracán de rosas:
suspiros de manzanas en tumulto
diciéndome que el hombre está vencido,
confuso en amarguras y vacías miradas.
En ti respondo al mundo, y en tu cuerpo
respiro ese sabor de los sepulcros;
una noche no más, y tu mirada
persiste, implora y vence entre mis ojos,
decidida a una lucha prolongada
donde el recuerdo se convierte
en esa aérea languidez del pensamiento,
como materia de tus ojos mismos.

Lloras a veces arrojando
fúnebres aguas de perfume ciego,
como si desprendida de una antigua idea
vinieras hasta mí, tan clara
como un ángel dormido en el espacio,
a dejar evidencia, luz y vida;
y en tus lágrimas miro surgir tu suave piel
como sí en ellas prolongaras
o hicieras más probable tu existencia,
derramando el aroma de tu sueño
sobre esta soledad de tu desnudo.

MUJER DESHABITADA

De rosa y canto saturada,
contra el origen de tu ser sublevas
un recuerdo de labios naufragando
y la temida enemistad
de presuroso y fugitivo aroma,
bajo el silencio idéntico
a tu inútil sosiego de virgen desolada.

Muda fueras al tiempo, pero sabes
dejarte abandonada y te sometes
como la flor al mar,

igual que entre los labios vuela el canto,
e insiste sobre el mundo tu fatiga,
la dura soledad de tus sentidos,
suma de amor y lágrimas que mi latir inundan
de este vano sentirse agonizando.

Opones sólo amor y te conserva
la esperanza invencible de mi cuerpo,
como si al derrumbarte
cuando cierras los ojos y en ti misma
soportas la caricia que en inmóvil te torna,
entonces navegaras a mí y te defendieras,
ya sin saber de ti,
deshabitada flor y canto destrozado,
rescatada del mundo
y hecha estatua abatida en un invierno.

LA FORMA DEL VACIO

Pienso que el sueño existe porque existo;
pero si contra el mundo cruzo rostros
y de ligeros vientos alzo vuelos,
túnicas que no han de vestir estatuas,
y con palabras que después desaparecen,
violadas de improviso,
evoco su mirada y sus palabras: "cielo", "vida"
que eran como un andar a oscuras,
tan tristes como yo y como mi alma,
como cuando la noche se derrumba
y viene hasta mis manos decaída,
pienso que existo porque el sueño existe.

Puedo encontrar las huellas que abandono:
la mujer que una vez amaba,
sus brazos, sus cansancios, su mirada
y su visible pensamiento,
olvidada columna en mi memoria,
y todo lo que puedo enumerar:
la tarde que a su lado había,

la noche de su voz y la desierta
despedida de entonces.

Pienso también: “La tierra es mi enemiga”,
mas los seres que habitan su amargura
defienden mi existencia,
luchan con mi tristeza y cada día
presiento que he de hallar diversas tierras,
otras miradas, nuevas formas
hacia mi sueño transportadas,
hechas amor o cándidas caricias
como viajeras que en lo oscuro mueren
sin conocer la tierra donde yacen.

Encontraré también nuevas tristezas,
ojos que ya no miran, cadáveres vacíos
y otra vez el recuerdo de sus ojos,
el anhelar sediento que abandonaba en mí,
su muerta voz, su despedida.
Pero jamás conoceré mi propio sueño,
el alma que pretende defenderme,
mi corazón vacío, ni mi forma.

A SOLAS

Cierro los ojos al jazmín y al nardo;
en densa oscuridad, ciego, dormido,
nada perturba el duelo que me abrasa,
el vano lamentarse del olvido.

Flor alada, el aroma de la noche
que a esta soledad tranquilo llega
transforma el viento en grave lentitud,
en aire suave que a mi cuerpo anega.

Escucho sólo el duro palpar,
el latir impetuoso del oído,
ante el voraz saberme sobre el lecho
un desplome del tiempo, un gemido.

PUREZA EN EL TIEMPO

Rosa desvanecida sobre el túmulo,
al germinar del tiempo derrumbada
en una tumultuosa transparencia.
Veo la gloria en ella, pues los días
hijos son del espacio donde mueren
como el eco infinito de mis ojos.

Levanto el rostro, miro los naufragios
y mis hermanos muertos en olvido
bajo la tierra, mares de tinieblas
presintiendo la imagen de la rosa.

Mas sobre el polvo viajan como nubes,
vientos urdidos en un dulce engaño,
incesantes afines a la música
nacida de sus manos temerosas.

Ignoran su destino, balbucean
palabras del amor y así se salvan,
son humo adormecido sobre lirios,
apariencia tornada movimiento.

Bajo la noche larga de sus ojos,
ninguno sabe si camina al cielo.

No habrá milagro o salvación posible.
El párpado, silencio amortajado
con el lamento de un deshecho mundo,
se abandona a soñar inútilmente
y en sí mismo extravía su tristeza,
dueño ya de una amarga certidumbre.

Si nada me consuela, a solas oigo
la premura de ser la flor la mirada
y el corazón la desdicha. Porque nadie
buscando la pureza ha sonreído.

AMOR ENTRE RUINAS

*...Je goûterai le fard pleuré par les paupières,
pour voir s'il sait donner au coeur que tu frappas
l'insensibilité de l'azur et des pierres.*

Stéphane Mallarmé

1

Como un incendio al aire desatado
o una flor suspensa sobre el agua,
en lenta consunción
nuestros desnudos abren el cauce del deseo
desbordándose en alas y gemidos de silencioso aroma;
encienden sobre el tacto un suave mar que inunda
con sus trémulas olas palpitando
a través de la piel, acumuladas
bajo el húmedo aliento de los labios
y este duro anegarse en humo o en temblor
surgido desde el sueño, como eterna marea que consume
el herido temor donde flotamos.
Cerca mi cuerpo al tuyo dolorido,
cíngulo ardiente que a tu carne ciñe
volcándola hacia el vuelo de mi mano
al tacto deslizada,
ola, caricia o llama
sobre el silencio de tu piel,
en esta soledad de nuestro lecho.

Pero entre el fuego al fin la carne es mar herido,
es caracol devuelto hacia la playa,
luz temblorosa que no asoma
su densa claridad sobre el abismo,
y como pluma, sólo ofrece bajo el aire
la impalpable tersura de su sombra,
sin ser ya más incendio o pétalo, sueño o cauce
sino la roca misma y su dureza,
un lento ver la arena creciendo sobre el cuerpo

hasta sentir que la violencia es sólo yeso destrozado
en la inmovilidad yacente del silencio.

2

Sube la espuma, hacia el aliento asciende
nacida de este sueño que en alas se desata,
hiriente, desolada, afirmando en los labios
su duro incendio congelado
y su lento sabor a mar que nos satura
con un turbado anhelo,
dejándonos tan solos con la noche,
tan íntimos en ella que su apagada imagen somos,
ya olvidado su ardor entre la niebla,
cuando ella se desploma espesa,
tal una ola funesta que rozara
con sus labios la huella de la rosa,
ahí donde los muslos trémulos, anhelantes
sueñan con el azogue más ciervo del espejo
y la huida del agua arrastrando una sombra.

Como vino de túmulo precipitado en alas,
te siento diluida entre los labios;
en la playa del cuerpo yergues tu aliento mudo;
sobre mis dedos corres;
creces en mis cabellos, vivos tallos
que en ti murmuran una canción de brisa derrumbada,
y el tiempo se detiene en su carrera,
convertido en el témpano que el agua inmoviliza,
como largo silencio o paloma sin alas,
cuando tal una imperceptible ráfaga,
la más pequeña arena perdida entre las olas,
deslizada en tus venas
dejo la imagen de mi amor, cautiva
dentro, bajo el correr de tu desnudo.

Mas cuando sólo la caricia nos embriaga
te ciñes al cristal, vives la clara vida
de este limpio sonido que en mis oídos yace;
desnuda y silenciosa caes

con lentitud de aroma en la penumbra,
hecha rumor del tacto
bajo la sábana que como lluvia
transformada en rocío desciende sobre el pétalo
y nos erige, diáfanos,
ya para siempre espuma, aliento derrotado,
más rescoldo que cauce o alarido,
más ceniza que humo,
más sombra, más desnudos.

3

¿Desde cuándo, en qué espacio de silencio
miras, maduras, mueres?
¿En qué oído reposa el eco,
la forma de tu voz quebrada bajo el labio?
¿Dónde extraviaste el impalpable vaho
que de pronto rompía los silencios?
¿Bajo cuál aire nace el tacto, esa lenta agua
que en su humedad delata la presencia invencible de la llama,
la huella mortecina de tu cuerpo?

Muere el deseo, mas el sueño en tu desnudo vive
invadiendo tu aliento con su niebla,
y es la profunda música oída entre tu rostro
o aflorando a la piel que te contiene.
Porque tu voz al fin fue derribada
bajo esta florecida calidez de mi aliento,
deslizándose agónica, marchita
bajo el silencio espeso de la almohada.

Lánguida espuma,
muda penumbra convertida en sombra,
espesura tronchada cuando destrozas el cristal y mueres
y eres el inoído pulso hermano,
el paralelo aroma que se apaga
o la herida que duele sin sentirse,
tal el invierno de una flor antigua
que no cediera forma ni color;
cuando sabes a mar, ya congelada,

a íntimo sepulcro,
a lágrima rodando por el mármol
delatándolo todo con su paso,
y no miro a tus ojos
por temor de encontrarme asesinado.

4

Escucho más allá del lecho tu agonizante aliento,
tan leve como un hielo olvidado en el frío,
opaco más aún que las pupilas náufragas
de quien advierte su descenso
hacia las aguas de la noche
y en la sombra palpita adormecido.

Eres la niña que rompió el espejo
destruyendo la imagen de mi aliento;
mujer desnuda y recostada en nieve,
semejante al retoño,
al corazón que ahonda en la ceniza
buscando vanamente su destrozada sístole.

Más allá del espacio de tu cuerpo,
de la inmovilidad que a tu desnudo oprime,
como un incendio en ruinas
a través de la lluvia contemplado,
tal un abierto cielo sin ángeles ni plumas,
sin ecos que respondan,
estás como la brisa,
tímida alondra de las alas rotas;
clara, inmóvil, desvanecida,
mirando el angustiado movimiento,
el temblor sollozante de mis brazos;
viendo cómo amanezco
inmerso en la humedad nacida de tu piel,
con el tacto apagado
entre el aroma espeso que nos ciñe,
nadando entre el desnudo y el descenso
bajo espumas de fuego,
en tanto un sueño grave, un miedo

que se adhiere a los cuerpos y a los labios
navega entre mis manos.

5

Ven a morar en mí, acércate a mi duelo
bajo mis brazos fatigados
y el callado rumor que nos descieñe;
vuelca tu aliento estremecido,
el dolido perfume de tu cuerpo,
desnuda, sola rosa aérea,
flor que en la sábana deshiela
mas no se rompe y sí naufraga
en la isla frutal de nuestro lecho.

Amortajado río,
cómo deslizas y en penumbra duermes
dejando transparente el cuerpo
para después morir en las tinieblas;
cómo solloza por tu piel el sueño
hasta dejar en ti la roca,
el mar, la brisa, el pétalo de aroma disecado.

Oscura estás, oscura
mujer tendida sobre el lecho, perdida entre tus olas
mientras descansa, agónico y destruido,
el aliento lucero que incendiaba los aires
abriendo entre la noche un gran árbol de luz.
Ahora tu desnudo yerto está,
amortiguado bajo su agonía,
quieto como la noche y la tristeza de mis labios,
y tus brazos al fin cedidos,
derrumbados bajo mi cuerpo,
me dejan a tu orilla, solo
con soledad de pluma y abandono o río subterráneo.

Vivo bajo la piel
y soy la sombra sólida que contra el sueño lucha:
respiro inconsolado reposando
en tus labios los míos temblorosos,

agonizante entre tus manos
como náufrago o ala sin espacio,
dejando inmóvil mi desnudo
tal un sonido amargo de sílabas deshechas,
y soy un balbuceo,
un aroma caído entre tus piernas rocas:
soy un eco.

PROSA DEL SOLITARIO

Tras el último sorbo a su café, se levantaba
en súbita marea o párpado
y un “Deséame suerte” precedía
su cotidiano ir hacia la calle.
Al despedirse, el paso amarillento
y el desvaído oler de su perfume
el aire removían, agitaban el humo
como ardiente mirada que perturba.
Después la habitación al orden sucumbía.

Yo miraba la oculta mudez de las alcobas
noche a noche habitadas,
sus oceánicos lechos oscilantes
al gozo de aquel cuerpo de vana arquitectura.
El oído sabía el germen de su luto
al presentir las frases masculinas,
murallas de fulgor y cementerio
irónico que simultáneamente,
mientras yo recorría la longitud del cuarto,
sobre el deleite echaban halos de pedernal,
aire podrido, máscaras humedecidas por el crimen.

La espera hacía recordar vigiliass
y escenas polvorientas que encendieron
de pálida vejez
nuestro invisible amor avergonzado.
Del reposo ascendía oscura compasión
para atenuar conversaciones casi conyugales,

hacer propósitos de enmienda
y negarse a pedir auxilio frente a muebles
como tristeza o musgo y ceniceros ávidos.

En óleo del insulto la lengua se tornaba,
era manzana al fermentar, pisoteado
establo y voz que atravesó
por un atardecer como salón vacío.
Sólo un nublar de espadas, un afán
de indolencia y un dormir a la sombra del muro
sin esperanza daban al corazón el testimonio
de latir en la orilla del pecado.
Todo mi ser entonces perdonaba
el "Deséame suerte" en sus tranquilos labios
aún manchados por el sorbo último.

ALABANZA SECRETA

Sobre el azar alzaba su cabello
súbito resplandor, y en avaricia alucinante
hendía el porvenir como regresa el héroe,
después de la batalla, dando al escudo sonos de cansancio.

Orbita del asombro, su mirar
ornaba el viento fervoroso del "sí" antes de ser,
en el venal recinto de los labios, hoguera
sosegada por fácil devoción acrecentando escombros.

Entonces de tu pecho a indiferencia
las olas ascendían tristes cual la fidelidad,
a lo variable ajenas, pálidas frente al muro
en donde pétreos nombres revivían hazañas olvidadas.

Muchos cruzaron la tormenta, muchos
amanecían a su lado: azufre victorioso
en inmortal historia acontecido, bestias
rendidas para siempre al usurpar la cima del asedio.

Acaso la soberbia apaciguaba
el deplorable aliento entre la noche, la agonía
abriendo en dos las aguas del orden sometido
a la heredad polvosa, casi pavor análogo a la duda.

Pero, sierpe segada, ebria de orgullo
hería la avidez como si estar desnuda fuera
perenne despojarse del pecado mortal,
iluminada al ver el júbilo opacando el movimiento.

Inmóvil a la orilla del torrente,
yo era el aprendiz de la violencia, el sorprendido
olivo y el laurel mudable, porque a solas
solía renacer cuando salía de aquel inmundo cuarto.

Despierta Débora en ocaso o eclipse
erguido, ondea ahora hablando a media voz, por fin
inmune al implacable sudor fluyendo en sed
para el sediento o cólera labrada en el antiguo ariete.

Perdida entre la gente, derrotado
color en la penumbra, suelta el esquife hacia la nada,
mas su imagen un cántico profiere, brisa o trueno
pretérito sonando en el solar airado del cautivo.

LA NOCHE DEL SUICIDA

I

Alza la noche el salmo del olvido,
en quedades su oración desata ásperas melodías
y al sonoro desfile el corazón suspende
el fragoroso duelo.
Con fría certidumbre desploma los linajes
y levanta la tempestad soberbia de la muerte.
Arbol de ráfaga sedienta,
fluye de su aridez un turbio canto

ardiente entre las sombras, y a su vuelo
las aguas del bautismo se arrepienten,
lloran el largo tiempo, la familiar visita
en deslumbrada tarde,
la lenta juventud en ira absorta
sobre el fúnebre espacio que me espera.

No juegan ya los niños en la calle.
Señora de crueldad, apaciguada
ante el vencido párpado, a olas de traición
cubre de arena el rostro, hacia el temor despeña
el hálito mortal, la urna que contiene
sinsabores, delicias, melancólicos
mármoles yertos en museos,
arcas de honra antigua y soledad,
como abrasado huerto donde cae la frente del laurel.

En vano al pronunciar de la palabra
alienta el corazón espuma de áspides y música
y en efímero reino aloja a veces
lo que la vida arrastra en la marea:
el orbe del sollozo, el añorar insomne
y la caricia que corona en vano
la tierra que nos da perpetuidad.

Un eco solamente anima de fervores nuestro paso,
eco de la pantera que en reposo es cólera dormida:
a su inútil emblema inútilmente el labio invocará
las formas doblegadas, el milagro
de un cuerpo que incendiaba la penumbra,
la furia de los dientes, a cierta hora hermosos,
los cabellos perdidos, el sudor.

Todo en silencio a la quietud navega.

II

Rumores de la casa, niños que ahora sueñan
con la calle, ademanes aún supervivientes
y espigas que en promesa sucumbían

hacia las ígneas rocas arrastran el sudario
de quien sufre el pausado cerrar de las ventanas
mientras del alba de su espectro brotan
órbitas de fatiga,
ladridos sobre espejos asombrados
frente a su propia infamia.

El alcohol engendra lejanías
como el desnudo níquel de la estrella,
desborda en el mantel corduras inocentes
de blasfemias por siglos conducidas
y el fulgurar de su guirnalda vueica
sal y vinagre, estruendos que custodian
la humillación de aquel que llora los pecados.

Solar de maldición, el valle nos consuela
con amargas costumbres y derrama
hedores de huracán
ante la euforia de saber a solas
cómo el espíritu entre sombras cruza
hacinado en deseos muertos:
labio de frases apagadas
por la desilusión, breve catástrofe
y envidia del cansancio que al amante despeña
en un pavor de iluminadas olas.

Si ávidamente bebo hasta mirar el fondo,
ondas solemnes de inquietud delatan
la máscara piadosa del que hace tiempo duerme
al lado de sus padres, junto a fósforo y cal
jugando a indiferencias,
crédulo en horizontes que ordenan camposantos
lentos de razas extinguidas
y bocas despojadas por el remordimiento.

Sobre el piso, en los muros, a la mesa
perdura la ansiedad del asesino:
relámpagos que vuelven, armonías
ajenas al retorno, formas
en yeso consumidas, narcóticos sedientos
y nauseabundo olor de ardientes madrugadas.

Río abajo descubro la cerveza, el denuesto,
el humo del tabaco cegando los perfiles,
la música estancada en húmedos salones, la ceniza
cumpliendo lentamente
entre sorbos y gráciles cumplidos.
Luego al amanecer, después de ácida
espera, cuando ardían los puentes del cansancio,
la eternidad hollaban inánimes mujeres
que pudren la palabra amor en las habitaciones.

Látigo o escombros, peces
que irrumpen, ciénagas de ocio
o piedra o manantial
daríanme lo mismo porque hoy nada espero,
nadie llama a la puerta y nadie asiste
al indemne crecer de noches sucias
plegadas de baldías tentaciones.

Escancio hasta el final y adviene
apenas el redoble de lo que nunca fue:
confuso trascender de estíos sólo imaginados,
huella de la mirada sobre el viento
y mano convertida en árido esplendor.

Como el día y la noche y la fatiga
y el descanso a la hora de la siesta,
como el hombre que lame la efigie de su duelo
y arroja su albedrío a misteriosa identidad,
aquí estamos clamando
—imagen tras imagen— los hijos de los hijos
desterrados, cubriendo la vergüenza
de nuestras desventuras: polvo al polvo
caído y otra vez espiga y sueño.

III

Isla de estrofas, sobre el alma crece
el engañoso bronce del recuerdo;
frente a la noche yergue su despojo
la estéril vanidad;

en las tinieblas yace —arpa caída
sobre el polvo—, dilata las riberas
y en túmulo callado las convierte,
como lecho encendido por la imagen
de una mujer que sueña.

Larga espuma vagando en alta mar
o águila azorada, ante el solaz de la apariencia
ondea la memoria, baña de horror los últimos instantes
y el cansado cristal de su mentir evoca
la desierta jornada, escalera sin fin
que no conduce, inmóvil en la orilla
de un tiempo desolado.

Todo en su llamarada es fértil consunción,
ciego que se deslumbra en su vacío
cuando al cerrar los ojos nace un mundo
de aromas que corroen superficies,
ardiente en avidez mas serenado
por el secreto impulso de su cieno.

Satélites turbados, los sentidos
ceden al resplandor
y las solemnes rosas funerales
descienden sobre alguien que no existe,
sobre alguien que abandona la ciudad
rumbo al río del nunca más volver
y a la espalda el estrépito consume,
en destruida patria, el óleo de la gloria,
antiguo barro donde la conciencia
vivía soledades y esperanzas.

Ante el postrero engaño —lejos de la amistad—,
lamentaciones, ayes corrompidos,
arcángeles y luz descansarán bajo la frente.
Columnas como serafines, ruinas
abiertas al asombro, amaneceres
día a día colmados de tristeza
de súbito caerán y su salobre musgo,
perdido en la aflicción de la derrota,
anegará los sordos rumores corporales.

Leve humedad será nuestra elegía
y ejércitos de sombra sitiarán para siempre
el nombre que llevamos.
Porque sólo un imperio, el del olvido,
esplende su olear como la fiel paloma
sobre el agua tranquila de la noche.

LOSA DEL DESCONOCIDO

Cuando hayas terminado, mira este muro ardiente
donde la bestia cumple su reposo.

Nada el azar evoca. Lejanías
de olas invisibles, lenta
serpiente antes del pecado o hermosas ruinas
en fábulas al verde despeñadas
semejan ecos de mujer
que confundía el gozo con la reproducción.

Pasa el desconocido. Como viento
de infamia los recuerdos sitian
su ávido esperar la aparición: relámpago
en la arena al naufragio parecido,
espuma a término llegada
bajo ira, rumor, bostezo, ociosidad.

Otros han de morir. Desde la puerta,
quieto en el sitio del pasado,
contemplo los placeres en patria sin espigas:
vacío luego que se dice adiós,
urna de oscuridad adonde
amores no recurren ni odios se proclaman.

El huracán cesó y en torno de la estrella
recuerda en mí la soledad su nombre.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

Bibliografía directa

Poesía

- Páramo de sueños*. México, Imprenta Universitaria, 1944 (Premio Rueca 1944); 2a. ed. seguida de *Imágenes desterradas*. México, Imprenta Universitaria, 1960.
- Imágenes desterradas*. México, Nueva Floresta, 1948; 2a. ed. en un volumen con *Páramo de sueños*. México, Imprenta Universitaria, 1960.
- Palabras en reposo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1956; 2a. ed. aumentada México, Fondo de Cultura Económica, 1965; 3a. ed. México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Poesía completa*. Prólogo de Marco Antonio Campos. México, Premiá Editora, 1980; 2a. ed. México, Premiá Editora, 1981; 3a. ed. México, Premiá Editora, 1982.
- Responso del peregrino* (breve antología). Selección y nota de José Emilio Pacheco. Material de Lectura núm. 76. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980.
- Poemas* (selección). Disco con la voz del autor, serie Voz Viva de México. Grabación presentada por José Emilio Pacheco. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964.

Antologías, Discurso, Prólogos

- Poesía romántica*. Prólogo de José Luis Martínez, selección de Alí Chumacero. Biblioteca del Estudiante Universitario núm. 30. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1941.
- Poesía en movimiento. México 1915-1966*. Selección y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis; Prólogo de Octavio Paz. México, Siglo XXI Editores, 1966; 16a. ed. 1982.
- Acerca del poeta y su mundo*. Discurso de recepción en la Academia Mexicana correspondiente de la Española, 27 de noviembre de 1964; respuesta de Andrés Henestrosa. México, Academia Mexicana, 1965.

- Villaurrutia, Xavier. *Poesía y teatro completos*. Prólogo de Alí Chumacero. México, Fondo de Cultura Económica, 1953.
- . *Obras* (Poesía, teatro, prosas varias, crítica). Prólogo de Alí Chumacero; recopilación de textos de Miguel Capistrán, Alí Chumacero y Luis Mario Schneider; bibliografía de Xavier Villaurrutia por Luis Mario Schneider. México, Fondo de Cultura Económica, 1966; 2a. ed. 1974.
- . *Poemas* (selección). Disco con la voz del autor, serie Voz Viva de México. Grabación presentada por Alí Chumacero. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964.
- Micrós: *Cuentos y crónicas*. Introducción y selección de Alí Chumacero. Biblioteca Enciclopédica Popular núm. 9. México, Secretaría de Educación Pública, 1944.
- Owen, Gilberto. *Poesía y prosa*. Prólogo de Alí Chumacero; edición de Josefina Procopio. México, Imprenta Universitaria, 1953.
- . *Obras*. Prólogo de Alí Chumacero; edición de Josefina Procopio; recopilación de textos de Josefina Procopio, Miguel Capistrán, Luis Mario Schneider e Inés Arredondo; bibliografía de Gilberto Owen por Luis Mario Schneider. México, Fondo de Cultura Económica, 1979.
- . *Poemas* (selección). Disco con la voz de Claudio Obregón, serie Voz Viva de México. Grabación presentada por Alí Chumacero. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1965.
- Gorostiza, José. *Muerte sin fin*. Disco con la voz del autor, serie Voz Viva de México. Grabación presentada por Alí Chumacero. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1960.
- Hernández, Efrén. *Obras* (Poesía, novela, cuentos). Nota preliminar de Alí Chumacero; bibliografía de Efrén Hernández por Luis Mario Schneider. México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Nervo, Amado. *Poemas* (selección). Disco con la voz de Claudio Obregón, serie Voz Viva de México. Grabación presentada por Alí Chumacero. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964.
- Federico Cantú*. Presentación por Alí Chumacero. México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1970.
- Francisco Zúñiga*. Introducción de Alí Chumacero. Notas autobiográficas de Francisco Zúñiga. México, Galería de Arte Misrachi, 1969.
- Pintura de Ricardo Martínez*. Presentación por Alí Chumacero. México, Instituto Nacional de Bellas Artes (Museo de Arte Moderno), 1969.

Bibliografía indirecta

En Obras

- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. México, Fondo de Cultura Económica, 1954. Tomo II. p. 377.
- Abreu Gómez, Ermilo. "Alí Chumacero", en *Sala de retratos*. México, Editorial Leyenda, 1946.
- Aguirre, Ramiro. *Panorama de la literatura mexicana del siglo veinte*. México, Unidad Mexicana de Escritores, 1968. p. 77.
- Campos, Marco Antonio. "Examen de Alí Chumacero", en *Poesía completa* de Alí Chumacero. México, Premiá Editora, 1980. pp. 7-12.
- Carrera Andrade, Jorge. *Rostros y climas*. París, Ediciones de la Maison de l'Amérique Latine, 1948. p. 160.
- Cranfil, Thomas. *The muse in Mexico*. Austin, University of Texas, 1959. pp. 98-99.
- Debicki, Andrew P. *Antología de la poesía mexicana moderna*. Londres, Tamesis Books Limited, 1977. pp. 213-214.
- González Peña, Carlos. *El jardín de las letras*. México, Editorial Patria, 1977. pp. 630-631.
- . *History of mexican literature*. Dallas, Southern Methodist University Press, 1968, pp. 426-427.
- Leiva, Raúl. "Alí Chumacero: en lucha con las palabras", en *Imagen de la poesía mexicana contemporánea*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1959. pp. 261-270.
- . *Los sentidos y el mundo (Textos de crítica literaria)*. Guatemala, Ministerio de Educación Pública, 1952.
- Martínez, José Luis. "Páramo de sueños de Alí Chumacero", en *Literatura mexicana: siglo XX(1910-1949)*. México, Librería Robredo, 1949. pp. 189-190.
- Michelena, Margarita. *Notas en torno a la poesía mexicana contemporánea*. México, Asociación Mexicana por la Libertad de la Cultura, 1956. pp. 45-46
- Monsiváis, Carlos. *Poesía mexicana (1915-1979)*. México, Promexa Editores, 1979. pp. XL-XLI.
- . *Poesía mexicana del siglo XX*. México, Empresas Editoriales, 1966.
- Odio, Eunice. *Poner de manifiesto lo más oculto*. Trabajo inédito de 48 cuartillas.
- Pachecco, José Emilio. "Fidelidad a la desesperanza", en *Poemas (selección)* de Alí Chumacero. Disco con la voz del autor, serie Voz

- Viva de México. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1964.
- . “Chumacero o hay demasiada luz en las tinieblas”, en *Responso del peregrino* (breve antología). Material de Lectura núm. 76. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1980. pp. 3-5.
- Rodríguez Monegal, Emir. *The Borzoi anthology of latin american literature*. Vol. II. New York, Alfred Knoff Inc., 1977. pp. 801-803.
- Tierra Nueva*. Edición facsimilar de la revista *Tierra Nueva*. 2 tomos. México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Saz, Agustín del. *Antología general de la poesía mexicana (siglos XVI-XX)*. Barcelona, Bruguera Mexicana de Ediciones, 1972. pp. 26-27.
- Valverde, José María. *La literatura de hispanoamérica (Historia de la Literatura Universal, t. 4)*. Barcelona, Editorial Planeta, 1974. pp. 405, 408.
- Xirau, Ramón. “Alí Chumacero”, en *Poesía iberoamericana contemporánea*. México, SepSetentas Diana, 1979. pp. 149-154.
- . “Alí Chumacero”, en *Poetas de México y España*. Madrid, Ediciones de José Porrúa, 1967. pp. 157-162.

Notas hemerográficas

- Clavé, José M. “Defensa con el endecasílabo”, en *Razones*, octubre-noviembre de 1980, México. pp. 55-56.
- Cohen, J. “Newer poets of Spain”, en *The Times Literary Supplement* en *Times*, 28 de septiembre de 1956. Londres.
- “El poeta Alí Chumacero será homenajeado”, noticia en *Novedades*, 7 de octubre de 1980, México.
- Escalante, Evodio. “La Poesía completa de Alí Chumacero”, en *Proceso* núm. 223, 9 de febrero de 1981, México. pp. 53-54.
- Espinosa Altamirano, Horacio. “La poesía de Alí Chumacero”, en *Nivel* núm. 48, diciembre de 1966, México. p. 1.
- Fernández, Guillermo. “La poesía de Alí Chumacero”, en *Ovaciones*, 29 de noviembre de 1964, México.
- Fierro, Enrique. “Con los ojos cerrados...” (poema homenaje), en *La Letra y la Imagen de El Universal*, 12 de octubre de 1980, México. p. 6.
- García, Elvira. “Alí Chumacero: ‘Escribo muy poco y procuro no hacerlo’”, en *La Semana de Bellas Artes* núm. 175, 8 de abril de 1981, México. pp. 7-8.

- González Casanova, Enrique. "La poesía de Alí Chumacero", en *Todos* núm. 3, septiembre de 1981, México. p. 7.
- Huerta, David. "Testimonio", en *La Letra y la Imagen de El Universal*, 12 de octubre de 1980, México. p. 3.
- Kamenszain, Tamara. "La palabra postergada", en *La Letra y la Imagen de El Universal*, 12 de octubre de 1980, México. p. 2.
- López Trujillo, Clemente. "La palabra virgen", en *El Hijo Pródigo* núm. 23, vol. II, febrero de 1945, México.
- Lizalde, Eduardo. "Testimonio", en *La Letra y la Imagen de El Universal*, 12 de octubre de 1980, México. p. 4.
- Mejía Sánchez, Ernesto. "El último Alí", en *Sábado de unomásuno*, 19 de julio de 1980, México. p. 17.
- Mejía Valera, Manuel. "La poesía de Alí Chumacero" (I y II), en *Excélsior*, Sección Cultural, 7 y 14 de agosto de 1983, México. I: pp. 1 y 3; y II: p. 1.
- Molina, Javier. "Alí Chumacero: 'la soledad no es privativa de los poetas; es una riqueza de todos los seres humanos'", en *unomásuno*, 5 de octubre de 1980, México. p. 17.
- Ostrosky, Jennie. "Alí Chumacero: hermetismo luminoso", en *Excélsior*, 10 de octubre de 1980, México.
- Pacheco, Cristina. "'La poesía no es privilegio del poeta', con Alí Chumacero, en sus cuarenta años de escritor", en suplemento de *Siempre!*, noviembre de 1980, México.
- Paz, Octavio. "Testimonio", en *La Letra y la Imagen de El Universal*, 12 de octubre de 1980, México. p. 4.
- Picon-Garfield, Evelyn. "La poesía de Alí Chumacero", en *Revista de la Universidad de México* núm. 20, diciembre de 1982, México. pp. 15-19.
- Río, Rafael del. "La poesía de Alí Chumacero", en *Nivel* núm. 48, diciembre de 1966, México. p. 1.
- Roggiano, Alfredo A. Reseña de "Páramo de sueños seguido de *Imágenes desterradas*", en *Revista Iberoamericana*, julio-diciembre de 1962, México. pp. 413-420.
- Xirau, Ramón. "Testimonio", en *La Letra y la Imagen de El Universal*, 12 de octubre de 1980, México. p. 6.
- Zendejas, Francisco. "Poesía meditativa de Alí Chumacero", en *Excélsior*, 19 de diciembre de 1980, México.

Obras generales

- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*. México, Fondo de Cultura Económica (Breviario núm. 279), 1978.
- Bataille, Georges. *El erotismo*. Barcelona, Tusquets Editores, 1979.
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño*. México, Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Blanco, José Joaquín. *Crónica de la poesía mexicana*. México, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1978.
- Caillois, Roger. *Imágenes, imágenes...* Barcelona, EDHASA, 1970.
- . *Pierres*. Paris, Editions Gallimard, 1970.
- Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Buenos Aires, Editorial Losada (Biblioteca Clásica y Contemporánea), 1979.
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Barcelona, Editorial Guadarrama, 1978.
- Elizondo, Salvador. *Museo poético*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1974.
- Falcon Martínez, Constantino et al. *Diccionario de la mitología clásica*. 2 tomos. Madrid, Alianza Editorial (Libro de Bolsillo núm. 792), 1980.
- Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona, Editorial Ariel, 1975.
- Friedrich, Hugo. *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix-Barral (Biblioteca Breve), 1959.
- Gili y Gaya, Samuel. *El ritmo en la poesía contemporánea*. Cátedra Milá y Fontanals. Barcelona, Universidad de Barcelona, 1956.
- Glantz, Margo. *Intervención y pretexto* (especialmente: "Kafka y Job: los dos hermanos"). México, Universidad Nacional Autónoma de México (Cuadernos del Centro de Estudios Literarios), 1980.
- . "El vuelo prodigioso de las aves", en *Calderón, apóstol y hereje* (Varios autores). México, Universidad Autónoma Metropolitana (Colección de Cultura Universitaria), 1982.
- Guillén, Jorge. *Lenguaje y poesía*. Madrid, Alianza Editorial (El Libro de Bolsillo núm. 211), 1972.
- Historia general de México*. Varios autores. Tomo 4. México, El Colegio de México, 1977.
- Jakobson, Roman. *Ensayos de poética*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1977.

- Labastida, Jaime. *El sueño, el amor y la muerte en la poesía mexicana*. México, Editorial Novaro, 1974.
- Landsberg, Paul Ludwig. *Experiencia de la muerte*. México, Editorial Séneca, 1940.
- Las Humanidades en México. 1950-1975*. Varios autores. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.
- Maetzu, Ramiro de. *Don Quijote, Don Juan y La Celestina*. Madrid, Editorial Espasa-Calpe (Colección Austral núm. 31), 1972.
- Monsiváis, Carlos. "Sobre la difusión y política de la cultura", en *Nexos* núm. 41, año IV, mayo de 1981, México.
- Moretta, Eugene L. *La poesía de Xavier Villaurrutia*. México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Navarro Tomás, T. *Métrica española*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1972.
- Novo, Salvador. *La vida en México durante el periodo presidencial de Manuel Avila Camacho*. México, Empresas Editoriales, 1965.
- Ortega y Gasset, José. *Estudios sobre el amor*. Madrid, Revista de Occidente en Alianza Editorial, 1980.
- Paz, Octavio. "Antevíspera: Taller(1938-1941)", en *Vuelta* núm. 76, marzo de 1983, México. pp. 6-12.
- . *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 1973.
- . *El laberinto de la soledad*. México, Fondo de Cultura Económica (Colección Popular núm. 107), 1973.
- . *Las peras del olmo*. Barcelona, Seix-Barral Editores, 1978.
- . *Los hijos del limo*. Barcelona, Seix-Barral Editores, 1974.
- . Prólogo a *Taller*. Edición facsimilar de la revista *Taller*. México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Poesía en movimiento*. Varios compiladores. México, Siglo XXI Editores, 1966.
- Rougemont, Denis de. *El amor y Occidente*. Barcelona, Editorial Kairós, 1978.
- Sartre, Jean-Paul. *El existencialismo es un humanismo*. Buenos Aires, Editorial Sur, 1978.
- Suzuki, D.T. y Fromm, Erich. *Budismo zen y Psicoanálisis*. México, Fondo de Cultura Económica (Biblioteca de Psicología y Psicoanálisis), 1964.
- Vossler, Karl. *La soledad en la poesía española*. Madrid, Revista de Occidente, 1941.
- Xirau, Ramón. *Palabra y silencio*. México, Siglo XXI Editores, 1971.
- . *Tres poetas de la soledad*. México, Antigua Librería Robredo, 1955.

Creación literaria

- Alberti, Rafael. *Marinero en tierra*. Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- Baudelaire, Charles. *Poesía completa*. Barcelona, Río Nuevo, 1977.
Traducción de Enrique Parellada.
- Cernuda, Luis. *La realidad y el deseo*. México, Fondo de Cultura Económica, 1980.
- Cruz, San Juan de la. *Poesías*. México, Editorial Porrúa (Colección Sepan Cuántos núm. 228), 1977.
- Eliot, T.S. *Tierra baldía. Cuatro cuartetos*. México, Premiá Editora, 1977.
Traducción de Angel Flores.
- Gorostiza, José. *Poesía*. México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
- López Velarde, Ramón. *Obras*. México, Fondo de Cultura Económica (Biblioteca Americana), 1979.
- Mallarmé, Stephane. *Antología*. Madrid, Alberto Corazón Editor (Colección Visor de Poesía núm. 14), 1978. Varios traductores.
- Montes de Oca, Marco Antonio (Compilador). *El surco y la brasa* ("Traductores mexicanos"). México, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 1974.
- Nerval, Gérard de. *Aurelia*. México, Premiá Editora, 1979. Traducción de J. Sánchez Sáinz.
- Ortiz de Montellano, Bernardo. *Sueño y poesía*. México, Universidad Nacional Autónoma de México (Colección Poemas y Ensayos), 1979.
- Owen, Gilberto. *Obras*. México, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 1979.
- Rilke, Rainer Maria. *Antología poética*. Madrid, Editorial Espasa-Calpe (Colección Austral núm. 1446), 1976. Traducción de Jaime Ferreiro Alemparte.
- Sagrada Biblia*. Madrid, Biblioteca de autores cristianos. Versión directa por Eloíno Nacar Fuster y Alberto Colunga Cueto, 1979.
- Sartre, Jean-Paul. *La náusea*. Buenos Aires, Editorial Losada (Biblioteca Clásica y Contemporánea), 1979. Traducción de Aurora Bernárdez.
- Valéry, Paul. *El cementerio marino*. Madrid, Alianza Editorial, 1970.
Traducción de Jorge Guillén.
- Villaurrutia, Xavier. *Obras*. México, Fondo de Cultura Económica (Letras Mexicanas), 1966.