

LIBROS

Por Ramón XIRAU

SOBRE LA POESÍA DE ALÍ CHUMACERO¹

cide renunciar al mundo para encontrar la paz recluso en un convento; allí es sometido a una especie de examen a través del cual comprende la vanidad del mundo y acepta renunciar a él. Aparentemente, la larga jornada ha concluido. Sin embargo, las obras posteriores nos revelan la verdad: aunque Strindberg visualiza la solución, no logra hacerla suya. En 1906 le escribe a Harriet Bosse: "Éstoy luchando con mi educación, pero mis progresos son lentos. Al final, la religión significa esto para mí: la esperanza de un mundo mejor, la convicción de que seremos liberados poniendo nuestra fe en Dios. Aquí tenemos poco que esperar — 'porque lo que quiero hacer no lo hago y sólo hago lo que odio'." ⁶ Frente a la Verdad la fuerza de sus pasiones es todavía demasiado fuerte.

Pero si para Strindberg el hombre el fracaso es doloroso, para el artista es la fuente de la riqueza. Las obras crecen y se multiplican, y sus últimos años son excepcionalmente fecundos. Después de terminar *Hacia Damasco*, produce todavía un último drama naturalista, *La danza macabra*, en el que pone en boca del protagonista una de las frases que ha utilizado en su correspondencia para justificarse a sí mismo: "La vida es tan extraña, tan en mi contra, tan vindicativa, que yo me volví vindicativo también", ⁷ y luego una nueva serie de dramas históricos, las dos últimas novelas autobiográficas, un libro de narraciones, varios ensayos históricos y todas las obras del período posexpressionista, escritas especialmente para el Teatro de Cámara de Estocolmo que él mismo fundó. En la última de ellas, *El gran camino*, escrita a los sesenta años, tres años antes de morir, recorre otra vez, con mayor intensidad poética aún, el camino "hacia Damasco". El protagonista se llama ahora El Cazador y en la escena final, que Strindberg sitúa en "El Bosque Oscuro", sus últimas palabras, las últimas también que Strindberg escribió son:

*Permaneceré aquí, con el Heremita,
y esperaré el perdón.
Seguramente él me concederá una tumba
entre la fría sábana blanca
y escribirá en la nieve un huidizo*

epitafio:

*"Aquí descansa Ismael, el hijo de Hagar,
que en un tiempo fue llamado Israel,
porque luchó largamente con Dios
y no cesó de pelear hasta yacer tranquilo,
derrotado por Su suprema bondad."
¡Oh Eterno, no dejaré ir Tu mano,
Tu dura mano, hasta que me bendiga.
Bendíceme a mí, tu criatura,
que sufre, sufre por el don de la vida
que Tú le has dado!
Bendíceme, porque mi mayor sufrimiento,
el más profundo de los sufrimientos
humanos, fue este:
no pude ser el que largamente quise ser."*⁸

¹ George Bernard Shaw, *The quintessence of Ibsenism*. Hill and Wang, New York.

² Eugene O'Neill, *Strindberg*. Provincetown Playbill.

³ Nicolás Berdiaev, *Dostoyevski*. Living Age Books. Meridian Books. New York.

⁴ Prefacio a *Seven plays of Strindberg*. Bantam Books. New York.

⁵ Berdiaev, *Opus cit.*

⁶ *Letters of Strindberg to Harriet Bosse*. Thomas Nelson & Sons. New York.

⁷ The dance of death in *Five plays of Strindberg*. Anchor Books. Doubleday & Company Inc. New York.

⁸ *The Great Highway* en *Five plays of Strindberg*. Anchor Books. Doubleday & Company Inc. New York.

HACE NOTAR José Luis Martínez que "a pesar del cúmulo de condiciones adversas nuestra literatura ha encontrado medios para subsistir". Uno de ellos, y no de poca monta, es el que han proporcionado las revistas literarias.² Entre estas revistas hay que contar precisamente *Tierra Nueva*, de la cual aparecieron como responsables desde el primer número (1940) cuatro escritores cuya edad fluctuaba, en aquellos días, entre los veintidós y los veintiséis años: Jorge González Durán, José Luis Martínez, Alí Chumacero y Leopoldo Zea. El subtítulo de la revista "revista de estudios universitarios" indicaba a las claras la intención seria de quienes la dirigían.³ Rigor y disciplina constituían la motivación básica de aquella publicación; rigor y disciplina caracterizan la poesía de Alí Chumacero.

Alí Chumacero afirma, ya muy pronto, su idea de la literatura y, especialmente, de la literatura hispanoamericana: "Nunca hemos creído que la literatura ameri-



cana deba hacerse a base de coloridos más o menos bien captados, con escenas más o menos típicas para diversión de extranjeros que sueñan con la embriaguez del misterio..."⁴ Esta afirmación, hecha al paso en el texto de una nota crítica, no carece de importancia. Sitúa, en efecto, una intención poética que Alí Chumacero no ha abandonado nunca. Revelaciones claras de esta intención son *Páramo de sueños* (1942) e *Imágenes desterradas* (1944). No hay poema de Alí Chumacero que viva de lo pintoresco, de la facilidad metafórica, o de los juegos de palabras. Alí Chumacero es, a primera vista, un poeta seco, escueto, a veces —¿por qué negarlo?— difícil. Su poesía debe ser leída y releída. Después de varias lecturas surge luminosamente su intención de hondura y el cálido fervor que subraya cada uno de los versos.

Dos observaciones previas me parecen indispensables. De una manera general los poemas de Alí Chumacero están constituidos a base de metáforas que no sólo excluyen el color local, sino los colores mismos. A excepción de una pincelada verde o de una nota malva, Alí Chu-

macero se abstiene de mencionar colores y si éstos aparecen es tan sólo por las asociaciones que cada lector pueda realizar a base de palabras que designan cualidades sensibles. Por otra parte, los poemas de Chumacero están hechos de largas frases que prosiguen verso tras verso. Como observaba José Luis Martínez estas frases suelen terminar "en soluciones ásperas para librarse de una monotonía rítmica".⁵ Frenado momentáneamente el río por las rocas que lo detienen y lo desvían, sigue después su curso hasta el punto de que el poema adquiere una cualidad fluvial. Nunca puede saber el crítico, de manera total y definitiva, las intenciones de un autor. Creo, sin embargo, no alejarme de la verdad al pensar que esta cualidad fluvial proviene de que los poemas de Alí Chumacero son, muy específicamente, poemas temporales. Lo cual no quiere decir tan sólo que en ellos se mencione repetidamente el tiempo sino que, además, los poemas mismos están tejidos con el hilo del tiempo que es como su médula interior y esencial.

Podría acaso objetarse que este motivo temporal queda sometido al carácter arquitectónico y, más aún, escultórico, de los poemas. En efecto, no sólo se presentan estatuas definidas ("La forma del vacío" o "Narciso herido"), sino que en todas las ocasiones salvo una, Alí Chumacero se refiere a la mujer desnuda diciendo "el desnudo", con un artículo (a veces un pronombre) que parece objetivar y estatuar la figura. Más parece solidificarse aun este mundo poético cuando el poeta se refiere a la muerte empleando las imágenes muy directas de la tumba, la lápida o la roca. Estas formas definidas, rigurosas, sólidas, suelen definir el momento de la muerte. Dice el poeta cuando habla de los "vencidos":

igual que rosa o roca:

En este verso se comprimen, en una imagen rápida y eficaz, la vida de la rosa (efímera, pasajera, temporal) y la roca de la muerte, sólida como es sólido lo que ya ha quedado exento de cambio y tránsito. Lo vivo acaba en lo sólido, la existencia en la muerte, en la dureza de lo inerte. Mientras hay vida hay tiempo, un tiempo destinado a ser vencido, "un desplome de tiempo, un gemido" que nos conduce, irremediamente a la idea de que la vida es una "inútil permanencia", que todos los hombres vivimos "para siempre" (como Narciso) "en las pupilas de un cadáver". El tiempo nos conduce a un destino mortal. Sabemos que "el misterio de la desaparición es prestigio inicial del tiempo". Por esto el tiempo —"Nombre hombre"— nos nombra, es decir, nos sitúa en la vida, y nos remolca hacia "la agonía" de "todo ser".⁶

Claro está que la imagen del tiempo no se da siempre en palabras tan precisas como éstas. El poeta puede referirnos al mundo de los "inmóviles viajeros", a la

caída de "los muertos en la ceniza", a la "virgen consunción", al ser que es "el polvo adormecido",⁷ a la "mujer como la brisa / tímida alondra de las alas rotas", a la amada "análoga a la movable imagen de un sollozo". Y sin embargo en todas estas imágenes hay referencias temporales: "viajeros", "ceniza" ya de muerte, "consunción", "polvo adormecido" (es decir, potencialidad de muerte dentro de la vida misma), brisa en vuelo o imagen que transcurre hacia el final inevitable del sollozo. El hombre está, vivo, tejido de ausencia y "crea la forma de la nada".

Pero si la vida es transcurso, es también, y no menos esencialmente interioridad y contacto. El camino hacia la comunión lo encuentra el poeta en el amor. El amor carnal, el amor ternura ("ternura, como limpia canción de madrugada"), detiene por un momento el tiempo. Para precisarnos el amor y el acto amoroso Alí Chumacero prefiere imágenes claramente sensuales que acaban por interiorizarnos en lo más hondo del alma: de la piel al espíritu.

En el momento del amor todo se hace presencia: "y soy un balbuceo — un aroma caído entre tus piernas rocas: Soy un eco". Remitido a sí mismo por la presencia de la mujer, el poeta se encuentra en su piel interna cuando "empiezo a caminar por dentro de mi cuerpo", cuando, cuerpo en contacto, sueña "con el azogue más ciervo del espejo", y "el tiempo se detiene en su carrera". Pocas veces llega Alí Chumacero a precisar imaginativamente la identidad personal que entraña la unidad de dos personas como cuando nos dice con nostalgia:

*Porque ya que pensarte en mí no puedo,
dejo olvidado en tí mi pensamiento.*

Ausente de la presencia de la mujer el hombre se hace presente en ella olvidándose en ella de sí mismo. La mujer ilumina al hombre:

*Pensar en tí no es pensar
con alguien o con algo
sino hundirme en mí mismo
y mi principio.*

Un momento tan solo. La vida sigue su curso —alondra de Heráclito— hacia la muerte y la interioridad, "misterio" que "es uno" con el sueño, se disuelve en la desolación, "abrsa en desolado abrazo".

Poeta sensual, poeta del goce del instante, de la instantánea contemplación de sí, 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.

Por la forma estricta de su verso es Alí Chumacero un clásico; por la referencia constante a la muerte (cadáver, tumba, losa, nada) es un poeta romántico si por romanticismo entendemos, también como lo piensa Auden, una forma del movimiento.⁸ Es en todo caso, éste el más sólidamente establecido de los poetas mexicanos posteriores a la generación de *Tierra Nueva*, el hombre que vive, encerrado en los límites de su piel, el sueño de una eternidad instantánea que encuentra en el amor. Creo que un verso, un solo verso, puede definir los dos primeros libros de Alí Chumacero:



*Vivo de oírme el cuerpo y de entregarme
al tiempo.*

¹Escrito a raíz de la reedición de *Páramo de sueños e Imágenes desterradas* (Universidad Nacional Autónoma de México, 1960), este artículo se refiere únicamente a estos dos libros.

²*Literatura mexicana: siglo XX*, vol. I, pp. 344-346.

³Esta misma intención subraya por el hecho de que la revista presenta —primeras colaboraciones del primer número— obras de Alfonso Reyes y Juan Ramón Jiménez.

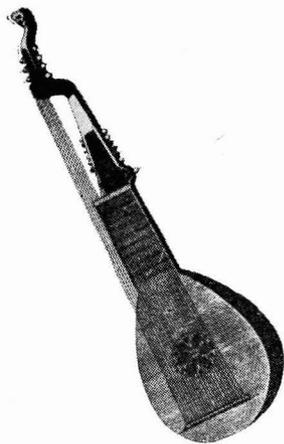
⁴Nota a *Paseo de Mentiras* de Juan de la Cabada, en *Tierra Nueva*, 1940.

⁵José Luis Martínez, *Literatura mexicana: siglo XX*, vol. I, p. 80.

⁶¿Sería posible notar en esta idea poética la influencia de Hölderlin y la esencia de la poesía? Parece sugerirlo el hecho de que en aquellos años de 40 este libro llegó a ser muy leído y estudiado por los jóvenes escritores de México.

⁷Las imágenes de origen Bíblico —polvo, ceniza— abundan en *Páramo de sueños*.

⁸Cf. Auden, *The enshaped flood*.



CARLOS VALDÉS, *Dos y los muertos*. Imprenta Universitaria. México, 1960. 121 pp.

En las seis narraciones que integran *Dos y los muertos*, se hallan presentes los motivos que macroscópicamente caracterizan la posición ético-estética de Carlos Valdés. Por una parte, la sinceridad con que realiza sus trabajos, la honradez que los sostiene; por otra, la recreación de un mundo optimista (por más que sea el suyo un optimismo escondido en la fatal consumación de ciertos actos, en amargas desilusiones, en la nostalgia por otras edades y otros tiempos) en el que la amistad y el amor se alimentan de una pureza romántica, casi inocente. Valdés huye del truco y del virtuosismo teratológico; al

jugar con cartas descubiertas no tiene miedo de entregarse, de mostrarse íntegramente, de construir historias en las que pueden advertirse con toda facilidad el acento autobiográfico y la proyección de sentimientos y sucedidos de orden personal.

Dos y los muertos proviene de fuentes diversas y hasta contradictorias. Ese múltiple origen se patentiza en la elección de personajes, asuntos y escenarios que nada tienen que ver entre sí, que sólo se encuentran ligados por el íntimo anhelo de encontrar el camino adecuado a la expresión del autor, a la plena realización de una vocación sostenida con paciencia y en silencio. Cada texto puede tomarse como "tiento" o "buceo", como un secreto y a veces tímido intento de explorar tendencias, atmósferas y lenguajes antagónicos, confiada esperanza en el hallazgo de la ruta definitiva. Así, pasamos del relato elaborado, cuidadoso, que rechaza toda explosión subjetiva a la realidad poética que permite el libre cauce de imágenes de noble estirpe romántica; de la cadencia larga y ondulante de *El último unicornio*, a la frase disparada como flecha y que no admite consecuencias de *El héroe de la ciudad*; del tratamiento periodístico a la utilización de cartas; del luminoso ambiente conradiano de *La sirena* a la rigidez geográfica de *Entrevista con un desconocido*. Los relatos luchan y se complementan; uno se vuelve rival del otro, pero también su agonista, el resultante de un mecanismo que actúa por *simpatía*. A veces, el contrapunto se hace ostensible en el mismo texto: la gran ciudad y la provincia, el pueblo miserable y el río de oro, el sueño y la presencia se hermanan en determinada unidad de tiempo, en un estado de ánimo (*Dos y los muertos*, *Arenas de oro*).

Puede argüirse que la diversidad de formas induce a la falta de unidad, a la disociación corporal de la obra. Puede pensarse también que el autor no se busca sino que se regocija en voces múltiples, que no se encuentra sino que se pierde, se disuelve. En el caso de Carlos Valdés esos argumentos no son válidos: *Dos y los muertos* es su tercer libro y evidencia considerable adelanto respecto a los volúmenes anteriores. Si bien no ha alcanzado todavía la madurez, este nuevo título confirma su talento de narrador, un oficio que se antoja menos contaminado de impurezas, el anuncio de un novelista en rápido proceso de gestación.

De *Dos y los muertos* señalo, como los más logrados, *Arenas de oro* y el que da nombre al libro. En el primero, Valdés enfrenta a un hombre (Marcos Jáuregui) a la aventura, a la consumación de un crimen señalado por manos ajenas, a la aceptación de un destino trágico que no le correspondía. En el segundo, relata las tribulaciones de un joven provinciano en lucha con la ciudad, envuelto en el recuerdo de la infancia y del sueño, viéndose germinar en él la imagen del amigo "adaptado" al medio hostil. En este último relato se encuentra, subordinado, el que podría, tal vez, resultar un hermoso cuento: en sueños, Manuel, el joven puro, se identifica con la solitaria, fantasmal figura del general Morlet que a través de innumerables derrotas es el único, tangible enemigo de Márquez, el Tigre de Tacubaya.

J. V. M.