

ha sido al utilizarla Jean-Luc Godard. En lo formal su film representa un rechazo de los mil tabús de orden técnico que pretenden hacer del cine un medio de expresión privativo de los "experimentados", de los dóciles. Godard ha hecho un film que diríase escrito a mano, apresuradamente, pero, ¡qué bien escrito! La cámara se mueve con una absoluta despreocupación por lograr efectos plásticos. El corte, como dijo alguien, nos sugiere un constante parpadeo. Así, se emplea la elipse, no ya de escena a escena, sino en el curso de la escena misma, en el curso del diálogo.

Tal concepción del film representa un homenaje a la eficacia del cine norteamericano, eficacia que Godard lleva al extremo. Porque, a la vez, se trata de hacer un homenaje a Humphrey Bogart y al cine negro, díscolo, sarcástico, del que Boggie fuera principal figura. El personaje de Godard, que encarna el espléndido Jean-Paul Belmondo, vive la existencia "corta pero intensa" propia de los héroes destinados a perder las guerras. Y su compañera interpretada por Jean Seberg, la mujer-mito, absolutamente inaccesible dentro de su inmediata acce-

sibilidad, heredará las características de una Lauren Bacall.

No trato de jugar a la paradoja, pero la identificación de Godard con su personaje me da la clave de una posición moral. Es decir, ese film absoluta y por tanto casi inútilmente inconformista, parte de una aceptación básica de nuestro mundo moderno. Godard no pretende colocarse más allá del jazz, o del amor libre, o del gusto por los automóviles veloces y, por ello, rechaza la actitud falsamente moral de los moralistas. El drama del hombre sólo podrá ser expuesto sinceramente si se parte de una identificación con los gustos de la época, con la época misma tal como la conoce el realizador. En ese sentido, y yo desearía que se me entendiera, creo que el film de Godard puede ser admitido como verdaderamente crítico y profundamente moral. Y no son ni una cosa ni la otra las películas sobre la *juventud extraviada* que los señores burgueses hacen partiendo de la negación edificante de muchas cosas que, en definitiva, pueden hacer la vida digna de interés para esa misma juventud. *A bout de souffle* es, por encima de todo, un testimonio.

arte teatral por el camino más aparentemente sencillo: siendo fiel al texto, a la realidad creada por el autor.

Anne Meacham, a la cabeza de un reparto cuya flexibilidad ha hecho posible los propósitos del director, recrea con formidable intensidad a Hedda Gabler.

Las dos producciones de Strindberg, realizadas en un plano semiprofesional, distan mucho de alcanzar el nivel artístico que las obras hacen esperar y se quedan en un plano muy inferior en relación con *Hedda Gabler*; pero la calidad de los textos se impone siempre y al final, salva las representaciones.

En cualquier forma, el interés despertado por las tres producciones nos regresa al punto original: el valor de las reposiciones. Evidentemente, ni una sola de las producciones realizadas en Broadway (con excepción tal vez de *The Hottentot*, la obra de Brendan Behan importada en masa —obra, dirección, escenografía e intérpretes— de Inglaterra) se basa en textos que puedan compararse con los de Ibsen o Strindberg. Es claro que encontrar autores de esta altura no es fácil ni frecuente en ningún lado; pero lo importante es que tanto *Hedda Gabler* como *La danza macabra* y *Sueño* no sólo son mucho mejores sino también más modernas que cualquiera de las obras elegidas para representarse en Broadway, tanto por su forma como por su contenido, y entonces ¿qué es lo que impide utilizarlas? Simplemente; la naturaleza de los problemas que abordan, el impacto de las verdades que sus temas revelan. Ibsen y Strindberg no son "novedosos" porque son eternos; sus verdades están más allá de los problemas circunstanciales, efímeros y por lo general falsos del teatro que produce un interés sobre el capital invertido en su producción. Nadie arriesga dinero para "inquietar" y esta circunstancia es la que explica mejor su ausencia en los escenarios de Broadway, ya que su *novedad* es fácilmente comprobable.

"Hedda Gabler carece de ideales éticos", dice Bernard Shaw de la protagonista del drama de Ibsen, "... [Hedda] tiene imaginación y se siente atraída por la belleza; [pero] no tiene conciencia ni convicciones de ninguna clase; con su inteligencia, su energía y su extraño atractivo, permanece indiferente, envidiosa, insolente, cruel en su protesta contra la felicidad de los demás, diabólica en su desprecio por la gente inartística y las cosas, falsamente violenta como reacción contra su propia cobardía." <sup>1</sup> Esta precisa descripción de Shaw, coloca a Hedda Gabler junto a varias de las más altas personalidades literarias del siglo XIX; aquéllas cuya figura y significado anticipan las preocupaciones de los más importantes creadores en el siglo XX: las que luchan con el problema de la libertad. Como Stavroguin e Iván Karamazov, Hedda busca la libertad absoluta. En varios sentidos está relacionada con la actitud definida por Kierkegaard como puramente *estética* y anticipa al protagonista de *El extranjero*. Ibsen la utiliza como el eje central sobre el que expone toda una escala de valores. Alrededor de ella, como alrededor de Stavroguin, Iván Karamazov o Raskolnikov, atraídos por el resplandor del vacío, de la nada, de la libertad que es negación, giran todos los demás tipos humanos: Lövborg, el creador, el hombre dionisiaco que conoce el secreto de la vida y la ama, pero no puede resistir la atracción de la nada de Hedda y es destruido por la intensidad de su amor; Jørgen Tesman, el mediocre,

## TEATRO

Por Juan GARCÍA PONCE

### PERMANENCIA DE IBSEN Y STRINDBERG

LAS EXIGENCIAS comerciales del teatro en Broadway, en donde cada producción es exclusivamente una inversión que se espera recuperar con el adecuado tanto por ciento de interés, anulan casi por completo la posibilidad de "reposiciones" de los autores que forman el gran repertorio tradicional del teatro. De acuerdo con el criterio de los productores, el público (en este caso mero "consumidor") quiere antes que nada *novedades*, y dentro de esta clasificación es muy difícil colocar a Esquilo, Shakespeare, Ford, Chéjov o Strindberg. La obra de teatro tiene que ser nueva por el mismo motivo que los automóviles cambian de línea cada año, aunque la belleza contenida en su novedad sea tan falsa como la de los mismos automóviles.

Esta característica, aparte de anular las posibilidades de crear una auténtica tradición teatral que contribuya a aclarar y cimentar el sentido de las obras contemporáneas, le da al teatro realizado en Broadway un carácter fugaz que limita notablemente su capacidad de trascendencia artística. Inclusive las pocas obras extranjeras que llegan a representarse se eligen teniendo en cuenta exclusivamente el éxito comercial alcanzado en su país de origen. Así, mientras las obras de Brecht, Ionesco, Beckett o Genet se llevan a la escena en salas pequeñas "fuera de Broadway", Anouilh y ocasionalmente Giraudoux (con treinta años de retraso) representan al teatro europeo en las grandes producciones; Fry o Camus, Crommelyck o Ghelderode, no son autores comerciales; Shakespeare o Racine, Büchner o Pirandello, sólo pueden verse cuando compañías europeas visitan la ciudad o cuando algún director se decide a abordarlas fuera del gran circuito comercial.

Gracias a este tipo de directores, durante la actual temporada, Ibsen y Strindberg han recibido especial atención. Del primero, David Ross, que en temporadas anteriores presentó con absoluta fidelidad y gran éxito las cinco obras capitales de Chéjov, prepara ahora un nuevo ciclo a base de obras de Ibsen y ha elegido para iniciarlo *Hedda Gabler*; del segundo, John Bowman está presentando simultáneamente, en dos salas, *La danza macabra* y *Sueño*.

La producción de *Hedda Gabler*, por la fuerza y propiedad de las actuaciones, por la fidelidad y riqueza de la dirección, por la exactitud con que los valores del texto se revelan en el escenario, es la más interesante y valiosa en lo que va de la temporada, dentro o fuera de Broadway. Utilizando con espléndida exactitud y sentido teatral el pequeño escenario en círculo del 4th Street Theatre, Ross ha logrado que el texto se desarrolle con un ritmo contenido y profundo que no sólo permite que las peculiaridades de cada uno de los caracteres se revelen con absoluta claridad, sino que además dota a la acción de la intensidad interior indispensable para que la naturaleza de los conflictos dramáticos se haga clara en todas las direcciones sugeridas por el contenido del diálogo. Los estallidos exteriores son siempre producto de los conflictos interiores de los personajes y se producen de un modo natural, perfectamente motivados por éstos; el movimiento escénico tiene un ritmo preciso que lo hace parecer siempre indispensable e independiente de las exigencias técnicas del escenario. De este modo, con una gran economía de medios, sin los lujos innecesarios ni las escenografías artificiosas características de Broadway, David Ross ha logrado crear una verdadera obra de

que vive de los residuos de los demás, acepta su mediocridad y se salva; Brack, frío y calculador, que se niega a tomar parte en el juego; la señora Elvsted, que sin la inteligencia de Hedda es más valiente que ésta, conoce el valor del amor y se sacrifica por él; y los pequeños personajes cuyos pequeños conflictos crean el marco social de la época. Pero el verdadero gran tema es el sentido de la libertad. Significativamente, el final de Hedda es semejante en todo al de Stavroguin. El despegue, la falta de cualquier interés productivo, verdadero, lleva al aburrimiento, un aburrimiento casi metafísico, que se traduce en un absoluto sentimiento de inutilidad de los actos. Cuando no se quiere lo que se tiene el más mínimo motivo lleva a desprenderse de ello, Hedda se suicida para no tener que responder, ante una sociedad que desprecia, por sus actos, cuyas consecuencias son opuestas a las que esperaba y la obligan a comprometerse en una relación despreciable y carente de belleza por completo. Pero, contra su voluntad, su muerte no es el elegante y gratuito acto final que niega a los demás el derecho de juzgarla, sino un producto de su cobardía; es una huida. Sin embargo, su fracaso nos ilumina. El final de Hedda Gabler no simboliza el triunfo del absurdo, sino la fuerza del orden, pero no un orden "social", sino otro mucho más completo y trascendente: un orden universal, cósmico, para el que la libertad es aceptación.

No es necesario insistir en la *modernidad* de Ibsen. En realidad ésta no existe. Su modernidad es la de todos los grandes poetas, la que se sale del tiempo y se sitúa en el espacio.

Si estéticamente el realismo de Ibsen puede parecer ahora una fórmula demasiado seca para los autores contemporáneos, en Strindberg, en cambio, encontramos plenamente desarrollados, o al menos en estado embrionario, la mayor parte de los estilos hacia los que se inclina el teatro en la actualidad.

Acerca de Strindberg, en 1924, escribía Eugene O'Neill: "Strindberg se encuentra todavía entre los más modernos de los modernos; él es el gran intérprete en el teatro de los más significativos conflictos espirituales, los que son el drama, la sangre, de nuestras vidas ahora, Strindberg llevó el naturalismo a un desarrollo lógico de tan punzante intensidad que si la obra de cualquier otro dramaturgo es calificada de naturalista tendríamos que calificar a un drama como *La danza macabra* de 'supernaturalista' y colocarla en un lugar aparte. Como nadie antes o después, él ha tenido el genio indispensable para servir de modelo a la hora de calificar".<sup>2</sup> Hoy, sus palabras tienen la misma validez. Obras como *La sonata de los espectros* y *Hacia Damasco* sentaron las bases para el futuro expresionismo alemán; *Sueños* utiliza los elementos oníricos en la misma dirección que lo harían veinticinco años después los surrealistas; la desarticulación del lenguaje y el empleo del absurdo para ilustrar la falta de comunicación y la carencia de valores vitales auténticos en la sociedad contemporánea utilizada por Ionesco aparece ya en *El gran camino*, escrita por Strindberg en 1909; el humor negro, la mezcla de drama y farsa, la grotesca deformación de los caracteres y el sentido ritual de la acción de que se vale Genet están usados en el mismo sentido y con la misma intención en *La danza macabra* y *Deudores*; la voluntaria grandilocuencia de la

acción en las obras de Grommelick o Gheldorode es la misma que la de *Hay crímenes y crímenes*; la narración poética de leyendas populares que caracteriza al teatro de Yeats se basa en la misma interpretación de los mitos nacionales realizada por Strindberg en *Cisne blanco*; en *Ligados* un tribunal aparece como pretexto para el debate dramático antes que en ninguna pieza contemporánea y el sistema narrativo, dividido en estaciones, de obras como *Hacia Damasco* y *El gran camino* se adelanta a Brecht y a *Camino real* de Tennessee Williams. La lista es impresionante; pero los ejemplos podrían multiplicarse. En realidad, casi ningún autor contemporáneo, consciente o inconsciente, está libre del influjo de Strindberg y su sombra se extiende por completo sobre la imagen del teatro actual. Él es el primero en imponerse libremente a la estructura clásica con la misma efectividad que los dramaturgos isabelinos y del Siglo de Oro. Strindberg crea nuevos recursos conforme los necesita y construye sus obras de una manera *vertical* obteniendo una libertad formal que le permite



Strindberg

enriquecer o sintetizar la acción para obtener un mayor impacto dramático con absoluta efectividad. Puede decirse que al orden clásico que representa Ibsen, con su forma rígida y cerrada, impone un orden gótico en el que la expresividad es el único patrón y las distintas fuerzas utilizadas se equilibran mutuamente.

Pero, a pesar de su fuerza, el aspecto formal no es el más importante en la obra de Strindberg. Como en el caso de Ibsen, no es difícil encontrar puntos de contacto entre Strindberg y Dostoyevski. Las novelas de éste guardan dentro de sí la más importante interpretación de la realidad en el siglo XIX y todos los espíritus modernos tienen uno o varios puntos de contacto con él, especialmente en lo que se refiere al sentido profundo de las obras y en la forma de acercarse al arte. Los personajes de Dostoyevski interpretan al autor, hablan por él y lo representan. En el extenso y revelador ensayo dedicado a estudiar la dialéctica de las obras de Dostoyevski dice Nicolás Berdiaev: "Todos los héroes de Dostoyevski son realmente él... Las novelas de Dostoyevski no son, propiamente hablando, novelas; son partes de una tragedia, la tragedia interior del destino humano, el único espíritu humano revelándose a sí mismo en sus distintos aspectos y en las diferentes etapas de su jornada."<sup>3</sup> Estas palabras pueden aplicarse literalmente a Strindberg. Aunque la idea de que el arte es siempre auto-

biografía no es nueva (en su correspondencia con Lawrence Durrell, Alfred Perles comenta que, con la excepción de las catedrales, él considera que toda obra de arte es autobiográfica, y Picasso ha declarado que su biografía se encuentra en sus cuadros), en el caso de Strindberg este concepto puede tomarse como algo más que una imagen. Entre 1876 y 1909, o sea a lo largo de toda su carrera literaria, Strindberg publicó once novelas declaradamente autobiográficas y con la excepción de sus dramas históricos (aunque en su correspondencia con Harriet Bosse, su tercera esposa, menciona que ha utilizado el carácter de ésta y el suyo propio en la elaboración de *Cristina*) en toda sus demás obras teatrales, en mayor o menor grado, el protagonista es él y los sucesos son parte de su biografía. Así, éstas tienen una continuidad que en sí misma es una revelación y permiten que en cierta forma la suma de ellas formen la historia de su trayectoria espiritual, no sólo como autor sino también como hombre.

Por esto, hablar nada más de dos de las obras de Strindberg resulta insuficiente. Él es una totalidad, y como tal hay que tomarlo. Al situarlo como dramaturgo, John Gassner dice que Strindberg "sustituyó la lucha de clases por la lucha de sexos."<sup>4</sup> Si tomamos la frase en todo su significado, podemos decir que Strindberg hizo a un lado las circunstancias temporales de la sociedad de su tiempo para ocuparse de los problemas inherentes al hombre en todas las épocas y en todos los lugares, dejó a un lado la lucha del hombre con la sociedad para ocuparse de la lucha del hombre con el hombre y del hombre con Dios. El autor lucha por encontrar el sentido de la vida, su lugar en el Universo, y la mujer aparece como un espejo ideal para reflejarse y encontrarle explicación, buscando en el reflejo, a la suma de acciones que forman la vida. "La naturaleza demoníaca de la mujer pone en movimiento una pasión que divide al hombre"<sup>5</sup> y Strindberg utiliza este fenómeno para realizar su examen. En sus obras, el sexo, el amor, aparecen nada más como elementos que destruyen la personalidad. Los personajes permanecen uno frente al otro, presos en el engranaje de la pasión, pero sin abandonarse a sí mismos; el amor se convierte en una lucha interminable en la que cada uno de los amantes trata de conservarse a sí mismo prisionero en su propio ego. Pero el problema fundamental no es el del sexo en sí sino el de la personalidad. Los personajes de Strindberg quieren devorar la realidad para enriquecerse y para comprenderla, pero en la lucha por apresarla la realidad resulta demasiado vasta, inagotable y sobre todo irracional, imprevisible, y termina derrotándolos. La mujer es el enemigo porque simboliza el misterio que hay que penetrar, pero se opone a que la devoren y quiere devorar también. A través de la lucha, a la única solución: el espíritu religioso. El único camino para apresar toda la realidad y comprenderla es el de la unión con ella por medio de la autotranscendencia del ego, un camino místico. Para Strindberg, la misma intensidad de su pesimismo contiene su antídoto. En la gran trilogía que forma *Hacia Damasco* intenta resumir la suma de sus experiencias vitales recorriendo un simbólico camino espiritual que relata la historia de sus pasiones y sufrimientos. Al final, el protagonista (el mismo Strindberg que simbólicamente se bautiza El Extraño o El Extranjero) de-

## LIBROS

Por Ramón XIRAU

SOBRE LA POESÍA DE ALÍ CHUMACERO<sup>1</sup>

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'." 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",<sup>4</sup> 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."*<sup>8</sup>

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

<sup>2</sup> Eugene O'Neill, *Strindberg*. Provincetown Playbill.

<sup>3</sup> Nicolás Berdiaev, *Dostoyevski*. Living Age Books. Meridian Books. New York.

<sup>4</sup> Prefacio a *Seven plays of Strindberg*. Bantam Books. New York.

<sup>5</sup> Berdiaev, *Opus cit.*

<sup>6</sup> *Letters of Strindberg to Harriet Bosse*. Thomas Nelson & Sons. New York.

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

<sup>8</sup> *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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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-

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".<sup>5</sup> 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 estatuizar 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".<sup>6</sup>

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



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..."<sup>4</sup> 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-