

## Un cristal de ceniza; consideraciones en torno a algunos momentos de la poesía de Alí Chumacero

---

**Asunción Rangel**

(Universidad de Guanajuato, México)<sup>1</sup>

**Resumen:** A partir de la problematización de las acepciones y significados de los tópicos de la tristeza, la soledad y la ceniza, se presenta una lectura interpretativa en algunos momentos de la poesía del escritor mexicano Alí Chumacero. La tristeza y la soledad son los momentos privilegiados, en la poética del nayarita, para escribir poesía; y ambos *cristalizan* en sus versos en el longevo símbolo de la ceniza. La tríada soledad, tristeza y ceniza son poetizados a contrapelo en la obra de Chumacero; es decir, mediante ellos se pone de realce la vitalidad, de cara a la zozobra; el amor, como principio constitutivo de todo. Además, el artículo discute, desde los asideros de la teoría –particularmente desde las aportaciones de la estilística–, la metáfora de la cristalización en el terreno de la reflexión sobre lo poético.

**Palabras clave:** Poesía mexicana, Alí Chumacero, Cristalización, Poética, Estilística.

**Abstract:** From the problematization of the meanings of the topics of sadness, loneliness and ashes, an interpretative reading is presented in some moments of the poetry of the Mexican writer Ali Chumacero. Sadness and loneliness are the privileged moments, in the poetry of the Nayarita, to write poetry; and both crystallize in their verses in the long-lived symbol of the ash. The triad of loneliness, sadness and ashes are poetized against the grain of Chumacero's work; that is to say, through them vitality is emphasized, in the face of anxiety; love, as a constitutive principle of everything. In addition, the article discusses, from the handles of the theory -particularly from the contributions of stylistics-, the metaphor of crystallization in the field of reflection on the poetic.

**Keywords:** Mexican poetry, Ali Chumacero, Crystallization, Poetics, Stylistics.

*Recibido:* 7 de enero. *Aceptado:* 13 de mayo.

---

1. Profesora del Departamento de Letras Hispánicas de la Universidad de Guanajuato, en donde imparte cursos de poesía latinoamericana, teoría poética y literatura mexicana y latinoamericana de los siglos XIX y XX. Doctora en Letras Mexicanas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores desde enero de 2013. Miembro del Cuerpo Académico *Estudios de poética y crítica literaria hispanoamericana* (Universidad de Guanajuato). Es autora de los libros *La pulsión por el viaje de José Emilio Pacheco: su periplo al romanticismo* (Universidad de Guanajuato, 2013) y *Pacheco* (Universidad de Guanajuato / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013). Cuenta con publicaciones en las revistas *Semiosis* (Universidad Veracruzana), *Escritos* (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla), *Acta Hispánica* y *Confluencia. Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, entre otras.

El saturnino escribe “no”, “ni”, “sin”; escribe “pero no”, “sin nubes”, “sin tiempo”. Al saturnino la soledad le parece el único estado conveniente; la soledad en que “muerta queda la voz, yertos quedan los labios” (Chumacero, 22), para decirlo con el primer poema que abre la obra en verso del mexicano Alí Chumacero.

La tristeza y la soledad, una poderosa combinación que privilegiaron, entre otros, los poetas del romanticismo, no son ni serán asuntos novedosos en la poesía o en la literatura en general. Del misterio de la muerte, la claridad o la pesadumbre de la vida, los peligros del alma, el amor, el odio, difícilmente podrá decirse algo nuevo: “el hecho de tener un pensamiento por primera vez (¿y cómo vamos a saberlo?) es *extremadamente* infrecuente. Como dijo Alexander Pope en su célebre observación, es la forma verbal y no el contenido la que produce la impresión de novedad” (Steiner, 31-32). No qué, sino cómo. En las páginas que abren la reunión de la obra en verso de Chumacero, José Emilio Pacheco lo apunta en los siguientes términos: “El placer que derivamos de los poemas, aun o sobre todo en los más sombríos, nunca es resultado de su tema sino de su arte verbal” (Chumacero, 9).

La poesía de Alí Chumacero, al menos en los poemas agrupados bajo el título “Poemas no coleccionados” y *Páramo de sueños*, en su manera de referirse a la tristeza o a la soledad, en su cómo hablar de esos temas, se asemejan a aquella escena de la película *Melancolía* (2011) de Lars von Trier en la que Justine se lleva un bocado de comida a la boca y, luego de masticarlo y tragarlo, dice entre lágrimas: “It tastes like ashes”.

La tristeza y la soledad *crystalizan* en el longevo símbolo de la ceniza. No en vano el ya aludido José Emilio Pacheco titula “En el jardín de las cenizas” las páginas que anteceden a la *Poesía* del escritor nayarita. Ser *un triste* o preferir la soledad como estado conveniente, se objetivan o *crystalizan* en los versos de Chumacero mediante la ceniza, pero no únicamente para poetizar sobre el asunto, sino que, sobre todo, se emplean para referirse a dos de las circunstancias en que es posible la escritura poética. Me permitirá decirlo de la siguiente manera: el triste y el solitario buscan deliberadamente permanecer en esa circunstancia, en ese temple, porque sólo así es posible escribir poesía, y la poesía será una esquirla de cenizas, lo que queda de la combustión que supone la vida que, para Chumacero, es la tristeza y la soledad, pero tratadas, como se verá, a contrapelo.

En el léxico de la tristeza y la soledad –“no”, “ni”, “sin”– se pone de manifiesto el momento que los sujetos líricos de la poesía de Chumacero eligen para escribir. Sin embargo, esas formas de la negación no serán los únicos modos en que *crystalice* el privilegiado momento de la escritura poética. Qué pasa o cuándo se escribe poéticamente, son dos cuestiones que afloran constantemente en la poesía del nayarita y en la indagación de posibles respuestas a dichas reflexiones, descuella el longevo símbolo de la ceniza. Es en el tratamiento que se da a este símbolo en donde el lector podrá, como se verá, aventurar algunos argumentos interpretativos.

Decir que la tristeza o la soledad, o que el momento de la escritura poética *cristaliza* en una serie de palabras, de símbolos o de versos, suscribe algunas ideas provenientes de la estilística, particularmente de algunas reflexiones de Amado y Dámaso Alonso. El primero de ellos, en una carta a Alfonso Reyes, apunta: “[...] la estilística necesita también estudiar los pensamientos e ideas, pero considerándolos como expresión de un «pensamiento» más hondo, de naturaleza poética: una visión intuicional del mundo que se cristaliza precisamente en esta obra estudiada (o la que resulta de camppear en toda la producción del autor)” (78-86).

La expresión “la visión del mundo se cristaliza” encarna una metáfora susceptible de ser interpretada. El proceso de cristalización, es decir, que una sustancia adquiera la forma y estructura de un cristal, resulta profundamente sugerente si se traslada al terreno de la reflexión sobre lo poético. La sustancia, esto es el Ser, toma forma o se objetiva en algo sólido, pero frágil; en algo duro, pero transparente. Si establecemos un parangón con el proceso de la escritura de la poesía, tenemos que la expresión del pensamiento poético se objetiva en algo, por así decir, sólido y duro –la palabra, el símbolo, el verso, el poema–; pero que conserva la fragilidad y la transparencia del cristal. Lo frágil y lo transparente, desde las antípodas de lo sólido y lo duro, parecen referirse a la delicadeza de lo vivo, a ese instante irrepetible y breve de la contemplación de lo bello, lo sublime o lo verdadero, poéticamente hablando. La transparencia del cristal –de la palabra, del símbolo, del verso o del poema–, no versa sobre la sencillez o la ingenuidad o si lo hace, será de una manera aguda y elaborada. En *La máscara, la transparencia*, Guillermo Sucre apunta:

[...] el mundo no es sólo realidad sino también experiencia. Y la experiencia del poeta es sobre todo verbal. Es obvio que puede nombrar las cosas, pero, al hacerlo, está tratando en primer lugar con palabras. Esas palabras, a su vez, no expresan al mundo, sino que aluden (interrogan, ordenan) a una experiencia del mundo. Lo que es distinto y más preciso. La verdadera originalidad, así como la intensidad, no residen en lo nombrado sino en la manera de nombrarlo; no está en lo visto sino en la manera de verlo. “Hay que mostrar a un individuo que se introduce en el cristal”, era para el joven Borges la única posibilidad de la obra de arte. Ese *cristal* no separa dos zonas, la del sujeto y la del objeto, sino que finalmente las identifica. (18)

La transparencia del cristal implica una reflexión sobre el mundo o sobre el Ser que se vuelca a través y gracias al lenguaje, y que da forma al poema, al verso, al símbolo o a la palabra. Sucre, en el apartado consagrado a la obra de Octavio Paz, se refiere a la *transparencia* en la obra del nobel mexicano de la siguiente manera: “la transparencia es una contemplación que se apodera de *lo mirado* pero sólo como acto de *la mirada*. Es igualmente un estado de sabiduría: justo medio entre la posesión del mundo y la desposesión, o quizá, más bien, como la relación dialéctica entre ambos términos” (203).

Lo transparente, así, reúne en una identificación al sujeto y al objeto, la posesión y la desposesión, lo mirado y la mirada, y en relación a la poesía de Chumacero: lo que vive y lo que muere, la plenitud y la desesperanza, la tristeza y el entusiasmo, la soledad y la compañía. Una de las acepciones simbólicas del cristal, destaca que la transparencia de éste “es uno de los más bellos ejemplos de unión de los contrarios: el cristal, aunque sea material, permite ver a través de él, como si no fuese material” (Chevalier, 358). El cristal deja de ser una cosa para convertirse en otra y ésta es una de las acepciones más elementales de la metáfora, del lenguaje poético. En el verso ya citado de Chumacero, “muerta queda la voz, yertos quedan los labios”, por ejemplo, la voz deja de ser el sonido producido por las cuerdas vocales, para convertirse en un cuerpo cuyas funciones vitales han dejado de funcionar. La efectividad de la metáfora obedece a que la voz no deja *del todo* de ser el sonido producido por las cuerdas vocales; es decir, conserva algunos de sus rasgos distintivos, pero incorpora los de un organismo vivo, susceptible de morir.

La metáfora “la voz muere”, asimismo, nos permite describir y problematizar no sólo el sustantivo “voz”, a propósito del ejemplo arriba expuesto. Si tomamos en consideración el tópico de la muerte, en ése y en otros momentos de la poesía del nayarita, podemos advertir que su poética no es, de cabo a rabo, mortecina, mortuoria. La temática de la muerte aparece atravesada por su antípoda: la vida. Lo muerto, lo que muere, lo hace porque alguna vez estuvo vivo, y es ahí, en el opuesto de lo fúnebre en donde la poesía de Chumacero articula, para decirlo con Amado Alonso, un pensamiento hondo de naturaleza poética. Esa reflexión, cristaliza en el longevo símbolo de la ceniza; en éste, reside su reflexión sobre la muerte y sobre la vida.

La ceniza, a reserva de las otras posibles acepciones que simbólicamente y desde el cristianismo despliega,<sup>2</sup> pone en evidencia que algo estuvo ahí antes de la combustión. De manera análoga, la calavera, además de ser “un emblema de la caducidad de la existencia” (Cirlot, 115), pone de realce “como la concha del caracol [...] «lo que resta» del ser vivo una vez destruido el cuerpo” (115); es decir, pone de manifiesto que algo estuvo vivo, ahí, alguna vez. Lo que queda de esa vida, un indicio de ella, es la calavera. De manera similar podemos pensar en la ceniza y, más todavía, preguntarnos por aquello que estuvo vivo antes de la combustión. En Chumacero serán la tristeza y la soledad como parangones de la vida misma. La pléyade de escritores que se han referido a esta analogía es, como ha quedado señalado, amplísima: “Escribir poesía no

---

2. La penitencia es una de las acepciones o significaciones que afloran desde el pensamiento cristiano: “La ceniza obtiene su simbolismo del hecho de ser residuo de la combustión, lo que queda después de la extinción del fuego. La fórmula litúrgica del miércoles de ceniza es explícita: *Pulvis es et in pulverem reverteris*. Por extensión, es pues la conciencia de la nada, de la nulidad de la criatura respecto al Creador, según las palabras de Abram: “Aunque soy polvo y ceniza me atrevo a hablar a mi Señor (Gén. 18,12) (Chavelier 270).

es únicamente una manía mía, es mi forma de estar solo” (Marí, 32), apunta Fernando Pessoa.<sup>3</sup>

¿Cómo pensar o hablar poéticamente de la soledad y de la tristeza como momentos de absoluta plenitud o vitalidad? El solo y el triste son todo menos sujetos poéticos que, como los poetas del romanticismo, huyen de la ciudad, que huyen del bullicio y de la compañía porque únicamente en estados de soledad radical encuentran consuelo ante el arrostramiento de haber perdido su unidad con la gran totalidad, con la Naturaleza o el Cosmos.<sup>4</sup> Un triste o solitario como los que habitan en la poesía de Alí Chumacero permanecen en los espacios que les generan arrostramiento porque de ahí emana su material primigenio para escribir poesía. Es como si atesoraran la ceniza porque ésta no supone tan solo estar frente a un testigo de que “algo alguna vez fue mejor”, sino que la ceniza pone de realce que incluso el páramo muerto guarda, en lo más recóndito, una cualidad de vida, una esquirla de amor; que, incluso en condiciones que parecen adversas, puede volver a arder.

En el poema “Tu silencio, yo” el sujeto lírico contempla la boca y los labios yertos de la amada:

Te estoy mirando  
como una fuente destrozada  
prisionera de un callado espanto  
nacido en la elegía de tu boca,  
antiguo río de pájaros luminosos (Chumacero, 25).

El tratamiento a contrapelo de, por ejemplo, la contemplación de la amada en espera de que sus labios pronuncien una palabra de amor, la advertimos en la adjetivación de Chumacero. La construcción de la imagen poética parte de un símil: te miro como se mira “una fuente”. Los últimos tres versos arriba citados saturan esta imagen de una adjetivación que está en las antípodas del vigor o del esplendor. La fuente está destrozada,

---

3. La poesía de la *pesadumbre* es de raigambre añeja y extensa. Menciono aquí a algunos autores, de diversas lenguas, tiempos y nacionalidades, que han poetizado sobre la *pesadumbre*: Ramón López Velarde, José Emilio Pacheco, Tomás Segovia, Ramón Xirau, Rosario Castellanos, César Vallejo, Luis Cernuda, Federico García Lorca, Nerval, Rilke, etc.

4. La *conciencia de la escisión*, para decirlo con Rafael Argullol, “que atormenta al artista moderno, evidenciada ya tempranamente con la crisis manierista, encuentra su manifestación más dura en la pintura romántica” (43). El artista romántico ha sido expulsado de la Naturaleza y “se siente como un naufrago errante en su seno” (19). Conocedor de ese estado, el romántico busca afanosamente volver a incorporarse a la plenitud, a la Totalidad. De ahí que en, por ejemplo, las pinturas emblemáticas del romanticismo –Caspar David Friedrich o William Turner, por mencionar dos ejemplos– el sujeto aparezca en medio de un paisaje turbulento, agitado. Argullol describe e interpreta de inigualable forma *El monje contemplando el mar* (1808-1809) de Friedrich: “El monje se halla absorto. Su silueta es, apenas, un minúsculo accidente que no llega a turbar el predominio de los tres reinos. Tierra, mar, cielo, tres franjas infinitas empequeñecen la presencia del solitario; posiblemente, también el gran ruido del silencio le anonada. La inmensidad le causa una nostalgia indescriptible y, asimismo, un vacío asfixiante. La antigua grandeza, perdida en el horizonte, le es retornada en forma de angustia: el mar se abre a sus pies como un fruto dulce y amargo” (13).

hay en ella un “callado espanto”, la boca fue, alguna vez –quién sabe cuándo– un “río de pájaros luminosos”. Tenemos así que para el sujeto lírico mirar a la amada es encontrarse con la ruina, con el pasmo, con el río profundamente silencioso. ¿Alguna vez fue de otra manera? ¿Alguna vez hubo vida o esplendor? No, nunca fue de otra manera y el sujeto lírico no desea que cambie. Al mirarla, desea fervientemente que no hable, que no manche con sonido la perfecta soledad colmada de silencio:

No quiero conocer la voz de tu palabra  
 hecha pedazos en tu boca [...]  
 He pensado lanzar  
 a los ángulos de tu oscuridad  
 miradas que organicen tu esquema diluido  
 y al fin resuelvan tu inmutable silencio.  
 Pero no. Amo más esa heroica mudez,  
 más que a tu mirada caída  
 deshojada en la inmóvil soledad,  
 como náufrago fuego en un jardín. (26)

El “inmutable silencio” antes que todo. Preferible la “heroica mudez” porque en ella el sujeto lírico ama “como náufrago en un jardín”. Para advertir cómo se ama como náufrago fuego en un jardín, habría que interpelar a otro poema de Chumacero para más o menos atisbar qué entiende este poeta por amar, por el amor.

El “Poema de amorosa raíz” abre el intertítulo “Amor entre ruinas” y está conformado por cuatro grupos de cuatro versos. Los primeros tres versos de cada estrofa oscilan entre el alejandrino y el endecasílabo; el remate de cada uno de ellos entre octosílabos o heptasílabos. La belleza de la perfección en la composición del poema atañe no sólo al pie métrico que emplea. Las cuatro estrofas encuentran una perfecta disposición en el uso de los deícticos de tiempo en el inicio de cada estrofa: las dos primeras inician con un “antes”; las dos últimas con un “cuando”. Esto permite decir que el poema es una suerte de díptico o de desdoblamiento del tiempo entre un “antes” y una temporalidad que no está planteada ni en el “ahora” ni en el “después”, sino *in illo tempore*, en aquel tiempo, quién sabe cuál:

Antes que el viento fuera mar volcado. (v. 1)  
 Antes que luz, que sombra y que montaña. (v. 5)  
 Cuando aún no nacía la esperanza. (v. 9)  
 Cuando aún no había flores en las sendas. (v. 16)

Esta temporalidad instala al poema en el contexto de las versiones acerca del origen del mundo. En el mito del Génesis de la Biblia: “En el principio crió [sic] Dios los cielos y la tierra. Y la tierra estaba desordenada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la haz del abismo, y el Espíritu de Dios se movía sobre la haz de las aguas. Y Dios dijo:

Sea la luz, y la luz fue” (Génesis 1, 3). Pero el tiempo al que alude el poema es anterior a éste, al de la creación de la luz, de los cielos y de la tierra. Es el tiempo, como apunta Hesíodo en la *Teogonía*, anterior a todo: “Primeramente, por cierto, fue Abismo; y después, / Gea de amplio seno, cimiento siempre seguro de todo” (Hesíodo, vv. 116-117). Abismo, en la versión de la Bibliotheca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana de la UNAM, o Caos es “la personificación del vacío primordial a la creación, en el tiempo en que el orden no había sido impuesto a los elementos del mundo” (Chevalier, 247); es decir, la negación de todo, la inexistencia de todo y, a la vez, posibilidad de la afirmación de todo, de la creación de todo. Este tiempo en negativo subyace en el poema de Chumacero. Cabe destacar, al respecto, otro de los procedimientos poéticos que recurrentemente aparecen en sus poemas: ni la afirmación total, ni la negación total. Me permitiré decirlo de la siguiente manera: si el tiempo que descuella en el poema que vengo comentando es del de la negación de todo, lo será porque se abre la posibilidad de la antípoda de la negación, es decir, la afirmación de algo. Es como si –el procedimiento que, por excelencia, sigue el lenguaje metafórico– un “no” fuera un “sí”.

Las dos primeras estrofas de “Poema de amorosa raíz”, además de ser introducidas por el deíctico “antes”, describen lo existente luego de la creación: el viento, el mar, la noche, las estrellas y la luna, en la primera estrofa; la luz, la sombra, la montaña, en la segunda. El verso que cierra la segunda estrofa, introduce ese tiempo del Caos o del Abismo en que nada existe, en que nada es:

[...]

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 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. (vv. 8-16)

El “tiempo antes del principio” se devela en el poema mediante la negación. En cada uno de los versos arriba citados aparece, el menos en una ocasión, una forma del vacío o de lo inexistente: “no nacía la esperanza”, “ni las flores estaban”, escribe el triste, el solitario. Antes de la esperanza, antes de los ángeles, del agua, de las flores, antes del cielo; es decir, en la negación o en la carencia de la esperanza, de las flores o del cielo, descuella la única afirmación del poema que, a su vez, lo remata o cierra: “ya éramos tú

y yo”. Éste, el último verso del poema es poderosísimo por diversas razones. En primer lugar, porque es el único que contiene una afirmación que contrasta con el rosario de negaciones de los versos que lo anteceden. Además, contiene otro deíctico temporal, el adverbio “ya”, que nos permite hacer algunas presiones respecto de ese tiempo sin tiempo, el tiempo de Caos o de Abismo, sobre el que me he referido antes. Pareciera en que ese continuo temporal hacia el origen de todo, el verso “ya éramos tú y yo” se erige como un suceso en aquel tiempo sin tiempo que se distingue de absolutamente todos los hechos referidos en el poema.

El deíctico temporal “ya” pondera el tiempo de la creación de los mares, de la noche, de los cielos, de las montañas y de las flores a favor de otro hecho. Aquí es menester recuperar el título “Poema de amorosa raíz”. El hecho, el suceso que está incluso antes de la creación del cosmos, es el amor. En el principio, en la raíz de todo, parece decirnos el poema, está el amor. Y esa es una afirmación que pondera, como he apuntado antes, cualquier hecho de cualquier otra índole.

Decir que el principio de todo es el amor inscribe a este poema de Alí Chumacero en cierta tradición filosófica, la de los presocráticos, pero también en el poema de Hesíodo al que ya me he referido anteriormente. Para los presocráticos, y particularmente para Empédocles de Agrigento, son cuatro los elementos que al unirse dan origen a las cosas y que al separarse dan origen a su corrupción. La unión o separación del agua, aire, fuego y tierra son, de esta manera, el origen de todo lo existente. “Las fuerzas cósmicas del amor o de la amistad (*philia*) y del odio o de la discordia (*neikos*), [que] son causa –respectivamente– de la unión y de la separación de los elementos. Tales fuerzas, de modo alterno, predominan una sobre la otra, y viceversa, durante periodos de tiempo constantes, que son fijados por del destino. Cuando predomina el amor o la amistad, los elementos, se juntan en unidad; en cambio, cuando predomina la discordia, se separan” (Reale, 1988 64). El verso “ya éramos tú y yo” se ciñe a la unión, al momento en que dos elementos se amalgaman y son unidad.

Con estas consideraciones a la vista, retomemos el título –que es un homenaje a los contenidos del poema o de la obra–: “Poema de amorosa raíz” y detengámonos en ese complemento que está adjetivando al sustantivo poema: “amorosa raíz”. El principio amoroso que rige ciertos aspectos de la poética de Chumacero tiene que ver, me parece, con esa máxima constitutiva de reunión y de divergencia. En el caso de Chumacero, el acento está puesto en señalar las mixturas y las afinidades muy por encima de los odios o las discordias. “Raíz” (del latín *radix*) se refiere a los orígenes de algo; esta palabra encuentra profundas relaciones –como las raíces– con lo subterráneo, con lo telúrico. Las raíces de un árbol, por ejemplo, ponen en comunicación los tres niveles del cosmos: el subsuelo, la superficie de la tierra y la luz del cielo. El árbol “reúne todos los elementos:

el agua circula con su savia, la tierra se integra a su cuerpo por sus raíces, el aire alimenta sus hojas, el fuego surge de su frotamiento” (Chevalier, 118). Agua, tierra, aire y fuego, como apuntaba Empédocles. Las raíces anclan al árbol con la tierra, pero además lo nutren y alimentan; sin raíz, no hay tronco, no hay savia, no hay hojas. Si el amor es una raíz, para decirlo con Chumacero, ésta será origen, alimento y vida, esto es, el amor como principio de todo.

El jardín de Chumacero, sin embargo, no está poblado de árboles. En el jardín la amada no está más o quizá nunca estuvo, lo único que lo puebla es “la noche”, “una tristeza”, “un duro lamento”. Me refiero a “Jardín de ceniza” de *Páramo de sueños*. En este poema, el jardín sirve como depositario de un recuerdo: una mujer alguna vez sonrió:

Haber creído una vez  
viendo la noche desplomarse al mundo  
y una tristeza al corazón volcada,  
y después ese cuerpo que oprimen nuestras manos:  
la mujer que sonrío. (Chumacero, 51)

El primer verso, “Haber creído alguna vez”, señala cómo nuevamente descuellos en la poética de Chumacero esa temporalidad incierta, vacilante. Esa ambigüedad, a propósito de la temporalidad, encuentra su contrapunto en la certeza del “haber creído”. En esa vez, quién sabe cuál, quién sabe cuándo, creímos en la noche, en una tristeza, en un cuerpo, en la mujer que sonrío, parece decirnos el sujeto poético. Sin embargo, toda convicción, toda seguridad se desploma unos versos más adelante:

Y sin embargo en ella [la mujer que sonrío] nos perdemos,  
[...]  
su placer nos sostiene sobre un mentido mundo,  
ahí nos consumimos continuando  
en la vana tarea interminable,  
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. (51)

El jardín, de esta manera, se convierte en una suerte de recorrido que va de la certeza de “haber creído” a otro tipo de certidumbre, la de no creer “en nada”. Para decirlo de otra forma: de la noche, de una tristeza, de un cuerpo, de la mujer que sonrío, no queda más que la ceniza luego del incendio –como se deja ver en el verso “nos consumimos continuando”–; ceniza que es, en el poema, “desolación”, “cruel recuerdo”, “rumor desvanecido”, “duro lamento de ataúdes”.

## Un cristal de ceniza

El solitario habitante del jardín de cenizas de Alí Chumacero contempla la más cruel de las ausencias: la amada se ha ido. Sabemos de ese habitante –un minúsculo accidente en el paisaje pardo– por las constantes referencias a la amada que no está más. El pardo paisaje es de hielo y cristal, de sombra y ceniza, de luz y tinieblas. En el poema “Diálogo con un retrato”, el sujeto lírico se referirá a la amada, como en otros muchos momentos de la poesía de Chumacero, desde la desesperanza por haberla perdido, pero también desde el anhelo ante la posibilidad de recuperarla:

Surges amarga, pensativa,  
profunda tal un mar amurallado;  
reposas como imagen hecha hielo  
en el cristal que te aprisiona  
y te adivino en duelo,  
sostenida bajo un mortal cansancio  
o bajo un sueño en sombra, congelada. (65 vv. 1-7)

La temporalidad de este conjunto de endecasílabos, eneasílabos y heptasílabos es la del presente: las formas verbales “surges”, “reposas”, “aprimonas”, “adivino”, dan cuenta de ello. De esa uniformidad temporal, destaca “surges”, verbo con el que abre el poema, ya que todo el texto versará sobre el surgimiento de la amada desde la profundidad: “bajo un mortal cansancio”, “bajo un sueño en sombra”. Estos versos proporcionan, en la lectura, elementos de espacialidad, esto es, permiten advertir desde dónde surge la amada. Sin embargo, la adjetivación de los dos últimos versos arriba citados, “sostenida”, genera una contradicción sobre la que descansarán todos los movimientos que describen un ir hacia arriba –como surgir– o un ir hacia lo bajo –como la caída de la que se habla más adelante en el poema–. El inicio del verso “sostenida bajo [...]” constituye una contradicción que puede ser comprendida si se toma en cuenta el estado en el que surge la amada: “[...] como imagen hecha hielo / en el cristal que te aprisiona”. Debemos recordar, aquí, el título del poema. El sujeto lírico está “dialogando” con un retrato, de tal manera que el cristal del que habla bien puede ser el vidrio que recubre el retrato que está contemplando, el cual es de hielo, gracias a una metáfora del tercer verso arriba citado. En ese tenor, la imagen de la amada está sostenida –esto es, se mantiene en un medio o en un lugar: el retrato–, bajo el cristal que aprisiona la representación de la amada.

El cristal –que es hielo– se interpone entre el sujeto poemático y la amada, aunque les permite, por su transparencia, verse y dialogar. En los siguientes versos del poema:

En vano te defiendes  
cuando tus ojos alzas y me miras  
a través de un desierto de ceniza,

porque en ti nada existe que delate  
si por tu cuerpo corre luz o un efluvio de rosas,  
sino temor y sombra, la caída  
de una ola transformada  
en un simple rocío sobre el cuerpo. (vv. 8-16)

La relación entre ambos, sin embargo, no es horizontal, sino vertical. El segundo verso nos permite observar cómo la mirada de la amada va hacia arriba –“tus ojos alzas”– y que entre ella y el sujeto poemático volverá a interponerse ese cristal de hielo que ahora es “un desierto de ceniza”. En la línea de lectura que sostiene que el cristal es el vidrio que cubre el retrato y que ahora, nuevamente gracias a una metáfora, es un desierto de cenizas, permite aventurar el siguiente parangón: el cristal es también un desierto de cenizas. Los tres elementos: cristal, desierto y ceniza, se reúnen aquí para encarnar una poderosa imagen poética. Los tres son tópicos recurrentes en la poesía de Chumacero y, además, son vías, medios; es decir, los tres se refieren al tránsito de un estado a otro. El cristal, como ya se apuntó, es duro y frágil, es duro y transparente; permite que la mirada de la amada sea percibida por el sujeto poético. El desierto es otro poderoso símbolo en el contexto de la tradición cristiana; por mencionar tan sólo dos ejemplos: en él se extravió Jesús, antes de volver a Judea a predicar; Dios conduce a los judíos al desierto de Egipto. Además, el desierto es el lugar por excelencia para el recogimiento y la reflexión. A propósito de Giacomo Leopardi, apunta Rafael Argullol: “Leopardi sitúa al hombre en una náufraga desnudez, sea en el árido desierto de la Nada, sea en el inasequible torbellino del Infinito” (181). La ceniza, por su parte, es aquello que queda luego de la combustión, es decir, da cuenta de que alguna vez algo estuvo ahí. Los tres elementos, así, son conducto, senda. La objetivación de la transformación, del movimiento, del ir del punto A al punto B.

El cristal o el desierto de ceniza, de esta manera, se convierte en el conducto imprescindible de la vitalidad, al menos en este poema de Chumacero. El sujeto lírico se avoca a recuperar estas imágenes de aparente desesperanza para mostrar que pueden volver a arder, que pueden volver a ser amor. En los últimos versos de “Diálogo con un retrato”:

De allí has de brotar hecha ceniza,  
hecha amargura y pensamiento,  
creada nuevamente de tus ruinas,  
de tu amor y espanto.  
Y desde allí dirás que amor te crea,  
que crece con terror de ejércitos luchando,  
como un espejo donde el tiempo muere  
convertido en estatua y vacío. (vv. 29-36)

La amada surge de lo que queda del incendio, de la ceniza que es “ruina”, “amor” y “espanto”; y ésta es la creación del amor: devastación y resurgimiento. Los tópicos relacionados con la pérdida y desastre son, sin duda, copiosos en este poema de Chumacero y en buena parte de su obra; sin embargo, el tratamiento, la poetización que el nayarita les da y que cristaliza en sus versos, permite distinguir que lejos de continuar la línea del desasosiego, los convierte en magia, en vida recobrada.

### **Bibliografía citada**

Alonso, Amado. *Materia y forma en Poesía*. Gredos, 1977.

Alonso, Dámaso. *Poesía española. Ensayos de métodos y límites estilísticos*. Gredos, 1966.

Argullol, Rafael. *La atracción del abismo. Un itinerario por el paisaje romántico*. Acantilado, 2006.

---. *El Héroe y el Único*. Acantilado, 2008.

Chevalier, Jean y Alan Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Traducido por Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. Herder, 1986.

Chumacero, Alí. *Poesía*. Fondo de Cultura Económica, 2018.

Eagleton, Terry. *Cómo leer un poema*. Traducido por María Jurado. Akal/Teoría literaria, 2010.

Foldager, Meta Louise y Vesth Louise (productores), Lars von Trier (director). (2011).

Marí, Antoni. *La vida de los sentidos. Fragmentos de una unidad perdida*. Tusquets Marginales, 2006.

*Melancholia* [cinta cinematográfica]. Alemania, Dinamarca, Francia, Suecia: Zentropa, Memphis Film, etc.

Pacheco, José Emilio. “Alí Chumacero en el jardín de cenizas.” Alí Chumacero, *Poesía*. Fondo de Cultura Económica, 2018.

Steiner, George. *Diez (posibles) razones para la tristeza del pensamiento*. Traducido por María Condor. Fondo de Cultura Económica, 2007.

Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia: ensayos sobre poesía hispanoamericana*. Fondo de Cultura Económica, 1985.