

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS
“Francisco García Salinas”
Unidad Académica de Docencia Superior
Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas



**“La resignificación del mito en la obra de
Alí Chumacero”**

Tesis para optar el grado de Maestro en Investigaciones
Humanísticas y Educativas con orientación en Filosofía e Historia de
las Ideas

Presenta:

Ricardo Wong López

Director de tesis:

Dr. Juan Carlos Orejudo Pedrosa

Zacatecas, Zacatecas, diciembre de 2019

Agradecimientos:

A la Universidad Autónoma de Zacatecas, mi alma máter
durante mi licenciatura y posgrado.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) por el apoyo recibido
para realizar mi estancia internacional de investigación.

Al Dr. Juan Carlos Orejudo por su invaluable apoyo y su cálida amistad.

Al Dr. Ezequiel De Rosso por sus consejos brindados en Buenos Aires.

A mi familia y amigos.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO I: ESTRUCTURA Y FUNCIÓN DEL MITO	
1.1 Tiempo mítico.....	16
1.2 Mito y literatura.....	25
1.3 Mito y poesía.....	29
CAPÍTULO II: TESTIMONIOS DEL MITO EN LA POESÍA MEXICANA	
2.1 El “nuevo” Narciso de Enrique González Martínez.....	33
2.2 La figura de Adán en Jaime Sabines.....	39
2.3 Un ejemplo hispanoamericano: el Lázaro de Luis Cernuda.....	46
CAPÍTULO III: RESIGNIFICACIÓN DEL MITO EN ALÍ CHUMACERO	
3.1 Enfoques hermenéuticos del mito.....	51
3.2 Teoría de la interpretación de Paul Ricouer.....	56
3.3 Ecos del Génesis y tiempo mítico en Alí Chumacero.....	63
3.4 Figuras míticas en obra de Alí Chumacero.....	73
CONCLUSIONES.....	85
BIBLIOGRAFÍA.....	89

Resumen

La obra del poeta mexicano Alí Chumacero nos remite al pensamiento y la moral judeocristianas, simbolizadas a través de figuras míticas tanto bíblicas como clásicas, que al ser utilizadas como recursos poéticos adquieren un significado singular en la obra del poeta. En la historia de la literatura hispanoamericana se han recreado figuras míticas de diversa índole, y cada una de ellas prefigura la originalidad de cada escritor. En el caso de Chumacero nos propone un Narciso herido por la no correspondencia amorosa y donde hay identificación con la amada a través del espejo; un Adán enamorado donde hay una idealización a Eva en la que el sueño es el preámbulo a su creación; y reformula a un Lázaro poeta-amante, resucitado por la palabra. El uso de la mitología en la poesía de Chumacero comulga con la idea de originalidad que promovió en algún momento y es prueba de su poética.

Palabras clave: mito, símbolo, biblia, hermenéutica, poesía mexicana, literatura mexicana.

Abstract:

The work of Mexican poet Ali Chumacero refers us to Judeo-Christian thought and morals, symbolized through both biblical and classical mythical figures, which when used as poetic resources acquire a unique meaning in the poet's work. In the history of Latin American literature, mythical figures of various kinds have been recreated, and each of them prefigures the originality of each writer. In the case of Chumacero, he proposes a Narcissus wounded by the non-correspondence of love and where there is identification with the beloved through the mirror; an Adam in love where there is an idealization to Eve in which the dream is the preamble to its creation; and reformulates a poet-lover Lazarus, resurrected by the word. The use of mythology in the poetry of Chumacero communes with the idea of originality that he promoted at some point and is proof of his poetics.

Keywords: myth, symbol, bible, hermeneutics, Mexican poetry, Mexican literature.

Introducción

El poeta edifica con sus propios materiales un universo privado, y en este ámbito procede a bautizar con un “nuevo sentido” las palabras.

Alí Chumacero

La obra literaria de Alí Chumacero merece ser analizada pues revela a través de su poesía una gran carga mítica y filosófica. La filosofía y el universo mítico —como imaginario colectivo— ejercen un papel importante en el arte pues fungen como marco en el que se vierten ideas y sentimientos. Su obra poética consta de tres libros *Páramo de sueños* (1944), *Imágenes desterradas* (1948) y *Palabras en reposo* (1966); en cada uno de ellos hay presencia en algunos poemas de figuras míticas tanto de la tradición clásica como de la judeocristiana.

La presente investigación pretende analizar las figuras míticas presentes en la poesía de Alí Chumacero y averiguar qué función tienen como recurso poético y el significado que adquieren dentro de la obra. Es necesario ampliar la exégesis para tener un acercamiento más nítido al pensamiento poético, o en términos de María Zambrano, al logos poético del bardo mexicano. El mito es un recurso poético que trasciende el tiempo y el espacio de una determinada obra poética, en este caso la de Alí Chumacero. La poesía de Alí Chumacero está permeada por el pensamiento y la moral judeo-cristianas, simbolizadas a través de figuras míticas tanto bíblicas como clásicas y que al ser utilizadas como recursos poéticos adquieren un significado singular en la obra del poeta.

Personajes bíblicos como Adán, Josafat, Salomé, Lázaro o Caín son algunas de las figuras bíblicas en las que Chumacero configura su poética, además de enmarcar algunos de sus poemas con epígrafes de textos bíblicos como el Eclesiastés. La idea y el vocablo mismo de pecado son recurrentes también en la lírica de nuestro autor. La presencia de figuras míticas no se reduce

únicamente a personajes de la tradición judeo-cristiana ya que menciona también a Edipo y a Narciso. De esta manera podemos vislumbrar cómo el pensamiento cristiano atraviesa la poesía de Alí Chumacero, por lo que se pretende investigar qué función, ya sea filosófica, estética o poética, ejerce en su obra misma.

El mito se muestra como uno de los elementos antropológicos fundamentales de la civilización, ya sean teogónicos, cosmogónicos, etiológicos o escatológicos. El hombre adquiere conciencia del tiempo, del «otro», y al mismo tiempo del «yo». En términos de George Bataille el hombre dejó de estar como «agua en el agua» para pasar a la contingencia, a la posibilidad. El hombre comienza a distinguir lo otro y así nace la técnica y la Historia. Nace el cauce de la temporalidad. El caos es escindido por el orden. Desde el punto de vista cristiano el mundo es nombrado y puesto al servicio del hombre para que éste lo trabaje. Según Hans Blumenberg el mito como elemento narrativo puede presentar variaciones en el discurso e incluso en el argumento. La cualidad que deben conservar es la propiedad de ser “reconocido” por el hombre. Blumenberg se refiere a estos cambios como “tema de variaciones” como analogía del concepto musical. En ese sentido: “los mitos se convierten en unidades narrativas: los mitos no tienen nada que ver con «textos sagrados», en los que no se puede tocar un ápice.”¹ El lenguaje tiene la capacidad de nominar el mundo, de clasificarlo. El hombre adquiere conciencia y conocimiento a partir de la capacidad de nombrar lo desconocido. La modernidad busca la supervivencia y evita la incertidumbre. El temor a lo no conocido debe ser suprimido, es decir, el mito devela para eliminar el temor a lo desconocido. “Historias que son contadas para ahuyentar algo. En el caso más inocuo, pero no el menos importante: el tiempo. Si no, algo ya de más peso: el miedo. En éste se encierra tanto la incertidumbre como, a un nivel más elemental, la desconfianza.”² El mito funge como un elemento fundacional de la cultura, es decir, establece el lenguaje y los símbolos esenciales de un grupo humano. Por tanto, el mito para Blumenberg es la “teoría” del mundo que permitirá al hombre nombrar lo desconocido. “El miedo

¹ BLUMENBERG, Hans, *Trabajo sobre el mito*, Ed., Paidós, Barcelona, 2003, p. 41.

² *Idem*.

es de índole arcaica, no tanto ante aquello que aún no es conocido, sino ante lo desconocido. En cuanto desconocido, no tiene nombre; y, como algo sin nombre, no puede ser conjurado ni invocado ni abordado mágicamente. *Das Entsetzen*, el pavor —término alemán para el que hay pocos equivalentes en otras lenguas— se hace algo innombrable, como el grado más alto del temor.”³

Para que el mundo pueda ser contado y narrado en una historia se necesitan nombres. Somos testigos de que el poeta es quien —si no inventa— constituye el lenguaje. Grandes narraciones épicas como *El poema de Gilgamesh* o el *Ramayana* hindú son dos ejemplos de Medio Oriente de cómo a través del mito se fijan los inicios del mundo y de cómo los primeros hombres reciben ya un nombre. En la cultura occidental hay algunos ejemplos concretos que terminan siendo uno de los troncos más vigorosos del que ramifican después diferentes líneas de la historia. Por un lado está *La Teogonía* de Hesíodo donde explica la genealogía de los dioses del mundo helénico y Homero quien en la narración de la *La Ilíada* y *La Odisea* describe las características y rasgos de personalidad de las deidades helénicas. Menciona Blumenberg: “Esos dos poetas habrían establecido el árbol genealógico de los dioses, dándoles su sobrenombre, distribuyendo entre ellos competencias y honores, describiendo su aspecto. No es indiferente el hecho de que hayan sido poetas y no sacerdotes quienes pudieron ejecutar con los dioses algo tan duradero [...]”⁴ Para Blumenberg el nombre de las cosas, o el lenguaje, irrumpen en el caos para dar paso al nacimiento del logos. En ese sentido, los poetas adquieren una responsabilidad al ser quienes a través de la poesía y la épica cimentaron los orígenes de la cultura, así como la genealogía de los hombres y los dioses.

Geoffrey Stephen Kirk en su obra *El mito, su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas* realiza un análisis de los mitos a partir de una teoría estructuralista y aborda diferentes problemáticas en su relación con los cuentos populares y los rituales. Kirk no deja de abordar al mito como expresiones del inconsciente y como símbolos universales. Trata de explorar el papel que

³ *Ibídem*, p. 42.

⁴ *Ídem*.

desempeñan los mitos en relación a la “incompatibilidad” entre cultura y naturaleza. Kirk toma como referente en su investigación a varios autores para distinguir su propia teoría de la de otros investigadores, como Ernst Cassirer y Clyde Kluckhohn. Rechaza la idea de que los mitos forman parte de la religión y que son fuente de la misma y además que los mitos hayan sido creados como paliativo para los males humanos —en especial, las enfermedades mentales. Por lo que trata ir Kirk es sobre el tipo de conocimiento que producen los mitos.

Ernst Cassirer, el autor que más tiempo y más ideas dedicó a la filosofía de los mitos, sostenía que se podía perpetrar «una inspección sistemáticas de las “formas internas” de la mitología» no explicando sus orígenes o identificando sus objetos o motivos específicos, sino determinando las fuentes de su expresión y el tipo de conocimiento que producen realmente los mitos. Éste es precisamente el aspecto que aquí nos interesa.⁵

En suma la investigación sobre el análisis crítico que Kirk realiza en los mitos está fundamentada en el Psicoanálisis de Freud y algunos elementos de Jung, pues algunos de sus ejes son las fantasías, los sueños, los arquetipos y los símbolos. Paul Ricoeur en su obra *Finitud y culpabilidad* hace un análisis fenomenológico y hermenéutico sobre la simbología del mal. Asimismo, trata de describir la experiencia humana de la culpa a través de símbolos. Los símbolos primarios que establece Ricoeur son la mancha, el pecado y la culpabilidad. Los mitos estarían configurados con el lenguaje de estos símbolos. La era de la separación entre el mito y la historia corresponde al hombre moderno. Al experimentar los símbolos primarios el hombre diferencia entre el tiempo mítico y la historia. “Este nuevo estrato expresivo da no poco que pensar al hombre moderno. En cierto sentido, sólo él puede reconocer el mito como mito, ya que

⁵ KIRK Geoffry Stephen, *El mito, su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Ed., Paidós, Barcelona, 2006, p. 320.

sólo él ha llegado al punto crítico en que se bifurcan la historia y el mito [...]”⁶ Paul Ricoeur señala que saber que el tiempo histórico no corresponde al tiempo de los mitos y ver que los espacios míticos no coinciden con las coordenadas geográficas permite conducirnos a la verdadera dimensión del mito. Ricoeur describe dicho proceso como el término «desmitologización». Para el hombre moderno el mito deja de explicar la causa de las cosas, pues ha perdido ya su «pseudo-saber», su «falso logos». El mito resulta para el hombre moderno un código que debe descifrarse a partir de los símbolos por medio de la exégesis o interpretación: “Pero al perder el mito como logos inmediato es cuando encontramos el verdadero fondo mítico, el mythos. Para que éste pueda provocar un nuevo episodio del logos, ha de rodear forzosamente a través de la exégesis y de la comprensión filosófica.”⁷ En ese sentido, Ricoeur señala que entender el mito como mito nos permite comprender lo que “añade” el mito a la función reveladora de los símbolos primarios: la mancha, el pecado y la culpabilidad.

El filósofo francés señala tres principales funciones que tendrían los mitos del mal. La primera sería englobar a la humanidad en una (única) historia ejemplar donde las experiencias configuran estructuras existenciales; un tiempo es todos los tiempos, un hombre (Adán) es todos los hombres. “Adán significa «el hombre». En Adán, dice San Pablo, hemos pecado todos [...] desde entonces se puede hablar de hombre, existencia, ser humano, ya que el mito ha recapitulado y totalizado al hombre ejemplar.”⁸ La segunda función consistiría en lo que representa para la experiencia humana el movimiento de la narración del mito. Se produce una tensión entre el tiempo de la “vivencia presente” y el principio y el fin del mito como narración. En ese sentido el mito puede orientar la experiencia humana, pero no como experiencia pragmática. “Ya no se reduce la experiencia a una vivencia presente. Ese presente sólo representaba un corte instantáneo en un proceso prolongado entre un origen y un desenlace, entre una «Génesis» y un «Apocalipsis». Así, gracias al mito, vemos la experiencia humana

⁶ RICOEUR, Paul, *Finitud y culpabilidad*, Ed. Taurus, 1^a ed., Buenos Aires, 1991, p. 315.

⁷ *Ibidem*, p. 316.

⁸ *Ídem*.

cruzada por la historia esencial de la perdición y de la salvación del hombre.”⁹ La tercera función residiría en la falta de correspondencia entre la realidad fundamental como estado de conciencia y la condición real del hombre como “pecador y culpable”, a la que describe como “el enigma de la existencia humana”. Para Ricoeur existe una transición entre la condición ontológica del hombre como ser bueno y feliz y su existencia histórica sumergida en el “mundo de la culpa”. El mito explicaría dicha transición.

A partir de esta triple función del mito, la alegoría se convierte en un mecanismo disfuncional para acceder al significado del mito. Para Ricoeur la universidad concreta, la orientación temporal y la exploración permiten que el mito revele su significado. En ese sentido se debe respetar la irreductibilidad del mito. La hermenéutica —como uno de los principales rasgos del pensamiento de Paul Ricoeur— queda manifiesta al considerar que los símbolos y el mito dan que pensar, por lo que se convierten en una fuente de significados que se extraen por medio del ejercicio ontológico manifiestos a través de unidades narrativas autónomas e independientes que serán al mismo tiempo «gnosis», es decir, conocimiento. Para Ricoeur el mito puede traducirse en gnosis pero aisladólo de su función etiológica, como explicación de la causas de las cosas. Cabe subrayar que Ricoeur hace una distinción importante entre gnosis y razón. Platón expone su filosofía a través de mitos, entendidos como tales. El mito es una invitación a la gnosis pero no a la razón y a través de la simbología que plantea podemos concluir que el mal incita a pensar:

Es cierto que el mito por sí mismo es ya una invitación a la gnosis. Más aún, parece por todos los indicios que el problema del mal representa la ocasión por excelencia para ese paso del mito a la gnosis. Ya sabemos el cúmulo de interrogantes que plantean el sufrimiento y el pecado: «¿Hasta cuándo, Señor?» «¿He pecado contra alguna divinidad?» «¿Fueron mis actos puros?» Se diría que el problema del mal representa

⁹ *Ibidem*, p. 317.

al mismo tiempo la más vigorosa incitación a pensar y la más solapada invitación a desvariar; como si el mal fuese un problema siempre prematuro en el que los fines, los objetivos de la razón, superan constantemente los medios con que cuenta para alcanzarlos.¹⁰

La develación del significado tiene lugar en la función hermenéutica. Los símbolos insertos en el mito develan una exégesis que explicaría la experiencia humana en relación con la simbología del mal, la culpa o el pecado, por ejemplo.

Como herramienta de teoría literaria abordo la obra titulada *La poesía del español* Rafael Núñez Ramos, donde propone al poeta como un ser inacabado y autopoético. Ahí aborda a la poesía principalmente como una actividad humana que se entrelaza con el juego y la ficción. Por tanto pretendo realizar un estudio hermenéutico para identificar la función del mito toda vez que hay referencias de la Biblia en la poesía de Alí Chumacero. Algunos autores han señalado previamente dicha influencia como Samuel Gordon en *Poéticas mexicanas del siglo XX*¹¹. “Chumacero considera —dentro de un subrayado ateísmo— que su intertextualidad con la biblia proviene de una actitud moral, no de una religiosa”¹². Asimismo en un artículo publicado por el diario *El Universal* con motivo de la conmemoración de su natalicio número 94 donde se transcribe parte de una entrevista:

“Yo me he formado mucho en las páginas de la Biblia, en particular en las del Antiguo Testamento. Ha sido esencial como afición de lectura y como oficio de escritura. He aprovechado muchas frases de la Biblia y las he disfrazado de tal manera que parecen y aparecen en mis poemas como mías”, señaló alguna vez el escritor. Abundó que estas frases “reflejan mucho lo que pienso de la estancia del hombre en la tierra y del destino

¹⁰ *Ibidem*, p. 317.

¹¹ GORDON, Samuel, et., al., *Poéticas mexicanas del siglo XX*, Universidad Iberoamericana, 2008, México, 622 pp.

¹² *Ibidem*, p. 106.

del hombre, de la significación del mundo, del paso del tiempo y del más allá. Temas no de lo diario sino de lo imperecedero.”¹³

Lo que mi trabajo pretende aportar a las investigaciones sobre Alí Chumacero es sustentar de manera teórica y hermenéutica el trasfondo mítico de dicha obra poética, echando mano de autores como Ricoeur, y otros mencionados anteriormente. El objetivo es identificar qué significado adquieren las referencias míticas como recursos poéticos a través del ejercicio y del análisis hermenéutico. Lo anterior busca contribuir a generar lecturas más prolíficas de la poesía mexicana, así como abonar a los estudios sobre el poeta en cuestión.

¹³ Consultado en <https://www.informador.mx/Cultura/Ali-Chumacero-en-el-recuerdo-de-la-literatura-20120709-0048.html> en diciembre de 2017.

Capítulo I: Estructura y función del mito

1.1 Tiempo mítico

Si la fecha mítica no se inserta en la pura sucesión, ¿en qué tiempo pasa? La respuesta nos la dan los cuentos: "Una vez había un rey..." El mito no se sitúa en una fecha determinada, sino en "una vez...", nudo en el que espacio y tiempo se entrelazan.

Octavio Paz, *El arco y la lira*

Diversos investigadores coinciden en que el mito se caracteriza principalmente por ser una narración que en su origen se transmitía de manera oral y que de esa forma podían presentarse variaciones y, al mismo tiempo, "decirse" de muchas maneras. El filólogo español Carlos García Gual señala que el relato mítico es una narración que presenta una historia que contiene elementos simbólicos. Dicha narración es transmitida de generación en generación para poder enraizarse "en el país de la memoria" comunitaria. En este sentido dichas narraciones conforman una tradición mítica que entraña un fenómeno social en la que se pueden presentar variaciones pero que existen en toda cultura; además los mitos como narraciones etiológicas coinciden en que deben ser dramáticas y ejemplares. Pero ¿en qué momento "histórico" se desarrollan los mitos? García Gual habla principalmente de un «tiempo primordial» en el que se desarrollan los acontecimientos míticos: "Mediante la rememoración de esos primordiales y la evocación de esas hazañas heroicas y divinas, la narración mítica explica por qué las cosas son así y sitúa las causas de esos procesos originales en un tiempo primordial."¹⁴ Así pues, los mitos hablan sobre el comienzo, sobre el *arché*, y del origen de las cosas y causas, *aitíai*, del universo y de la vida humana, por

¹⁴ GARCÍA GUAL, Carlos, *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*. Ed., Montesinos, 3^a ed., España, 1997, p. 13.

ejemplo. Uno de los rasgos comunes de los mitos es que explican el orden del universo a través de la figuración de las fuerzas naturales representadas con características humanas o antropomorfas. Posteriormente vendrá la explicación filosófica que atiende a la lógica y al sentido. Un mito, por ejemplo, puede decírnos que el origen del mundo está en Océano (el titán, hijo de Urano y Gea), y un pensador como Tales de Mileto nos explica que el origen de todas las cosas está en el agua; he ahí pues, una diferencia en el discurso. El mito pues, da razón de una “historia sagrada”, en términos de García Gual. Es precisamente el rito la vía que permite rememorar o revivir la historia sagrada a través de ceremonias festivas y/o miméticas. Por tanto, el tiempo mítico o el tiempo en que se desarrollan los mitos es un “tiempo prestigioso” o es considerado “Otro Tiempo”; comenta García Gual: “La narración mítica nos habla de un tiempo prestigioso y lejano, el tiempo de los comienzos, el de los dioses, un tiempo que es el de los orígenes de las cosas, un tiempo distinto del de la vida real, aunque por medio de la rememoración y evocación ritual puede acaso renacer éste.”¹⁵

Uno de los referentes de la religión griega que nos permite ubicar el paso del llamado tiempo prestigioso a el tiempo “real” o histórico, es el mito de la Edades que se plantea en *La teogonía* de Hesíodo. Cada una de las edades responde a un metal con excepción de una de ellas. Cronológicamente se inicia con la Edad de Oro, Edad de Plata, Edad de Bronce, Edad de los Héroes y por último la Edad de Hierro. La edad de Oro es la representación de un paraíso; la Edad de Plata fenece pues Zeus acaba con ella ya que los hombres cometían *Hbris* y no honraban a los dioses del Olimpo; los hombres de la Edad de Bronce fueron creados a partir del fresno y sólo tenían interés en los actos de Ares, en la guerra y en la soberbia, la muerte se esparció entre ellos y desaparecieron; Zeus creó después otra raza justa en la que eran semidioses, la correspondiente a la Edad de los Héroes, varios de ellos participaron en las guerras de Troya y de Tebas; finalmente, apareció la Edad de Hierro en la que los hombres conocen la fatiga, la miseria y en la que los bienes se mezclan con los males. Esta edad será destruida también por Zeus cuando los hijos de los hombres nazcan con

¹⁵ *Íbidem*, p. 17.

canas. Por tanto, podemos apuntar que el tiempo histórico va emergiendo entre la Edad de los Héroes y la Edad de Hierro. Hesíodo reconoce que es contemporáneo a esta última. De esta manera se va mundanizando el tiempo sagrado y va aterrizando sobre el tiempo histórico.

García Gual señala asimismo la función social que representa el mito, y es precisamente gracias a ese rasgo que el mito va a diferenciarse de los cuentos populares o de los cuentos maravillosos. La función social del mito deviene por el carácter religioso del mismo. La religión griega, por ejemplo, supone un entramado mítico, en la que algunos relatos se relacionan entre sí para conformar una mitología. La configuración narrativa de los mitos y los cuentos es distinta en cuanto a que los primeros no responden a un modelo específico y los segundos van adaptándose a una estructura más fija. Además, señala García Gual, los personajes de los mitos y cuentos son diferentes también. Los personajes de los cuentos suelen ser seres cotidianos de nombres con menos fuerza y poco destacados. En cambio, entre más se alejan de la realidad los personajes míticos, adquieren un carácter simbólico y trascendental. Señala García Gual: “¹⁶[...] los relatos míticos tienen un elevado componente simbólico; abundan en símbolos y tratan de evocar un complemento ausente de esta realidad que tenemos ante nuestros sentidos.” Asimismo, el tiempo mítico va a situarse siempre a una era anterior o a una realidad fundacional, real o ideal. El mito pues explica cómo se establecen las causas del mundo en ese otro tiempo. Esas causas hallan eco en nuestra realidad histórica. No obstante, quienes operan en el plano empírico no contemplan al mito dentro de su marco de pensamiento. De ahí que la ciencia haya fomentado un sentido peyorativo de falsedad al mito. La coincidencia que hay entre el mito y los cuentos es que ambos prescinden de la verosimilitud. El mito —según García Gual— trasciende el carácter de lo verosímil en tanto que presenta situaciones maravillosas fuera de nuestro tiempo y espacio para presentar: “la Verdad misma anterior a la realidad, que se explica por ellos.”¹⁷ Por tanto los mitos representan una primera explicación e interpretación del mundo.

¹⁶ *Íbidem*, p. 19.

¹⁷ *Íbidem* p. 21.

Lo anterior los liga estrechamente con la religión. El mito como un corpus colectivo encumbra la fe de una comunidad para transmitir las creencias previas a los saberes racionales y/o técnicos.

El historiador y antropólogo francés Jean-Pierre Vernant analiza la cuestión del tiempo mítico desde la idea de la memoria. En la mitología griega Mnemosine o *Mnemosyne* era una titánide hija de Gea y Urano. Mnemosine fue madre de las nueve musas tras haberse unido durante nueve noches consecutivas con Zeus. Para Hesíodo los poetas eran quienes podían rememorar el pasado pues eran benefactores de Mnemosine además de que tenían una relación directa con las musas. Para Vernant la memoria representa la capacidad de conquistar tanto el pasado individual como el pasado colectivo. Por tanto, en diferentes épocas y culturas se han desarrollado diferentes formas de preservación del pasado para conformar una imagen y memoria propias; la escritura, las expresiones iconográficas y el mito transmitido de manera oral son algunas de ellas. De esta manera recordar es conquistar: “La memoria es una función muy elaborada que se refiere a importantes categorías psicológicas como el tiempo y el yo. Pone en juego un conjunto de operaciones mentales complejas, con todo lo que encierra de esfuerzo, de entrenamiento y de ejercicio este dominio. El poder de rememoración, hemos recordado, es una conquista.”¹⁸ Mnemosine preside entonces la función poética en la antigua Grecia y permitía que los poetas adquirieran un don de videncia al ser poseídos por las musas; es así como los poetas son los intérpretes de Mnemosine. El poeta, al poder conocer lo que sucedió en tiempos inaccesibles a los seres mortales recibe de esa manera sabiduría o *sophia*. “Esta doble visión trata en particular sobre las partes del tiempo inaccesibles a las criaturas mortales: lo que ha tenido lugar en otro tiempo, lo que todavía no ha sucedido.”¹⁹ Los dos ejemplos más claros los podemos encontrar en Homero y Hesíodo. Los grandes rapsodas griegos orientaban su actividad hacia el pasado colectivo. Las epopeyas griegas tratan de recoger lo sucedido en un “antiguo tiempo”, se refieren a la edad heroica, la edad primordial

¹⁸ VERNANT, Jean-Pierre, *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*, Ed., Ariel 1^a ed., 5^a reimp., Barcelona, 2007, p. 90.

¹⁹ *Ibidem*, p. 91.

o al tiempo original. En ese sentido hay contraposición entre el tiempo “ordinario” y el tiempo al que se refiere el aedo. La recitación de los grandes poemas y epopeyas griegas, explica Vernant, presupone desarrollar técnicas nemotécnicas. Encontramos en la Ilíada de Homero que al inicio de los diferentes cantos hay invocaciones a las musas para después cantar enumeraciones de dioses, personajes del pueblo que el aedo debía retener a través de la memoria, es decir, con la ayuda de Mnemosine. Vernant considera a estas extensas enumeraciones como diferentes catálogos y/o colecciones de elementos de la cultura helénica como navíos, soldados, etcétera, que eran preservadas por el poeta.

El mito entonces tiene la capacidad de codificar la tradición de una cultura, de ordenar los elementos de la realidad y así poder determinar los “orígenes”. Para Vernant los poemas homéricos señalan las generaciones de los hombres y de los dioses pues en ellos se describen las procedencias de los pueblos y a los miembros de las familias reales. Por el lado de las obras de Hesíodo encontramos la búsqueda de los orígenes en un sentido religioso. Lo anterior siempre con la ayuda de las musas, ya que las hijas de Mnemosine eran quienes iluminaban a los poetas de sabiduría para mostrarles “la Verdad”. “Las hijas de Mnemosyne, ofreciéndole el bastón de sabiduría, el *skeptron*, cortado de un laurel, le han mostrado “la Verdad”. Le han enseñado el “bello canto” con el que cautivan los oídos de Zeus y que narra el comienzo de todas las cosas.”²⁰ La reconstrucción del pasado vendría a significar la Verdad por antonomasia y veremos cómo será más importante los hechos pretéritos que los acontecimientos futuros. El pasado será una explicación del presente para los griegos. “El pasado de esta forma desvelado es mucho más importante que el antecedente del presente: es la fuente del presente.”²¹ Las diferentes edades de los hombres y dioses presuponen tiempos heterogéneos. No obstante, aunque tales razas hayan existido en el pasado y formen un “tiempo antiguo” siguen encontrando ecos y reminiscencias hasta el presente actual. Explica Vernant: “Todas las antiguas

²⁰ *Ibidem*, p. 95.

²¹ *Ídem*.

razas de hombres que han dado su nombre a los tiempos cumplidos ya, en la edad de oro, bajo el reino de Cronos, luego en la edad de plata y de bronce, finalmente en la edad heroica, están todavía presentes para quien sabe verlos [...]”²² La función de la memoria entonces es la de rememorar los hechos pasados y construir un puente entre el tiempo antiguo y el tiempo presente. La literatura platónica expone la idea de la «Metempsicosis» como la transmigración de las almas de un cuerpo a otro después de la muerte. Las almas antes de ingresar al Hades bebían del río Leteo para olvidar sus vidas pasadas y no recordasen nada al momento de reencarnar. Platón llamará «anamnesis» a ese proceso en que el que se recuerda una idea (pasada), o cuando tiene lugar la reminiscencia. Sin embargo, otras tradiciones místicas reconocen la existencia de otro río, o en ocasiones llamada fuente, con el nombre de *Mnemosyne*. Al descender al Hades, frente al oráculo de Trofonios, se podía beber del agua de *Mnemosyne* (entendido como un río) y el efecto era el opuesto al del agua del Leteo, es decir, se conservaban todos los recuerdos de la vida pasada. De esta manera se genera la dualidad Memoria-Olvido. Vernant considera que la posibilidad de conservar la memoria de vidas pasadas conlleva a la inmortalidad. “Así pues, Olvido es un agua de muerte. Nadie puede sin haber bebido allí, es decir, sin haber perdido el recuerdo y la conciencia, abordar el reino de las sombras. En contraste, Memoria aparece como una fuente de inmortalidad [...]”²³ En suma, Vernant subraya la importancia de la memoria como esa capacidad de acceder al tiempo primordial o tiempo mítico, tarea que los poetas pueden realizar gracias a sus vínculos con *Mnemosine* y las musas.

Para considerar la existencia de un tiempo mítico debemos tratar también de su contraparte, es decir, de un tiempo histórico. Para Paul Ricoeur el inicio del tiempo histórico presupone una *caída*, que se establece a partir del pecado original encontrado dentro del mito adámico. Adán como primer hombre representa una unidad múltiple que puede ser entendida como todos los hombres: “En Adán somos uno y somos todos”²⁴. Para Ricoeur una de las

²² *Ibidem*, p. 96.

²³ *Ibidem*, p. 98.

²⁴ RICOEUR, Paul, *Finitud y culpabilidad*, Ed. Taurus, 1^a ed., Buenos Aires, 1991, p. 394.

propiedades que el hombre prescinde para atravesar el puente entre el tiempo mítico y el tiempo histórico (tiempo maldito para Ricoeur) es la inocencia. Con la pérdida de la inocencia no solamente se pasa al tiempo histórico si no que es la caja de Pandora de la tradición judeocristiana, es decir, el nacimiento del mal —tema medular en *Finitud y culpabilidad*—, en un escenario paradisiaco e ideal para el hombre. “Gracias a este mito preliminar da la impresión de que el primer pecado representa la pérdida de ser anterior a él, la pérdida de la inocencia.”²⁵

El filósofo francés Alexis Philonenko especialista en los pensadores alemanes, plantea en *Shopenahuer. Una filosofía de la tragedia*, el concepto de tiempo siempre cercano al del espacio. Apela por una idea pesimista del tiempo atendiendo a nociones de Shopenahuer. Para exponer dicha idea, contrasta los conceptos de tiempo de Kant en la *Crítica de la razón pura* y el de Shopenahuer. En el caso de la terminología kantiana, me parece que Philonenko se refiere al tiempo como un concepto idealista de Kant y no como una de las intuiciones puras, que serían espacio y tiempo. Para Philonenko la idea kantiana del tiempo está cercana a una representación de la historia a través de la idealidad del tiempo, matiz que Hegel retomaría después. Philonenko subraya que Shopenahuer no cede a la estética trascendental kantiana y es persuadido más por el carácter real de la historia.

La historia nos parece «real» pero lo que cambia son los uniformes, las coronas, sin que nunca se detenga el esfuerzo poderoso, en su inconsistencia misma y en razón de esta inconsistencia, de la voluntad de vivir a la ambición siempre semejante; ser, ser a toda costa. Pero la mirada filosófica, confortada por la teoría de la idealidad del tiempo, descubre con pesadumbre que la necesidad como la ligereza o la crueldad se repiten incansablemente; la guerra no ha enseñado nunca nada a nadie, y la sangre corre siempre desde hace siglos tan roja.²⁶

²⁵ *Íbidem*, p. 395.

²⁶ PHILONENKO Alexis, *Shopenahuer. Una filosofía de la tragedia*, Ed., Anthropos, trad., de Gemma Muñoz Alonso, España, 1989, p. 97.

Para Philonenko, Shopenahuer rechaza toda filosofía de la historia, ya sea en el sentido hegeliano o marxista. Pero la idea del tiempo de Shopenahuer no concluye en la condenación de una repetición pesimista. Philonenko apunta que después de la “desesperación” viene la reflexión, tal y como podemos encontrarlo en el eterno retorno de Nietzsche. “Si como vemos en Pascal, el espacio infinito puede procurarnos el sentimiento de nuestra insignificancia y conducirnos a la más profunda melancolía, en Shopenahuer el tiempo y la historia nos entregan a la desesperación. Sin duda esta desesperación al comprenderse se supera.”²⁷ La historia entonces para el pensador alemán, debe ser reflexiva. La reflexión de la historia, como memoria del tiempo, tiene un lugar privilegiado en la escritura. La escritura logra “vencer” a la muerte. Por tanto, para Shopenahuer habría un tiempo de la historia en el cual tendría lugar la apariencia; pero con la aparición de la escritura hay una historia del tiempo humano de la cual podemos tener conciencia. “[...] el tiempo, en Shopenahuer, tiene dos caras: por una parte, es el lugar de la apariencia en la cual todo se repite, y por otra es la posibilidad de la conciencia de la humanidad cuyo lugar privilegiado es la escritura.”²⁸

Otra interpretación del tiempo es la que brinda el historiador francés Jaques Attali quien lo analiza bajo una perspectiva política, por lo que es importante considerar de qué manera se ha medido el tiempo en la historia, por ejemplo. Para Attali la medida y la administración del tiempo son extensiones de poder. La configuración del tiempo mítico es también una forma de control y de poder en la que cada sociedad lo piensa y lo organiza a su manera. “Tener poder es controlar el tiempo de los otros y el suyo propio, el tiempo del presente y el del futuro, el tiempo pasado y el de los mitos.”²⁹ La medición y la ejecución del tiempo son útiles para el control social. Para Attali, en la actualidad, es decir, en nuestra contemporaneidad, se vislumbran dos formas de emplear el tiempo; una de ellas es cuando el hombre utiliza el tiempo y la segunda cuando el hombre inventa el

²⁷ *Idem*.

²⁸ *Ibidem*, p. 98

²⁹ ATTALI, Jaques, *Historias del tiempo*, Fondo de Cultura Económica, traducción de José Barrales Valladares, 1^a ed., 1^a reimpr., México, 2004, p. 10.

tiempo. La primera medida del tiempo consistía en prever la aparición de la lluvia y el sol, comenta Attali. Ahí la naturaleza jugaba un rol importante. La naturaleza no tiene existencia en sí como un ente autónomo, es más bien, en palabras de Attali, parte de lo sagrado. Para que hubiera naturaleza debió tener lugar un “acto inaugural”, comenta el historiador francés. El tiempo mítico sería el contexto de ese acto inaugural. Ese acto inaugural puede representar al mismo tiempo un sacrificio, puede ser un diluvio o un crimen. “Los mitos mismos, historias de los dioses, son vividos entonces en un tiempo especial, Tiempo sagrado, diferente del tiempo histórico. Su relato proporciona el sentido primero del tiempo. Toda mitología comienza en efecto, por describir un acto inaugural, como un diluvio, un sacrificio o un crimen [...]”³⁰ A partir de ese acto inaugural las sociedades establecen normas sobre las formas de vida básicas, como la agricultura y la ganadería. La naturaleza, para Attali, es la intuición de lo sagrado, y lo sagrado después deifica a la naturaleza.

La concepción del tiempo mítico y del tiempo histórico mismo varían desde diferentes perspectivas; no obstante, podemos apuntar que, en el caso del tiempo mítico, los mitólogos coinciden en que es un tiempo anterior al tiempo histórico y un tiempo fuera de la lógica racional de la historia. Para Vernant, por ejemplo, ese tiempo mítico halla ecos en el tiempo presente. García Gual nos recuerda el mito hesiódico de las Edades del hombre; el presente histórico pertenece a la Edad de Hierro y vemos cómo el tiempo mítico se va difuminando con el establecimiento de la cultura (la cual conlleva el trabajo y los males liberados por Pandora). Paul Ricoeur subraya la caída del tiempo mítico al tiempo histórico a partir del mito adámico. Será importante retomar el vínculo que establece Vernant entre el tiempo mítico, la memoria y el poeta, ya que la presente investigación trata de señalar al mito no solamente como la reinterpretación de un ente cultural o simbólico, sino también como como un recurso poético.

³⁰ *Ibidem*, p. 18.

1.2 Mito y literatura

PROMETEO. Ahora no se trata ya de palabras sino de hechos: la tierra tiembla, al tiempo que en sus zigzagueantes profundidades mugre el eco del trueno; [...] Tal es el ímpetu de Zeus que, intentando asustarme, avanza claramente contra mí. ¡Oh majestad de mi madre, oh Éter que haces girar la luz común a todos! ¡Ya veis de qué manera tan injusta!

Esquilo, *Prometeo encadenado*

La tradición clásica nos muestra que desde las primeras manifestaciones literarias hubo una confluencia entre el pensamiento mítico y la literatura, hecho que podemos corroborar en la manera en que se prefiguraron los géneros clásicos: épica, lírica y drama. La épica es un ejemplo de ello, y es precisamente en el momento en que la literatura se considera como una creación o *poesis* en que podemos hacer una distinción entre mito y logos. Homero y Hesíodo son dos grandes figuras que encumbraron el vínculo entre el mito y la creación poético-literaria. Podemos señalar que la literatura misma constituye uno de los principales testimonios del mito y sus manifestaciones en la cultura ya que grandes poemas épicos preservaron el conocimiento religioso de ciertos pueblos; pongamos como caso el *Poema de Gilgamesh* en Mesopotamia, el *Ramayana* hindú, la *Ilíada* o la *Odisea* griegas, o el mismo Chilam Balam de los mayas.

El antropólogo polaco Malinowski desarrolló sus investigaciones sobre el mito a través de trabajo de campo en el que pudo acceder a sus respectivas fuentes de manera directa, es decir, conoció los mitos de boca de nativos de ciertas regiones —como las islas Trobiand— lo que privilegió su tarea. García Gual nos recuerda que en el caso de la cultura griega carecemos de una proximidad con las fuentes originales del mito, como podría ser la tradición oral, por lo que la escritura y la literatura se convierten en los documentos que testimonian el conocimiento mítico.

Pero Malinowski tenía razón. Carecemos de un trato directo con la narración mítica originaria. Mediatisado por la tradición poética y la plástica, en el marco de una civilización de la escritura, el repertorio mítico de los griegos se nos presenta con una singular aureola de libertad y de ironía, una libertad y variabilidad que es consecuencia de lo ya apuntado, fundamentalmente por su relación con el mundo de la poesía.³¹

Carlos García Gual ha realizado trabajos en los que ilustra cómo el mito o ciertos “mitemas” son recreados en la literatura. En uno de ellos señala cómo la figura de Prometeo presenta variantes en las que se resaltan ciertos rasgos —políticos, religiosos o morales—, en diferentes obras y autores. Tenemos al *Prometeo Encadenado* de Esquilo; las menciones que hace Hesíodo en la *Teogonía* y en los *Trabajos y días*; el papel de Prometeo en la comedia *Las aves* de Aristófanes; el relato que hace Protágoras del mito sobre la repartición de los dotes a los hombres en el diálogo platónico; así como el diálogo de Luciano de Somósata donde sitúa a Prometeo en el Cáucaso. Todas las variantes presentan una forma distinta de representar la figura de Prometeo. Tales investigaciones —como las de L. Diez del Corral, José Manuel Losada Goya y del mismo García Gual— demuestran “contundentemente la pervivencia del mito bajo muy diversos ropajes a lo largo de la historia”³². Para García Gual la literatura de la antigua Grecia representa un testimonio en el que se han recreado los mitos de diversas maneras: “[...] en una cultura de larga tradición literaria los mitos se vuelven a contar siempre con tonos y acentos nuevos, reinterpretándolos con intenciones diferentes.”³³ A propósito de Prometeo, dentro de la literatura moderna y/o contemporánea encontramos piezas literarias de autores sobresalientes como Goethe, Nietzsche y Kafka.

³¹ GARCÍA GUAL, Carlos, *Introducción a la mitología griega*, Alianza Editorial, 2^a ed., Madrid,

³² GARCÍA GUAL, Carlos, *Prometeo: mito y literatura*, 1^a ed., Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2009, p. 16.

³³ *Ibidem*, p. 17.

La literatura y el arte en general se convierten en un escaparate para que haya una fusión entre la visión del mundo antiguo y moderno y en la que el mito se convierte en la piedra angular donde se cimienta la creación artística. Al respecto, señala García Gual:

En todo caso, queda claro que la literatura antigua se construye sobre el humus fértil de la mitología, y todos los géneros poéticos antiguos (la épica, la lírica coral y la tragedia) fundan en ese substrato sus argumentos. Frente a la tradición mítica se han constituido luego la filosofía, la historia y las investigaciones científicas como saberes críticos y racionales. Se han creado frente a los mitos, en oposición a ellos, en busca de una nueva explicación, fundada en la razón, no en la tradición. Como decía Heráclito, «los ojos son testimonios más firmes que los oídos». Los géneros de la literatura de ficción, desvinculados del acervo mítico, son, en general (dejando a un lado el cuento popular), posteriores.³⁴

Por otra parte, podemos señalar que no únicamente la literatura se convirtió en el receptáculo del mito, las artes plásticas en general se han nutrido del mismo, dentro de la Historia del Arte. Grandes obras de arte han representado personajes o momentos de ciertos universos mitológicos o religiosos. Al respecto José Manuel Losada Goya, catedrático de la Universidad Complutense de Madrid, comenta:

El dinamismo del mito se pone de manifiesto en la interacción artística. Muchas manifestaciones de las artes son *retellings* de los mitos: vuelven a contarlos, son nuevas versiones. Ciertamente existen las versiones míticas propiamente dichas: La Odisea, una secuela moderna, retoma en sus 24 rapsodias otras tantas de la obra homérica, si bien el contenido de ambas historias no discurre por idénticos caminos: en la obra de Kazantzakis, el héroe insatisfecho por

³⁴ GARCÍA GUAL, Carlos, *Introducción a la mitología griega*, Alianza Editorial, 2^a ed., Madrid, p. 34.

la vida tranquila de Ítaca decide acometer nuevas aventuras. En este caso, una obra literaria recrea otra obra literaria.³⁵

Aunque el tiempo mítico se encuentre fuera del tiempo cronológico es el arte quien brinda el carácter diacrónico al mito dentro del arte; podemos enumerar ejemplos icónicos como el *David* de Miguel Ángel en el arte renacentista, el *Saturno devorando a sus hijos* del pintor español Goya. El traslado del mito a una manifestación artística es otro fenómeno que acaece en el proceso creativo, preservando los rasgos más importantes del ente mítico en cuestión. En todos los casos, señala Losada Goya, los mitos preservan sus características más esenciales: “[...] cada mito posee una idiosincrasia. Esta particularidad explica la resistencia del mito a una modificación excesiva que le despoje de sus propiedades. Una Ifigenia sin sacrificio es difícilmente reconocible.”³⁶ Podemos señalar como ejemplo la leyenda de Tristán e Isolda la cual es trasladada a la música por Wagner, o el Odiseo homérico que viaja decenas de siglos hasta la Irlanda moderna en la obra de James Joyce, o cómo la figura de Narciso se representa en *El retrato de Dorian Grey* del escritor irlandés Oscar Wilde. Señala el historiador español Antonio Pérez Rioja: “El símbolo y el mito son las formas expresivas primordiales del espíritu humano y el origen de todas las literaturas, a la vez que el depósito de lejanas creencias y de los más antiguos fundamentos de la ciencia. Su punto de partida son la naturaleza y las acciones humanas.”³⁷ El vínculo entre mito y literatura ha estado presente desde los orígenes de ésta, y a lo largo de la historia el mito se ha desplazado entre las diferentes manifestaciones artísticas, siempre manteniendo los rasgos esenciales de los personajes míticos, y a su vez presentando variaciones bajo distintos ropajes.

³⁵ LOSADA GOYA, José Manuel., LIPSCOMB, Antonella, *Mito e interdisciplinariedad. Los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura y las artes contemporáneas*, Levante Editori Bari, Madrid, 2013, p. 11.

³⁶ *Ídem*.

³⁷ PÉREZ-RIOJA J.A., *Diccionario de símbolos y mitos*, Ed. Tecnos, Madrid, 1962, p. 6.

1.3 Mito y poesía

Conjuramos a Homero y a los demás poetas a que no encuentren mal el que borremos de sus escritos esos pasajes y otros de la misma índole.

Platón, *La República*

Possible es para un dios. Mas, dime, ¿cómo
podrá seguirle un hombre con la angosta lira?
Su ánimo es discorde. Y en la cruz de dos
sendas de corazón
no puede el templo de Apolo ser levantado.

Rainer Maria Rilke, *Sonetos a Orfeo*

La relación entre mito y poesía se remota desde las primeras manifestaciones de la literatura occidental. Según García Gual, el antiguo historiador griego Heródoto consideró fundamentalmente a Hesíodo y a Homero como dos poetas que realizaron una tarea ordenadora del corpus mitológico de la religión griega, por lo que desempeñaron el papel de “grandes educadores” para el pueblo mismo. Desde el primer canto de la *Ilíada* podemos percibir el tono religioso de los cantos y cómo el poeta se volvía un portavoz de las musas: “Canta, oh diosa, la cólera del Pelida Aquileo; cólera funesta que causó infinitos males a los aqueos y precipitó al Hades muchas almas valerosas de héroes, a quienes hizo presa de perros y pasto de aves —cumplíase la voluntad de Zeus— desde que se separaron disputando el Atrida, rey de hombres, y el divino Aquileo.”³⁸ Como podemos apreciar, los poemas épicos de Homero rememoran un tiempo pasado en el que confluyen dioses y hombres, es decir, se remonta a un tiempo mítico desde un tiempo presente.

³⁸ HOMERO, *Ilíada*, traducción de Luis Segalá y Estalella, introducción de Javier de Hoz, Ed., Austral, Madrid, 2003, p. 63.

El uso del epíteto³⁹ como recurso poético es una característica que permite calificar y describir a los diferentes personajes mitológicos, como héroes, guerreros, dioses o semidioses; el empleo del epíteto dentro de la épica y la poesía antigua constituyó entonces una estrategia didáctica que a su vez fungía como un aspecto estético y literario. En la *Ilíada*, por ejemplo, Aquiles es descrito como “el de los pies ligeros” o el príncipe troyano Héctor como “domador de caballos”. Como ejemplo, podemos rememorar algunos diálogos de la *Ilíada* donde se aprecia cómo el uso del epíteto realiza una función explicativa y brinda información adicional a los personajes. En la Rapsodia o Canto I, tras la negativa de Aquiles hacia Agamenón sobre reincorporarse a la batalla, el soberano militar decide como represalia separar a Briseida, “la de hermosas mejillas”, de Aquiles; ante el álgido desencuentro la diosa Atenea interviene:

AQUILEO.— ¿Por qué nuevamente, oh hija de Zeus, que lleva la égida, has venido? ¿Acaso para presenciar el ultraje que me infiere Agamenón Atrida? Pues te diré lo que me figuro que va a ocurrir: Por su insolencia perderá pronto la vida.

Díjole a su vez Atenea, la diosa ojos de lechuza:

ATENEA.— Vengo del cielo para apaciguar tu cólera, si obedecieres; y me envía Hera, la diosa de los niveos brazos, que os ama cordialmente a entreambos y por vosotros se interesa. Ea, cesa de disputar, no desenvaines la espada, e injúriale de palabra como te parezca. Lo que voy a decir se cumplirá: Por este ultraje se te ofrecerán un día triples y espléndidos presentes. Domínate y obedécenos.

Y contestándole, Aquileo, el de los pies ligeros, le dijo:

AQUILEO.— Preciso es, oh diosa, hacer lo que mandáis, aunque el corazón esté muy irritado. Proceder así es lo mejor. Quien a los dioses obedece, es por ellos muy atendido.⁴⁰

³⁹ “EPÍTETO. Es epíteto todo adjetivo o frase adjetivada que, sin ser necesaria para determinar el sentido de un sustantivo, se añade a él a fin de expresar una cualidad relevante del mismo”, en: MONTES DE OCA, Francisco, *Teoría y técnica de la literatura*, 22^a ed., Ed., Porrúa, México, 2006, p. 27.

⁴⁰ HOMERO, *op. cit.*, p. 68.

En el diálogo anterior se aprecia cómo el uso del epíteto cumple con ciertas explicaciones sobre el linaje de los dioses o de los héroes, además de brindar descripciones físicas o psicológicas. La *Ilíada* está plagada de elementos míticos. Algunas veces las referencias explican causas pasadas o rasgos de otros personajes, pero como vemos en el fragmento anterior los dioses tienen inferencia directa en la historia misma. Los dioses influyen en la toma de decisión de los héroes y en otros casos interfieren en los hechos y acontecimientos, llegan incluso a manipular las fuerzas de la naturaleza para intervenir en la batalla según el propósito que tengan.

Además de señalar a Homero y a Hesíodo como dos figuras encumbradas de la historia de la literatura occidental que nutrieron sus creaciones de un sustento mítico, podemos señalar —incluso de manera cronológica— a otros poetas latinos que sobresalen. Tal es el caso de la figura de Virgilio quien escribió el poema épico la *Eneida* en el siglo I a.C. Dicha obra la escribió a solicitud del emperador Augusto quien pretendía atribuirle un origen mítico al imperio romano. Para ello Virgilio se inspiró en la *Ilíada* y la *Odisea* para reconfigurar su relato con ecos homéricos. En la primera parte, al igual que Odiseo, Eneas navega hasta llegar a Italia. En la segunda parte, se explota el rasgo militar y guerrero de Eneas, ya que se relatan sus conquistas hasta convertirse en rey. Más tarde, sus descendientes, Rómulo y Remo, fundaría Roma. El origen mítico del imperio se centraría en el personaje de Eneas, quien participó en la guerra de Troya. Eneas habría logrado escapar de la ciudad luego de que un grupo de soldados griegos penetrara las murallas tras haberse esconderse dentro la ofrenda del gran caballo de madera.

Otro ejemplo lo encontramos en el poeta latino Ovidio quien plasmó y recopiló más de 250 relatos mitológicos en su obra *Las metamorfosis*, hacia el año 8 d.C. Es un texto particular, ya que, aunque está escrito en versos hexámetros, no expresa propiamente el sentimiento del yo lírico exclusivo de la poesía. Presenta un tono épico y didáctico en el que a través de quince libros narra la cosmogonía del mundo griego, el mito de las edades del hombre para

después hilar historias de diferentes personajes como Júpiter, Eco, Narciso, Dédalo e Ícaro, Heracles, Ifigenia, etc.

Cabe señalar que la literatura latina se apropió de la cultura helénica, por lo que los dioses griegos adoptaron nombres latinos, mismos que ostentan en tales obras. A Cronos, dios helénico del tiempo, en el mundo latino es conocido como Saturno, Odiseo como Ulises, Hércules como Heracles, Zeus como Júpiter, etc. Otro ejemplo representativo lo encontramos en la *Divina comedia* de Dante Alighieri, escrita en el siglo XIV, en la que, a diferencia de los poetas latinos, recrea muchos personajes del mundo cristiano. A través de alegorías cristianas, representa el paso del pensamiento medieval a una visión antropocentrista.

La presencia del mito —como podemos ver— en el quehacer artístico se puede encontrar por ende en la literatura y en la poesía. No obstante, uno de los momentos puntuales del rescate no solamente del mito, si no del mundo clásico en las artes lo podemos situar en el Renacimiento. La literatura se convierte un enorme corpus a través del cual podemos acceder al mito; en cierto sentido, el arte en general ha abreviado del mito a lo largo de la historia, como puede suceder en la pintura, la escultura o la música. El mito ha sido un motivo recurrente y una fuente de inspiración de la creación artística. Irónicamente, para Platón las creaciones poéticas denigraban al hombre, hecho por el cual los literatos no serían aceptados en la creación de una república ideal.

Capítulo II: Testimonios del mito en la literatura mexicana

2.1 El “nuevo” Narciso de Enrique González Martínez

El dulce Orfeo, el que a las fieras doma
con el són de su música divina,
deja las frondas del añoso bosque,
toma en sus manos la heptacorde lira
y a la ribera de la mar los pasos
presuroso encamina.

Enrique González Martínez, “La serenata de Orfeo”

La intención de la presente investigación es mostrar algunos testimonios de poetas importantes de la literatura mexicana cercanos contemporáneamente a Alí Chumacero y observar cómo las figuras míticas son extraídas de su contexto originario para insertarlas en una obra poética que responde a diferentes coordenadas históricas creativas y/o hermenéuticas; posteriormente se procederá a focalizar esa misma figura mítica en la poesía de Chumacero, para después del recorrido, apreciar la reinterpretación de dichos mitos. Se decidió enfocarse en otras manifestaciones de la literatura mexicana para analizar de mejor manera la similitudes y diferencias dentro de un espacio concreto y mucho más cercano.

Enrique González Martínez (1871-1952) es un poeta que destaca dentro de las letras mexicanas por haber publicado una obra interesante y por haber figurado como posible acreedor al Premio Nobel de Literatura. Pedro Henríquez Ureña se refirió a él como uno de los “siete dioses mayores de la lírica mexicana”. En 1949 fue postulado por Antonio Castro Leal para recibir el Premio Nobel de

Literatura, año en que el autor estadounidense William Faulkner resultaría ganador.

El autor español Max Aub se estableció en México durante tres décadas debido a su exilio. En un artículo publicado en la Revista de la Universidad de México en junio de 1971 publicó un estudio con el título de *Enrique González Martínez. Vida y poesía* donde señala que su obra más importante fue *Babel*, misma que escribió a la edad de ochenta años. Aub apunta que “Enrique González Martínez es el poeta más importante de su generación mexicana”⁴¹. Es descrito como un poeta que a pesar de su posicionamiento político inclinado hacia el porfirismo y de actitud “antimaderista” logró desarrollar en su obra una influencia simbolista-modernista en la que prevaleció una independencia entre el quehacer poético y la vida de funcionario de Estado. Al igual que Machado y Unamuno, Aub encuentra en la obra de González Martínez el reconocimiento de algo “incognosciblemente superior”. Por otro lado, podemos destacar que González Martínez desempeñó dos facetas que otros grandes escritores mexicanos realizarían y combinarían: la creación literaria y la diplomacia. La experiencia vivencial y cultural de habitar otros países retroalimenta la obra del escritor, como sucedió con Alfonso Reyes y el mismo Octavio Paz.

Asimismo, es sumamente conocido por haber escrito un célebre poema publicado en *Senderos ocultos* (1911) el que hay una mofa hacia el cisne como símbolo característico del modernismo literario:

Tuércele el cuello al cisne...

Tuércele el cuello al cisne de engañoso plumaje
que da su nota blanca al azul de la fuente;
él pasea su gracia no más, pero no siente
el alma de las cosas ni la voz del paisaje.⁴²

⁴¹ AUB, Max, “Enrique González Martínez. Vida y poesía”, *Revista de la Universidad de México*, No. 10, junio 1971, p. 71.

⁴² GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Enrique, *Obras, Poesía I*, El Colegio Nacional, 2^a ed., México, 1995, p. 318.

En 1907 publica el libro *Mitos y paisajes* donde ya dejaba ver su conocimiento sobre la mitología grecolatina. El académico y diplomático mexicano Antonio Gómez Robledo señaló que en la obra de Enrique González Martínez, las dioses griegas Atenea y Afrodita son simbolizadas con las figuras del búho y el cisne, respectivamente. El mismo Alí Chumacero apuntó en uno de sus tantos artículos publicados sobre crítica literaria titulado *Impresión de Enrique González Martínez* que: “La reflexión, el dominio intelectual del espacio, la aprehensión del alma escondida de las cosas y la sabiduría peculiar del poeta que sabe resaltar en el lenguaje lo irrepetible de la emoción [...]”⁴³

Para esta investigación hemos tomado como muestra un poema de nombre “El nuevo Narciso” para analizar dicho personaje mitológico, y que transcribimos a continuación:

“El nuevo Narciso”

Un Narciso sin rostro
pierde su imagen en la linfa muda.
Sueño decapitado
ruboriza de sangre las espumas.
Tantálico deseo mira
alejarse todo lo que busca.
Crismática presencia
de ciega forma con imagen trunca,
el espejo del agua
es como una respuesta sin pregunta.⁴⁴

El poema propone evidentemente la imagen de un Narciso sin rostro, es decir, priva de su rasgo más importante a una figura mítica para presentarlo de una manera distinta. ¿Qué es de Narciso sin su rostro? El término linfa se traduce en

⁴³ CHUMACERO, Alí, *Los momentos críticos*, Fondo de Cultura Económica., selección, prólogo y bibliografía de Miguel Ángel Flores, México, 1987, p. 118.

⁴⁴ GONZALEZ MARTÍNEZ, Enrique, *op. cit.*, p. 501.

el universo poético como sangre, aunque también significa agua. El adjetivo “tantálico” hace referencia a un deseo que por muy cercano o realizable que sea es a la vez imposible de consumarse pues recuerda el momento en que Tántalo⁴⁵ tras haber robado el néctar y la ambrosia a los dioses del Olimpo fue condenado a un rincón del inframundo en el que debe permanecer en un lago con el agua hasta la barbilla rodeando de voluptuosos árboles frutales. Cuando Tántalo es presa del hambre y trata de tomar uno de los frutos, éstos se alejan de él cada que lo intenta, además de que todo el tiempo pende sobre su cabeza una gran roca que amenaza con aplastarle. La imagen que propone González Martínez es inaudita si atendemos a la esencia del mito de Narciso. Al extraer la imagen de Narciso del relato mítico se desarticula su discurso simbólico tradicional, pero ¿cuáles son las constantes en el relato que han sobrevivido a lo largo de los siglos? Uno de los primeros testimonios literarios de Narciso lo encontramos en *Las metamorfosis* de Ovidio escrito hacia el año 8 d.C. La obra fue escrita en hexámetros, no obstante, en la actualidad predominan las traducciones en prosa. En libro III encontramos el relato en el que describe cómo Liríope al consultar con Tiresias la suerte que tendría su amado hijo Narciso, éste le vaticinó que llegaría a tener una larga vida solamente “si el no llega a conocerse”; pero con el transcurso del tiempo el oráculo fue olvidado. Sobre la belleza de Narciso relata el poeta latino: “[...] podía parecer niño y hombre. Muchos jóvenes y muchas ninfas lo desearon, más ningún joven ni ninguna doncella pudieron tocarle. Tan duro orgullo habitaba su tierno cuerpo.”⁴⁶ Cuando Eco aun tenía cuerpo observó

⁴⁵ “TÁNTALO. Rey de Lidia o de Frigia -según la mitología griega- llegó a injuriar a los dioses, de cuya mesa robó el néctar y la ambrosia, por lo que fue precipitado al Tártaro. Homero le describe sufriendo allí hambre y sed terribles, aún más angustiosas por estar sumergido con el agua hasta la barba y hallarse rodeado de los más placenteros manjares: apenas abre la boca para gustar lo uno y lo otro, el agua se seca y los manjares se desvanecen. Tal es el «suplicio de Tántalo», expresión simbólica y proverbial para expresar el sufrimiento de una persona que se ve obligada a privarse de lo que parece tener al alcance de su mano. El escritor ruso Ivanov ha introducido este mito clásico en su tragedia «Tántalos» (1904), pero con un nuevo sentido: Tántalo simboliza, en esta tragedia rusa -concebida dentro de las formas y metros de la tragedia clásica griega- las constantes aspiraciones del hombre: por una parte, representa su voluntad de autonomía; por otra, su culpa”. En PÉREZ-RIOJA J.A., *Diccionario de símbolos y mitos*, Ed. Tecnos, Madrid, 1962, p. 330.

⁴⁶ OVIDIO, *Las metamorfosis*, 1^a ed., Grupo Editorial Éxodo, México, 2011, p. 67.

un día al joven Narciso y quedó prendada de él, aunque la ninfa estaba condenada sólo a repetir las últimas palabras que escuchara, —tras haber sido castigada por Juno— por lo que se veía limitada su capacidad de interactuar y de expresarse. En una ocasión en que Narciso se rezagó del grupo con el que paseaba por la campiña, gritó a sus compañeros a la distancia “hay alguien aquí”, a lo que Eco, quien lo divisaba desde lejos, respondió: “alguien aquí”. Tras repetir varias palabras de Narciso, Eco pronuncia “unámonos”, y es el momento en que Eco se deja ver y se dirige a él para estrecharlo entre sus brazos. El joven huye no sin advertirle que moriría antes de entregarse a ella. Desde entonces, Eco vive confinada y oculta dentro de antros solitarios en los bosques. Narciso rechazó a otras ninfas y jóvenes al punto que hubo quien pidió a los cielos que algún día amara de la misma manera sin conseguir tal goce, súplica que Némesis escuchó. La diosa hizo que se encontrara con una laguna en la que Narciso se detuvo una ocasión a saciar su sed. Así pudo contemplarse a sí mismo y de esa manera extasiarse con su propia imagen. Desde entonces volvía cada que podía, pero después ya pasaba horas contemplando su propio reflejo en el agua cristalina. Tanto fue su delirio que Narciso terminó por arrojarse al agua para unirse con el reflejo que tanto añoraba sin poder llegar a él. De la laguna emergió una flor de blancos pétalos en lugar del cuerpo del mancebo. El historiador español Antonio Pérez-Rioja señala —además de las acepciones que adoptó la psicología sobre el término Narcisismo— que el filólogo italiano De Gubernatis atribuía también al mito de Narciso el significado simbólico del carácter funerario de la muerte humana:

El mito del joven Narciso —según De Gubernatis, es sin duda, funerario—. La flor del mismo nombre, en la que fue transformado Narciso simbolizó la fragilidad y la muerte, consagrándose a Hades (o Plutón), dios de los infiernos. El narciso era la flor que —según los antiguos— adormecía a los seres en el último sueño, representando el tránsito de este mundo al del más allá.⁴⁷

⁴⁷ PÉREZ-RIOJA J.A., *Diccionario de símbolos y mitos*, Ed. Tecnos, Madrid, 1962, p. 262.

A la extensa definición que brinda, agrega también la acepción que formula el psicoanálisis:

Dentro de la teoría psicoanalítica, el complejo de Narciso o *complejo narcisista* está señalado por la fijación afectiva del individuo hacia sí mismo. Se manifiesta, psicológica y simbólicamente, por un desplazamiento del mundo exterior y un desarrollo de la vida interior en un sentido egocéntrico, dando una importancia exagerada hacia la propia persona.⁴⁸

Al repasar el relato mítico de Narciso apoyado en la versión de Ovidio vemos que una parte importante es el rostro reflejado en el agua, es decir, el rostro que consiste en la respuesta a la “pregunta” que el joven albergaba en su interior. Enrique González Martínez nos habla de una “respuesta sin pregunta”, al presentarnos una “imagen trunca” del relato mítico (ya no de Narciso en sí). Un Narciso sin rostro se antoja como un personaje inexpresivo, sin esa alteridad y vanidad que la tradición le ha otorgado.

⁴⁸ *Idem*.

2.2 La figura de Adán en Jaime Sabines

Entonces Dios formó al hombre del polvo de la tierra, sopló en sus narices un hálito de vida, y el hombre se hizo un ser viviente.

Génesis 2:7

El poeta chiapaneco Jaime Sabines (1926-1999) publica *Adán y Eva* en 1952, poemario de prosa poética dividido quince partes. A lo largo del poemario Sabines recrea las adversidades por las que tuvieron que haber pasado Adán y Eva luego de haber sido desterrados del paraíso. A lo largo del poema somos testigos del asombro que los primeros habitantes de la tierra tuvieron ante los fenómenos naturales y de cómo resentían tanto las hostilidades de la naturaleza como la tarea de cubrir con las necesidades básicas de la supervivencia. Encontramos a un Adán y Eva más prosaicos y cercanos, dos personajes de carne y hueso, pero sí enmarcados en lenguaje poético. En la primera parte escuchamos a Eva en un diálogo introductorio: “—Tengo amor, sueño, hambre ¿Amaneció? —Es de día, pero aún hay estrellas. El sol viene de lejos hacia nosotros y empiezan a galopar los árboles. Escucha.”⁴⁹ Si bien el relato de Adán y Eva es un mito que representa la caída del hombre al tiempo, el poeta chiapaneco resalta aún más no sólo la condición temporal y por lo tanto mortal del ser humano, sino la experiencia de la otredad que conlleva la soledad. En el poema de Sabines, la salud de Eva comienza a deteriorarse hasta llegar a la muerte, y de esa manera Adán se enfrenta al sentimiento de la soledad y del duelo.

XIII

Eva ya no está, de un momento a otro dejó de hablar. Se quedó quieta y dura. En un principio pensé que dormía. Más tarde la toqué y no tenía calor. La moví, le hablé. La dejé ahí tirada.

⁴⁹ SABINES, Jaime, *Recuento de poemas*, 1950/ 1993 1^a ed., Ed., Planeta, México, 2007, p. 79.

Pasaron varios días y no se levantó. Empezó a oler mal. Se estaba pudriendo como la fruta, y tenía moscas y hormigas. Estaba muy fea.

La arrastré afuera y le puse bastante paja encima. Diariamente iba a ver como estaba. Hasta que me cansé y la llevé más lejos. Nunca volvió a hablar. Era como una rama seca.

No sirve para nada, no hace nada. Poco a poco se la come la tierra. Allí está.

Se la come el sol, no me gusta. No se levanta, no habla, no retoña.

Yo la he estado mirando. Es inútil. Cada vez es menos, pesa menos, se acaba.⁵⁰

El humanista alemán Erich Fromm acuña el término de «separatidad» para explicar cómo la conciencia de sí mismo no deja de ser una experiencia «fuera de sí», es decir, la conciencia entendida como una entidad separada. La separatidad también sería la conciencia del paso inexorable del tiempo y la conciencia de saber que se viene al mundo sin voluntad propia. El estado de angustia en que vive el ser humano es causado pues por este sentimiento de «separatidad».

El relato bíblico de Adán y Eva expresa esa experiencia de culpa y vergüenza en la separatidad. Después de haber comido Adán y Eva del fruto del «árbol del conocimiento del bien y el mal», después de haber desobedecido (el bien y el mal no existen si no hay libertad para desobedecer), después de haberse vuelto humanos al emanciparse de la originaria armonía animal con la naturaleza, es decir, después de su nacimiento como seres humanos, vieron «que estaban desnudos y tuvieron vergüenza».⁵¹ La figura de Adán simboliza esa separación primigenia que el ser humano sufrió al alejarse de la naturaleza. Por tanto podemos señalar que el Adán que presenta Jaime Sabines es uno desmitificado y más humano. A continuación agregamos un comentario sobre la idea de la

⁵⁰ *Ibidem*, p. 86.

⁵¹ FROMM, Erich, *El arte de amar*, Ed., Paidós, 1^a ed., epílogo biográfico de Rainer Funk, México, 2019, p. 23.

muerte dentro del pensamiento metafísico, dentro de la obra del poeta chiapaneco.

Pensamiento metafísico en Jaime Sabines

Una forma en la que podemos ejemplificar el tiempo lineal es con la filosofía idealista de Hegel y su modelo dialéctico de la Historia. Una línea recta, e incluso ascendente, que nos conduce hacia el *absoluto*. La filosofía será la ciencia o disciplina encargada de revelarnos el misterio del «dogma de la encarnación», según Hegel. Puede señalarse una distinción o separación entre «pensamiento metafísico» y «pensamiento trágico». Pero, ¿qué es el pensamiento metafísico? Nietzsche se refiere de algún modo a la moral como algo *a priori*⁵². El «pensamiento metafísico» podría definirse como *toda convención*, o —hay que decirlo— *toda convención salvífica*. La metafísica *no tira los dados*, no apela por el azar. La base del pensamiento occidental o del proyecto *civilizatorio* de occidente encuentra sus bases en la filosofía helénica. Se vuelven significativos e *ilustrativos* los títulos de obras como *Etica Nicomáquea* de Aristóteles o *La República* de Platón. ¿Sobre qué tratan estas obras o *tratados filosóficos*? Los temas que abordan son la justicia, la virtud, la moral, la felicidad. Las dualidades aparecen después como consecuencia: *lo bueno y lo malo*, etc. Lo metafísico es también teorizar el mundo, es el espacio *no homogéneo*, es el espacio *dividido*, es el paso del caos al orden, *de lo amorfo a lo formal*; es el nacimiento del *homo religius*. Los proyectos civilizatorios se fundan de alguna forma a través de la sanción. Algunos pensadores señalan que las civilizaciones se fundan a partir de *un crimen*, de un *sacrificio*, de una *falta primitiva*. El mito de Tótem y Tabú ilustra dicha idea.

Lo sagrado se presenta ya sea en marcos metafísicos o trágicos. En el contexto metafísico lo sagrado es *presentado*, es decir, propiciado. Dentro del pensamiento trágico lo sagrado remite más bien a un instante, o *el instante*. En palabras de Horkheimer, es despertar *ante otro dragón*. La teología se instaura. El «pensamiento trágico» digamos que se manifiesta desde Dionisos, la tragedia

⁵² En *La genealogía de la moral*.

griega y algunos pensadores. Como filósofos trágicos podríamos considerar a Nietzsche y Heidegger. En el ámbito de la poesía William Blake⁵³ o Baudelaire parecen mostrar ciertos indicios de un pensamiento *distinto*, en aspiración a la *soberanía*; el mismo Beckett podría estar cerca también. El pensamiento trágico puede entenderse a través —por ejemplo— del mito de Orfeo. Orfeo baja al inframundo a rescatar a su amada Eurídice que había muerto tras haber sido mordida cuando huía de Arestes, hijo de Apolo. Orfeo desciende al inframundo y logra llegar hasta su amada gracias a su música. Al salir se vuelve hacia Eurídice y se da cuenta de que está muerta; para Hegel esto sería *ver a los ojos a la muerte*.

Jospeh Cambell en *El héroe de las mil caras* habla sobre el *amor fati*. Este concepto de alguna forma coincide con la visión del pensamiento trágico, al considerar a la muerte como único destino (inevitable):

Esta muerte de los contenidos lógico y emocional de nuestra importancia provisional en el mundo del espacio y del tiempo, este reconocimiento de la vida universal que nos hace despojarnos de nuestro interés en nosotros para ponerlo en ella, que vibra y celebra su victoria justamente en el beso de nuestra propia aniquilación, este *amor fati*, amor al destino que es inevitablemente la muerte, constituye la experiencia del arte trágico: de allí su júbilo, el éxtasis redentor⁵⁴

El «pensamiento trágico» pues, corresponde al naufragio, el «pensamiento metafísico» a la salvación. Nietzsche con la metáfora del eterno retorno ilustra la concepción del pensamiento trágico; el asumir la existencia en cuanto tal, es decir, en su naturaleza mortal. Reflexionar sobre esta especie de *difuminación* entre lo metafísico y lo trágico me recordó un poema de Jaime Sabines, entre varios de sus poemas que hablan sobre la muerte, está *En Serio*:

⁵³ Su obra «Matrimonio entre el cielo y el infierno».

⁵⁴ CAPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*, traducción de Luisa Josefina Hernández, F.C.E., México, 1959, p. 120.

Te digo en serio que la muerte no existe. De pronto lo descubres. Cuando el pedazo de carbón ya no es más madera quemada sino carbón a solas, lleno de sí mismo, con su propia vida; cuando la corteza del árbol o la hoja desprendida flota sobre el arroyo, y la piedra en el fondo junto a los caracoles crece mansamente; el agua llena de tantas cosas minúsculas, llena de luz, de música, de insectos destruidos, de zancudos cristianos caminando sobre su superficie; el agua que se bebe la sombra de los árboles; el ganado a su orilla, las quietas vacas en el viento, el viento quieto como una transparencia; toda la tarde, todo el concierto, la armonía, el deslumbrante misterio que estaba allí a tu alcance, tan sencillo y tan simple. Y tú dentro de todo, con todo en ti mismo. —Te digo que sólo la vida existe.⁵⁵

Si bien echar mano de un texto poético conduce hacia dilemas hermenéuticos, abordaremos el poema en su sentido literal. A primera vista, la frase que impacta —precisamente— es: *Te digo que la muerte no existe*. Esto nos conduciría a cuestiones más puntuales, como dilucidar qué es lo que existe, o qué es lo que hace *existir* a las cosas. En el poema después de expresarse una anulación de la muerte, parece describirse una transposición del sujeto (u objeto) hacia otros planos, una especie de *metempsicosis*, es decir, que (un) *algo* llega a ser por sí mismo cuando abandona su *utilidad*, dice el poema: *Cuando el pedazo de carbón ya no es más madera quemada sino carbón a solas, lleno de sí mismo, con su propia vida*, o cuando dice: *cuando la corteza del árbol o la hoja desprendida flota sobre el arroyo*⁵⁶. Volvemos a asistir a la *utilidad* de la muerte; entonces, la corteza o la hoja del árbol al desprenderse y descender en el arroyo, ¿vuelven a incorporarse al ciclo de la naturaleza?, ¿vuelven a ser *útiles*? o ¿precisamente en eso consiste su *inutilidad*? O, regresando un poco, ¿la corteza como parte orgánica de un árbol, *muere* como tal? Culturalmente —o bucólicamente— la naturaleza se entiende como armonía, paz, bienestar, pero, ¿la naturaleza no

⁵⁵ SABINES, Jaime, *op. cit.*, p. 266.

⁵⁶ Como detalle hermenéutico y al respecto del *arroyo* en el poema de Sabines, Borges publica seis conferencias en «Arte poética» donde señala algunas «metáforas modelo», además tiene un poema titulado precisamente *Arte poética* donde plasma dicha idea. El río lo equipara al tiempo.

muestra también otras facetas?, ¿no produce en ocasiones catástrofes? El agua en el poema se convierte como en una burbuja donde se concentran varios elementos y se contraponen distintas concepciones, el poema dice: *el agua llena de tantas cosas minúsculas, llena de luz, de música, de insectos destruidos, de zancudos cristianos caminando sobre su superficie*. Me parece que hay una inclinación hacia lo bello en esta parte, es decir, hay juicios de valor: armonía, luz, música, en suma, toda una atmósfera, ¿metafísica?, ¿nihilista? Pero entre todo ese complejo *positivo* se encuentran *insectos destruidos* y *zancudos cristianos*. Curiosamente en esta contraposición entre *insectos destruidos* y *zancudos cristianos* se pueda concentrar también la oposición entre metafísica y tragedia. Por una parte, insectos destruidos, es decir, la muerte. La muerte exemplificada con insectos, con *bichos*, otra vez, ¿indiferencia ante la muerte?, junto a ellos están *zancudos cristianos*, seres de piernas largas, de pasos agigantados, que no insectos sino *zancudos*, que además caminan por sobre las aguas, evitando el hundimiento. Hacia el final del poema hay una descripción del paisaje. Esta descripción es confrontada al final con *el ser*. El poema le recuerda a ese *tú poético* el concierto de la tarde: *el deslumbrante misterio que estaba allí a tu alcance*⁵⁷. El mundo le es adjudicado al ser: *Y tú dentro de todo, con todo en ti mismo*, es decir (así lo entiendo), el hombre es la medida de todas las cosas.

En el poema convergen distintas líneas de pensamiento explícita e implícitamente. ¿Qué pasa si leemos *la muerte no existe* desde una posición metafísica?, podría entenderse como proyecto civilizatorio, como propuesta salvífica, como nihilismo. Pero —me parece— que es difícil inscribirlo o clasificarlo como metafísico o trágico. A pesar de que está escrito dentro de una cosmovisión occidental, creo que no es tan factible clausurar su sentido y adjudicarle una tendencia nihilista. Aparentemente puede parecer nihilista y apuntar hacia el pensamiento metafísico cuando comienza negando la *existencia* de la muerte. Heidegger comentaba que en realidad el *ser no existe*. Es decir, el *ser* como tal —llámesele conciencia, espíritu, alma— no tiene un lugar en el mundo, carece de referente. En términos de Heidegger, el *ser no existe*, de

⁵⁷ Este momento sería para Octavio Paz el instante de la ironía.

alguna forma logra alojarse en el lenguaje. Alcanza un punto de anclaje o de apoyo en el lenguaje, es su manifestación. Desde esa perspectiva es impropio decir (*yo*) *nací*, más bien diríamos *fui nacido*, si acaso. Si tomamos esa ruta, podría ser que el inicio del poema de Sabines concuerde con dicha premisa.

Por otro lado, si para entender el «pensamiento trágico» es necesario asimilar la mortalidad de la existencia, asumir el azar, la «voluntad de poder» de la naturaleza, por ejemplo, tampoco diríamos que la muerte es una cosa, más bien diríamos que la muerte es *lo real*. Por ejemplo, Heidegger para explicar la esencia de la obra de arte en «El origen de la obra de arte» se refiere a esa esencia como algo *otro*, que no tiene que ver con la *cosidad* de las cosas, entiendo una estructura de este modo:

Cosa \Rightarrow materia y forma \Rightarrow determinaciones \Rightarrow esencia de la obra de arte

En este sentido, la muerte al igual que la *esencia de la obra de arte*, está lejos de ser una cosa, por lo tanto no puede ser útil. Retomando algunas ideas de Gaston Bachelard la poesía es metafísica. Metafísica en el sentido de que las imágenes del poema las percibimos con nuestros sentidos y son recreadas en nuestra mente. Aunque el poema “afirme” aparentemente la no existencia de la muerte no significa tal. Podríamos decir en todo caso que el poema es el resultado de la experiencia del poeta. Es el poder fecundador de su conciencia, inclinado en este caso al pensamiento metafísico.

2.3 Un ejemplo hispanoamericano: el Lázaro de Luis Cernuda

«Lázaro nuestro amigo, duerme; pero voy a despertarle». Dijeron entonces sus discípulos: «Señor, si duerme, sanará».

Juan 11: 11-12.

El poeta español Luis Cernuda (1902-1963) incluye el poema titulado “Lázaro” en su obra *Las nubes* publicada en 1943, libro en el que reúne poemas sobre religión, la idea de muerte y con constantes referencias bíblicas. El poema está dividido en doce estrofas de diez versos cada una. Los versos van desde el heptasílabo, pasando por el endecasílabo, hasta el alejandrino. En la mayor parte del poema, el poeta encarna la voz de Lázaro, hasta convertirse en una voz monologante. El poema inicia cuando es retirada la piedra que resguardaba el sepulcro de Lázaro. Posteriormente describe el momento en el que Lázaro se encuentra frente a Jesús, al describir su túnica; de esa manera se pone de pie y comienza a seguirle. El poema termina cuando regresan a casa de Lázaro y él se encuentra sentado a la derecha del mesías. En el poema se percibe cómo —tras el milagro de su resucitación— Lázaro se muestra resignado de regresar a la vida y de haber abandonado su lecho de muerte. A continuación presentamos el poema completo.

“Lázaro”

Era de madrugada.
Después de retirada la piedra con trabajo,
Porque no la materia sino el tiempo
Pesaba sobre ella,
Oyeron una voz tranquila
Llamándome, come un amigo llama
Cuando atrás queda alguno
Fatigado de la jornada y cae la sombra.
Hubo un silencio largo.

Así lo cuentan ellos que lo vieron.

Yo no recuerdo sino el frío
Extraño que brotaba
Desde la tierra honda, con angustia
De entresueño, y lento iba
A despertar el pecho,
Donde insistió con unos golpes leves,
Avido de tornarse sangre tibia.
En mi cuerpo dolía
Un dolor vivo o un dolor soñado.

Era otra vez la vida.
Cuando abrí los ojos
Fue el alba pálida quien dijo
La verdad. Porque aquellos
Rostros ávidos, sobre mí estaban mudos,
Mordiendo un sueño vago inferior al milagro,
Come rebaño hosco
Que no a la voz sino a la piedra atiende,
Y el sudor de sus frentes
Oí caer pesado entre la hierba.

Alguien dijo palabras
De nuevo nacimiento.
Mas no hubo allí sangre materna
Ni vientre fecundado
Que crea con dolor nueva vida doliente.
Sólo anchas vendas, lienzos amarillos
Con olor denso, desnudaban
La carne gris y fláccida como fruto pasado;
No el terso cuerpo oscuro, rosa de los deseos,
Sino el cuerpo de un hijo de la muerte.

El cielo rojo abría hacia lo lejos
Tras de olivos y alcores;
El aire estaba en calma.
Mas temblaban los cuerpos,
Como las ramas cuando el viento sopla,
Brotando de la noche con los brazos tendidos
Para ofrecerme su propio afán estéril.
La luz me remordía
Y hundí la frente sobre el polvo
Al sentir la pereza de la muerte.

Quise cerrar los ojos,
Buscar la vasta sombra,
La tiniebla primaria
Que su venero esconde bajo el mundo
Lavando de vergüenzas la memoria.
Cuando un alma doliente en mis entrañas
Gritó, por las oscuras galerías
Del cuerpo, agria, desencajada,
Hasta chocar contra el muro de los huesos
Y levantar mareas febres por la sangre.

Aquel que con su mano sostenía
La lámpara testigo del milagro,
Mató brusco la llama,
Porque ya el día estaba con nosotros.
Una rápida sombra sobrevino.
Entonces, hundos bajo una frente, vi unos ojos
Llenos de compasión, y hallé temblando un alma
Donde mi alma se copiaba inmensa,
Por el amor dueña del mundo.

Vi unos pies que marcaban la linde de la vida,
El borde de una túnica incolora

Plegada, resbalando
Hasta rozar la fosa, como un ala
Cuando a subir tras la luz incita.
Sentí de nuevo el sueño, la locura
Y el error de estar vivo
Siendo carne doliente día a día.
Pero él me había llamado
Y en mí no estaba ya sino seguirle.

Por eso, puesto en pie, anduve silencioso,
Aunque todo para mí fuera extraño y vano,
Mientras pensaba: así débieron ellos,
Muerto yo, caminar llevándome a tierra.
La casa estaba lejos;
Otra vez vi sus muros blancos
Y el ciprés del huerto.
Sobre el terrado había una estrella pálida.
Dentro no hallamos lumbre
En el hogar cubierto de ceniza.

Todos le rodearon en la mesa.
Encontré el pan amargo, sin sabor las frutas,
El agua sin frescor, los cuerpos sin deseo;
La palabra hermandad sonaba falsa,
Y de la imagen del amor quedaban
Sólo recuerdos vagos bajo el viento.
El conocía que todo estaba muerto
En mí, que yo era un muerto
Andando entre los muertos.

Sentado a su derecha me veía
Como aquél que festejan el retorno.
La mano suya descansaba cerca
Y recliné la frente sobre ella

Con asco de mi cuerpo y alma.
Así pedí en silencio, como se pide
A Dios, porque su nombre,
Más vasto que los templos, los mares, las estrellas,
Cabe en el desconsuelo del hombre que está solo,
Fuerza para llevar la vida nuevamente.

Así rogué, con lágrimas,
Fuerza de soportar mi ignorancia resignado,
Trabajando, no para mi vida ni mi espíritu,
Mas por una verdad en aquellos ojos entrevista
Ahora. La hermosura es paciencia.
Sé que el lirio del campo,
Tras de su humilde oscuridad en tantas noches
Con larga espera bajo tierra,
Del tallo verde erguido a la corola alba
Irrumpe un día en gloria triunfante.⁵⁸

La forma en que Luis Cernuda recrea a la figura de Lázaro se aleja del discurso de las Sagradas Escrituras. Muestra a un Lázaro resignado por haber regresado a la vida y dejar el mundo de las sombras. Se siente muerto en vida, ya que no encuentra placer ni gusto en la existencia, el pan le resulta “amargo” y los cuerpos “sin deseo”. La poesía reescribe entonces determinados mitos y los actualiza e acuerdo a un contexto específico, con base en la visión de mundo, y en este caso, los sentimientos del escritor. En el siguiente capítulo veremos cómo el poeta mexicano Alí Chumacero recrea las figuras de Narciso, Adán y Lázaro.

⁵⁸ CERNUDA, Luis, *La realidad y el deseo. 1924-1962*. 4^a ed., F.C.E., México, 1980, pp. 164-168.

Capítulo III: Resignificación del mito en Alí Chumacero

3.1 Enfoques hermenéuticos de los mitos

"Hacer propio" lo que antes era "extraño" sigue siendo la meta final de toda hermenéutica.

Paul Ricoeur

Acerca de la interpretación de los mitos el filólogo y helenista español Carlos García Gual señala que en su origen las narraciones míticas buscaban revelar la *alétheia* griega, es decir, la verdad. Posteriormente la filosofía buscó ocupar el papel que desempeñaban los mitos de revelar dicho conocimiento mediante códigos distintos, por tanto, a través de la razón. Encontramos en Jenófanes y Heráclito los primeros pensadores que comenzaron a rechazar al mito, el primero cuestionando la teología mítica de Homero. En el caso de Tales de Mileto, García Gual menciona: "[...] cuando Tales dice que el origen y principio fundamental de todo es el agua, ya está negando cualquier *mythos* sobre el *arché* cósmico que no sea un elemento natural."⁵⁹ De esta manera se generó un enfrentamiento entre el *mythos* y el *logos*, en el que poco a poco el mito fue cediendo terreno. El *logos* se convirtió en el agente principal de *dar razón*, encontrando en la Ilustración uno de los puntos más álgidos de ello. Una manera de conjuntar cierto sentido de causalidad con un sentido poético del lenguaje se concentra, nos dice García Gual, en la teoría alegórica de la interpretación del mito.

La teoría alegórica, un intento por salvaguardar la lección verídica de los mitos, sólo en apariencia escandalosos, es también un signo de ilustración, ya que parte de aceptar que el lenguaje del razonamiento es el normal y que los mitos se expresan en otro lenguaje, secundario y

⁵⁹ GARCÍA GUAL, Carlos, *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*. Ed., Montesinos, 3^a ed., España, 1997, p. 44.

poético, que hay que traducir al código del logos para comprenderlo en toda su hondura y valor.⁶⁰

Uno de los primeros alegoristas es Teágenes de Regio (siglo VI a.C.) quien en un escolio explicó de manera alegórica que las deidades o el nombre de los dioses se refieren a facultades y propiedades espirituales. En su explicación de los poemas homéricos equipara la inteligencia con Atenea, la sinrazón con Ares, la pasión con Afrodita, la astucia con Hermes, etc., de esta manera las deidades míticas adquieren un significado simbólico o alegórico. Apunta García Gual: “[...] se intenta justificar la sabiduría del poeta alegando que se expresaba de un modo críptico, mediante un código poético. Con tal lenguaje alude y revela a los entendidos verdades profundas ocultas tras un velo de metáforas, tras un ropaje embellecido por imágenes plásticas.”⁶¹ De esta manera el mito es concebido como un discurso compuesto de un lenguaje críptico que requiere ser interpretado y descifrado.

Otra lectura de los mitos fue propuesta, comenta García Gual, por un pensador del siglo IV a.C., de nombre Paléfato, de quien no hay muchos datos. Paléfato en sus *Historias increíbles* propuso una explicación racional de los mitos apoyada en que éstos tienen origen en acontecimientos o anécdotas. Sobre la fábula de Acteón⁶², Paléfato señala que el hecho de que el personaje haya sido convertido en ciervo por la diosa Diana y después devorado por sus cincuenta perros tendría origen y sería sólo una alegoría de un personaje que tras su pasión por la caza y la adquisición de perros haya tenido después una ruina que lo hizo perder su hacienda. “A Europa la raptó un cretense que se llamaba Toro, no un toro divino”⁶³. Otra propuesta en la exégesis de los mitos, cercana a la de Paléfato es la de ubicar de manera histórica a ciertos personajes que luego de ser elogiados por el pueblo ascendieron a una posición “divina”, que a la poste sería mitificada. Dicha interpretación es descrita como *La teoría de Evémero*, que

⁶⁰ *Ibidem*, p. 48.

⁶¹ *Ibidem*, p. 50.

⁶² Cfr., PÉREZ-RIOJA J.A., *Diccionario de símbolos y mitos*, Ed. Tecnos, Madrid, 1962, p. 41.

⁶³ GARCÍA GUAL, Carlos, *op. cit.*, p. 52.

deriva su nombre de Evémero de Mesene, pensador del siglo IV a.C. “Según él los dioses no son más que personajes históricos de un pasado mal recordado, magnificados por una tradición fantasiosa”. En su obra *Hierà Anagraphè* o “inscripción sagrada” Evémero afirma que en un viaje por el océano índico en una isla de nombre Panchaia encontró en una inscripción la historia narrada de los primeros reyes de Panchaia, quienes eran: Urano, su sucesor Cronos, y el siguiente sucesor Zeus. A estos reyes se les había rendido tal culto que con el paso de los siglos se habían resguardado en la historia y en el inconsciente colectivo: “He ahí de dónde venían los dioses griegos. En esa remota isla oceánica aún se conservaba recuerdo de lo que fueron, antiguos reyes, deificados por el culto popular, como los monarcas helenísticos.”⁶⁴

Otro acercamiento hermenéutico que se puede aplicar para los mitos consiste en asistir a la etimología para expresar un significado más profundo, como lo hizo Cicerón en *Sobre la naturaleza de los dioses* donde explica los nombres de algunas deidaes: “Juno es la hermana y la esposa de Júpiter, lo que quiere decir que el aire se asemeja al éter y tienen con él la unión más íntima. Pero se le representa con figura de sexo femenino, y está consagrado a Juno, porque no hay nada que ceda tan fácilmente con él. El nombre de *Iuno*, viene, creo, de *iuvando*”⁶⁵ Asimismo, otros exégetas descifraron el mito a partir de una interpretación teológica como el caso de Salustio en *Sobre los dioses y el mundo*, donde propone una clasificación entre mitos teológicos, físicos, psicológicos y materiales. Por ejemplo, sobre el mito de Atis⁶⁶ (personaje mítico relatado por el poeta latino Catulo) en el que él mismo se corta sus genitales (otras versiones señalan que cada año perdía su fuerza genital) refiere que, aunque los mitos narren sucesos extraños o repugnantes pueden revelar a su vez un sentido

⁶⁴ *Ibidem*, p. 54.

⁶⁵ CICERÓN, *apud*, GARCÍA GUAL, Carlos, *op. cit.*, p. 57.

⁶⁶ “Pastor de Frigia, amado de Cibeles, quien, celosa por el matrimonio de Atis -que faltó así a la castidad prometida a la diosa- le hizo perder la razón y la vida. Arrepentida luego, le resucitó y divinizó, convirtiéndole en pino. Atis simboliza la primavera que muere para resucitar. El mito de Atis, que cada año perdía su fuerza genital para luego recuperarla, se explica fácilmente porque Atis significa, sobre todo, las flores que caen antes de que lleguen los frutos. Cantado por el poeta latino Catulo, Atis suele representarse plásticamente con túnica frigia y los atributos propios del pastor: el cayado y la flauta.” (PÉREZ-RIOJA, A. *op. cit.*, p. 75)

profundo, en este caso, la caída y ascensión de los dioses o ciclo de la primavera. En otro texto agrega Salustio: “Cuando los mitos que tratan sobre asuntos divinos son inverosímiles en cuanto a la razón, es como si nos gritaran y atestiguaran que no hay que creerlos llanamente, sino que hay que observar y examinar su sentido oculto.”⁶⁷.

Más allá de los diferentes enfoques en la recepción de los mitos, todo ese corpus, greco-romano en su mayoría, había sido juzgado hasta antes del XX como un conjunto de manifestaciones primigenias, carentes de razón y de principio de causalidad. Los períodos bélicos correspondientes a la primera y segunda guerras mundiales produjeron que la imagen de una civilización racional que construía un progreso moral se desvaneciera y dejara entrever las pasiones inherentes e ineludibles del ser humano, mismas expresiones de grupos humanos que habían sido concebidos como “primitivos”. De esa manera los mitos fueron considerados como vías en las que se podía acceder a piezas o pistas que pudieran reconstruir o clarificar los enigmas que representa el fenómeno humano; el análisis e interpretación de los mitos se han convertido desde entonces como llaves para descifrar en la medida de lo posible al ser humano y la realidad. Sobre el panorama del estudio del mito en el siglo pasado, comenta García-Gual:

Ahora, sin embargo, no se va a subrayar ese primitivismo del mito, sino su alteridad: no se trata de que los mitos sean explicaciones alegóricas primitivas de los procesos naturales, o imágenes fantásticas sugeridas por un lenguaje primitivo mal comprendido, una «enfermedad del lenguaje» un tanto infantil, sino de que son explicaciones diferentes de las explicaciones de la filosofía y la ciencia modernas.⁶⁸

No obstante, antes de la Primera Guerra Mundial hacia 1914 hubo ya antecedentes de un acercamiento epistemológico distinto hacia las

⁶⁷ SALUSTIO, *apud.*, GARCÍA GUAL, Carlos, *op.cit.*, p. 60.

⁶⁸ GARCÍA GUAL, Carlos, *Introducción a la mitología griega*, Alianza Editorial, 2^a ed., Madrid, p. 237.

manifestaciones de grupos autóctonos y del mito en sí mismo. La obra *Transformaciones y símbolos de la libido* de Carl Jung apareció en 1912 y al año siguiente se publica *Tótem y Tabú* de Freud; a estos ejemplos se añaden la obra de Frazer así como los helenistas de la Escuela de Cambridge. En los años siguientes, en términos de García Gual, se perfilaron tres corrientes claras en los estudios del mito: el simbolismo, el funcionalismo y el estructuralismo.

La corriente simbolista está vinculada a leer el mito en un sentido metafórico del que hay que extraer un sentido profundo. Quien representa a esta corriente es la obra de E. Cassirer, quien propone categorías fundamentales para tratar de establecer una diferencia entre el pensamiento mítico y el pensamiento lógico. Asimismo W.F. Otto propone que los mitos revelan una visión poética y religiosa de determinados grupos humanos: “Para él (Otto) las figuras de los dioses griegos -tal como se nos muestran ya en Homero- son imágenes simbólicas de una intuición vital intraductible en otros términos.”⁶⁹ La corriente funcionalista considera al mito como un testimonio de las tradiciones, usos y costumbres de pueblo. Desde esta perspectiva, el mito cumplía una función social para promover las formas de cierta vida comunitaria, es decir, el mito permitiría: “[...] fundamentar los usos tradicionales y las normas de convivencia, presentándoles una justificación narrativa, avalada por la tradición y aceptada por todos.”⁷⁰ El antropólogo Malinowski es uno de los autores que reforzaron esta teoría, luego de haber realizado una estancia entre los nativos de las islas Trobriand, en Oceanía. Las investigaciones de Mircea Eliade -según García Gual- pueden caracterizarse por combinar los enfoques simbolista y funcionalista. Por su parte, Lévi-Strauss es quien representa a la corriente del análisis estructural del mito. El antropólogo francés identifica estructuras narrativas en el mito para después extraer unidades mínimas de significados que describe como *mitemas*. García Gual explica también que las investigaciones más actuales del mito (2004) emplean enfoques de tipo ecléctico y sin dejar de lado el aspecto filológico.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 242.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 245.

3.2 Teoría de la interpretación de Paul Ricoeur

[...] yo postulo que la interpretación es el proceso por el cual la revelación de nuevos modos de ser —o, si se prefiere Wittgenstein a Heidegger, de nuevas formas de vida— da al sujeto una nueva capacidad para comprenderse a sí mismo.

Paul Ricoeur

En esta etapa de la investigación se irán desmenuzando principalmente algunos conceptos de la teoría hermenéutica de Paul Ricoeur. La propuesta de Ricoeur en *Teoría de la interpretación* es ir más allá de un estructuralismo descriptivo, aunque ciertamente retoma elementos de la lingüística y del psicoanálisis. En el caso de Saussure considera la separación entre lengua y habla, pero Ricoeur no los trata como sistemas conceptuales sino como entes vivos que producen un acontecimiento; en ese sentido el lenguaje (como discurso) es una entidad viva y en constante movimiento, no es un sistema estático indiferente al tiempo y la experiencia. El discurso ontológico como acontecimiento es la referencia de la experiencia que se trata de transmitir. La lengua constituiría un sistema de signos y significados (finitos si se quiere) y el discurso sería el sentido que se extrae como predicado de cierta referencia; en otros términos, sería un acto perlocutivo, retomando la noción de acto de habla que plantea J.L. Austin y que igualmente incorpora Ricoeur. Aquí resultan ilustrativas las siguientes líneas del pensador francés: “El acontecimiento es que alguien habla. En este sentido, el sistema o código es anónimo, en la medida en que es meramente virtual. Las lenguas no hablan, las personas sí.”⁷¹ En ese sentido, un mensaje conlleva una naturaleza diacrónica y un código implica una condición sincrónica.

En la cuestión oral se produce una dialéctica entre lo comunicable y lo no comunicable, es decir, una dialéctica de acontecimiento y sentido, por lo que al final, la comprensión del discurso sería una síntesis de todo el proceso.

⁷¹ RICOEUR, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Ed. Siglo XXI, 1^a ed., 8^a reimp., México, 2017, p. 27.

[...] lo experimentado por una persona no puede ser transferida a alguien más. Mi experiencia no puede convertirse directamente en tu experiencia. Un acontecimiento perteneciente a un fluir del pensamiento no puede ser transferido como tal a otro fluir del pensamiento. Aún así, no obstante, algo pasa de mí hacia a ti. Algo es transferido de una esfera de vida a otra. Este algo no es la experiencia tal como es experimentada, sino su significado. [...] La comunicación en esta forma es la superación de la no comunicabilidad radical de la experiencia vivida tal como fue.⁷²

El hecho de que en el significado de un discurso se encuentre una parte objetiva que podríamos identificar como lo que se quiere decir y una parte subjetiva que definiríamos como la intención del hablante, no significa que se agote el sentido del discurso. De esta manera podemos distinguir el significado como el “qué” y la referencia como un “sobre qué”. La referencia por tanto es el “acontecimiento de habla”, y ésta, podemos entenderla como una condición ontológica que trae consigo la experiencia del lenguaje. Aquí están presentes Heidegger y Husserl en la hermenéutica de Ricoeur.

Cuando el discurso pasa a ser inscrito a través de la escritura surgen “problemas” específicos que requerirán finalmente de la exégesis, como lo es el de la distanciación, es decir, la distancia cultural y espacial entre un autor y su lector potencial. La literatura como actividad primaria se encarga de transmitir el discurso a través de la *littera* y ya no mediante la *vox*. El concepto de exégesis o interpretación para Ricoeur implica alejarse de la psicología del autor o de lo que éste quiso decir o expresar. Justamente ahí radica su postura epistemológica y hermenéutica, es decir, en alejarse de la tradición del romanticismo en la que las interpretaciones aspiraban a entrelazarse con lo que el autor había querido manifestar, conociendo sus condiciones históricas y sociales. Por su parte Ricoeur propone “[...] la autonomía semántica del texto, lo que deriva de la desconexión entre la intención mental del autor y el sentido

⁷² *Ibidem*, p. 30.

verbal del texto, entre lo que el autor quiso decir y lo que el texto significa. La trayectoria del texto escapa al horizonte finito vivido por su autor. Lo que el texto significa ahora importa más que lo que el autor quiso decir cuando lo escribió.”⁷³ No obstante, lo anterior no implica que la noción del sentido del autor se pierda en su totalidad. La intención de Ricoeur es oponerse a lo que W.K. Wimsatt propone como falacia intencional, en la que considera errada cualquier interpretación que se aleje de la “intención” del autor como criterio principal. En contraste, Ricoeur denomina como “falacia del texto absoluto” al hacer del texto una entidad que carezca de autor. El texto exigirá siempre una interpretación por el hecho de que el autor no estará “presente” para esclarecer las dudas de su sentido. “La autonomía semántica del texto hace más compleja la relación del acontecimiento y el sentido; y así revela que es una relación dialéctica. El sentido del autor se vuelve propiamente una dimensión del texto en la medida en que el autor no está disponible para ser interrogado. Cuando el texto ya no responde, tiene entonces un autor y no un hablante”.⁷⁴ Si bien un texto es un mensaje abierto a cualquier lector, de manera paulatina va arribando a determinados lugares; más aun si consideramos a la lectura como un fenómeno social. Ricoeur señala que “Una obra también crea su público”⁷⁵ por lo que en habría una correspondencia entre el reconocimiento de una obra, y el reconocimiento que hay de su autor hacia sus lectores o público: “[...] es la respuesta del público lo que hace al texto importante y, por lo tanto, significante.”⁷⁶ Un mensaje posee una referencia, es decir, eso a lo que se alude. La teoría del signo lingüístico se conforma por signo, significado y significante. En la palabra *árbol*, el referente sería el organismo viviente en sí. Por tanto, la interpretación correspondería a la función referencial, en términos de Roman Jakobson. Un discurso no puede dejar de ser “acerca de algo”; Ricoeur señala inclusive que “los textos poéticos hablan acerca del mundo”⁷⁷.

⁷³ *Ibidem*, p. 43.

⁷⁴ *Ídem*.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 44.

⁷⁶ *Ídem*.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 49.

Las obras literarias operan bajo un funcionamiento distinto a los textos científicos, por ejemplo, por el hecho de utilizar un lenguaje con pluralidad de sentidos y significados a través de la metáfora y el símbolo. La metáfora como tal podemos entenderla como un tropos, es decir, lo que en retórica podemos definir como la sustitución del sentido de una palabra por otro, en el que se puede asomar un «excedente de sentido» o un «doble sentido». En la retórica clásica la metáfora era considerada como un recurso estilístico del que se hacía uso para lograr la persuasión. Por su parte Ricoeur señala que una expresión metafórica es la tensión entre el significado literal y uno nuevo que se crea a partir de combinaciones que escapan del lenguaje común y lógico. El lenguaje metafórico se convierte en sentido como creación o *poiesis*. Pero es necesaria la actualización y renovación del lenguaje (de esta manera vemos cómo el pensamiento de Ricoeur se aleja del estructuralismo) para no asimilarlo como algo inerte. Con el tiempo el desgaste de las metáforas las convierte en “metáforas muertas”; son aquellas expresiones que no generan una realidad o un conocimiento nuevo como “el cuello de la botella” o “la pata de una mesa”. Las metáforas vivas para Paul Ricoeur serán aquellas expresiones que a partir de la confrontación de significados opuestos o distintos generan mundos nuevos: “En síntesis, una metáfora nos dice algo nuevo sobre la realidad,”⁷⁸

Paul Ricoeur ubica al símbolo en tres contextos concretos: el psicoanálisis, la poética y la historia de las religiones. En todos los casos señala que el símbolo implica siempre (como se mencionó atrás) un excedente de sentido y un doble sentido, mismos que pueden ser opuestos a su significación literal. La diferencia entre metáfora y símbolo es que este último se vincula siempre a una tradición. En el caso del psicoanálisis, por ejemplo, Freud ha desarrollado todo un lenguaje para adjudicar equivalencias o significados a cada símbolo; asimismo se ha publicado diccionarios de símbolos, por lo que éstos están siempre atados a una tradición “[...] la actividad simbólica adolece de falta de autonomía. Es una actividad que está confinada, y es la tarea de muchas disciplinas el revelar las líneas que atan a la función simbólica con esta o aquella

⁷⁸ *Ibidem*, p. 66.

actividad no simbólica o prelingüística.”⁷⁹ El lenguaje poético, por su parte, trata de liberarse de las referencias comunes y opera el lenguaje en un nivel “hipotético”. Las metáforas recurrentes en un autor terminan por adquirir el carácter de símbolo, pero siempre en busca de una liberación del mundo, en términos de Ricoeur. Finalmente, en el terreno de lo religioso, el símbolo será la clave de lo Sagrado. El símbolo irá más allá de una expresión lingüística para acceder a lo numinoso, en palabras de Rudolf Otto, o lo que Mircea Eliade llama como hierofanía. De cualquier manera la metáfora o el símbolo pueden ser la vía para acceder a un “universo sagrado”. La diferencia entre símbolo y metáfora es que: “Esta última es una invención libre del discurso; aquél está ligado al cosmos.”⁸⁰.

La interpretación entonces para Ricoeur consiste en actualizar el sentido de una expresión o un texto para poder identificar su excedente de sentido a partir de su referencia. La interpretación para Ricoeur se puede entender también como una dialéctica entre la explicación y la comprensión. De esta manera podemos decir que si podemos explicar un texto es porque lo hemos comprendido, y viceversa. Cuando se realiza ese proceso a través de una lectura, por ejemplo, se establece una dialéctica entre la explicación y la comprensión; posteriormente se efectúa una «conjetura». Dicha conjetura es una consecuencia natural del proceso comunicativo en el sentido de que no se puede acceder a la psique del autor o destinatario de un mensaje concreto. Paul Ricoeur, por tanto, apela por la «autonomía del texto». Ricoeur plantea a la analogía de asimilar el texto como una partitura que lector debe ejecutar, con todas sus implicaciones, como el la distancia cultural e histórica; en consecuencia, las interpretaciones serán diversas. Para Ricoeur el texto está “mudo” y es lector el que lo hace “hablar”. “El texto está mudo. Se obtiene una relación asimétrica entre el texto y el lector, en el cual solamente un miembro de la pareja habla por ambos. El texto es como una pauta musical y el lector como el director de la orquesta que obedece las instrucciones de la notación.”⁸¹ Aquella

⁷⁹ *Ibidem*, p. 71.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 74.

⁸¹ *Ibidem*, p. 87.

conjetura que el lector haya formulado debe más adelante “validarse”. Pero ¿cómo podemos validar una conjetura? En primer lugar, Ricoeur refiere que para Schleiermacher la conjetura sería “lo adivinatorio” y la validación “lo gramatical”. Más adelante señala que la validación sería una especie de apuesta interpretativa que debe argumentarse y que está vinculada a una “lógica de la probabilidad”. En otras palabras, no podemos hablar de una validación científica o de interpretación a través de la comprobación exacta o del método científico.

En suma, Paul Ricoeur propone una hermenéutica abierta a la interpretación, y no a analizar las partes que fungen en el proceso de una expresión. Afirma, por tanto, que el estructuralismo explica, pero no interpreta. Sobre los estudios de Lévi-Strauss señala que éstos han explicado la estructura de los mitos, pero no representan una interpretación de los mismos; en esta corriente estructuralista ubica también a Propp, Roland Barthes y a A.J. Greimas. Por último, después de haber validado una conjetura a través de una argumentación, el lector puede “apropiarse” del sentido de un texto. “” Hacer propio” lo que antes era “extraño” sigue siendo la meta final de toda hermenéutica. La interpretación en su última etapa quiere igualar, hacer contemporáneo, asimilar algo en el sentido de hacerlo semejante. Esta meta es lograda en la medida en que la interpretación actualiza el sentido del texto para el lector del presente.”⁸² El sentido de un texto estará siempre abierto a cualquier lector potencial. Asimismo, Ricoeur también concuerda la idea de fusión de horizontes propuesta por Gadamer como parte de la interpretación en la que se fusionan el horizonte del mundo del lector con el horizonte de mundo del escritor. La interpretación pues, para el pensador francés, será un proceso que finalmente revelará “nuevos modos de ser”, la apropiación revelará una expansión de la existencia.

Además de puntualizar las ideas y conceptos esenciales de la teoría de la interpretación de Paul Ricoeur es pertinente sumar al marco teórico de la investigación la definición de mito que el pensador francés propone en *Finitud y culpabilidad*, en la que

⁸² *Ibidem*, p. 103.

Entendemos aquí el mito en el sentido que hoy día le da la historia de las religiones: el mito no como la falsa explicación expresada por medio de imágenes y fábulas, sino como un relato tradicional referente a acontecimientos ocurridos en el origen de los tiempos, y destinado a establecer las acciones rituales de los hombres del día y, en general, a instituir aquellas corrientes de acción y de pensamiento que llevan al hombre a comprenderse a sí mismo dentro de su mundo.⁸³

El mito entonces tiende a explicar el origen de las causas y fuerzas naturales que rodean la existencia del hombre. La comprensión de las expresiones humanas haya una ruta de entendimiento en los relatos míticos, según Paul Ricoeur.

⁸³ RICOEUR, Paul, *Finitud y culpabilidad*, 1^a ed., Ed. Taurus, 1^a ed., Buenos Aires, 1991, p. 169.

3.3 Ecos del Génesis y tiempo mítico en Alí Chumacero

En esta parte de la investigación se pretende comentar uno de los poemas más representativos de Alí Chumacero para después dar paso al análisis hermenéutico de tres figuras míticas donde focalizaremos nuestra atención. Por ende, formularemos una interpretación a uno de sus poemas más conocidos, con base a los conceptos planteados por Paul Ricoeur en su obra *Teoría de la interpretación*⁸⁴. La poesía exige casi de manera intrínseca un desafío hermenéutico dada su naturaleza metafórica y simbólica, por lo que la tarea interpretativa consiste en actualizar el sentido literal para después dialogar con el excedente de sentido —en este caso— de un texto literario; en suma, conceptos que tratarán de explicarse más adelante.

La obra de Alí Chumacero consta de tres poemarios, *Páramo de sueños* de 1944, *Imágenes desterradas* de 1948 y *Palabras en reposo* de 1956. Su obra ha sido descrita como un legado poético breve y parco, e inclusive se le ha comparado con el narrador mexicano Juan Rulfo, quien únicamente publicó dos libros; además de lo anterior, ambos fueron escritores contemporáneos de mediados del siglo pasado.

Chumacero, en tal sentido, es el Juan Rulfo de la poesía mexicana.

Como los versos interesan a muchas menos personas de las que se preocupan por la narrativa, ha podido callar sin molestias y nadie espera su cuarto libro de poemas. Nada tan lejano a ambos —nacidos por cierto en el mismo 1918— como la idea de una “profesión” o una “carrera” literarias. Los dos escribieron por necesidad interior, no en aras de un deber impuesto desde fuera, y enmudecieron una vez escritos, inmejorablemente bien escrito, lo que tenían que escribir.⁸⁵

⁸⁴ RICOEUR, Paul, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Ed. Siglo XXI, 1^a ed., 8^a reimp., México, 2017, 112 pp.

⁸⁵ PACHECO, José Emilio., 1988, “Chumacero o hay demasiada luz en las tinieblas”, en *El Centavo*, 13, (133), pp. 46-48.

Alí Chumacero reclama un lugar importante en las letras mexicanas no sólo por su faceta como poeta, sino porque laboró varias décadas como editor en el Fondo de Cultura Económica (FCE) donde llegó a ser gerente de producción; él mismo corrigió la primera edición de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, de quien muchos años después declararía "Rulfo ponía las comas como si echara maíz a las gallinas"⁸⁶. No obstante, Chumacero nunca atribuyó el éxito del texto de Rulfo a la revisión que hizo en el FCE, a pesar de que durante décadas se convirtiera en un rumor literario:

Eso es una mentira estúpida, *Pedro Páramo* no tiene de mí ni una coma, y se lanzó eso para molestar a Juan, no hallaban como molestarlo y Juan se enojaba, nunca se enojó conmigo porque yo nunca lo he dicho, era la forma de molestarlo porque yo leí el texto, yo soy un empleado menor del FCE y estoy encantado de serlo porque tengo contacto directo con los libros, pero yo nunca cambié una palabra por otra, ni una escena por otra, ni mejoré algún personaje ni le puse bigotes, nada de eso, yo respeté exactamente como lo entregó, lo entregó a mí, lo único que sé es que la noche anterior lo estuvieron viendo él y Arreola, ellos dos lo estuvieron revisando, arreglando, no sé qué le habrán hecho, pero se publicó como lo entregó él, no se publicó sólo con la lectura del Fondo o con la lectura mía, sino con la lectura del autor, entonces son bromas que circulan y que quedan en la historia como si fueran ciertas, pero eso es falso.⁸⁷

Durante muchas décadas la obra de Alí Chumacero no fue comentada. A partir de los años ochenta se publicaron algunos textos sobre su obra con motivo de algunas antologías como *Poesía en movimiento* que incluye un comentario de Octavio Paz:

⁸⁶ Artículo publicado en "Crónica" en mayo de 2019:
<http://web.archive.org/web/20070927025033/http://www.fondodeculturaeconomica.com/prensaDetalle.asp?art=92>

⁸⁷ TREJO, Iván, "Viviré lo que quiera vivir, Alí Chumacero", en *El Norte*, entrevista publicada el 5 de julio de 2008.

Concentrada, reconcentrada, encerrada en un lenguaje de escamas y suntuosas opacidades, rotas aquí y allá por centelleos, la poesía de Chumacero es una liturgia de los misterios cotidianos. El velorio, el salón de baile, la alcoba de los amantes, el cuarto del solitario. Sitios públicos, sitios secretos, lugares de la infamia o de la consagración. “Oficios de luces y tinieblas”, dice Carlos Monsiváis. Yo agregaría otros dos elementos. Erotismo y profanación.⁸⁸

Varios críticos coinciden en señalar que hay una evolución y un salto cualitativo entre los tres poemarios de Alí Chumacero, por lo que podemos distinguir una evolución poética que va de formas abiertas a composiciones más complejas que tornan en lo barroco por el uso constante del hipérbaton. Sus últimos poemas exigen una lectura más detenida y en cierto sentido especializada, tanto así que Chumacero llegó a describir su obra como una “poesía intelectual”. Pero al mismo tiempo su lírica fue pasando de temas abstractos y ontológicos a tópicos mundanos y tangibles. Por ello el ejercicio hermenéutico nos permite tener un acercamiento más fiel a lenguaje poético, por lo que trataremos de ahondar más adelante en cómo se accede al sentido a través de las pautas que nos marca Paul Ricoeur. En otro sentido, se ha dicho que su poesía es una “continuación” de la de los Contemporáneos, es decir, de poetas como Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Jorge Cuesta y Gilberto Owen, entre los más conocidos. Él mismo lo afirmó en una entrevista realizada por Marco Antonio Campos

De alguna manera mi poesía es una prolongación de la de los Contemporáneos. Sin duda de aquella poesía vienen las imágenes recurrentes del espejo y de la sombra. Como en ellos, pero aquí no hay influencia, en mi poesía se da la influencia de color. No hablo, claro, de Pellicer ni de Gorostiza. No busqué intencionadamente la carencia de

⁸⁸ PAZ, Octavio et al., *Poesía en movimiento (Méjico 1915-1966)*, Tomo I, Ed. siglo XXI, SEP, 1^a ed., en Lecturas Mexicanas, Méjico, 1985, p. 20.

color; salía así. Por lo que sí me preocupe fue por hacer versos muy limpios, muy cuidados.⁸⁹

El primer poema que publicó Alí Chumacero fue precisamente “Poema de amorosa raíz” el cuál apareció en el primer número de la revista Tierra Nueva, la cual se estuvo produciendo en la imprenta universitaria de la UNAM de enero de 1940 a diciembre de 1942, la cual dejó como legado 15 números⁹⁰. La revista era editada y dirigida por Jorge González Durán, José Luis Martínez, Leopoldo Zea y Alí Chumacero. Era una revista que publicaba principalmente poesía, ensayo y crítica literaria, cuya estética se caracterizaba por abordar temas como el amor, la angustia, la soledad y la muerte; tópicos que adoptaron por la influencia del pensamiento de algunos refugiados españoles que arribaron a México durante esos años, como José Gaos. Posteriormente, “Poema de amorosa raíz” se incluiría en el primer poemario de Chumacero *Páramo de sueños* de 1944. Es uno de los poemas más populares y citados del poeta, por lo que es constantemente incluido en antologías; además, es uno de los cinco poemas que Alí Chumacero leyó en un video dirigido por el cineasta Modesto López y que produjo Ediciones Pentagrama bajo el título de *Palabras en reposo*. La cinta fue realizada para festejar el cumpleaños número 90 del poeta y se estrenó en el palacio de Bellas Artes durante el mismo homenaje.

Los temas que principalmente se han identificado en la obra de Alí Chumacero son el sueño, la angustia, la muerte y el tiempo; por ejemplo, Jacobo Sefamí⁹¹ comenta: “La búsqueda de la palabra en la poesía de Chumacero está vinculada a un deseo por eliminar la conciencia del tiempo y crear un espacio mítico donde las pulsaciones del ritmo universal coexisten con la forma del vacío irónico que se da en la introspección.”⁹² Y a propósito de “Poema de amorosa

⁸⁹ CAMPOS, Marco Antonio, *El responso del peregrino. Ensayos y entrevistas con Alí Chumacero (1979-2009)*, CONACULTA, 1^a ed., México, 2012, p. 39.

⁹⁰ Revisar <http://www.elem.mx/institucion/datos/2910> consultado en noviembre de 2018.

⁹¹ Sefamí presentó la tesis de licenciatura “La soledad, el sueño, el amor y la muerte en la obra poética de Alí Chumacero” en la Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán-UNAM en 1983.

⁹² SEFAMÍ, Jacobo, *El destierro apacible y otros ensayos*, Premiá, México, 1987, p. 57.

raíz” Ignacio M. Sánchez Prado apunta: “Mientras la poesía se sustenta en la eliminación de la conciencia del tiempo (como en “Poema de amorosa raíz”, cuya llegada al tú y yo radica en el largo ubicarlo en un tiempo “antes de”) la crítica se basa en la afirmación de la presencia inexorable de dicho tiempo en la escritura.”⁹³ En algún comentario que Chumacero hiciera sobre la poesía de Gilberto Owen, autor de la generación de los Contemporáneos, afirmó que de él había aprendido el “saberse efímero”, como síntoma de la conciencia del paso irremediable del tiempo. En el mismo tenor señala Lorena Ventura: “La lectura de Alí Chumacero exige siempre la anulación del tiempo, el desprendimiento del lenguaje de su historicidad”⁹⁴. Como se mencionó anteriormente la poesía de nuestro poeta fue volviéndose cada vez más compleja de interpretar, por lo que el poema en cuestión, al ser su primer texto publicado se muestra más bien como una composición abierta, en términos de Umberto Eco. Más adelante Ventura agrega:

No parece casual en este contexto que uno de los textos más leídos —y acaso más comprendidos— de Chumacero sea “Poema de amorosa raíz”, el cual pertenece a su ópera prima. La sintaxis de este texto, si bien no es absolutamente transparente, deja traslucir sin gran dificultad su referente. Aunque la oración principal del poema (“ya éramos tú y yo”) se encuentra desplazada hacia el verso final, la estructura anafórica del texto (“Antes que el viento fuera mar volcado/ [...] Cuando aún no nacía la esperanza/ [...] Cuando aún no había flores en la sendas”) se convierte en una clave, una pista a seguir que evita que la atención se pierda, permaneciendo a la espera de la línea que está por venir y que concreta la promesa de sentido que había permanecido latente en todo el poema.⁹⁵

⁹³ IRIS Manuel, SÁNCHEZ PRADO Ignacio M., TREJO Iván, et al., *En la orilla del silencio. Ensayos sobre Alí Chumacero*, CONACULTA, Fondo Editorial Tierra Adentro, 1^a ed., 2012, México, p. 21.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 43.

⁹⁵ *Ibidem*, pp. 48-49.

Con estos comentarios vamos entreviendo cómo la crítica identifica el tema del tiempo, como una dimensión de la que el poeta busca sustraerse, y en el caso de “Poema de amorosa raíz”, trasladarse a un tiempo fuera del tiempo histórico, que en términos de Maurice Blanchot sería la antesala de un “espacio literario” concreto, si es que consideramos al tiempo y el espacio como dos dimensiones o categorías indisolubles. Al mismo respecto agrega Jorge Aguilera López: “En otras palabras, la obra lírica de este poeta busca permanecer aparte del fluir fáctico del tiempo, con el fin de establecer, en esa presunta distancia respecto de su presente efectivo, otro modo de vivirlo.”⁹⁶ Para redondear la idea de que la lírica de Chumacero se tornó hacia su último libro como más compleja, se cita otro comentario de Lorena Ventura en el que describe el estilo del poeta con influencias del Barroco, seguramente por su conocimiento de la obra de Góngora y Quevedo:

En este contexto, *Imágenes desterradas* representa un salto de complejidad sintáctica que caracteriza *Páramo de sueños*, pues el uso del hipérbaton comienza a hacerse cada vez más recurrente. A pesar de ello, no obstante, la extensión de los enunciados permite todavía su reestructuración dentro del molde de una sintaxis canónica y la consecuente develación y comprensión del significado [...]

Esta sintaxis retorcida, divertida en el espacio de sí misma, va a llegar a su límite en los textos de *Palabras en reposo*.⁹⁷

De esta manera vemos cómo el uso del hipérbaton impide que se tenga una lectura lineal o fluida de los versos, alterando su sintaxis para producir un lenguaje más poético y complejo. El pensador español Rafael Núñez Ramos explica de la siguiente manera a tal recurso poético:

Hipérbaton es la alteración del orden normal de las palabras; éste es una consecuencia del carácter lineal del lenguaje y no obedece, por lo

⁹⁶ *Ibidem*, p. 58.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 49.

general, a leyes rígidas; cuando lo hace es porque cumple una función sintáctica, es decir, constituye un medio de expresar relaciones gramaticales entre los diferentes componentes de la oración.⁹⁸

Lo anterior pues, es el marco en el que presentamos la poética de Alí Chumacero, como una obra que entraña símbolos, metáforas y diversas referencias que se abordarán más adelante en la investigación, como lo son las alusiones a los textos bíblicos y figuras míticas. El poema a analizar en este momento apunta hacia una temporalidad fuera del tiempo histórico.

Génesis y tiempo mítico en “Poema de amorosa raíz”

La tesis interpretativa —o debemos decir la «conjetura»— que se formula en el texto “Poema de amorosa raíz” de Alí Chumacero es que su referencia es el libro del Génesis del Antiguo Testamento. Hay una recurrencia en varios versos por evocar un tiempo primario. En un sentido denotativo tendríamos un poema de amor y en un sentido connotativo un texto que evoca un tiempo fuera del tiempo, que sería el paso entre la Creación judeocristiana y el devenir.

La idea de la presencia de temas bíblicos en la obra de Chumacero ha sido señalada por algunos de sus críticos como Marco Antonio Campos quien en un texto que ha prologado la obra del poeta en algunas ediciones refiere: “[...] Chumacero no se halla en el primer día de la Creación descubriendo con ojos azorados las maravillas del jardín. No. Él está a diario en el día de la Caída: cuando el hombre ha conocido el pecado y se sabe irremisiblemente condenado al sufrimiento y a la muerte”⁹⁹. En otro artículo el mismo Campos compara la obra de Chumacero con los cuadros de Carvaggio y agrega:

[...] entre numerosas sombras se hallan prodigiosos puntos de luz. Entre escaleras como espirales y cuartos como celdas oscuras entran repentinamente a las páginas ráfagas de aire y líneas de una mañana de sol. Para el hombre señalado con ceniza, para el marcado por la caída

⁹⁸ NÚÑEZ RAMOS Rafael, *La poesía*, 1^a ed., 2^a reimp., Ed., Síntesis, Madrid, 2008, p. 148.

⁹⁹ CAMPOS, Marco Antonio, *op. cit.*, p. 16.

adánica, para el yo pecador que añorará después de muerto la tempestad, es posible encontrar el amor entre ruinas y la belleza perdurable en la hora de la hora de la mirada verde de una mujer.¹⁰⁰

El mismo Alí Chumacero llegó a declarar que precisamente la Biblia había sido una influencia palpable en su obra, sobre todo en su último libro *Palabras en reposo*. Señala que en sus influencias están desde Vicente Huidobro pasando por los Contemporáneos, hasta Paul Valéry, Saint-John Perse, Paul Claudel, Rilke y T.S. Eliot; después agrega:

Y la Biblia, por supuesto. En mi obra poética, sobre todo en *Palabras en reposo*, hay expresiones bíblicas recreadas y aprovechadas. Por ejemplo esa que dice “Y caiga la techumbre y nos sepulte” que yo convertí en el verso final de “Consejos del perezoso” en: “Y luego caiga el techo y nos sepulte”, más fluido, menos contundente, o el que abre la segunda sección de “El responso del peregrino”: “Aunque a cuchillo caigan nuestros hijos...”¹⁰¹

El “Poema de amorosa raíz” de Alí Chumacero es una composición de corto aliento a comparación de otros de sus poemas como “Responso del peregrino”. En primera instancia es un texto amoroso, pero que contiene referentes que apuntan hacia otros temas. De esta manera, transcribimos íntegramente el texto:

“Poema de amorosa raíz”

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 la luz, que sombra y que montaña
miraran levantarse las almas de sus cúspides;
primero que algo fuera flotando bajo el aire;

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 26

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 37

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 ni era el cielo ni rojas las hormigas,
ya éramos tú y yo.¹⁰²

Ahora citaremos los primeros versículos del Génesis que se emparentan con el lenguaje utilizado en algunos de los versos de Chumacero para observar cómo funcionan como un referente, en este caso como referentes de la visión de mundo del autor. En el inicio del Génesis encontramos algunos motivos que se retoman en el poema como el uso de la palabra “principio” así como el agua como un elemento primario que formaba parte del caos que posteriormente Dios ordenaría:

En el principio creó Dios el cielo y la tierra. La tierra era una soledad caótica y las tinieblas cubrían el abismo, mientras el espíritu de Dios aleteaba por encima de las aguas. (Génesis 1.1-2)

Podemos decir que si actualizamos el sentido literal del texto tendremos un poema de amor que habla sobre el destino inevitable del encuentro de dos personas que se aman y que desde antes de su nacimiento estaban ya unidas en ese “tú y yo”. Existe una tensión de sentido en la idea de que exista un “tú y yo” antes de la Creación, antes del mundo de lo nominado. Esa dimensión espacio-temporal que se sustrae a cualquier coordenada es una extensión de la realidad que se extrae del texto poético, a partir de apropiación de un sentido. Es ese algo más de la realidad que extraemos de la interpretación, es una prolongación de las referencias del texto o del poema.

¹⁰² CHUMACERO, ALÍ, *Poesía completa*, prólogo de Marco Antonio Campos, Ediciones Coyoacán, 1^a ed., México, 1997, p. 47.

Por otro lado, Maurice Blanchot señala a la soledad como parte de la experiencia estética, y por tanto, como motivo de creación. Este sentimiento produce un goce por la “ausencia de tiempo”. Pero la soledad no entendida en un sentido “patético” o negativo, si no como un «recogimiento», mismo que se da una la ausencia del tiempo. La creación poética tendría lugar en ese estado:

Escribir es entregarse a la fascinación de la ausencia de tiempo. Sin duda, aquí nos aproximamos a la esencia de la soledad. La ausencia de tiempo no es un modo puramente negativo. Es el tiempo donde nada comienza, donde la iniciativa no es posible, desde antes que la afirmación ya hay el regreso de la afirmación. Más que un modo puramente negativo, es al contrario un tiempo sin negación [...]¹⁰³

Con todo lo anterior, podemos decir que de toda la obra poética de Alí Chumacero podemos extraer el perfil de su lector ideal; es una idea que dejaremos pendiente en la presente investigación. En ese sentido la misma obra va generando ese «lector modelo, del que nos habla Umberto Eco»: “[...] el correspondiente lector modelo no significa solo “esperar” que éste exista, sino también mover el texto para construirlo. Un texto no sólo se apoya sobre una competencia: también contribuye a producirla.”¹⁰⁴ Asbun Bojalil señala que en “Poema de amorosa raíz” encontramos el génesis de la creación humana, y en su extenso poema “Responso del peregrino hallamos ecos del Apocalipsis; ambos extremos del Antiguo Testamento. En suma, el lector modelo de la obra de Chumacero sería un receptor que en su horizonte de mundo identifique los referentes de los textos bíblicos presentes en su poética además de algunos personajes míticos del mundo helénico.

¹⁰³ BLANCHOT Maurice, *El espacio literario*, introducción de Anna Poca, traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis, Ed., Paidós, Barcelona, 1992, pp. 21-22.

¹⁰⁴ ECO, Umberto, *Lector in fabula, la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Ed., Lumen, Barcelona, 1999, p. 81.

3.4 Figuras míticas en la obra de Alí Chumacero

Mano mejor que la mano de Orfeo,
mano que la presumo y no la creo,
para traer la Eurídice dormida
hasta la superficie de la vida.

Alfonso Reyes, *Arte poética*

Debemos señalar en esta parte de la investigación que el análisis propio se focalizó en las figuras míticas de Narciso, Adán y Lázaro, para completar el ejercicio comparativo de cómo las presentan los autores revistados atrás. Se diseñó una tabla que recopila las figuras míticas-literarias (en el caso de Ofelia, el personaje de Shakespeare) que muestra el corpus referencial de la obra de Chumacero. La tabla muestra también el comportamiento cronológico de la forma en que fue incorporando dichas referencias, ya que fue incrementando la inserción de las referencias mitológicas. En su primer libro *Páramo de sueños* de 1944 aparecen Adán y Narciso en dos poemas respectivamente. En su segunda obra *Imágenes desterradas* de 1948 la única aparición mitológica la hace el personaje de Ulises. Es en su último libro *Palabras en reposo* de 1966 donde hecha mano de la mayor cantidad de referencias mitológicas, en su mayoría personajes bíblicos, algunos pertenecientes a los mismos relatos o pasajes, como el caso de Lázaro y sus hermanas Marta y María, en el poema “Mar a la vista”.

Libro	Personaje mítico/ literario	Poema	Fragmento
<i>Páramo de sueños</i> (1944)	Adán	“Espejo y agua”	[...] de un Adán que soñaba contigo/ y tu mentido paraíso.
		“El sueño de Adán”	Alusión en el poema completo.
	Narciso	“Retorno”	[...] en vano espejo de mi

			<i>soledad/ con simulado rostro de Narciso</i>
		"Narciso herido"	Alusión en el poema completo
<i>Imágenes desterradas</i> (1948)	Ulises	"Laurel caído"	<i>[...] para siempre hoy perdido Ulises de mi cuerpo,/ mareado viajero que a las olas se olvida</i>
<i>Palabras en reposo</i> (1966)	Edipo	<i>"Responso del peregrino"</i>	<i>Oleo en los labios, llevarás mi angustia/ como a Edipo su báculo filial lo conducía/ por la invencible noche</i>
	Josafat		<i>Ruega por mí y mi estirpe, ruega/ a la hora solemne de la hora/ el día de estupor en Josafat</i>
	Ofelia		<i>[...] resta sólo la ahogada soledad/ de una Ofelia en su sueño consumida.</i>
	Débora		<i>Despierta Débora en ocaso o eclipse/ erguido, ondea ahora hablando a media voz, por fin [...]</i>
	Salomé		<i>Desde el abismo alternan castidades segadas/ y el</i>

			<i>perenne danzar de Salomé</i>
	Marta y María	“Mar a la vista”	<i>Marta, María y el horror circundan/ la aureola de Dios y su mirada;</i>
	Lázaro		<i>“Lázaro yergue el rostro, toca el paño/ y a sus despliegase el vacío”</i>
	Caín	“Salón de baile”	<i>Vuelve la espada a su lugar, arrastra/ hacia el asombro de Caín el dócil resplandor</i>

El Narciso “herido” de Chumacero

La obra del poeta mexicano Alí Chumacero nos remite al pensamiento y la moral judeocristianas, simbolizadas a través de figuras míticas tanto bíblicas como clásicas, que al ser utilizadas como recursos poéticos adquieren un significado singular en la obra del poeta. La propuesta hermenéutica de la cual partiremos nos lleva a ampliar la exégesis del mito de Narciso como una metáfora del «autoconocimiento» y del «cuidado de sí», apoyada por el símbolo del espejo. Michel Foucault en su obra *Hermenéutica del Sujeto* propone una teoría para desarrollar una ética y estética de la existencia. Foucault parte de la Epimeleia heautou como la «inquietud de sí» luego al gnothi seauton como el «conócete a ti mismo». El cuidado de sí será la antesala de la melete thanatou como una «meditación de la muerte», noción retomada de los estoicos y de Séneca. Epicuro, por su parte, propone un cuidado de sí perpetuo. El poema “Narciso herido” de Alí Chumacero plantea un diálogo entre el poeta y el personaje mítico, tras agradecer el cuidado de sí: “Te siento fiel a mí, hundido en mi albedrío”; los versos finales apuntan a un descenso mortuorio que podemos interpretar como la «conversión de sí» consumada. Asimismo, Paul Ricoeur en *Teoría de la Interpretación* señala que principalmente en el texto literario, se puede extraer un

“excedente de sentido” en una expresión metafórica. La hermenéutica para Ricoeur permite al lector apropiarse de un nuevo sentido que permite “nuevos modos de ser”.

Como otras obras de Michel Foucault, *Hermenéutica del sujeto* recoge la cátedra que impartió en el Collège de France en curso lectivo 1981-1982. La hermenéutica del sujeto podemos entenderla en otras palabras como una hermenéutica de sí, de la que se pueden extraer un conjunto de prácticas que tuvieron origen en el mundo griego. La formulación de una hermenéutica del sujeto está vinculada al proyecto de Foucault por diseñar una especie de «genealogía de la moral», a manera de Nietzsche, según el sociólogo español Fernando Álvarez Uría.¹⁰⁵ Asimismo el pensamiento de Foucault apunta hacia una Ética y estética de la existencia. Foucault parte de un primer término para construir su propuesta hermenéutica y de ese modo acercarse a desentrañar la relación entre sujeto y verdad. Dicho término es el concepto griego de *epimeleia heautou*, traducido al latín como *cura sui*, es decir, inquietud de sí. Dicha idea fue difundida de una manera más conocida y general bajo el precepto délfico de «conócete a ti mismo», en griego *gnothi seauton*.

Algunos testimonios sobre fomentar el autoconocimiento se pueden encontrar en la *Apología de Sócrates*. Foucault lo señala como “el maestro de la inquietud de sí” y refiere tres momentos importantes: el primero sería la idea de que dios confió a Sócrates dicha tarea:

Se me figura que soy yo el que Dios ha escogido para excitaros, para punzaros, para predicarlos todos los días sin abandonarlos un solo instante. Bajo mi palabra, atenienses, difícil será que encontréis otro hombre que llene esta misión como yo; y si queréis creerme, me salvaréis de la vida [...] Que ha sido Dios el que me ha encomendado esta misión para con vosotros es fácil inferirlo por lo que os voy a decir. Hay no sé qué de sobrehumano en el hecho de haber abandonado yo

¹⁰⁵ Cfr., prólogo de Fernando Álvarez Uría para *Hermenéutica del sujeto* en Ediciones de la Piqueta, Madrid, 1994.

durante tantos años mis propios negocios para consagrarme a los vuestros [...]¹⁰⁶

Podemos constatar cómo Sócrates incita a los atenienses a que se procuren a sí mismos y a que practiquen la virtud, inclusive, a costa de descuidar “sus propios” negocios. El segundo punto es la idea de que era una tarea que Sócrates realizaba de manera desinteresada:

Si yo hubiera sacado alguna recompensa de mis exhortaciones tendríais algo qué decir; pero veis claramente que mis acusadores, que me han calumniado con tanta imprudencia, no han tenido valor para echármelo en cara y menos para probar con testigos que yo haya exigido jamás ni pedido el menor salario y, en prueba de la verdad de mis palabras, os presento un testigo irrecusable: mi pobreza.¹⁰⁷

El tercer y último punto que Foucault señala para el nacimiento del *gnothi seauton* es cuando Sócrates argumenta que instar al cuidado de sí es un beneficio más útil o superior que la una victoria deportiva en Olimpia:

[...] mi único objeto ha sido procuraros ha cada uno de vosotros en particular el mayor de todos los bienes, persuadiéndoos a que no antendáis a las cosas que os pertenecen antes que al cuidado de vosotros mismos, para haceros más sabios [...] Nada le conviene tanto atenienses, como el ser alimentado en el Pritaneo y este le es más debido que a los que entre vosotros han ganado el premio en las corridas de caballos y carros en los juegos olímpicos; porque éstos con sus victorias hacen que aparezcamos felices, y yo os hago, no en la apariencia, sino en la realidad.¹⁰⁸

¹⁰⁶ PLATÓN, *Diálogos*, tomo 13A, Ed., Porrúa, 31^a ed., México, 2009, p. 15.

¹⁰⁷ *Ídem*.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 20.

Por una parte, podemos entender la figura de Narciso como una metáfora o símbolo del cuidado de sí, del que nos habla Michel Foucault.

Por otra parte, debemos señalar que el símbolo del espejo está presente en la obra de Alí Chumacero y es una imagen a la que recurre en diferentes momentos dentro de su obra poética. El espejo está cercano a la imagen de un cristal o incluso de un río. En el poema “Espejo de zozobra” podemos leer la imagen del espejo como ese símbolo que refiere al “otro” o en su caso a la mujer amada. Comenta Jorge Asbun: “Precisamente en “Espejo de zozobra”, poema de *Páramo de sueños*, se entremezclan varios significados, de los cuales sobresale el de un “otro”, una mujer en la que el poeta se reconoce, y gracias a la cual la sangre (que ha venido siendo de singular protagonismo) puede latir dentro de él.”¹⁰⁹ Para ilustrar la interpretación, transcribimos de manera íntegra el poema.

“Narciso herido”

En mí condenas tu belleza
y la inmóvil tersura de tu espejo,
como la rosa equidistante y fría
sin más aroma ya ni transparencia
niega de amor su traspasada orilla.

En mí se apaga el ávido soñar,
tu equilibrado vuelo sobre el mundo,
la señal evidente de una mano
que sumerge las cosas
bañándolas de inútil permanencia:
el aire que no vaga, los amores
dormidos para siempre en las pupilas de un cadáver,
la huella de mi pie sobre la arena.

A tientas vengo a mí, si me miraras
un viaje de ternura cercenada
y un viento de ceniza encontrarías,

¹⁰⁹ ASBUN BOJALIL, Jorge, *La concepción de amorosa de Alí Chumacero*, FCE., 1^a ed., México, 2018, p. 53.

pues en vano desciendo a tu tristeza
si el labio apenas se despoja y muere
en las orillas de tu nombre,
sobre una huella tuya perdida entre mi rostro,
ahora oscura imagen de tu desolación.

Se alzan mis ojos contra ti, y me encuentro
hijo de soledad, a semejanza
de un cuerpo que vagara en el olvido,
dueño de espacios mutilados
y pálidos recuerdos de azucenas.

En mí tu pensamiento se maldice,
tu pureza se vierta conmovida
a la violencia maldición que anega
sin otra salvación que mi pecado.

Te siento fiel a mí, hundido en mi albedrío,
tan semejante imagen de mi rostro
que en mí te niegas, tú, pues yo no existo.¹¹⁰

En términos de Octavio Paz, el hombre moderno tiende a remitirse a un tiempo mítico en el que el pensamiento causal y la razón no imperaban en la concepción de la realidad. Podemos ver de esta manera cómo dentro del arte, y en este caso, en la literatura mexicana, encontramos diversos motivos: “El mundo de lo divino no cesa de fascinarnos porque, más allá de la curiosidad intelectual, hay en el hombre moderno una nostalgia.”¹¹¹

En suma, el Narciso que nos muestra Chumacero no es un mancebo orgulloso y altivo como el que encontraríamos en *Las metamorfosis* de Ovidio, sino un Narciso herido hasta la muerte (recordemos el final del poema “en mí te niegas, pues yo no existo”) en el que hay una correspondencia o fusión tanto de la voz como de la conciencia entre el yo poético y la amada.

¹¹⁰ CHUMACERO, Alí, *Poesía completa*, prólogo de Marco Antonio Campos, Ediciones Coyoacán, 1^a ed., México, 1997, pp. 76-77.

¹¹¹ PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, FCE, 3^a ed., México, 2006, p. 117.

Adán de Chumacero

Previo al poema “El sueño de Adán” de *Páramo de sueños*, hay otro titulado “Espejo y agua” donde se presenta la primera referencia al personaje del Génesis y al paraíso y donde emplea el símbolo del espejo, citamos los versos: “de un Adán que soñaba contigo/ y tu mentido paraíso.”¹¹² El tono que se percibe es de un yo poético recriminatorio hacia la amada, caso diferente al tono que se va percibir en el siguiente poema. El sueño y la realidad onírica se convierten en el punto de partida en la forma en que Chumacero nos presenta al personaje bíblico de Adán. Se percibe al mismo tiempo una voz poética monologante que añora a la amada, esto, en la primera estrofa de “El sueño de Adán”:

Ligera fue tu voz, mas tu palabra dura
con vuelo de paloma sin más peso
que su inmóvil cruzar el mar del viento;
y persistes como un sonido bajo el agua,
desde mi piel al aire levantada,
ligera como fuiste, como esa ala
que olvidada del mundo se recrea,
convertida en ausencia y en olvido.¹¹³

El poema oscila pues entre la realidad mítica y la del yo poético, pues el Adán bíblico no podría extrañar a un Eva antes de que fuera creada a partir de una de sus costillas. En la segunda estrofa cobra con más fuerza el tono de nostalgia por la amada, a su vez de que la soledad ya insinúa la experiencia del tiempo inexorable:

Vivo de oírme el cuerpo y de entregarme al tiempo
como a un rumbo sin luz la adormecida rosa,
como asoma en el sueño y luego muere
el cielo que una tarde contemplamos,

¹¹² CHUMACERO, Alí, *op. cit.*, p. 64

¹¹³ *Ibidem*, p. 65.

y oigo la vida en mí, su aliento te recuerda
ingrávida, en latidos desprendida,
con un temblor de silenciosas aguas
de su propia amargura renaciendo.¹¹⁴

Ya apuntaba Asbun Bojalil que “El sueño de Adán” constituye un lamento poético, siempre vinculado al sentimiento del amor romántico: “Ha vivido el poeta en carne propia la traición, el engaño, y recuerda la forma en que Adán también fue engañado por Eva”.¹¹⁵ En la última estrofa es donde el sentimiento de duelo y soledad del poeta se hacen más evidentes.

Sufres conmigo cuando sólo miro
que el amor es un cuerpo de imágenes poblado,
y caricia se llama al 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.
Te siente el corazón como un aroma
que en un eco perdiera sus imágenes,
y me palpo la piel tocando en ella
la tersura del agua donde yaces,
y después quedo solo, enamorado
de esta voz que del cuerpo se desprende
tornada en pensamiento, y en palabras te crea,
nacida nuevamente de mi sueño.¹¹⁶

Xavier Villaurretia refirió en un ensayo sobre la poesía de Alí Chumacero titulado *La forma del vacío* que en la obra del nayarita hay una apelación por anular el

¹¹⁴ *Idem*.

¹¹⁵ ASBUN BOJALIL, Jorge, *op. cit.*, p. 114.

¹¹⁶ *Idem*.

tiempo diacrónico y para evocar un espacio y tiempos míticos: “La búsqueda de la palabra en la poesía de Alí Chumacero está vinculada a un deseo por eliminar la conciencia del tiempo y crear un espacio mítico donde las pulsaciones del ritmo universal coexisten con la forma del vacío irónico que se da en la introspección”¹¹⁷. Este rasgo también se ve presente en el poema “El sueño de Adán”, pues a su vez el tiempo mítico irrumpen en la realidad del yo poético, creando un tiempo entremezclado.

El Lázaro poeta-amante de Chumacero

El poema “Mar a la vista” aparece el libro *Imágenes desterradas* de 1966. Ahí Chumacero inserta tres personajes relacionados con el milagro de la resurrección que Jesús hizo a un difunto, mismo que es relatado en el Evangelio de San Juan. Los personajes recreados son Lázaro y sus hermanas, Marta y María. El poema presenta diez estrofas de cinco versos cada una. Chumacero construye una metáfora con el título “Mar a la vista” para equiparar la salvedad que la tierra representa para los marineros naufragos, con la calma que podría representar la muerte. Lo anterior lo observamos en la primera estrofa:

Ciego de ver en la aridez del alma
la omisión, el insomnio, la funesta
amargura, sostén de su derrota,
miro hacia el mar y el mar es forma pétrea
de impureza mortal en ola y tumba.¹¹⁸

El encuentro entre Lázaro y Jesús también es insinuado en la segunda estrofa, al mencionar la túnica¹¹⁹ (sin especificar necesariamente que sea púrpura) como

¹¹⁷ ESCALANTE Evodio; CAMPOS Marco Antonio (Recopiladores), *Alí Chumacero. Retrato Crítico*, 1^a ed., UNAM, México 1995, p. 215.

¹¹⁸ CHUMACERO, Alí, *op. cit.*, p. 146.

¹¹⁹ TÚNICA. La túnica evoca en general una idea de pureza y espiritualidad. La túnica púrpura o escarlata -uno de los emblemas del sufrimiento de Cristo en el Pretorio- es un símbolo de la Pasión. En: PÉREZ-RIOJA J.A., *op. cit.*, p. 343.

“emblema” del cordero¹²⁰, referencia a Jesús —recordemos la expresión *Cordero de Dios*— o a la idea de sacrificio.

Vano ceñir la túnica engañosa,
emblema del cordero entre laureles,
su gracia hiera los espacios, mas
encima de su música respiro
la imperturbable languidez del sueño.¹²¹

Es en la sexta estrofa donde el motivo amoroso se hace evidente al manifestar el ánimo vencido del poeta entre un “reino solitario”. La violencia de la lejana ausencia del desnudar de la amante, es expresada con el carácter salvaje del tigre.

Lejos en el mar en su desastre anuncia
el reino solitario, la soberbia
vencida del amante, y en secreto
su desnudar alienta el frío símbolo
del tigre a quien invaden los crepúsculos.¹²²

Al respecto de la anterior estrofa señala Asbun Bojalil: “La muerte, aún lejos, anuncia ya la soledad absoluta; el amante soberbio que pensaba en el amor como algo eterno y trascendente es vencido poco a poco [...]”¹²³ En la penúltima estrofa es donde se recrea de manera más explícita el relato bíblico, con la inserción de Marta y María, hermanas de Lázaro.

¹²⁰ CORDERO. El cordero, víctima propiciatoria de la fe entre los judíos, era inmolado sobre el altar para obtener el perdón de los pecados. Cristo ha sido llamado Cordero de Dios -«Cordero de Dios que quita los pecados del mundo», dice San Juan Bautista-, porque su propio sacrificio en la Cruz se asemejaba al acto expiatorio judío. Es, por lo tanto, símbolo de Cristo, de los apóstoles, de los profetas y de los fieles. También es atributo de San Juan Bautista. La característica esencial o máxima virtud del simbolismo del cordero es su capacidad de inmolación. En: PÉREZ-RIOJA J.A., *op. cit.*, p. 120.

¹²¹ CHUMACERO, Alí, *op. cit.*, p. 147.

¹²² *Idem*.

¹²³ ASBUN BOJALIL, Jorge, *op. cit.*, p. 242.

Marta, María y el horror circundan
la aureola de Dios y su mirada;
sobre mi oído “Lázaro, ven fuera”
persiste aún y a la solemne arcilla
me atrevo a preguntar: “¿Quién es mi prójimo?”¹²⁴

Al igual que Luis Cernuda, en el final del poema se manifiesta un sentimiento funesto de la existencia, es decir, de “muertos en vida”. El poeta-Lázaro regresa a una vida sin consuelo. Chumacero reza en el último verso: “un cadáver condenado a muerte”.

En medio de la arena, frente al mundo
sin más consolación ni movedizos
resplandores, mi mano determina
la invariabilidad, el ir llorando
sobre un cadáver condenado a muerte.¹²⁵

De esta manera tenemos a un Lázaro que no “yergue el rostro”¹²⁶ tras ser resucitado. Al padecer la lejanía de la amada, no encuentra ya placer y dicha en la existencia. La reinterpretación del personaje de Lázaro —de la misma forma en que lo presenta Luis Cernuda— se dirige a un sentimiento no grato de la existencia, en el caso de Chumacero, abrumado por el desamor.

¹²⁴ *Idem*.

¹²⁵ *Idem*.

¹²⁶ Frase empleada en el cuarto verso de la octava estrofa.

Conclusiones

De algún modo, el rastreo de Chumacero por la palabra, el afán de unidad mítica a través del amor y la culminación de los movimientos temporales en la muerte, nos llevan a pensar en estos elementos como en figuras falsas o en representaciones elusivas de la realidad. La poesía del escritor mexicano está colmada de ecos, espejos y reflejos.

Xavier Villaurrutia

Con la presente investigación podemos entrever algunas pautas para acercarnos a la originalidad poética de Alí Chumacero, tras el ejercicio de confrontarla con la de otros poetas que han recreado algunas figuras míticas. Antes de concentrarnos en Chumacero, tuvimos la oportunidad de centrarnos en piezas poéticas de otros escritores mexicanos: Enrique González Martínez y Jaime Sabines; y de otro poeta español, que vivió en México, Luis Cernuda. En cada ejemplo tomado debemos de comentar que se efectúa una reescritura de los relatos míticos, mismos que se insertan bajo distintas coordenadas. González Martínez desarma el mito de Narciso al presentarlo sin rostro; Jaime Sabines infunde características humanas a Adán y lo sitúa ante la muerte de Eva y la experiencia de la soledad; Luis Cernuda nos presenta a un Lázaro existencialista el cual se muestra nostálgico ante la muerte y desencantado por la vida.

Podemos subrayar que el ejercicio interpretativo de la obra del nayarita ha resultado una tarea que ha requerido paciencia y detenimiento, labor que se comenzó desde la tesis presentada en la licenciatura en Letras, al analizar *Páramo de sueños*. Muchos de sus poemas no se entregan a la primera o segunda lectura. La poeta costarricense y establecida en México, Eunice Odio, bien apunta —al igual que muchos otros críticos— que la poesía de Alí Chumacero es propiamente mexicana, en tanto que es hermética y cerrada; opinión que se antoja confiable por venir de ojos de quien leyó y descifró un país extranjero: “Una

de las razones de su hermetismo, y no la menos aguda, es su mexicanidad. Alí es cerrado, hermético, porque es mexicano. Nadie que haya comenzado a comprender a México, podría confundir la poesía de Alí con otra escrita no importa dónde”¹²⁷. A dicho comentario agregamos el de la escritora de origen argentino, Mónica Mansour, quien señala en el mismo sentido la complejidad de la obra de Chumacero: “ La poesía de Alí es de esas que hay que leer varias veces seguidas porque, como dice José Emilio Pacheco ‘no es difícil, sino exigente’ y, poco a poco se va adentrando en nosotros porque tiene ‘el reposo que Heráclito asignó al fuego: su poder de transformarse en cada lectura y en cada lector’”¹²⁸ Para Alí Chumacero la originalidad literaria requiere una conexión o vínculo con los orígenes, en ese sentido, concuerda con lo que André Guide señalaba, es decir, entender a los clásicos como modelos en los cuales se pueden identificar la esencia de las expresiones humanas. De la misma manera Chumacero consideraba que la originalidad literaria se lograba en la medida en que se conseguía penetrar en las profundidades del espíritu humano a través de la introspección y así, poder para llegar a dichos orígenes —influido por el psicoanálisis, de Carl Jung, específicamente— y aspirar a la experiencia de la libertad.

Cuando, desentendiéndose de tales superficies, buscando dentro del propio yo —allá donde reside la libertad del hombre, su angustioso derecho a disponer de sí mismo—, empleando el reflejo que la conciencia proyecta sobre el mundo, y desde ese abismo el escritor inicia la primera palabra, entonces es cuando se logra, de veras, la originalidad. Sólo entonces se torna posible, por el conocimiento emotivo de esos mundos privados, ir hacia los orígenes de la realidad humana, al sitio donde se sustenta la génesis de la inspiración, no importa que se trate de la Ilíada, de nuestro Popol Vuh, de Baudelaire o de Keats.¹²⁹

¹²⁷ ESCALANTE Evodio; CAMPOS Marco Antonio, *Alí Chumacero. Retrato Crítico*, 1^a ed., UNAM, México 1995, p. 172.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 403.

¹²⁹ CHUMACERO, ALÍ, *Los momentos críticos*, Fondo de Cultura Económica., selección, prólogo y bibliografía de Miguel Ángel Flores, México, 1987, p. 81.

El mito cumple con la función, entonces, de conectar la experiencia humana con aquellos orígenes primarios. La idea de originalidad en Chumacero constituye una poética que de alguna manera llevo a cabo en la realización de su obra literaria. Revistando a los personajes míticos que se analizaron, vemos que para el caso de la figura de Narciso coincidimos con el comentario del poeta yucateco Raúl Renán:

Hay un muy particular movimiento en la voz de la poesía de Alí Chumacero. Un revertido movimiento que yo llamo de reflejo. El poeta ve en sí mismo las sensaciones de ella, la musa que es causa de todos los amores y desamores. Otra forma de explicar esta convención es que el poeta es a su vez la amada, ese consorcio que tiende a formar en los opuestos para crear finalmente el ser perfecto como se supone que fue originalmente el hombre hasta que separaron de él a la mujer. Lo que nos queda es que esa percepción es la imagen y la apariencia de Dios.¹³⁰

Por tanto, en la obra del poeta nayarita tenemos a un Narciso rechazado, no altivo ni vanidoso, plasmado en los poemas “Retorno” y “Narciso herido”. En el caso del Adán de Chumacero, vemos cómo el aspecto del sueño se convierte en el motivo ideal para vincular el mito con el tono amoroso que caracteriza a la poesía del nayarita. Un Adán que añoraba ya la presencia de la mujer en el paraíso y era evocada y a la vez recordada en el sueño, pues se presenta una especie de mezcla entre el tiempo mítico y el cronológico de la voz poética. En el poema “Mar a la vista” es donde inserta a varios personajes que se relatan en el milagro de resucitar a un difunto que aparece en el Evangelio de San Juan. Alí Chumacero toma como motivo a Lázaro y a sus hermanas Marta y María, para construir una metáfora de la salvedad de la tierra, en una alegoría náutica, equiparada con la muerte, como un estado de certidumbre y calma, en contraste con el sentimiento del amor, incierto y caótico.

¹³⁰ ESCALANTE Evodio; CAMPOS Marco Antonio, *op. cit.*, p. 390.

Alí Chumacero constituye un ejemplo más de cómo el mito se recrea en la literatura y de cómo la nutre. Los relatos míticos siempre adquieren nuevos matices de significación, tanto en la parte creativa como en la interpretativa. Esperamos que la presente investigación contribuya a una lectura más prolífica de la poesía mexicana del siglo XX, así como a seguir estableciendo vínculos entre el texto literario y otras manifestaciones de la cultura, para generar un dialogo que ofrezca más vías para la comprensión del fenómeno humano.

Bibliografía:

- ASBUN BOJALIL, Jorge, *La concepción amorosa de Alí Chumacero*, FCE., 1^a ed., México, 2018, 268 pp.
- ATTALI, Jaques, *Historias del tiempo*, Fondo de Cultura Económica, traducción de José Barrales Valladares, 1^a ed., 1^a reimp., México, 2004.
- AUB, Max, “Enrique González Martínez. Vida y poesía”, Revista de la Universidad de México, No. 10, junio, 1971.
- BLANCHOT Maurice, *El espacio literario*, introducción de Anna Poca, traducción de Vicky Palant y Jorge Jinkis, Ed., Paidós, Barcelona, 1992, 264 pp.
- BLUMENBERG, Hans, *Trabajo sobre el mito*, Ed., Paidós, traducción de Pedro Madrigal, España, 672 pp.
- CAMPOS, Marco Antonio, *El responso del peregrino. Ensayos y entrevistas con Alí Chumacero (1979-2009)*, CONACULTA, 1^a ed., México, 2012, 76 pp.
- CERNUDA, Luis, *La realidad y el deseo. 1924-1962*. 4^a ed., F.C.E., México, 1980, 389 pp.
- CHUMACERO, Alí, *Acerca del poeta y su mundo*, discurso de ingreso a la Academia de la Lengua, 27 de noviembre de 1964, Respuesta de Andrés Henestrosa, UNAM, 1^a ed., México, 2010, 54 pp.
- _____, *Los momentos críticos*, Fondo de Cultura Económica., selección, prólogo y bibliografía de Miguel Ángel Flores, México, 1987, 523 pp.
- _____, *Poesía completa*, prólogo de Marco Antonio Campos, Ediciones Coyoacán, 1^a ed., México, 1997, 160 pp.
- ECO, Humberto, *Lector in fabula, la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Ed., Lumen, Barcelona, 1999, 330 pp.
- _____, *Tratado de Semiótica general*, Ed., De Bolsillo, 3^a ed., trad., de Carlos Manzano, México, 2018, 471 pp.

- ELIADE, Mircea, *Aspectos del mito*, Ed., Paidós, 1^a ed., traducción de Luis Gil Fernández, España, 174 pp.
- ESCALANTE Evodio; CAMPOS Marco Antonio (Recopiladores), *Alí Chumacero. Retrato Crítico*, 1^a ed., UNAM, México 1995, p. 476 pp.
- ESQUILO, *Prometeo encadenado*, Pehuén Editores, 2001.
- FOUCAULT, Michael, *La hermenéutica del sujeto*, Ediciones Akal; edición Francois Ewald, Alessandro Fontana, Frédéric Gros; traducción de Horacio Pons, Madrid, 2005, 527 pp.
- FROMM, Erich, *El arte de amar*, Ed., Paidós, 1^a ed., epílogo biográfico de Rainer Funk, México, 2019, 207 pp.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Introducción a la mitología griega*, Alianza Editorial, 2^a ed., Madrid, 339 pp.
- _____, *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*. Ed., Montesinos, 3^a ed., España, 1997, 134 pp.
- _____, *Prometeo: mito y tragedia*, Libros Hiperión, Ediciones Peralta, Madrid, 1979.
- _____, *Prometeo: mito y literatura*, 1^a ed., Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2009, 238 pp.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Enrique, *Obras, Poesía I y II*, El Colegio Nacional, 2^a ed., México, 1995.
- GORDON, Samuel, et., al., *Poéticas mexicanas del siglo XX*, Universidad Iberoamericana, 2008, México, 622 pp.
- IRIS Manuel, SÁNCHEZ PRADO Ignacio M., TREJO Iván, et al., *En la orilla del silencio. Ensayos sobre Alí Chumacero*, CONACULTA, Fondo Editorial Tierra Adentro, 1^a ed., 2012, México, 124 pp.
- KIRK Geoffry Stephen, *El mito, su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Ed., Paidós, Barcelona, 2006.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Mito y significado*, Alianza Editorial, 1^a ed., 3^a reimp., prólogo y notas de Héctor Arruabarrena, España, 2009.
- NÚÑEZ RAMOS Rafael, *La poesía*, 1^a ed., 2^a reimp., Ed., Síntesis, Madrid, 2008, 215 pp.

- LOSADA GOYA, José Manuel; LIPSCOMB, Antonella, *Mito e interdisciplinariedad. Los mitos antiguos, medievales y modernos en la literatura y las artes contemporáneas*, Levante Editori Bari, Madrid, 2013, p. 458 pp.
- MONTES DE OCA, Francisco, *Teoría y técnica de la literatura*, 22^a ed., Ed., Porrúa, México, 2006, 217 pp.
- OVIDIO, *Las metamorfosis*, 1^a ed., Grupo Editorial Éxodo, México, 2011, 341 pp.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, FCE, 3^a ed., México, 2006, 305 pp.
- PÉREZ-RIOJA J.A., *Diccionario de símbolos y mitos*, Ed. Tecnos, Madrid, 1962, 366 pp.
- PHILONNEKO Alexis, *Shopenahuer. Una filosofía de la tragedia*, Ed., Anthropos, trad., de Gemma Muñoz Alonso, España, 1989.
- PLATÓN, *Diálogos*, Ed., Porrúa, 31^a ed., México, 2009.
- RICOEUR, Paul, *Finitud y culpabilidad*, 1^a ed., Ed. Taurus, 1^a ed., Buenos Aires, 1991, 502 pp.
- _____, *La metáfora viva*, Ed., Trotta, 2^a ed., traducción de Agustín Neira, Madrid, 2001, 434 pp.
- _____, *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*, Ed. Siglo XXI, 1^a ed., 8^a reimp., México, 2017, 112 pp.
- _____, *Tiempo y narración III*, Ed., Siglo XXI, 4^a reimp., México, 2009, 1074 pp.
- SABINES, Jaime, *Recuento de poemas, 1950/ 1993* 1^a ed., Ed., Planeta, México, 2007, 286 pp.
- SÉNECA, *Consolaciones, Diálogos, Epístolas morales a Lucilio*, estudio introductorio de Juan Manuel Díaz Torres., Col., Grandes Pensadores, Ed., Gredos, Madrid, 2014, 403 pp.
- VERNANT, Jean-Pierre, *El universo, los dioses, los hombres*, Anagrama, Barcelona, 2000.1991.
- _____, *Mito y pensamiento en la Grecia Antigua*, Ed., Ariel 1^a ed., 5^a reimp., Barcelona, 2007.

- _____, *Mito y sociedad en la Grecia antigua*, Siglo veintiuno de España Editores, Madrid, 2003.