

# PARA UNA LECTURA DE LA POESIA DE GONZALO ROJAS

por Floridor Pérez

Mucha lectura envejece la imaginación del ojo, suelta todas las abejas, pero mata el zumbido.

Gonzalo Rojas

De todos modos, hacia los cuarenta años habremos perdido la mayor parte de nuestra inocencia, aún cuando jamás hubiésemos asistido un solo día a clases...

Robert Frost

En Diciembre de 1967 el Grupo *Arúspice*, de la Universidad de Concepción<sup>1</sup>, celebraba los cincuenta años de vida del poeta, con un *Encuentro con Gonzalo Rojas*. Días de "retiro" poético y homenaje simbólico al creador en Chile de los Encuentros de Escritores, Conversatorios, Talleres<sup>2</sup>.

La Sociedad de Escritores de Chile (SECH) —que lo recibió en pleno para oírle un *Testimonio*<sup>3</sup> y otros grupos literarios<sup>4</sup> han reconocido también de diversos modos su labor intelectual.

Su creación personal, sin embargo, su valiosa poesía, no ha tenido hasta ahora el análisis detenido ni la interpretación cuidadosa que merece.

Ahora, a sesenta años de su nacimiento<sup>5</sup> y a treinta de su primer libro,<sup>6</sup> la publicación de *OSCURO*<sup>7</sup> señala un momento oportuno para iniciar la cabal evaluación de su obra.

Ya que nadie emprendía esa tarea crítica pendiente<sup>8</sup> intentamos entregar la visión que de esta poesía nos da una lectura bien determinada: la que pudo hacer una generación que no conoció su primer libro<sup>9</sup> —rareza bibliográfica— que debió descubrirlo

<sup>1</sup>Fundado en 1964 por Jaime Quezada y Silverio Muñoz, con la revista del mismo nombre

<sup>2</sup>El Primer Encuentro de Escritores, en enero de 1958. Revista Atenea N° 387, 1958.

<sup>3</sup>El 14 de abril de 1965. Texto leído también en la Universidad de Concepción, e incorporado a la segunda edición de *CONTRA LA MUERTE*.

<sup>4</sup>Por ejemplo, *Trilce*, de la Universidad Austral: Segundo Encuentro de la Poesía Joven de Chile, 1967 (Revista Trilce N° 13)

<sup>5</sup>En Lebu, Arauco, 20 de diciembre de 1917.

<sup>6</sup>*LA MISERIA DEL HOMBRE* (Premio de Poesía Inédita de la SECH. 1946) Imprenta Rima, Valparaíso, 1948.

<sup>7</sup>*OSCURO*, Monte Avila Editores, Caracas 1977; 220 pp. 126 poemas.

<sup>8</sup>Tarea hoy emprendida —entre otros— por Juan Loveluck, Marcelo Coddou y José Olivio Jiménez, en cuyos estudios se cita este ensayo nuestro.

<sup>9</sup>Hablamos aquí de una "generación de lectores", expresión no acuñada por la crítica, pero que bien podría señalarse, y con no menos precisión que las de autores.

en Antologías<sup>10</sup> y que sólo vino a leerlo cabalmente a partir de *CONTRA LA MUERTE*<sup>11</sup>.

Es una circunstancia que en otro autor pudo ser pura curiosidad biográfica, pero que es determinante en Gonzalo Rojas, que durante cuarenta años ha venido componiendo un solo volumen —a la manera de Whitman— y en una lectura totalizadora cada poema individual se carga de una significación contextual<sup>12</sup> que ilumina su visión del mundo y el espacio poético en que debe ser entendido.

*OSCURO* aparece así como la tercera visión (casi tercera edición) de ese libro único, y suficiente, para ubicar adecuadamente al lector actual en la obra del autor, y a este en la Poesía Latinoamericana actual.

Por cierto no iremos al autor tras una justificación simplemente biográfica de su obra, ni a ésta tras una imagen extraliteraria de aquél. El autor nos interesará como emisor de sus *signos* líricos en el poema, tanto como seleccionador y combinador consciente de éstos en el libro<sup>13</sup>. Cada poema funciona allí no sólo como “estructura en sí”<sup>14</sup> sino además como *unidad mínima* de un *mensaje* poético cuya cabal significación sólo se captará desde “la perspectiva total de la obra”<sup>15</sup>.

#### VALORACION DE LOS INDICIOS

Corresponde al lector de Rojas —en tanto *receptor* eficiente de la comunicación literaria— interpretar adecuadamente todos esos indicios que, sobre o bajo el plano lingüístico del *hablante*, el *poeta* ha venido acumulando en treinta años por medio de títulos,

<sup>10</sup>Especialmente Antología Crítica de la Poesía Chilena Nueva, de Jorge Elliott, Ed. Nascimento y Trece Poetas Chilenos, de Hugo Zambelli, Imprenta Roma, Valparaíso 1948. También, Antología de Medio Siglo, 1956, de Hugo Montes, Ed. Del Pacífico.

<sup>11</sup>*CONTRA LA MUERTE*, Editorial Universitaria, Santiago 1964; Premio Municipal de Santiago y Atenea de la Universidad de Concepción.

<sup>12</sup>Hablamos de un *significado contextual* del poema en el libro, en el mismo sentido en que la lingüística lo hace con la palabra en el texto.

<sup>13</sup>Con posterioridad a este trabajo leímos una idea parecida, desarrollada con mayor amplitud, en el prólogo de Enrique Lihn a *Arte de Morir*, de Oscar Hahn, Ed. Hispamérica, B. Aires.

<sup>14</sup>“...el poema es una estructura en sí, pero su interpretación total presupone entenderla dentro de estructuras mayores...” Juan Villegas: “Interpretación de Textos Poéticos Chilenos” Ed. Nascimento 1977.

<sup>15</sup>“...La perspectiva (...) es una suerte de línea continua que organiza el universo literario (...) la que garantiza la adecuada comprensión y la captación del sentido último de la obra...” René Jara y Fernando Moreno: *Anatomía de la Novela*, Ed. Universitaria de Valparaíso, 1972.

capítulos, reordenaciones, supresiones, adiciones, enmiendas, epígrafes y dedicatorias.

En OSCURO estos indicios se expresan sobre todo en la selección y ordenación de los textos, y en la proliferación de nombres propios. El primer aspecto es fácil desprenderlo de su carácter antológico; en el segundo creemos ver una aspiración de arraigo, afirmación de las raíces.

En la *selección*, el rescate de textos anteriores a la MISERIA DEL HOMBRE, y algunos de éste no incluidos en CONTRA LA MUERTE, comunica una sensación de seguridad, de confianza en sí mismo, en cierta madurez innata de una escritura inicial que se ha hecho constumbre de eliminar de las obras completas, selectas y antológicas.

En las exclusiones, parece que quiso castigarse ciertas concesiones a los aspectos menos perdurables de determinados períodos o tendencias, como podría ser el caso del feísmo naturalista en *La Lepra*, poema que, a nuestro juicio, pudo conservarse, sobre todo como testimonio de un "motivo lírico" —la *retórica*— que ha persistido en nuestra poesía, y que él mismo ha vuelto a tratar con intención y elaboración formal diversas.

La organización del libro presenta dos aspectos de interés: por una parte, el deseo manifiesto de eludir la ordenación cronológica, la más corriente, y por lo mismo, la menos significativa. Por otra, la preocupación por justificar la ordenación elegida (justificación simbólica y no lógica, se entiende). En CONTRA LA MUERTE, sus capítulos eran "las cinco puntas de la estrella", en OSCURO se han reducido al "tres en uno del pensamiento poético".

En ese "tres en el uno" —aparte del claro simbolismo cristiano— ha de verse también el principio de los números mágicos, entre los cuales el *tres* suele asumir "la fórmula del destino"<sup>16</sup>. ¿Y no es un destino poético el que se juega en los tres capítulos a que se han reducido los tres libros del poeta?: *Primero*: "Entre el sentido y el sonido"; *Segundo*: "¿Qué se ama cuando se ama?" y *Tercero*: "Los días van tan rápidos". Es decir, la Poesía, el Amor, el Tiempo... Y en ellos mismos: la belleza, la mujer y la muerte.

Los nombres propios —a esta altura de nuestro análisis sólo pueden ser enfocados en cuanto *indicios*, lo que excluye a todos los que figuren en el interior de los poemas, verdaderos *signos*, y por lo mismo, pertenecientes al plano lingüístico del hablante.

<sup>16</sup>Eleazar Huerta: Indagaciones Epicas, Ed. Estudios Filológicos de la Universidad Austral, Anejo 2, 1969.

Atribuimos función *indicial* a las fechas, dedicatorias y epígrafes, que no existían en *Contra la Muerte*, y que en *OSCURO* llegan a más de treinta. La mayoría son de personas, pero los hay también geográficos, temporales, etc.

Como no se trata de inventariarlos, sino de interpretarlos, diremos que apuntan, en primer lugar, a fijar un espacio y un tiempo mediante fechas que sostengan la historicidad de la obra lírica. En segundo término, y muy ligado a lo anterior, epígrafes y dedicatorias —por suponer adhesiones y afectos— expresan una aspiración a una mayor “humanización del arte”.

Sigamos al poeta en este trabajo de armar y desarmar este libro único, mediante un ejemplo: el poema “Crecimiento de Rodrigo Tomás” aparecía en *CONTRA LA MUERTE* seguido de Oráculo. En nuestro ejemplar autografiado, Rojas anotó con lápiz rojo, en 1964, los signos I y II con que cada uno de ellos aparece en la segunda edición<sup>17</sup>, sin perder sus títulos particulares, es decir, su identidad. Ahora, en *OSCURO*, ha desaparecido el segundo de esos títulos y ambos textos se han orquestado en un solo poema de dos “movimientos” seguidos de un par de notas al pie de página<sup>18</sup>.

Estas constataciones nos llevan al punto de mayor colaboración de *yo-poeta* y *hablante lírico*, en su esfuerzo común por realizar ante el lector todo el “despliegue de la potencia lingüística de poner de manifiesto, a través de algo que se dice, (representa) algo que no se dice<sup>19</sup>”.

Si toda esta interpretación no anda desencaminada, nuestra lectura personal de *OSCURO* demostrará que la notable unidad señalada no es simple continuidad temático-estilística, sino un equilibrio dinámico de ese “tres en el uno del pensamiento poético”, que se da en un avanzar del uno al dos, y del dos al tres: es decir, del YO al TU, y del TU al NOSOTROS. El centro —ni sólo aritmético y también gráfico en esta edición, sino sobre todo simbólico —está en el *dos* de la pareja humana que, prolongándose en el hijo, se realizará plenamente en la *humanísima trinidad* familiar, esto es, social.

Este desdoblamiento del *uno* individual explica el desplazamiento desde un hablante casi identificado con el Yo-poeta hacia

<sup>17</sup>CONTRA LA MUERTE, segunda edición, Casa de las Américas, La Habana, 1967.

<sup>18</sup>Las notas dicen: “El texto del primer movimiento es de 1946 y el del segundo, de 1964” y “A. Alonso, hijo de Rodrigo, hijo de Gonzalo”.

<sup>19</sup>Félix Martínez Bonati: La Estructura de la obra Literaria, Seix Barral, Barcelona, 1972.

una forma dialogada y la aparición posterior de un hablante colectivo, o sea, permanencia y cambio como factores de equilibrio estético.

HACIA UNA LECTURA SIMBÓLICA

La primera zona —ámbito del yo, según vimos— se abre con un poema que nos instala en el centro mismo de una de sus constantes líricas:

NUMINOSO

*Al mundo lo nombramos en un ejercicio de diamante,  
uva a uva de su racimo, lo besamos  
soplando el número de su origen, no hay azar  
sino navegación y número, carácter  
y número, red en el abismo de las cosas  
y número...*

Mucha importancia tendrá en OSCURO este sentimiento de lo numinoso, claro en su poema

A L S I L E N C I O

*Oh voz, única voz: todo el hueco del mar,  
todo el hueco del mar no bastaría,  
todo el hueco del cielo,  
toda la cavidad de la hermosura  
no bastaría para contenerte,  
y aunque el hombre callara y este mundo se hundiera  
oh majestad, tú nunca,  
tú nunca cesarías de estar en todas partes,  
porque te sobre el tiempo y el ser, única voz,  
porque estás y no estás, y casi eres mi Dios,  
y casi eres mi padre cuando estoy más oscuro.*

Tal sentimiento de lo numinoso debe entenderse como una forma de religiosidad no ortodoxa, y que evoluciona desde esa armonía universal de fuerte resonancia pitagórica del poema inicial; hasta una tonalidad claramente bíblica, conviviendo con una visión cósmica del hombre, como puede verse en *El Sol es la Unica Semilla*.

Entre esas orientaciones, no es fácil ubicar el sentido exacto del poema *Al Silencio*, en que si bien ese “hueco del mar” y del

cielo tiene cierta atmósfera del Génesis bíblico, uno identifica esa creación con el *verbo*, que en el principio era.

De ahí que nuestra lectura arriesgue postular en el sentido fundacional de este poema (que de algún modo se comunica, por no decir completamente, con *Oscuridad Hermosa*, que veremos) una raíz mítica americana. Ya que es en un texto sagrado nuestro, el *Popol Vuh*, donde el silencio alcanza esa capacidad de fundación de un mundo: "...todo estaba en suspenso, todo en calma, *en silencio*, todo inmóvil, *callado*..."

Como sea, vale plantearse desde ya esta dicotomía universalismo-americanismo que se palpará en planos más visibles de esta poesía.

Si recordamos que el poeta ha situado esta primera sección de su obra "entre el sentido y el sonido", elementos fundantes de toda poesía, no parecerá raro que sea en ella donde se advierta la mayor proximidad. Yo-poeta-hablante-lírico. Comprenderemos también que se haya trasladado aquí el breve poema que cerraba las dos ediciones de CONTRA LA MUERTE:

### L A P A L A B R A

*Un aire, un aire, un aire,  
un aire,  
un aire nuevo:  
no para respirarlo  
sino para vivirlo.*

ya que ateniéndonos a su comentarista fundamental<sup>20</sup> desde LA MISERIA DEL HOMBRE a CONTRA LA MUERTE, el poeta "saltó de la región del fuego a la del aire", y ya hemos visto cómo diversos indicios de OSCURO testimonian un anhelo de afincamiento en la tierra, pero sin perder vuelo, ni calor...

Es una observación útil para la perspectiva total de la obra que nuestra lectura busca, pues este *aire* no ambiental sino vivencial, funciona como enlace simbólico entre los elementos de ese "tres en el uno del pensamiento poético", dando una poderosa cohesión al discurso lírico del hablante. Así, en versos muy distantes, se leerá: "leo en la nebulosa..." "uno escribe en el viento..." "la ventolera de las sílabas..." "soplas estas vocales..." Esta cohesión del discurso lírico, por otra parte, puede señalarse como una característica de toda su obra, y es en gran medida lo

<sup>20</sup>Alfredo Lefebvre: Poesía Española y Chilena, Ed. del Pacífico, 1957.

que justifica la forma en que autor la viene trabajando como unidad.

Sabemos, al proponerla, que toda poesía invita a una *lectura* simbólica, pero ésta de Rojas la exige en cada página. Ya el año de la aparición de su primer libro, el poeta decía: "...Tal vez podría examinar el simbolismo de algunos de mis poemas..."<sup>21</sup>. Pero no lo hizo en ese texto, y años más tarde lo intentó Lefebvre, que, en este punto de su análisis, cita: "De los cuatro elementos, en las cosmologías elementales se da prioridad al fuego como origen de todas las cosas, pero está más generalizada la creencia en el aire como fundamento..." Ese nos parece su sentido simbólico en esta poesía.

"El aire —prosigue la cita—<sup>22</sup> se asocia esencialmente a tres factores: el hálito vital, el viento de la tempestad, finalmente el espacio como ámbito..." En OSCURO es aire es, sobre todo, ese hálito vital.

En este punto de nuestro trabajo debemos aclarar que nos proponemos una lectura simbólica, dentro de lo que Bachelard llama "las tres imaginaciones", es decir, pensando que siempre hay grados o niveles imaginativos —él considera tres— y el primero, de la imaginación *formal*, no supera lo verbal. Pasando de la creación a la lectura crítica, quedarse en este plano sería hacer pura autopsia del poema, para saber de qué "figuras" vivía. En un segundo grado, la imaginación material podría llevarnos a etiquetar cada poema con la marca del *agua*, el *fuego*, el *aire* o la *tierra*, trabajo tan arduo como inútil. En el caso particular de la poesía de Rojas se necesita que el lector alcance la *imaginación dinámica*, que tomando estos "elementos reguladores del vuelo imaginativo, los despliega en fuerzas plurivalentes (...), recoge su vibración profunda..."

Esta necesidad de mantener un nivel de lectura, cuidar que ella no caiga a ras de letra, es impostergable en OSCURO, porque pocas obras —y aventuramos decir que ninguna en la poesía chilena actual— exige tanta atención a eso que los textos llaman "figuras y recursos", no sólo por su variedad, sino por la forma particular de presentarse, y por la puntualidad con que vuelven significantes, no sólo cada palabra del texto, sino infinidad de datos que en este trabajo venimos llamando indicios.

<sup>21</sup>Gonzalo Rojas: Nota al pie de página en sus poemas incluidos en Trece Poetas Chilenos.

<sup>22</sup>Alfredo Lefebvre: "Contra La Muerte" Atenea, N° 407, 1965.

<sup>23</sup>César García Álvarez: "Aproximaciones a la Estética de Bachelard" Revista de la U. de Chile (con el Diario El Cronista), Santiago 1976.

Ellos familiarizan al lector con el posible significado de sus símbolos, cuyo mensaje es inequívoco, en la *comunicación*, sólo a quien lo conoce, y en *poesía*, a quien lo descubre.

ENTRE EL SENTIDO Y EL SONIDO DE ALGUNOS POEMAS

Nuestro avanzar del *indicio* al *símbolo*, y de éste al lenguaje lírico total, nos entrega por fin la obra como un “universo de *signos*”, y nuestra lectura ya no puede ser otra cosa que descifrar sus significados, incluyendo como elemento destacadísimo en la poesía de Gonzalo Rojas, aquella “significatividad del ritmo”<sup>24</sup>

“...y todo expresado en su música y su signo...”<sup>25</sup> y así es, en efecto, gracias a una particular organización melódica de la frase, en que participan elementos tan variados como una “rima interior”, o esa especie de imitación de rima que simula la sabia distribución de los fonemas: “Borges, tigres, tijeras...” o la vecindad de parónimos: “puerto muerto” y una sintaxis muy personal —que sin duda hereda su encanto onírico de sus experiencias surrealistas— en que la responsabilidad significativa no parece radicar en ninguna palabra aislada, sino en toda una unidad rítmico-significativa que no siempre coincide con el verso:

“..... se  
va, se viene, se interminablemente las arañas  
tela que tela el mundo...”

Gonzalo Rojas participó algún tiempo en el Grupo Mandrágora, a través del cual se dió fundamentalmente el surrealismo en Chile, y sobre el cual ha escrito autorizadamente Braulio Arenas. Sin embargo, nosotros pensamos aquí en vivencias más generales, en cierto aire de época, más que en postulados estrictos de escuela; él mismo ha dicho: “¿Realismo, surrealismo, espacialismo? La realidad detrás de la realidad, pero desde el relámpago...”<sup>26</sup>. Una justificación teórica más elaborada de esta asimilación surrealista, hemos hallado en Hernán Galilea:

“Frente a la sistematización de escuela, no hay duda de que cabe una interpretación más amplia, pero no menos exacta del fenómeno onírico en las artes. Es decir, no como exclusividad de

<sup>24</sup>Iuri Tinianov: El Problema de la Lengua Poética, Ed. Siglo XXI, Buenos Aires 1972.

<sup>25</sup>Retroimpulso, poema, página 59.

<sup>26</sup>Conferencia en la SECH, ya citada.



un grupo sino como un aspecto primordial que impregna profundamente a la literatura y el arte contemporáneos..."<sup>27</sup>.

Muy significativos se vuelven también en el poema los llamados *equivalentes del texto* "todos los elementos extraverbales que de un modo u otro lo sustituyen"<sup>28</sup> y que, como ya vimos en *Crecimiento de Rodrigo Tomás*, suelen ser signos gráficos, espacios blancos, números, guiones y otros que en cierto modo funcionan como las llaves y silencios en la partitura musical, hasta conseguir una orquestación perfecta —no sólo del poema total— sino de cada conjunto estrófico, aspecto que muchos poetas parecen sentirse autorizados a descuidar so pretexto de usar verso *libre*. Es un trabajo, no de artesanía, sino de sabiduría poética, que se extremará en la segunda parte de OSCURO, en que algunas estrofas han sido a veces publicadas por el autor como poemas independientes. Así, una estrofa de *La Eternidad*, la leímos alguna vez como

### LOS AMANTES

*Me duele verlos fuertes y felices  
jurarse un paraíso en el pantano  
de la noche terrestre,  
extasiados de olerse y acecharse  
tígremente en lo inmóvil*<sup>29</sup>.

Lo mismo ocurre con la primera estrofa de su extenso y bello poema El Amor, que en CONTRA LA MUERTE apareció como:

### V A L P A R A Í S O

*De pronto sales tú con tu llama y tu voz  
y eres blanca y flexible, y estás ahí mirándome,  
y te quiero apartar, y estás ahí mirándome,  
y somos inocentes, y la marea roja  
me besa con tus labios, y es invierno, y estoy  
en un puerto contigo, y es de noche.*

Por último, las estrofas tres y cuatro del fragmento tercero

<sup>27</sup>Hernán Galilea: La Poesía Surrealista de Vicente Aleixandre, Ed. Universitaria, 1971.

<sup>28</sup>Tinianov: op. cit.

<sup>29</sup>No hallamos ese texto, y escribimos a 500 kilómetros de donde pudiéramos buscarlo.

del mismo poema nos fueron enviadas por el autor para el primer número de una revista de poesía, con el título:

L A R O S A<sup>30</sup>

*No me obstino en tocarte por sólo enardecerte.  
Tengo experiencia: te amo.  
Tengo violencia: te amo todavía más hondo,  
todavía más lejos que todos los delirios  
y, como ellos, te cobro posesión implacable.*

*Oh flor única: nadie  
vio en tu naturaleza la libertad del día  
como yo vi. Ninguno  
te supo descifrar, apacible corola,  
maternidad profunda.*

Pero estas comprobaciones nos alejan del ensayo de averiguar cómo esta palabra poética llega a hacerse significante de un "sentido", hecho que deseamos sorprender en la primera estrofa de un poema que no encontramos analizado ni citado hasta hoy:

V E R S Í C U L O S

*A esto vino al mundo el hombre, a combatir  
la serpiente que avanza en el silbido  
de las cosas, entre el fulgor  
y el frenesí, como un polvo centelleante, a besar  
por dentro el hueso de la locura, a poner  
amor y más amor en la sábana  
del huracán, a escribir en la cópula  
el relámpago de seguir siendo, a jugar  
este juego de respirar en el peligro.*

.....

Ante todo texto, se ofrecen siempre varios caminos de análisis. Uno sería el estudio pormenorizado de *recursos* y *figuras*. (Mucho podría decirse, por ejemplo, de sus encabalgamientos y el exacto e intencionado corte de los versos). Otra vía sería la síntesis drástica, acaso sólo "para decir lo mismo que estaba dicho"<sup>31</sup> y que en este caso podría ser: "la experta utilización se-

<sup>30</sup>Carta de Poesía, Los Angeles, Año I N° 1. Primavera 1966.

<sup>31</sup>Victrola Vieja, poema, pág. 179.

mántica de la interacción de ritmo y sintaxis”<sup>32</sup>. Para ser consecuentes con el sentido que vamos dando a nuestro ensayo de interpretar esta escritura, tomaremos un desvío: desandaremos el camino de la creación poética: viaje de regreso, re-creación personal del texto que llamamos *lectura, en poesía*<sup>33</sup>.

De acuerdo a esto, si nos paramos en el punto final de la estrofa, veremos, hacia atrás, que toda ella ha sido una sola extensa frase (no hay punto alguno), donde resultan determinantes las clases de palabras usadas (sustantivos y verbos) y el lugar que ellas ocupan dentro del verso como unidad mínima (si al comienzo, en el medio o final). De este modo, su *sentido* se nos va entregando en juego ¿o combate? de significaciones, entrecruzadas en sentido horizontal (de los versos) y vertical (de la estrofa).

Es una interpretación que deseamos mostrar en este esquema personal de lectura:



Donde se verá que no hemos hecho más que separar las palabras *claves* de los versos o cadenas lingüísticas, ordenándolas según figuren al comienzo, al final o en el interior de los versos, apartando las correspondientes al primero y al último, por el valor especial que casi siempre puede atribuirse a estos versos en una estrofa o en el poema total.

Pura y simple ordenación: y sin embargo, reléase la estrofa a la vista de este esquema, es decir, recórrasela con este mapa, y se verá de qué manera las palabras —el texto mismo, el lenguaje

<sup>32</sup>Tinianov: op. cit.

<sup>33</sup>“Esto significa que la lectura es correcta cuando se capta la ley interna de coherencia que rige la vida del poema. ” J.M. Ibáñez Langlois: La Creación Poética Ed. Universitaria, 1969.

lórico y no nuestra "explicación" ni otra cualquiera— *significan* tantas cosas. Sigamos *mirando* nuestro esquema para descubrir algunas de esas significaciones:

1. Hay una clara relación, real o metafórica, entre las parejas horizontales, en cada línea.
2. También verticalmente se descubre una marcada afinidad en cada columna.
3. Sin embargo, puestos frente a frente, los vocablos de uno y otro conjunto se demuestran un secreto antagonismo: a una sensación hiriente, de acidez del Conjunto A (izquierda) correspondería una dulce, acariciante del B.
4. Si consideramos ahora la situación del HOMBRE, veremos que su JUEGO se halla entre el COMBATE y el PELIGRO. Lo veremos también cercado por las *cosas* (sustantivos del Conjunto A) y sus propios actos (verbos del Conjunto B). Algunos de éstos implícitos, como el acto de *silbar* que supone ese silbido, y sobre todo de *copular* que supone ese amor-sábana, es decir, amarse.

¿Opiniones, "explicaciones"? Dos cosas nos desautorizan para darlas: en primer lugar, el hecho que en toda la estrofa no haya más que un adjetivo calificativo, y en segundo término, nuestra creencia que, en poesía, "al lector se le exige soñar la materia"<sup>34</sup>. Sin embargo, prolongando la vigilia crítica, una última observación: al hombre de la estrofa así esquematizada, sólo le ofrecen salidas tangenciales, oblicuas, lo que tal vez la haga representativa de ese pesimismo desolado, ese "angustioso desgarramiento interior"<sup>35</sup> con que esta voz irrumpe en la poesía chilena de la generación de 1938<sup>36</sup>.

Como hemos dicho en este trabajo, no todo es *símbolo* y *signo* en el mensaje poético: una parte de la comunicación literaria debe confiarse a los *indicios*: el primero de la estrofa es el título, que funda un espacio poético de clima bíblico. Luego, la serpiente, que nos ubica en un tiempo en que el hombre iba a apostar su destino al amor.

<sup>34</sup>Idea de Bachelard

<sup>35</sup>Fernando Alegría: *Las Fronteras del Realismo*. Ed. Zig-Zag, 1962.

<sup>36</sup>Denominación tradicional. José Promis la determina como la "Segunda Generación Superrealista", en *Testimonios y Documentos de la Literatura Chilena (1848-1975)*. Ed. Nascimento, 1977.

Pero esto nos lleva a formularnos la quemante pregunta con que se abre la segunda parte de OSCURO:

*¿QUÉ SE AMA CUANDO SE AMA?*

*¿Qué se ama cuando se ama, mi Dios: la luz terrible de la vida  
o la luz de la muerte? ¿Qué se busca, qué se halla, qué  
es eso: amor? ¿Quién es? ¿La mujer con su hondura, sus rosas,  
[sus volcanes,  
o este sol colorado que es mi sangre furiosa  
cuando entro en ella hasta las últimas raíces?*

*¿O todo es un gran juego, Dios mío, y no hay mujer  
ni hay hombre sino un solo cuerpo: el tuyo,  
repartido en estrellas de hermosura, en partículas fugaces  
de eternidad visible?*

*Me muero en esto, oh Dios, en esta guerra  
de ir y venir entre ellas por las calles, de no poder amar  
trescientas a la vez, porque estoy condenado siempre a una,  
a esa una, a esa única que me diste en el viejo Paraíso.*

Este hermoso poema, siempre grato de releer y reproducir, cumple aquí una función reveladora del temple de ánimo predominante en la segunda parte del libro, que encabeza. Desde luego, actualiza el sentimiento de lo numinoso y la presencia de Dios, al paso que configura el amor como motivo central y asume la actitud apostrofica, cuyas interrogaciones —expresas aquí, implícitas otras veces— van a caracterizar el lenguaje lírico.

En el poema, como en toda la obra, hay una relación con Dios que no encaja dentro de ese *Dios firmado*, ni ese *Dios anhelado* que se ha reconocido en otros autores, y que nosotros caracterizaremos como un *Dios apelado*: puesto ahí, frente al hablante, más allá de toda afirmación, negación o duda. Ni enunciado ni cantado: apostrofado, en todos los tonos en que la apelación se realiza artísticamente en OSCURO, con sus matices propios, su “forma interior”, sus “ademanos lingüísticos típicos y propios” de que habla un maestro<sup>37</sup>.

Ni los prejuicios del lector ni los juicios del crítico, sino el esquema básico de toda apelación: *diálogo*, nos indica que ese Dios es ajeno, o al menos está ubicado en el afuera del hablante, y

<sup>37</sup>Wolfgang Kayser: “Actitudes y Formas de lo Lírico”, en Interpretación y Análisis de la Obra Literaria. Ed. Gredos, Madrid, 1968.

esas particularidades de su lenguaje, esos *ademanos* indican que el tipo de relación entre ambos es más bien conflictivo: “me muero en esto, oh Dios”, hemos leído. Pero también dirá: “Si Dios no me sirve, nadie me sirve”.

Aún a costa de una digresión, debemos aclarar en este punto que no hablamos de una afirmación ideológica o filosófica de Dios que cierta crítica se empeña en buscar en el texto lírico. Pero si esa no es una conclusión legítima, tampoco lo es negar que en poemas como éste hay una *afirmación artística*, en el sentido que, supuesta la inexistencia del Dios apelado, la obra no se sostendría. Lo que un poema puede demostrar es la existencia de Dios en el poema que lo nombra, y en la medida en que lo consigue resulta artísticamente logrado.

Esos “ademanos lingüísticos propios” de que hemos hablado, que dan una forma personal a la apelación, son importantes, desde otro punto de vista, porque la abundancia de preguntas en esta poesía no debe inducirnos a creer que ella pretenda dar respuestas en el sentido filosófico indicado. Ellas deben entenderse más bien como una intensificación máxima de la *función conativa del lenguaje*, búsqueda de una forma más aguda de apelación, que sirva para dar, desde el interior del texto, una representación cuestionada de la realidad.

Considerados ahora como poemas eróticos, éste y los restantes de la segunda sección —ámbito de la pareja humana— forman un conjunto antológico excepcional en la poesía chilena de todos los tiempos. El amor alcanza en ellos la fuerza de la naturaleza —con toda su capacidad creadora y devastadora— “la mujer es la imagen de toda destrucción,” dirá el hablante. Sin embargo, todas las inquietudes humanas, en lo individual y social —con lo que eso implica: intimidad y solidaridad— se funden en el abrazo amoroso con tal intensidad, que su vida entera: infancia “mirándolas, oliéndolas”, juventud perdida en los burdeles, y hasta “el hambre de no morir” caben en el regazo de la

*“madre del hombre, madre de los sueños del hombre,  
poseída, preñada por el furor del hombre,  
por la inocencia, por el desamparo  
del hombre...*

Nótese en qué poderosa manera una simple figura retórica tradicional como la repetición (una especie de repetición con variante) consigue aquí muchísimo más que “el placer rítmico de

la repetición”<sup>38</sup> que sin duda tiene, y llega a hacerse tan significativa, que por sí sola degrada al hombre sustantivo y espiritual del primer verso, a su pura animalidad en el segundo, para llegar a esa enternecedora, casi lastimera situación del tercero en que toda su arrogancia posesiva del verso anterior no es más que un asustadizo retorno al seno materno. Este estar naciendo permanentemente el hombre de la mujer es otro buen ejemplo de esa cohesión del discurso lírico que señalamos, pues reaparecerá en textos siguientes. Y otra cosa nos interesa en la estrofa: es lo que hay en ella de no característico del hablante lírico del libro, la medida en que en ella éste abandona por un momento su machismo permanente.

Las retóricas clásicas suelen hablar de “figuras de sintaxis” y “figuras de significación”, pero leyendo estos poemas amorosos que son el centro formal y espiritual del libro, uno se pregunta: ¿y qué hay de esta “sintaxis significativa” que logra darles tal perfección formal?

Dentro de esa estructura, el versículo —de veinte y más sílabas rítmicas de sonoridad ritual, corresponde a una sostenida densidad emocional. Por lo mismo, en los raros momentos de serenidad espiritual del hablante, su verso se adelgaza en la medida en que el torrente amoroso encuentra un cauce plácido:

*tú*  
*que soplas*  
*al viento*  
*estas vocales*  
*oscuras*  
 ...  
*estos*  
*acordes*  
*pausados*  
*en el enigma*  
*de lo terrestre:*  
*tú*

se lee en el poema *Vocales para Hilda*, título exacto: vocales, menos que palabras, donde palabra tiene el valor de *su palabra*, su manera habitual de decir. Interesa en este poema esa exacta correspondencia fondo-forma, como diría la crítica tradicional, pero además (siempre hay algo más en esta poesía) interesa *ese*

<sup>38</sup>Amado Alonso: Poesía y Estilo de Pablo Neruda. Ed. Sudamericana, Buenos Aires, 1966.

entrecruzamiento de *ellas*: la amada y la poesía, que llegan a fundirse a ratos en un solo *tú* repetido catorce veces, ¡dos veces siete!

Sin duda queda mucho por decir en un análisis particular de los poemas eróticos que forman la segunda parte del libro, pero algo de lo que deseamos señalar sobre su lenguaje nos saca de sus límites, pues se refiere a una caracterización más general de su obra.

#### LO COTIDIANO, DE UN MODO INHABITUAL

La crítica chilena de los últimos años ha venido usando la presencia de lo *cotidiano* y el empleo del lenguaje *coloquial*, como varas de medir la poesía contemporánea. En su apreciación —básicamente legítima— se ha cometido, a nuestro entender, dos errores frecuentes: suponer lo cotidiano y coloquial patrimonio exclusivo de ciertas tendencias o autores, o creérseles inseparables, de modo que donde no se detectó lenguaje coloquial no se intentó valorar la posible significación de lo cotidiano, y al revés.

Es el caso de la poesía de Gonzalo Rojas, cuyo lenguaje elaborado es determinado por su concepto del verso como unidad fónico-lingüística irrenunciable, de manera que para apreciar acertadamente el modo inhabitual con que en ella se da lo cotidiano, debe considerarse que en la tradición literaria este elemento aparece como *espacio* poético, mientras aquí lo hallamos como *situación* lírica. Lo cotidiano en Rojas no es nunca el espacio. Diríamos que éste no tiene esa "aspiración". Y aún los espacios que podrían parecerlo: tabernas, burdeles, calles, puertos, aparecen teñidos de tal singularidad por la vivencia poética, que resultan únicos, excepcionales.

En cambio abundan las situaciones cotidianas, a tal punto que muchas podrían reconocerse en la prensa diaria: muerte de una prostituta, carta de un suicida, drama pasional. Tales situaciones cotidianas no son entregadas en el lenguaje coloquial que parecería corresponderles, sino en el claroscuro típico de su sintaxis personal, que sostiene el discurso entre una sugerente realidad-irrealidad:

*Juro que esta mujer me ha partido los sesos,  
porque ella sale y entra como una bala loca,  
y abre mis parietales, y nunca cicatriza*

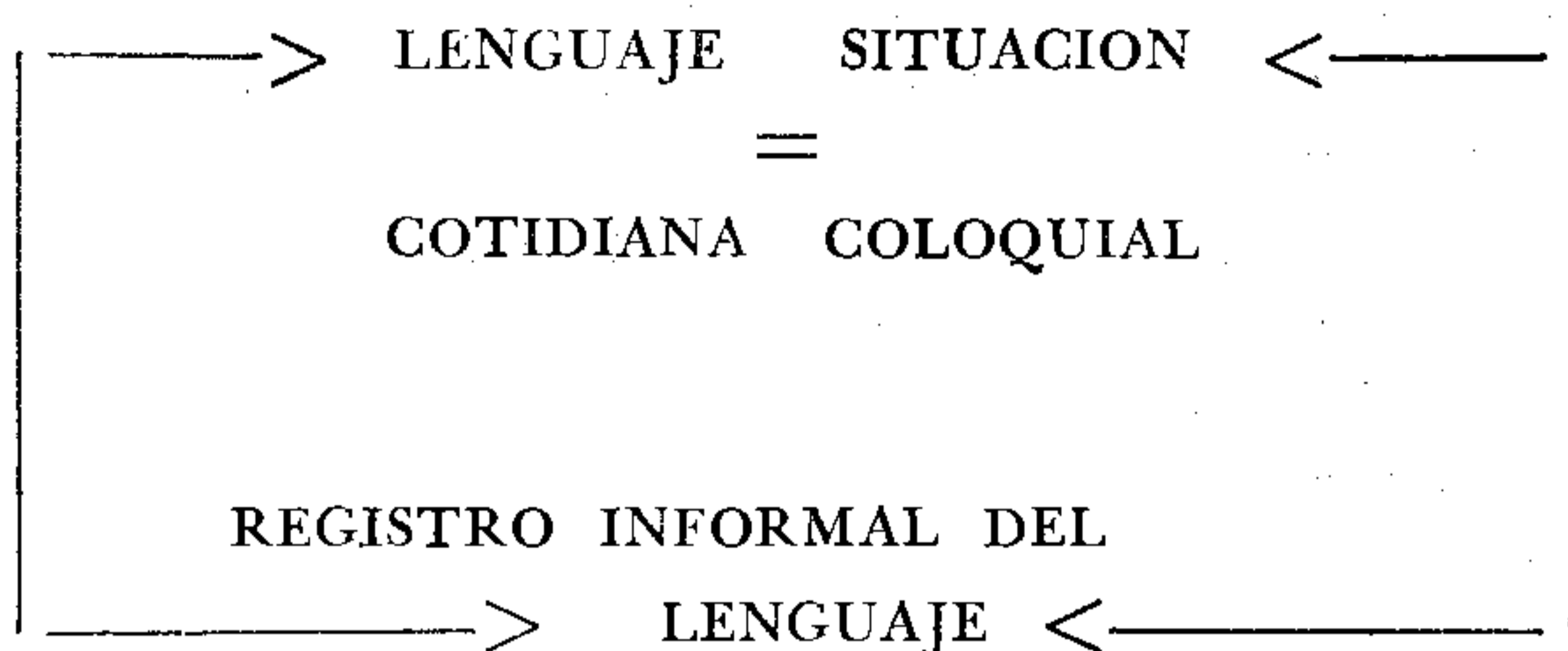
(Carta del Suicida)

*Este cuadro de cuerpos destrozados fue tu obra maestra  
por la composición y el colorido de las líneas profundas*

(Drama Pasional)



Entre el tipo de situación y el lenguaje que la expresa, los lingüistas reconocerán fácilmente una incongruencia en relación al esquema normal que sería:



Lo interesante es que tal desajuste enriquece la lengua poética. Otro enriquecimiento, ya no formal sino conceptual, se produce por la valoración personal de lo cotidiano: mientras la poesía contemporánea ve en este elemento lo equívoco, frustrante y sin sentido de la vida, en Rojas las cosas corrientes aportan la carga de humanidad que el tiempo ha depositado en ellas, comunicando a las situaciones en que participan un carácter misteriosamente cordial, o cordialmente misterioso:

*Pero daría mi alma  
por besarte a la luz de los espejos  
de aquel salón, sepulcro de la carne*

donde las cosas (espejo, salón) no sólo anuncian la muerte, sino que se convierten en ella, son sepulcro de la prostituta. Pero como en ésta se cumplía el ritual del perpetuo nacimiento del macho:

*salíamos de ti paridos nuevamente  
por el placer, al mundo*

su muerte dejará para siempre algo nonato en la juventud del hablante.

La situación que pudo ser no sólo cotidiana, sino hasta vulgar, se mitifica y proyecta a todo el destino humano:

*y te perdí, y no pude  
nacer de ti otra vez, y ya no pude  
sino bajar terriblemente solo  
a buscar mi cabeza por el mundo.*

## EL ESPACIO SOCIAL Y LA NOSTALGIA

Fácil es advertir que el espacio poético en OSCURO, y en toda la obra de Gonzalo Rojas, es la sociedad, no como abstracción teórica, sino como mundo del hombre. Pero por su misma vastedad, este espacio es vislumbrado en cada poema desde una zona particular, urbana o rural: la mina, la cordillera, los puertos. (Los pocos espacios cerrados son casi siempre hostiles). Sería sin embargo artificial tratar de aprehenderlos como puro espacio físico, porque la presencia del hombre los impregna de sí, tanto como ellos determinan la atmósfera humana. Esto resulta particularmente notable en la imprecación y la ternura:

*Nostalgia de la calle de la infancia:*

*Orompello es el año veintiséis de los tercios adoquines  
y el coche de caballos  
cuando mi pobre madre qué nos dará mañana al de-  
sayuno,  
y pasado mañana, cuando las doce bocas, porque no,  
no es posible  
que estos niños sin padre.*

E indignación ante la fatuidad, la vanidad de "Los letrados":

*Yo los quisiera ver en los mares del sur  
una noche de viento real, con la cabeza  
vaciada en frío, oliendo  
la soledad del mundo,  
sin luna,  
sin explicación posible,  
fumando en el terror del desamparo.*

En el primer caso, los seres marcando para siempre su espacio físico. En el segundo, el espacio marino como un gigantesco espejo para desenmascarar a los inauténticos. Hay una admirable solidaridad del hombre y su medio en ese acto de "fumar en el terror", o en ese paisaje "sin explicación". No en vano el río de la infancia será "como una arteria más" porque la tierra en esta poesía es el seno materno; los climas son un grupo sanguíneo.

Esta humanización del espacio da una especial significación a los nombres propios invocados, y a ciertos procedimientos del hablante que le permiten cederles la palabra en el texto. Los nombres de personas proyectan el contexto en que figuran al plano significativo, anímico, vital o histórico social que evocan al lector,

pidiéndoles una participación activa, que se exprese en una lectura intencionada, ajena a la inocencia. Por otra parte, la introducción de otra voz ajena al hablante básico, (señalada a veces con un guión) tiende a encontrar una resonancia coral que apoye el discurso, o bien aspira a reforzarlo, mediante la presentación de una especie de testigo. Este nos parece el caso del breve poema

L O S N I Ñ O S

—Entre una y otra sábana, o aún más rápido que eso,  
 en un mordisco  
 nos hicieron desnudos y saltamos al aire ya feamente  
 viejos,  
 con la arruga de la tierra.

Como vimos en el fragmento de *Orompello*, y veremos ahora en *Carbón*, el espacio puede reducirse físicamente al ámbito familiar, sin que por eso pierda su dimensión social. Porque —como hemos dicho— en esta poesía la sociedad no es abstracción teórica, ni una realidad externa aludida por el hablante, sino un mundo fundado por el YO y el TU de la pareja original, en el acto de poblar la tierra. Por eso, la solidaridad humana del hablante no se hace sólo discurso, sino conducta. Más que un *hablar contra* la muerte, la explotación, la inautenticidad, la injusticia, la poesía es un *actuar* contra ellas. Su palabra es una forma de asumir su dignidad humana. De allí que esta poesía, tan comprometida con el destino humano, pueda sangrar “sobre la carne caliente del asunto”<sup>39</sup> histórico-social, sin ser nunca panfletaria.

En pocas antologías chilenas falta, y en ninguna debería faltar, este bello poema nacional. Poema fundamental, del que, tal vez a causa de su aparente sencillez formal, falta una lectura en toda la profundidad que autoriza leerlo sin título:<sup>40</sup>

C A R B O N

*Veo un río veloz brillar como un cuchillo, partir  
 mi Lebu en dos mitades de fragancia, lo escucho,  
 lo huelo, lo acaricio, lo recorro en un beso de niño*

<sup>39</sup>Gabriela Mistral: “Cómo Escribo”, en *Páginas en Prosa*. Ed. Kapeluz, Buenos Aires, 1965.

<sup>40</sup>Con posterioridad conocimos el análisis de Mario Rodríguez Fernández en su comentario de *Contra la Muerte*. *Anales de la Universidad de Chile*, N° 135, 1965.

como entonces,  
cuando el viento y la lluvia me mecían, lo siento  
como una arteria más entre mis sienes y mi almohada.

*Es él. Está lloviendo.*

*Es él. Mi padre viene mojado. Es un olor  
a caballo mojado. Es Juan Antonio*

*Rojas sobre un caballo atravesando un río.*

*No hay novedad. La noche torrencial se derrumba  
como mina inundada, y un rayo la estremece.*

*Madre, ya va a llegar: abramos el portón,*

*dame esa luz, yo quiero recibirlo*

*antes que mis hermanos. Déjame que le lleve un buen  
vaso de vino*

*para que se reponga, y me estreche en un beso,  
y me clave las púas de su barba.*

*Ahí viene el hombre, ahí viene*

*embarrado, enrabiado contra la desventura, furioso  
contra la explotación, muerto de hambre, allí viene  
debajo de su poncho de Castilla.*

*Ah, minero inmortal, ésta es tu casa*

*de roble, que tú mismo construiste. Adelante:*

*te he venido a esperar, yo soy el séptimo  
de tus hijos. No importa*

*que hayan pasado tantas estrellas por el cielo de estos  
años,*

*que hayamos enterrado a tu mujer en un terrible agosto,  
porque tú y ella estáis multiplicados. No  
importa que la noche nos haya sido negra  
por igual a los dos.*

*—Pasa, no estés ahí*

*mirándome, sin verme, debajo de la lluvia.*

Diremos, en primer lugar, que en *Carbón* se asiste a la fundación del mundo mítico de una gran poesía. Por eso, el padre es *el hombre*; la madre *su mujer*, y ambos están *multiplicados*. En ese mundo es fácil reconocer el clima bíblico, en la situación privilegiada del varón, la dependencia femenina y la misión pobladora de la pareja.

El texto *dice* que el ambiente, más que dramático, es catstrófico: la noche "se derrumba" y "no hay novedad"; es decir,

esa situación de aplastamiento se presenta como lo normal. Leyendo "entre el sentido y el sonido" del poema, resulta además característico de esa "posibilidad de una melodía tomada del significado de los tonos dramáticos" que parece clara en la poesía de Rojas, y que hace tan difícil como indispensable su correcta *lectura* para que el texto entregue toda su significación.

*Miremos*, a la manera que venimos proponiendo en este trabajo, una estrofa: la segunda, ya que la primera ha sido la presentación del mundo, el primer día de la creación, y su mayor interés apunta más bien al plano temporal en que se nos da, en un tiempo verbal que actualiza el pasado, y los sentidos con que se recobra, a través de sensaciones de gran sensualidad: "huelo", "acaricio". *Miremos*, pues, la segunda:

1.—Consta de seis versos, divididos en dos grupos simétricos.

2.— Los tres primeros están en la interioridad profunda del hablante. Puertas adentro del hogar. El padre, en esa intimidad, es captado por los sentidos profundos, es un *olor*. El padre es de este mundo, pero no está en él: viene.

3.— Los tres últimos están en el exterior, hostil, que sólo se nos da en sentidos más externos y fáciles de dejarse engañar por las apariencias: la vista, "lo veo".

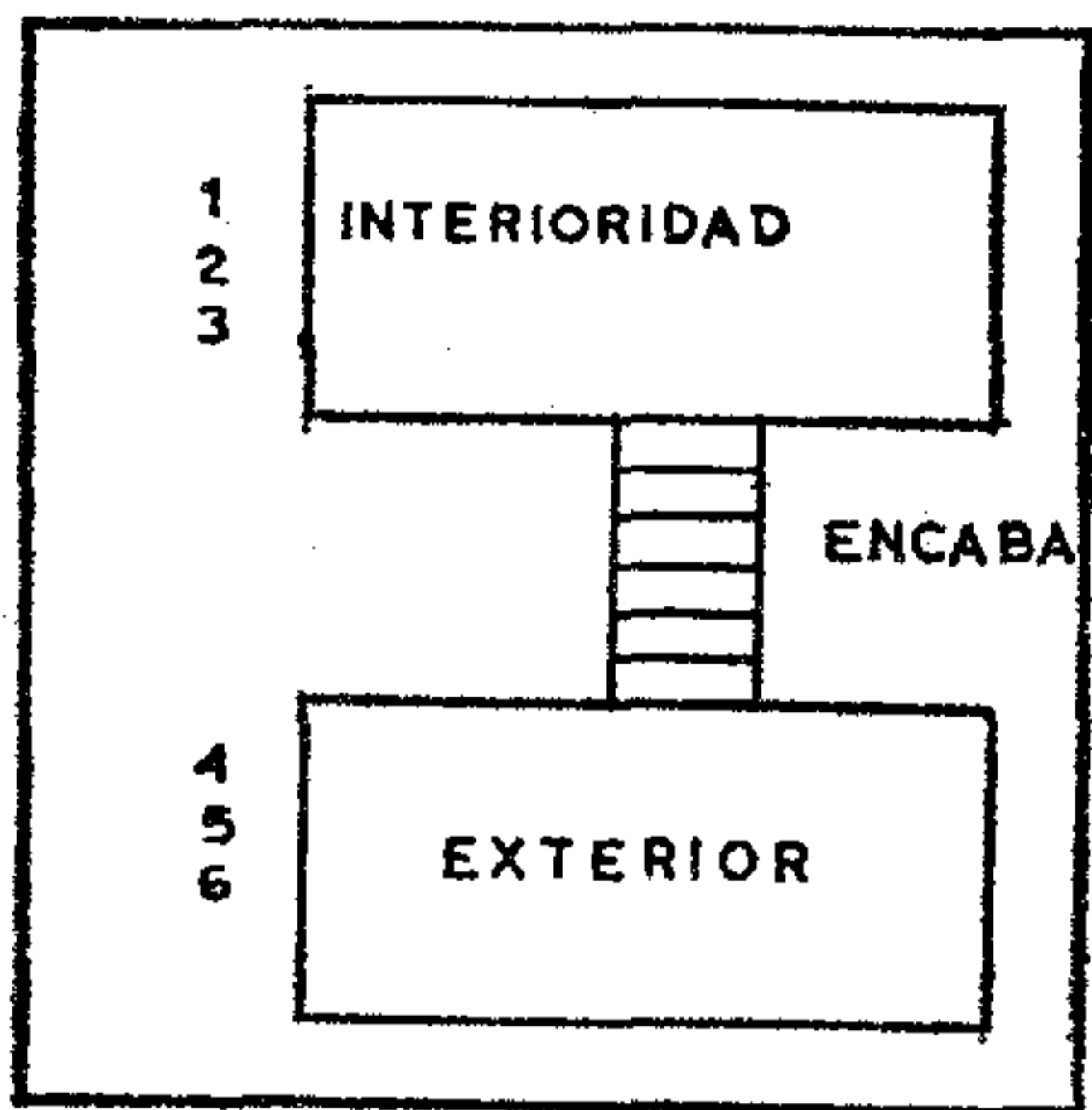
4.— Ahora bien, el padre mismo, en este momento, se halla en el centro exacto de lo objetivo-subjetivo. Esto determina ese encabalgamiento extremo del verso límite, el tercero, que al separar el nombre de su apellido, no sólo divide la estrofa, sino que parte en dos al hombre:

—JUAN ANTONIO, en su mundo familiar, donde se le espera: "*viene*". Allí se le conoce un destino, e interesa que se cumpla.

—ROJAS, nada más, para el mundo externo, uno más entre muchos, sobre *un* caballo, *un* río: el adjetivo ya no define. ¿Va, viene? No se sabe. Ni importa.

Después de este *mirar* la estrofa, que venimos proponiendo como método de análisis válido para el lector, ya puede éste recrear la suya. Nosotros la vemos como su Lebu natal de la primera estrofa: con dos orillas, de un lado, la profunda intimidad del hablante; de otro, la sociedad. Y el padre, cruzando de una a otra orilla por el encabalgamiento sabiamente tendido. Pero el

río que cruza es en realidad un torrente de oscuridad, la noche corriendo entre el agua mortal del primer verso y la luz *estremecedora* del último. Hay que leer las estrofas siguientes para ver que, además, el puente entre el hombre y el mundo era el *trabajo*. Esta es nuestra estrofa:



Estrofa = Lebu (La Tierra)

Río = oscuridad (¿la rutina?)

Puente = el trabajo humano.

La oscuridad no ha cumplido aquí —ni nunca en Rojas cuando proviene de la interioridad del hombre— el mismo papel simbólico que en ese bello poema *Oscuridad Hermosa*, que veremos aparte. En *Carbón* ¿no es curioso? lo oscuro es hostil, es lo que se desea abandonar: ¿el fondo de la mina? Hay (o creemos ver) una profunda comprensión del alma minera: no están aquí los dramáticos cuadros de *Sub Sole* o *Sub Terra*, pero están —algo mucho más difícil de hacer presente— sus huellas en la personalidad del habitante minero.

Así, en la tercera estrofa, más que el portón, es esa luz que trae la madre la verdadera entrada a la casa, al hogar. Es a través de ella que el hombre abandona el medio exterior hostil y encuentra el refugio familiar. La mitificación del mundo familiar alcanza así un sentido épico en este chilénísimo suceso del regreso del padre, tan familiar para nosotros, bajo el cual nos atrevemos a señalar, como “*fundamento estructural*”<sup>42</sup> de esta estrofa, la llegada del mio Cid a San Pedro de Cardaña, donde sus hijas y Jimena que lo esperan salen a recibirlo “con lumbres o con candelas”:

“*Cuando tocan la puerta ya saben quien ha llegado.*”

<sup>42</sup>Robert Frost: “La imagen que un poema crea”, en *Prosa de Frost*. Ed. Troquel, Buenos Aires, 1969.

<sup>43</sup>Expresión de Pedro Lastra: en “La tragedia como *fundamento estructural* de *La Hojarasca*.” 9 *Asedios a García Márquez*. Ed. Universitaria, 1969.

*¡Dios, qué alegre está el Abad don Sancho!  
Con velas y con candiles se avalanzan al patio...<sup>43</sup>*

La legitimidad de nuestra interpretación se funda además en la sonoridad arcaica de ese "buen vaso de vino" (¿o un vaso de buen vino?)

Es posible que alguien considere exagerada la forma en que insistimos en la manera particularísima cómo cada recurso, motivo o actitud lírica funciona en OSCURO, pero aún debemos señalar otro elemento importantísimo: la particular función de los *números* en esta poesía, de las cifras aritméticas. El papel que éstas juegan en la lírica contemporánea ha sido bien analizado en un estudio reciente: "El número contemporáneo no implica tampoco ninguna armonía superior, a la manera establecida por los pitagóricos, de tan amplia resonancia en el medievo y durante el Renacimiento...<sup>44</sup>. Y es ese sentido pitagórico el que justamente retoma en la poesía de Rojas, de donde resulta que ella se inserta en una tradición bien definida, que —tanto como la forma de darse en ella de lo cotidiano y el lenguaje coloquial— la separa y distingue de otros sectores de la poesía actual, en que el número significa en general pérdida de la identidad, deshumaniza, cuando no vuelve francamente absurdo y disperso el mundo. Pero, sigue el estudio, "Parte de la lírica hispanoamericana del siglo xx, tocada de lo que para la narrativa continental de la misma época se llamó *realismo mágico*, no podía desentenderse de los alcances cabalísticos de la cifra..."

El mismo estudio cita en este aspecto nombres tan caros a Gonzalo Rojas como Gabriela Mistral (de ella ha tomado el epígrafe principal de OSCURO) y César Vallejo, y pensamos que su propia poesía debe figurar entre las que más certeramente retoman esa tradición.

Era indispensable considerar este aspecto en el caso particular de *Carbón*, pues es justamente la perfección bíblica de los números: el siete explícito y el tres implícito en sus elementos aludidos, los que permiten interpretar correctamente el giro de la situación lírica, que lo convierte en una verdadera parábola del hijo pródigo al revés, del padre que, desolado y maldiciente, regresa a los brazos del hijo. ¡No de cualquiera! Del *séptimo* de sus hijos, que por eso puede cumplir el milagro de hacerlo "minero inmortal", es decir, poético...

<sup>43</sup>Anónimo: Poema de Mio Cid: "Imitación verso a verso", de Floridor Pérez. Ed. Nascimento, 1977.

<sup>44</sup>Hugo Montes: "El Número en la Poesía Contemporánea", en Boletín de Estudios Filológicos. Universidad Austral, Nº 11, diciembre 1976.

Todo esto parece simple y sin duda lo es, pero lo señalamos porque quien no enfrente así la lectura de esta obra vital, estremecida, pero también elaborada y exacta, se quedará, lamentablemente, con sólo el run run de las palabras.

Por lo mismo —y aunque en este trabajo hemos evitado intencionalmente ejemplificar con los poemas más analizados por la crítica chilena—, debemos recurrir a *Oscuridad Hermosa*, para probar lo afirmado: que es notable como el *silencio y la oscuridad* cambian de signo, al pasar de la intimidad del hombre al medio social, donde adquieren un carácter claramente negativo. Para una cabal interpretación de *lo oscuro* como indicio primero del libro, es necesario tener presente el pleno sentido que alcanza en este logrado poema:

### O S C U R I D A D H E R M O S A

*Anoche te he tocado y te he sentido  
sin que mi mano huyera más allá de mi mano,  
sin que mi cuerpo huyera, ni mi oído:  
de un modo casi humano  
te he sentido.*

*Palpitante,  
no sé si como sangre o como nube  
errante,  
por mi casa, en puntillas, oscuridad que sube,  
oscuridad que baja, corriste, centelleante.*

*Corriste por mi casa de madera,  
sus ventanas abriste  
y te sentí latir la noche entera,  
hija de los abismos, silenciosa,  
guerrera, tan terrible, tan hermosa  
que todo cuanto existe,  
para mí, sin tu llama, no existiera.*

Si bien todo el texto participa de ese sentimiento de lo numinoso señalado en estas páginas, son los dos versos finales los que hermanan el silencio y la oscuridad en su capacidad de fundación mítica del mundo.

Los textos leídos o aludidos nos han permitido ubicar otros dos motivos recurrentes: la nostalgia y la “retrospectiva de la infancia” que, como lo cotidiano y el lenguaje coloquial, han sido también



varas de medir la poesía actual por la crítica de estos años. Y con razón, como creen unos; o sin razón, como piensan otros. Ignoro hasta qué punto estos últimos concederán autoridad a esta afirmación: "Todo lo que se escribe en estos tiempos, y que vale la pena leer, está orientado hacia la nostalgia"<sup>45</sup>. Orientación hacia la nostalgia que también toma una dirección muy particular en OSCURO. (Y es hora de decir que nos referimos a él pensando en la poesía de Gonzalo Rojas completa).

Primero, cuando se dirige a la infancia, no lo hace como al paraíso perdido que ha significado en la tradición literaria, sino como a una edad tan conflictiva como las otras, pero más determinantes. Su dramatismo surge del hecho que el verdadero anhelo del hablante no parece ser *de qué modo regresar* a la infancia, sino más bien *de qué modo escapar* de ella, de su marca indeleble.

Segundo, con más frecuencia que a la infancia, en esta poesía se regresa a la adolescencia y al comienzo de la juventud, caso menos frecuente en la tradición literaria nuestra. Y esa temprana edad tampoco es de oro, sino metal que hiere. Hasta ella debió ascender el hombre sólo para empezar a rodar hacia el adulto que no tiene más remedio que ser.

Este instalarse en "un punto de hablada"<sup>46</sup> juvenil da una apreciación muy personal al paso del tiempo (motivo también central de su obra) mientras que ese regreso a una edad mítica intermedia, que de ese modo se plantea como un viaje trunco, provoca *lo oscuro* de esta poesía, que no ha vuelto a la fuente original, a la pureza del manantial primero.

Pero de allí también su idealismo, su ansia de placer, su ritmo acezante, su energía, su urgencia. Y esa sería además a nuestro entender, la fuente erótica de su machismo engréido tan nacional, que nos parece la forma más visible en que esta escritura de tanto arraigo humano y geográfico, asume la chilenidad como conducta humana, como un modo de ser chileno.

Y de allí también su fuerza, su propia juventud contagiosa, porque también yo

### A VECES PIENSO QUIEN

*A veces pienso quién, quién estará viviendo nonco mi  
juventud  
con sus mismas espinas, liviano y vagabundo,  
nadando en el oleaje de las calles horribles, sin un cobre,*

<sup>45</sup>Julio Cortázar: Rayuela. Ed. Sudamericana, Buenos Aires.

<sup>46</sup>Expresión de Ortega y Gasset.

*remoto, y más flexible: con tres noches radiantes en las  
sienes*

*y el olor de la hermosa todavía en el tacto.*

*Dónde andará, qué tablas le tocará dormir a su coraje,  
qué sopa devorar, cuál será su secreto  
para tener veinte años y cortar en sus llamas las páginas  
violentas.*

*Porque el endemoniado repetirá también el mismo error  
y de él aprenderá, si se cumple en su mano la escritura.*

Escritura que ha cumplido cuarenta, sin dejar de tener “veinte años y cortar en sus llamas las páginas violentas”.

Sea éste un primer paso —y no sólo un traspie— en la tarea crítica de averiguar “cuál será su secreto”, en este libro OSCURO y luminoso.

Combarbalá, Norte de Chile, Invierno de 1977.