

## La poesía de Gonzalo Rojas

Hilda May.

1.1. *Introducción.*

1.2. *Memoria, imaginación, plasmación.*

1.3. *1917-1927: Niñez, orfandad. La palabra en el mito del relámpago.*

1.4. *1927-1937: Crecimiento, desollamiento. Perder para ser: Primera vuelta al mundo.*

1.5. *1937-1947: Mandrágora: de la trampa a la intemperie. Cumbre y apuesta. El intraexilio. La misera del hombre.*

1.6. *1947-1957: Poesía y conducta. Arco del fundador hacia adelante y hacia atrás. Del largo aprendizaje.*

1.7. *1957-1967: América es la casa. Contra la muerte: un espacio en la poesía latinoamericana.*

### I.I. INTRODUCCIÓN

#### **Situación de la obra de Gonzalo Rojas en la poesía hispanoamericana contemporánea.**

No nos proponemos presentar al poeta chileno exclusivamente frente a su generación, la de 1938, ni frente a las promociones más actuales surgidas en el plazo de estos últimos cincuenta años en su país. Nos interesa abrir el compás y verlo en el horizonte de los poetas genuinos en lo que puede llamarse su luz propia, ajeno siempre al bullicio de los aplausos y las modas efímeras, para mostrar lo original de su visión y su lenguaje, objetivo central de esta investigación. Pensamos que se justifica situar su nombre y su obra en relación con los Progenitores o "fundadores" de los grandes sistemas imaginarios del continente, posteriores a Rubén Darío, muerto en 1916, la mayoría de los cuales inició su tarea creadora en la década de 1920, más su necesaria inclusión en el plazo generacional que le corresponde, esto es el de José Lezama Lima y Octavio Paz, por ejemplo, con quienes se le ha vinculado con frecuencia, aunque personalmente lo vemos en mayor afinidad con Eduardo Anguita y Jorge Eduardo Eielson. Sin olvidar, por otra parte, que la visión y el lenguaje de este solitario parecen más bien dialogar por lo hondo con los sistemas de los dos mayores solitarios de nuestras décadas: Vallejo y Rulfo; no importan aquí las vertientes expresivas del verso o de la prosa sino la carga del sentido según el dictamen Poundiano. "¿Quién que es no es rulfiano en nuestra América?" ha escrito Rojas en alguna parte (1). Dicho ciclo, el ya nombrado antes, sobrepasa el período de entreguerras y responde a nuevos ideales estéticos y políticos y a otras situaciones: Guerra Civil Española, de tan hondo impacto entre los jóvenes escritores al cierre de la década del 30, advenimiento del segundo conflicto mundial, más la crisis del surrealismo el mismo año 38 y el descrédito de las vanguardias.

Con razón ha dicho Harold Bloom que "todo poeta es un ser atrapado en una relación dialéctica (transferencia, repetición, error, comunicación) con otro u otros poetas". [El paréntesis está en el original] (2). En nuestro caso podemos apreciar la justeza de este enunciado, pues en Rojas se cumple en profundidad este diálogo con los precursores y también con sus coetáneos incluyendo, por cierto, a los exponentes más jóvenes de la poesía de hoy en su país y en América. Así lo reconoce el crítico Jaime Giordano cuando escribe:

La capacidad de comunicación y diálogo entre la poesía de Gonzalo Rojas y los discursos poéticos más actuales en Chile, llama profundamente la atención...

Este diálogo más estrecho entre [él] y la poesía actual no es sólo de irracional simpatía, sino de estricto oficio....

Tal como Neruda les arrebató mucho del espacio lírico a los poetas "lárnicos" con su *Memorial de Isla Negra* (...) Gonzalo Rojas ha "resurgido" en los años 70 y 80 como una voz poética que ocupa, llena y reina suprema sobre los espacios de la poesía joven, realizando una tarea poética, un testimonio lírico de real vigencia histórica e, incluso, política (3).

El mismo autor ha establecido con insistencia que su ejercicio poético no está fundado en un proyecto de invención, sino más bien en uno de rescate; idea estimable, como veremos, pero discutible. Lo que sin duda quiere señalar con ello son los límites y los riesgos de la originalidad mal entendida, problema que ha preocupado siempre a los poetas más lúcidos.

Es importante destacar, a la entrada de este estudio, el rigor del prólogo de *Materia de testamento*, libro que vino a ser terminado en Berlín en 1988, merced a una invitación oficial del Gobierno Federal Alemán, en el programa de creación artística del Deutscher Akademischer Austauschdienst.

En dicho prólogo se nos ofrecen las ideas cardinales del autor en relación con su propia identidad, a lo que él llama con ironía, "la identidad del alumbrado". Sin duda quiso aludir bisémicamente a su libro *El alumbrado*, y al temple o *Stimmung*, de su visión poética.

Este autoanálisis registra un juego de ideas estéticas en relación con su propia obra y llama la atención desde el principio el título de ese texto: "De donde viene uno". Reparemos en que no se dice allí "De dónde viene uno", desde una inquisición si se quiere enfática, sino "De donde viene uno", esto es desde una dimensión perpleja y conjetural en la que habríamos de leer: De donde viene uno (si es que viene).

Consultado el autor sobre el significado que le asigna a esa introspección, nos entregó los manuscritos de dicho documento que redactara la noche del 27 de junio de 1988 para una lectura pública de su poesía al día siguiente en la Universidad Libre de Berlín.

Estimamos que se trata de una formulación estricta y coherente como ocurre en algunos prólogos de Darío (4) o de Borges (5) en los cuales se ahonda en problemas como la formación del autor, en sus afinidades electivas y en su experiencia poética por medio de reflexiones muy personales. No es frecuente, por lo menos entre los poetas sudamericanos, una mirada tan lúcida sobre su oficio mayor y una conciencia tan clara del límite.

Nos ha llamado la atención que algunos de los críticos y reseñadores de este último libro del autor se hayan detenido en la calidad de su prosa y en la vivacidad crítica de este prólogo (6). Pensamos que en un trabajo como el nuestro se impone la lectura directa de esta pieza documental en la medida en que contribuye no sólo a una aproximación más justa a su obra, sino también a un enfoque generacional. Por eso mismo hemos incluido el testimonio "in extenso" como ANEXO, que se nos da como indispensable para la comprensión de esta parte de nuestro trabajo. Hay otros prólogos y estudios del mismo autor que merecen nuestra atención como por ejemplo el "Ars poética en pobre prosa", delantero de la obra *Oscuro*, y otro tan breve e intenso como éste, en su libro *Del relámpago*. También hay puntos de vista de gran validez para nuestra orientación en tres trabajos suyos: "Darío y más Darío" (7), "Testimonio sobre Pablo de Rokha" (8), con el cual guarda una estrecha filiación, y "Recado del errante"; éste último como una entrada en su diálogo con el sistema imaginario de Gabriela Mistral. Disponemos asimismo de algún otro material de esta naturaleza, pues como Rojas ha sido desde su juventud catedrático de teoría literaria en diversas universidades de América y Europa, ha concurrido a numerosos congresos y "simposia" con ensayos sobre los problemas de la creación literaria y su visión, en cuanto poeta, de otros poetas. Señalamos esto último porque estas contribuciones de Gonzalo Rojas ofrecen un pensamiento singular desde un ángulo más creativo que teórico.

De todos los escritores chilenos, salvo Vicente Huidobro con sus manifiestos creacionistas, tal vez Rojas sea el único que haya mostrado esta dimensión reflexiva constante, en la medida en que la tarea poética se le dio siempre como una actividad crítico-creadora. Prueba de ello son los diálogos o encuentros literarios, nacionales e internacionales, que ideó y llevó adelante entre los años 1958 y 1962, para promover, justamente, el libre juego de las ideas estéticas de los escritores nacionales e hispanoamericanos, antes de que surgiera el "boom", con la presencia de unos doscientos escritores y pensadores de diversos continentes. Esta actividad, que parece lateral o tangencial al oficio poético, es verdaderamente singular, y el caso de su conductor verdaderamente único.

Tuvimos la oportunidad de asistir durante los cuatro años mencionados a estos seminarios abiertos a los públicos de especialistas y lectores y nos consta la jerarquía de ellos y su influjo en las letras latinoamericanas. Posteriormente volveremos sobre este modo de "poesía activa", como el mismo autor la ha llamado, y acerca del que hay todo un libro, del cual es autor Marcelo Coddou, de Drew University, Estados Unidos (10).

¿Cómo consiguió el poeta construir estos diálogos con tal rigor, merced a qué impulso salvo el suyo personal? Al parecer fue la poesía misma, su propia poesía, la que lo llevó a un ejercicio de comunicación semejante, inédito e insólito, con una voluntad de sacrificio casi apostólica. Varios críticos sostienen que Rojas siempre ha sabido ver hacia atrás y hacia adelante, y por ello juzgó indispensable volver al gran espíritu autocrítico de la conocida Generación de 1842 en la que sobresalen las figuras próceres de Andrés Bello y Domingo Faustino Sarmiento, y en las que germinó un proyecto de auténtica autonomía cultural latinoamericana. Dicha mirada a ese plazo del siglo XIX, más su experiencia personal de poeta hijo de las vanguardias de este siglo, lo habría llevado a la tarea que hemos comentado y en la que profundizaremos después.

Marcelo Coddou recoge, entre muchos otros, dos testimonios que nos parecen valederos para entender el significado de estas reuniones. El de Baeza Flores, que relaciona la tarea de Rojas con la de Bello:

en nuestro Gonzalo Rojas el fervor de la donación, de la entrega, de la iluminación, la inteligencia y sensibilidad, hondamente aleccionadora, docente, guiadora y maestra, vienen desde el ejemplo que nos dejó sembrado este clásico de nuestro siglo XIX y que sigue vigente hoy (11).

y otro, del novelista José Donoso, el autor de *Casa de campo*, que sitúa "el crecimiento de su conciencia de lo que estaba sucediendo y de lo que podía suceder en la novela hispanoamericana en dos circunstancias personales: su permanencia en Buenos Aires del 58 al 60 y su participación en lo que él designa como el Congreso de Intelectuales de la Universidad de Concepción, Chile, en 1962". Coddou transcribe dos párrafos pertinentes del propio Donoso en su *Historia personal del boom*:

El tema sobre el cual se volvía y volvía (en las sesiones de trabajo), y que predominó en forma clara, fue la queja general de que los latinoamericanos conocíamos perfectamente las literaturas europeas y la norteamericana, además de las de nuestros propios países, pero que, incomunicados por la falta de medios para hacerlo y por el egoísmo y la miopía de las editoriales y los medios de difusión, ignorábamos casi completamente las literaturas de los demás países del continente.( ... )

En lo que se refiere a mi experiencia, trazó una línea clarísima que me dio el pase para atreverme a pensar literariamente ya no en términos de lo "nuestro" en cuanto chileno, sino de lo "nuestro" en cuanto lo mío chileno podía, y tenía, que interesar a millones y millones de lectores que componen el ámbito del habla castellana, y rompiendo las fronteras tan claramente marcadas, inventar un idioma más amplio y más internacional (12).

Todavía nos parece ver en los grandes salones y aulas de la Universidad de Concepción de Chile, donde se verificaron las reuniones, a escritores juntos por primera vez -y posiblemente por única vez-, a escritores como Ernesto Sábato, Alejo Carpentier, Pablo Neruda, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, José María Arguedas, Enrique Anderson Imbert, Jesús Lara, Jaime García Terrés, Mario Benedetti, Carlos Martínez Moreno, Jorge Zalamea, José Antonio Portuondo, José Bianco, Peregrino Junior, Sebastián Salazar Bondy y otros altos escritores exponentes de la Patria Grande, como habría dicho Martí; más algunos norteamericanos como Linus Pauling -premio Nobel de química-, y poetas innovadores como Allen Ginsberg y Lawrence Ferlinghetti, más todavía otras grandes personalidades de Europa como John D. Bernal, Gianpietro Puppi, Francesco Flora y Julián Marias.

Lo mismo que ha ocurrido en otras convocatorias semejantes, a última hora excusaron su asistencia -pero adhirieron con adhesión máxima al espíritu de estos debates-, figuras como Max Brod, Gaston Bachelard, André Breton, Octavio Paz y Dámaso Alonso.

La repercusión de estas tareas fue considerable y hoy se las estima como un capítulo necesario en la historia del proceso cultural del continente hispanoamericano comparables a los diálogos de la Abadía de Pontigny, en 1920.

Ha habido por cierto muchos otros congresos, como el de La Habana en 1968, de apreciable audiencia, pero ninguno de ellos ha alcanzado la vibración creadora de aquellos cuatro grandes certámenes consecutivos. Porque ése también es un rasgo que caracteriza al pensamiento y al quehacer del poeta que nos ocupa: la continuidad sistemática de su trabajo. Dicho con sus palabras: -"Lo que no tiene continuidad no tiene realidad"

Acerquémonos ahora al texto mismo de su prólogo.

El escritor empieza proponiendo dos de las claves de la generación a la cual pertenece: una mayor conciencia crítica del lenguaje y un propósito de apertura a América y otros continentes. Como la pieza es testimonial, la fraseología se ofrece espontánea y a la vez muy lúcida. Por ejemplo cuando subraya, casi al empezar el texto, cierto contrapunto entre lo original y lo imitado con la mención de dos ríos: El Sena de París y su mito -con los simbolistas y los surrealistas al fondo-, y el Mapocho en cuyas márgenes fundara Pedro de Valdivia la capital de Chile en 1541; todo ello para hacer muy patente, según sus palabras, que los jóvenes de su plazo intentaron "desmapochizar el Mapocho"; pero a la vez intentaron también la desacralización de los influjos parisinos. Alude asimismo allí a algunas fechas, si se quiere simétricas a 1988, como son el centenario de *Azul* (13) y a los cincuenta años de la muerte de Vallejo. Esas dos menciones poéticas, la de Darío y la de Vallejo, son indicadoras de la filiación estética del mismo Rojas, o, por lo menos, de sus preferencias.

De paso, y a párrafo seguido, el prologuista aprovecha para situar la circunstancia histórica de su generación en el horizonte político inmediato, estableciendo la resonancia de la Guerra Civil Española en el espíritu de la juventud latinoamericana de esos días: "Aún ardía la Guerra Civil Española que nos entregara otra imagen de la península, la de la madre ensangrentada, mientras avanzaban los totalitarismos sobre el mundo"... Pasa después a la revisión del estado de cosas literario en su país y determina con precisión el aporte de los grupos estéticos surgidos hacia 1938.

Gonzalo Rojas ha propuesto una clasificación de los Grupos del 38, que pasamos a entregar aquí en calidad de inédita:

1. Grupo Estudio, con la revista homónima y la idea del "milenario" como eje. Presidido por el historiador Jaime Eyzaguirre, sobresalen en él Alfredo Lefebvre, Mario Góngora, Clarence Finlayson y Armando Roa, entre otros.
2. Grupo David. Católico y para-creacionista. Presidido por Eduardo Anguita. Lo curioso es que el único miembro de él es el mismo Anguita.
3. Grupo Realismo Mágico: Miguel Serrano, Juan Emar, Juan Tejeda, Carlos Droguet y Héctor Barreto, entre otros.
4. Grupo del Teatro Experimental, dirigido por Pedro de la Barra. Otros integrantes de importancia: José Ricardo Morales, español nacionalizado chileno -había pertenecido al teatro "El Búho", de Valencia-, Pedro Orthous, Rubén Sotoconil, Agustín Siré, Marés González, María Maluenda, María Cánepa, Bélgica Castro, Jorge Lillo y Roberto Parada.

5. Grupo del Realismo Social: Nicomedes Guzmán, Reinaldo Lomboy, Daniel Belmar, Volodia Teitelboim, Guillermo Atías, Nicasio Tangol, Baltazar Castro, entre otros.

6. Grupo Los Inútiles, con fuerte influjo lorquiano: Oscar Castro, Omar Cerda, Ramón Miranda, entre otros. Parra ha reconocido en este grupo el fundamento de su proyecto de "poesía clara", versus la poesía llamada por él "oscura o metafísica".

7. Grupo Los Alacranes: Jorge Millas, Nicanor Parra y Luis Oyarzún, en tomo a la *Revista Nueva*. También se incluyen en él pintores como Carlos Pedraza y futuros hombres de ciencia como Hermann Niemeyer y Arturo Arias, entre otros.

8. Grupo Rokhiano, con centro en la revista *Multitud*, fundada y dirigida por Pablo de Rokha. Integrantes entre otros, Mahfud Massis y Julio Tagle.

9. Grupo Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura. Fundado por Alberto Romero, presidente de la SECH (Sociedad de Escritores de Chile) y proyectado por Pablo Neruda. Algunos integrantes, entre muchos, por el carácter gremial de la entidad: Julio Moncada, Manuel Guerrero y Leoncio Guerrero, Francisco Coloane, Andrés Sabella.

10. Grupo Los Afines encabezado por Oscar Vila y Raúl González Labbé.

No figuran en la nómina de estos grupos escritores como el narrador Carlos León o el ensayista Eduardo Frei, ni la figura mayor de la narrativa María Luisa Bombal, entre otros, por no haber pertenecido a ninguno de ellos, aunque los tres deben ser registrados en el ciclo del 38.

Volviendo a lo anterior hay que dejar en claro que no sólo se dio el contraste entre el llamado Grupo Angurrientos, hijo en cierta medida del criollismo pero ya distante de él, y el Grupo Mandrágora, de aproximación surrealista, al que el mismo Rojas perteneció y del que fue disidente desde el primer día. Es frecuente que los estudiosos reduzcan el proceso creador durante esos años a los dos grupos mencionados, tal vez por la antítesis estética entre dos actitudes bien diferentes: la del "angurrientismo", presidida por el novelista Juan Godoy, que postulaba la búsqueda de una identidad en cuanto americanidad del sur y no sólo chilena -de ahí su dimensión criollista-, y a la vez una escritura estricta, genuina, con el decoro expresivo y la asimilación de grandes escritores españoles contemporáneos; singularmente de Gabriel Miró -imitado por el mismo Juan Godoy-, y el teatro de Valle-Inclán. Pero no se vea en esto sujeción alguna por parte de dicha agrupación, sino un mayor acuerdo con el abolengo hispánico. Un ejemplo: cuando se funda el Teatro Experimental de la Universidad de Chile en 1941, en la sala Imperio de Santiago, con Vicente Huidobro y Pablo de Rokha sentados entre ese público, el programa consulta la puesta en escena de dos piezas: *La guarda cuidadosa*, de Cervantes; y *Ligazón*, de Valle-Inclán. El director del naciente teatro -en el que participara tan activamente Margarita Xirgú con su consejo y su presencia- fue, como se ha dicho, el joven Pedro de la Barra, mucho más próximo a las ideas estéticas de Godoy, sin ser un "angurrientista", que a las de los otros grupos. Este Teatro Experimental fue un conjunto único por su calidad en Sudamérica, celebrado por Arthur Miller, Louis Jouvet y otras figuras estelares de la dramaturgia.

Nos corresponde situar de inmediato al Grupo Mandrágora, que empezó llamándose con un designio vistoso: "Poesía negra"; pero no en el sentido de "nègre" (después se ha hablado de "negritud"), sino de "noire", "oscura", en cierta aproximación y adhesión a los ideales estéticos del "Sturm und Drang" (1770-1785), levadura del primer romanticismo alemán.

Integraban este equipo no más de seis personas, los llamados fundadores: Braulio Arenas, Teófilo Cid, Enrique Gómez Correa, que por otra parte eran ardientes huidobristas, lo que ya implicaba una contradicción, pues Vicente Huidobro fue siempre un anti-sur-realista, como sabemos; el mismo Rojas, bastante más joven que los anteriores, Jorge Cáceres -con sus quince años, casi un niño-, y un músico que nunca supo nadie por qué figuraba allí, Renato Jara. Este aire casi de secta, excluyente y autoritario a la vez, guarda un grado de relación con las primeras capillas herméticas del surrealismo. No estaba mal, sin duda, que surgiera un grupo intransigente así, pese a su altanería, en el paisaje literario chileno, frente al derramamiento y consentimiento habituales en Sudamérica en las promociones juveniles. Pensamos que Huidobro contribuyó a esa intransigencia, a ese cuidado por la palabra y por el oficio creador, a ese desvelo. Dichos jóvenes propusieron el ejercicio literario como una insurrección estética y moral al mismo tiempo, en lo que advertimos de nuevo el influjo de las lecturas de las revistas más combatientes del surrealismo: *Minotaure*, *La révolution surréaliste*, *Le surréalisme au service de la révolution*; las tres de fácil consulta hoy por las reimpresiones actuales.

Lo interesante es que el programa mandragórico pareció mucho más reflexivo que el de Angurrientos y el de los otros grupos ya descritos; aunque bastante libresco y "literario", pese a su rechazo de lo literario mismo en el sentido de la objeción de los simbolistas. En todo caso se trató de una línea de jóvenes estudiosos y mucho más letrados que sus compañeros de generación; con un registro de lecturas vario y estricto: la de los clásicos españoles, la de los románticos alemanes e ingleses, la de los simbolistas y, por supuesto, el dominio cabal de las vertientes de la vanguardia en Europa; más una formación filosófica apreciable. Los limitaba, sin duda, su desconocimiento del estado de cosas en otras artes, como la plástica, la arquitectura, la música, el cine mismo; aunque su desinformación no era completa por ese trato con las revistas aludidas y otras publicaciones que llegaban especialmente a la casa de Huidobro. Muy otro habría sido su vínculo con la plástica si en esos mismos años hubiera reaparecido en Chile un joven pintor del país, muy próximo en edad a ellos mismos, que se marchó temprano a trabajar en los talleres de Le Corbusier: el conocido Roberto Matta, situado como un espíritu surrealista genuino por André Breton en el *Segundo Manifiesto* de 1930; en el abolengo de Juan Gris, Miró, Ernst y otros grandes pintores ". En todo caso, Mandrágora presenta, mirado desde hoy, cierta aproximación al proyecto de *Orígenes*, grupo estético cubano dirigido por José Lezama Lima, bastante posterior, en el que sí se dio la correlación de las artes con la presencia de pintores tan importantes como Portocarrero y Mariano Rodríguez, aunque también les faltara a ellos el portento y la presencia inmediata de Wilfredo Lam -ya trasladado a París, lo mismo que Matta-, y de Alejo Carpentier, narrador y musicólogo a la par. Como se sabe, éste último estuvo siempre muy próximo al surrealismo -no olvidemos su adhesión y proposición de lo mágico maravilloso-, desde su amistad con Robert Desnos.

Rojas no indaga mayormente en estos pormenores del plazo, aunque estimula reflexiones y más reflexiones a propósito del influjo de la vanguardia desde la presencia misma de Vicente Huidobro, y es singularmente vívido un diálogo suyo

que recuerda allí con el fundador del Creacionismo, lo que explica su desplante disidente, y su mirada siempre respetuosa a la gran tradición clásica.

Tampoco muestra en su prólogo mayor interés por los siete números de la revista *Mandrágora*, en la que colaboró, debido a la escasa jerarquía de esa publicación en tomo de la cual se ha forjado el equívoco mito de la *Mandrágora* chilena, siempre sospechosa de "literaria" para Gonzalo Rojas. Hemos consultado los siete números y disponemos de algunos estudios específicos sobre la revista como el de Klaus Meyer-Minnemann y Sergio Vergara Alarcón, investigación llevada a cabo en la Universidad de Hamburgo, aún sin publicar.

Fuera de Huidobro, el prologuista nos propone algunas ideas sobre Pablo de Rokha, Vallejo, Neruda, la Mistral y el mismo Borges, todos los cuales parecen haber influido en el ciclo de su propia formación. Ya hemos dicho que el autor ha escrito algunas páginas sobre Mistral, De Rokha, Huidobro y Darío, en las cuales se registran esos vasos comunicantes.

Especial importancia tienen para nosotros unas líneas tuyas que se refieren a esa doble relación, siempre constante en él, con la clasicidad por una parte y por otra con la modernidad. Ahí al paso, y casi al desgaire, el autor de *Materia de testamento* toca el problema que Elliott llama "el talento individual y la tradición".

Por último, y sobre la página 14 y 15, considera su diálogo con la realidad física y social de su país, desde la experiencia singularísima de lo que llama su "autoexilio en las cumbres andinas", plazo que parece haber contribuido, acaso más que las lecturas mismas, a su formación literaria. Propone, cerca del cierre, las posibles influencias de los progenitores a los cuales nos hemos referido: Huidobro, Borges, Vallejo, Neruda, Mistral y Darío, sin detenerse mayonnente en el juego de los influjos que tanto apasiona a Harold Bloom.

Querriamos destacar el pensamiento final:

Estoy viviendo un reverdecimiento en el mejor sentido, una reniñez, una espontaneidad que casi no me explico. Es como si yo dejara que escribiera el lenguaje por mí. Parece descuido, y es el desvelo mayor. Estoy dejando que las aguas hablen, que suban las aguas, y que ellas mismas hablen.

Como apreciamos, no pueden estar aquí más nítidas sus claves: la poética del asombro desde la mirada del niño permanente que hay en él; el portento del lenguaje; el prodigio mnémico que opera en este lenguaje.

Y es buena la última sonrisa a propósito de la aparente contienda entre la nueva narrativa latinoamericana y la poesía a propósito de la "recepción" y preferencia.

"No veo la querella", afirma Rojas, riendo con Apollinaire desde la ambigüedad de la pironisa o Sibila, o simplemente desde el silbido por la paronomasia..." "Dejemos que sibilen las serpientes", es la cauda enigmática de ese prólogo.

## Notas

1.- "De donde viene uno". Prólogo a *Materia de testamento*.

- 2.-Harold Bloom, *La angustia de las influencias*. Monte Avila, Caracas, 1973.
- 3.-Jaime Giordano, *Dioses, Antidioses... Ensayos críticos sobre poesía hispanoamericana*. Ediciones LAR, Santiago. de Chile, 1987. pp. 343-257.
- 4.- En el caso de Rubén Darío nos referimos a los prólogos de *Prosas profanas*, *Cantos de vida y esperanza* y especialmente a *El canto errante*, de 1911.
- 5.- Jorge Luis Borges, *Prólogos con un prólogo de prólogos*. Torres Agüero Editor, Buenos Aires, 1975.
- 6.- Cabe mencionar por lo menos tres reseñas, la de Ignacio Valente, *El Mercurio*, Santiago. de Chile, 30 de abril, 1989, más las de los españoles Pedro Provencio, *Revista de Occidente* N- 92, enero 1989, pp. 144-148, y José García Nieto, *ABC*, Madrid, 18 de marzo, 1989.
- 7-Gonzalo Rojas, "Darío y más Darío", *Revista Atenea*, Año XLIV, Tomo CLXV, N° 415-416, pp. 209-220.
- 8.- Gonzalo Rojas, "Testimonio sobre Pablo de Rokha", *Revista Iberoamericana* N° 106-107, enero-junio 1979.
- 9.- Recado del errante", en *Homenaje a Gabriela Mistral*, Universidad Veracruzana, México 1977.
- 10 Marcelo Coddou, *Poética de la poesía activa*, Ediciones Literatura Americana Reunida, Madrid, 1985
- 11.-Alberto Baeza Flores, "Gonzalo Rojas y su ejercicio de diamante". Citado por Marcelo Coddou, *Op. cit.* p 72.
12. José Donoso, *Historia personal del boom*, Barcelona, Ed. Anagrama, 1972. Las referencias mencionadas se encuentran entre las páginas 41-42. Mencionado por Coddou, *Op. cit.* p 72.
- 13.-Rubén Darío, *Azul*, Ed. Excelsior, Valparaíso, 1888.
- 14.-Hay dos libros de Rojas ilustrados por Roberto Matta: *50 poemas y Materia de testamento*.

## **1.2. MEMORIA, IMAGINACIÓN, PLASMACIÓN.**

Demasiado se ha escrito y conjeturado sobre el poder de la memoria y la dialéctica del recuerdo-olvido en la plasmación de una obra, tanto por parte de filósofos como de psicólogos, clásicos y modernos. Parece que Mnemosyné, madre de las musas, pide una reflexión estricta antes de iniciar el estudio de la visión o cosmovisión propuesta en un sistema imaginario definido; pero no entraremos en el presente trabajo en la consideración del arte de la memoria, tal como viene siendo estudiado desde Horacio y Quintiliano hasta Frances Yates, investigadora inglesa que ha

tocado en profundidad este problema que tanto parece interesar a los teóricos de hoy para iluminar el proceso creador.

Queremos, en cambio, dejar claro que el núcleo mnémico tan próximo a la poética del instante, como dice Bachelard, opera apreciablemente en esta lírica que nos ocupa, aunque no se trata de un caso singular o exclusivo entre otros altos poetas de América Hispana, pero sí de un caso sobresaliente, y guarda relación con su temple. Un dato mínimo para ilustrar esto último. En relación con su registro memórico, que llega al virtuosismo, conocemos un texto suyo (1) donde confiesa:

Los dioses me dieron el prodigio mnémico y desde muy niño tomé conciencia de ello. Así cuando profesores y compañeros de aula exageraban con admiración lo que llamaban mis talentos -hartos míseros por lo demás- les decía con humor: inteligencia es mucha palabra, no hay nada de eso en mí. Lo que pasa es que soy un memorión -un memorioso habría dicho Borges-, y el ángel de la memoria me acompaña. Además lo cultivo con aceite.

Por nuestra parte conocemos el desafío de esta verdadera cámara memoriosa suya. En reuniones por ahí, entre familiares y amigos, los ha deslumbrado a todos con el rescate sin un error de capítulos de Cervantes o escenas enteras de Lope, de párrafos vivos de libros increíbles que leyera a los diez años, o a los veinte, o a los cuarenta; de situaciones remotas, de nombres aparentemente perdidos en el laberinto de las fechas.

Pensamos que esta disposición de su talante ha favorecido en él, en cuanto poeta, el tratamiento del tiempo como una circularidad incesante asumiendo lo, inmediato y lo remoto en un solo juego. Son incontables sus textos en los que se cumple esa instantaneidad reveladora. Es lo que Octavio Paz (2) ha llamado la consagración del instante, al enfocar el poema como tiempo arquetípico, idea tal vez explorada en el libro de Gaston Bachelard *La intuición del instante*, publicado la primera vez en las ediciones Stock de París, en 1932.

Siempre nos ha parecido cautivante el tiempo vertical en Rojas, lo inmóvil de él tan próximo a cierta estabilidad esencial, en el curso de los cincuenta años de su obra, y la fidelidad que mana de ello. Fidelidad a lo oscuro y no repetición por la repetición, como dice en la tercera estrofa de "Numinoso", primer poema de su libro *Oscuro*:

Miseros los errantes, eso son nuestras sílabas: tiempo, no  
encanto, no repetición  
por la repetición, que gira y gira  
sobre  
sus espejos, no  
la elegancia de la niebla, no el suicidio:  
tiempo,  
paciencia de estrella, tiempo y más tiempo.  
No  
somos de aquí pero lo somos:  
Aire y Tiempo  
dicen santo, santo, santo.

También él, como Baudelaire, de quien tanto aprendiera en su mocedad, parece haber inmovilizado el tiempo en el vaivén pendular del horror de la vida y el éxtasis de la vida. (3)

Allí corre la estrella de tus cinco sentidos  
en esa rueda inmóvil del vértigo absoluto.

dice al cerrar uno de sus primeros poemas, en 1946.

Esta idea arquetípica del tiempo como "paciencia de estrella" se enlaza de modo necesario con su ejercicio mismo de plasmación de su discurso poético.

Él mismo se ha autoestimado poeta larvario y lentiforme para aludir a su oficio memorioso, en el que funciona el proceso largo, la mora y la demora. "Impaciente en casi todo", ha dicho en alguna entrevista, "menos en el oficio ciego de poetizar". Al aceptar el carácter germinante de su trabajo -en una germinación que no termina, según sus palabras- se nos aclara parcialmente uno de los mecanismos más discutibles en la *dispositio* de sus libros; nos referimos a ese proyecto de circularidad que lo lleva a incluir en un volumen suyo determinado, recién aparecido, algunos textos ya entregados en títulos anteriores, como para desafiar la linealidad de una construcción tras otra. El crítico Gonzalo Sobejano ha querido despejar este ejercicio de aspecto arbitrario cuando afirma, después de hacer una descripción física del poeta:

Sesenta y tantos años, estatura mediana, escaso pelo gris o blanco, bigotillo tan ligero que se duda si está o no sobre sus labios, bondadosos y algo sensuales. ¿Cierto parecido -leve- con el Dámaso Alonso de hacia 1960? No sólo en la fisonomía, sino quizá también en algún asomo de timidez (sin ira), en comprensivos modos de sonreír y en el buen timbre y el buen tono de la voz para leer poesía con una confección emocionante.( ... )

Los libros de Gonzalo Rojas son pocos y óptimos (...)

Esta poesía es una autoantología en formación perpetua, dentro de la cual, según el lugar de publicación y sobre todo según el tiempo de la misma y la sazón del poeta, éste quita, pone, reordena. A Gonzalo Rojas no le importa la cronología de los textos: un poema de 1940 sucede a otro de 1960, y no pasa nada. O pasa algo: pasa que queda probada la actualidad de toda poesía alta; y pasa que -si se mira a las fechas- un poema de ayer resulta vivificado por otro de hoy, o éste por aquél. Savias comunicantes (4).

Como para confirmar la tendencia acronológica de esta poesía, el sin tiempo de ella que llega a cierta fijeza vertiginosa, Sobejano invoca más adelante a Mallarmé: "Il faut toujours couper le commencement et la fin de ce qu'on écrit. Pas d'introduction, pas de finale" (5).

Quisiéramos abrir aquí un paréntesis para señalar que el ensayo de Sobejano que hemos venido citando apareció en un número de estudios monográficos dedicados a la poética de Gonzalo Rojas publicado con la ayuda del "Fondo en Memoria de Charles Phelps Taft", Universidad Cincinnati. Su editor, Enrique Giordano (6), presenta así al autor:

Entre nuestros escritores del siglo veinte, Gonzalo Rojas surge lentamente desde el silencio, sin tratar de imponer ni oficializar su discurso poético. Su honesta y rigurosa devoción por la poesía le ha hecho desdeñar por completo el aplauso fácil, la conquista de la crítica establecida y todo intento extrapoético de alcanzar la fama y el éxito editorial. (...) Un estricto compromiso con su labor creativa le ha llevado a la mayor concentración posible y a la máxima autocritica. Sin embargo, un poeta que no se somete al discurso oficial del poder (sea éste cual sea) no conquista el apoyo inmediato de los críticos, académicos y dueños del mercado literario. En consecuencia, a sus setenta años de poesía, los estudios críticos sobre su obra son mínimos, Pese a que Gonzalo Rojas es, sin duda alguna, uno de los poetas más importantes de la literatura hispanoamericana contemporánea. Más aún, su desconfianza infinita hacia todo partidismo y a toda etiqueta literaria fácil, le ha negado el apoyo institucional y académico que tanto favoreciera a otros.

Pero todo esto no ha preocupado en absoluto a nuestro poeta y nos alegrarnos de que así sea. Su poesía ha ido creciendo íntegramente, sin concesión alguna, y su influencia ha sido tal vez la más significativa en nuestros escritores más jóvenes...

Otra idea que coincide con la de Sobejano es la propuesta por Juan Loveluck (7) en uno de sus estudios sobre el poeta chileno. Observemos las líneas pertinentes:

Los términos 'constancia' e 'insistencia', indirectamente proponen que me refiero a un cuerpo orgánico de poesía, signado por una fuerte unidad de imaginación, como la de Gonzalo Rojas: ésta es un poderoso sistema cohesivo de signos líricos, de signos expandidos que son poemas, de poemas que forman una construcción dotada de potencias originales de alfabeto propio: este Congreso de Berlín se reúne para reconocer tal individualidad lírica como una de las sobresalientes en el mundo hispánico, hoy.

Mirada esa construcción poética como un todo orgánico (organicidad que refuerza desde dentro de los poemas el hecho de que tras *La miseria del hombre* Gonzalo no ha hecho sino escribir otras 'miserias del hombre'), parece fácil -y no lo es- precisar con real acucia sus leyes de construcción y de crecimiento. Resulta más complejo el esfuerzo en el caso de nuestro poeta, nacido en 1917 -los lutos del funeral dariano estaban frescos y reciente la horrible marmolina de la tumba en León-, porque accede a la creación poética en los alrededores de 1940, en un momento coral de la lírica chilena: se oyen voces poderosas: Pablo de Rokha, Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Juvencio Valle, Rosamel del Valle, Julio Barrenechea, Ángel Cruchaga Santa María, Vicente Huidobro... ¡Qué lucha, la de los jóvenes que orillan los veinte años, para crear una dicción lírica otra y para ser de veras en sus poemas y no quedarse en meros epígonos!

Advirtamos cómo coinciden esas palabras del crítico Loveluck con las del poeta y escritor mexicano José Emilio Pacheco (8) quien, al comentar el libro *Oscuro*, señala:

Lo que modestamente calla Rojas es el problema que se le presentaba al joven de 1937: no ser Huidobro ni Neruda, no ser De Rokha ni Gabriela Mistral. Aprendió de todos ellos, nutrió su originalidad en la más atenta lectura de cada uno. Y así, desde los 20 años, Rojas no se parece más que a sí mismo.

Por virtud de su radiante maestría, puede darse el lujo de ser prosaico, imprecatorio, irónico, elegíaco, erótico, oracular y cien cosas más sin dejar de ser

nunca un gran poeta, aunque no haya cumplido el requisito para ser considerado como tal: estar muerto.

Pero ¿cómo funciona la memoria en la obra que nos preocupa?; ¿en qué consiste su singularidad?

Respondemos inicialmente como lectores suyos desde hace unas tres décadas cuando empezamos leyendo su primer libro, *La miseria del hombre*, aquél que Gabriela Mistral saludara con estas palabras:

"Hace sólo una semana que tengo su libro. Me ha tomado mucho, me ha removido y, a cada paso, admirado y a trechos me deja algo parecido al deslumbramiento de lo muy original, de lo realmente inédito"... (El subrayado está en el original).

También nosotros sentimos al descubrir esa voz en nuestra primera lectura, en la década del 50, el estremecimiento de lo nuevo en el mejor sentido (eso que la Mistral llama lo inédito) y a la vez lo arcano inmemorial. Entramos de golpe a *un furor poeticus* distinto, desmesurado y concentrado a la vez, huracán y equilibrio al mismo tiempo. Se lee en el *Tao Te Ching* (9):'

Existe un ser caótico, vive con anterioridad al Cielo y la Tierra. Es silencioso, vacío, solitario e inmutable. Está dotado de un movimiento giratorio e incesante.

¿Hasta qué punto Rojas coincide con la iluminación Zen cuando apuesta su palabra al relámpago?

También este libro primero del poeta chileno -pese a cierto tremendismo convulsivo- nos dio una iluminación del vacío que ya en su poema "Al silencio", que transcribimos a continuación, publicado en *Contra la muerte*, nos permitió descubrir la materia visionaria de este sistema poético:

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 sobra 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.

Vale señalar que entre este texto escrito en 1949 y "El alumbrado", en 1987, aparece muy patente la iluminación en la órbita del zen, aunque nos consta que el autor ni en la primera pieza ni en la segunda tuvo un conocimiento de la disciplina oriental. Asimismo, y a propósito de "Al silencio", es bueno observar lo que ha precisado D.T. Suzuki:

Algunos filósofos y teólogos hablan del "Silencio" oriental en contraste con el "Verbo" occidental, que se convierte en "carne". No entienden, sin embargo, lo que Oriente realmente quiere decir con su "silencio", porque no se opone al "verbo", es el verbo mismo, es el "silencio atronador" y no el que se sumerge en las profundidades del no-ser, ni se absorbe en la indiferencia eterna de la muerte. El silencio oriental se parece al ojo del huracán; es el centro de la furiosa tormenta y sin él no es posible ningún movimiento. Extraer este centro de inmovilidad de lo que lo rodea es

conceptualizarlo y destruir su significado. El ojo es lo que hace posible el huracán. El ojo y el huracán constituyen juntos la totalidad.

Dice Carl Gustav Jung (11) que hay dos modos de creación: el psicológico y el visionario; el primero de los cuales se funda en vivencias intensas cuya materia entra en la órbita de una psicología patentizable:

la pasión y su suerte, el destino y los sufrimientos que acarrea, la naturaleza eterna, sus bellezas y sus horrores

mientras en el segundo, el modo de creación visionario:

la materia o la vivencia que sirve de contenido a la plasmación no es nada conocido, es una entidad extraña, de naturaleza recóndita, como surgida de los abismos de tiempos prehumanos, o de mundos sobrehumanos de luz o de sombra, una protovivencia ante la que la naturaleza humana casi sucumbe por debilidad y perplejidad.

Distingue, entonces, según vemos, entre las vivencias de primer plano que dan origen a su llamado tipo de creación psicológica, de aquellas otras que permiten mirar o vislumbrar el caos, como diría Novalis.

Así ofrece Jung una distancia entre cierta visión psicológica y lo que llama la visión visionaria, transida de asombro, admiración, desconcierto y hasta aversión algunas veces. Justo esto último fue lo que experimentamos al leer por primera vez *La miseria del hombre*.

La gran poesía, para Jung (12), sobrepasa al inconsciente personal y toca el inconsciente colectivo, por eso "mana del alma de la humanidad y no puede explicarse verdaderamente intentando reducirla a factores personales".

Por último, y en cuanto a la plasmación de esta palabra, el mismo poeta se ha encargado de establecer que en plena mocedad recibió el doble influjo, simultáneo, de la clasicidad y la modernidad, lo que parece haber contribuido al rigor del incesante aprendizaje y a la eficacia expresiva que dice Pound: "la máxima concentración en el mínimo de palabras". O lo que afirma Confucio, leído por Rojas a sus veinte años y repetido de memoria por él:

Si el lenguaje no es exacto, lo que se dice no es lo que se piensa; si lo que se dice no es lo que se piensa, las obras no llegan a existir; si no llegan a existir las obras, no prosperan la moral ni el arte; si la moral y el arte no prosperan, no acierta la justicia; si la justicia no acierta, el pueblo no sabe dónde poner su mano y su pie. Así, pues, no se tolere arbitrariedad alguna en las palabras. Esto es todo lo que interesa.

Poesía e historia, en fin, ¿cómo situar a un poeta frente a la historia? Porque, quiérase o no, funciona en él el testigo, aunque Paul Celan -de visión y ejecución a veces coincidente con la de Gonzalo Rojas, según propone Eberhard Geisler- (13), afirme por su parte que nadie atestigua a favor del testigo. No vamos a confundir el yo biográfico con el yo poético ni el modo de creación psicológico con el modo de creación visionario, pero visionario y todo no hay poeta sin *humus*, y lo inconsciente y lo biográfico se atan en una sola urdimbre. No es que el poeta deba ser un

cronista, como dijo alguna vez Neruda, pero poesía y vida se imantan sin cesar. Poesía y conducta, como insiste una y otra vez el mismo Rojas.

Carl Gustav Jung en el prólogo de su conocido libro *Recuerdos, sueños, pensamientos* (14) sostiene que todo se toca con lo autobiográfico en el proceso de la creación y explica qué es lo que realmente merece ser recordado:

Mi vida es la historia de la autorrealización de lo inconsciente... Lo que se es según la intuición interna y lo que el hombre parece ser *sub specie aeternitatis* se puede expresar sólo mediante un mito. El mito es más individual y expresa la vida con mayor exactitud que la ciencia... Así, pues, me he propuesto hoy, a mis ochenta y tres años, explicar el mito de mi vida... En el fondo sólo me parecen dignos de contar los acontecimientos de mi vida en los que el mundo inmutable incide en el mutable. De ahí que hable principalmente de los acontecimientos internos. A ellos pertenecen mis sueños e imaginaciones...

Quizá debiéramos deslindar aquí la diferencia entre historia objetivable y sujeto reminiscente. La memoria es un fenómeno privado, la historia es una ciencia social, nos explica por su parte Pierre Nora (15) cuando nos habla de los *loci memoriae*, "les lieux de mémoire", los llama él en francés, por no tener el término un equivalente en la traducción inglesa. Uno de estos "lugares de memoria" es -dentro del desarrollo humano- la niñez. Debe haber una gran tensión de infancia en el fondo de nuestro ser, dice Bachelard, para que la rememoración de un poeta nos haga revivir nuestros recuerdos y re-imaginar nuestras vivencias.

Entremos a la niñez del poeta, como una de sus claves cardinales, y no olvidemos que él mismo en su discurso de Berlín del 88 nos dijo estar viviendo una reniñez por encima de los 70.

Pensamos que en el caso de la poesía de Rojas los dos modos de creación propuestos por Jung funcionan y se imbrican, como ocurre con otros poetas, y hasta es posible descubrir una dimensión autobiográfica al fondo de sus textos visionarios. Como hemos hablado de que la vivacidad mnémica en él opera en su trabajo, se justifica que pasemos a una exploración de algunos de sus ciclos vitales distribuidos en las siete décadas de su existencia. Registraremos así algunas particularidades de su temple -vivencias, recuerdos, obsesiones-, en esas diversas instancias.

## Notas

1.-Gonzalo Rojas, "Chile, país vivido" (pp. 28-37) en *El cono sur, dinámica y dimensiones de su literatura*. Actas del Congreso sobre Literatura del Cono Sur en Montclair State College, Ediciones del Norte, USA. 1984.

2.-Octavio Paz, *El arco y la lira*, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, p. 188.

3.-"La vuelta al mundo", *La miseria del hombre*.

4.-Gonzalo Sobejano, "Gonzalo Rojas: alumbramiento" pp. 63-69, en Poesía y poética de Gonzalo Rojas, Enrique Giordano, Editor, Monografías del Maitén, Santiago, de Chile, 1987.

5.-Stéphane Mallarmé, Propos sur la poésie, Monaco-Ville, 1953, p. 42, citado por Gonzalo Sobejano. Op. cit.

6.-Enrique Giordano, prólogo del Editor", Op. cit. Por parecemos de interés, nos permitimos transcribir aquí la Tabla de Contenido de este número de homenaje:

Prólogo del Editor.

- Ramón Riquelme: Historia de un juglar.
- Jaime Giordano: Homenaje.
- Raúl Barrientos: Piano con puñal y espejo al frente.

PRIMERA PARTE: Selección de estudios anteriores.

- Jorge Elliott: Sobre Gonzalo Rojas.
- Alfredo Lefebvre: "Al silencio": análisis e interpretación.
- José Olivio Jiménez: Una moral del canto: el pensamiento poético de Gonzalo Rojas.
- Ricardo Gullón: Saludo a un gran poeta: Gonzalo Rojas.
- Guillertno Sucre: Sobre "Al silencio".
- Enrique Lihn: Poetas fuera o dentro de Chile 77. (Fragmentos).
- Floridor Pérez: Para una lectura de la poesía de Gonzalo Rojas.
- Gonzalo Sobejano: Gonzalo Rojas: alumbramiento.
- Luis Muñoz: Visión con y contra la muerte en Gonzalo Rojas: para una poética.

SEGUNDA PARTE: Entrevistas.

- Pacián Martínez: Rehallazgo de Gonzalo Rojas.
- José Olivio Jiménez: Fidelidad a lo "oscuro": conversación con Gonzalo Rojas.
- Edgar O'Hara: Gonzalo Rojas en el torreón del Renegado.
- Anamaría Maack: Gonzalo Rojas: diálogo en la cordillera.
- Miguel Ángel Zapata: Gonzalo Rojas: entre el murmullo y el estallido de la palabra.

TERCERA PARTE; Nuevas contribuciones críticas.

- Peter Earle: Breton y Rojas, hacia la plenitud.
- Randolph Pope: Gonzalo Rojas y la vida real.
- Naín Nomez: La permanencia en lo transitorio: una constante estética y existencial en Gonzalo Rojas.
- Juan Gabriel Araya: Una clave en el pensamiento poético de Gonzalo Rojas.
- Pedro López Adorno: Gnosis / logos / ritmo: Notas en torno a la poética de Gonzalo Rojas.
- Roberto Hozven: Sobre el oficio mayor.
- Marcelo Coddou: Presencia de Quevedo en la poesía de Gonzalo Rojas.
- Daniel Torres: El prosaísmo como vehículo poético en "Carbón" de Gonzalo Rojas.
- Nelson Rojas: En tomo a "Almohada de Quevedo" de Gonzalo Rojas.
- Jaime Giordano: Gonzalo Rojas: su diálogo con la poesía actual.
- Enrique Giordano: Gonzalo Rojas: variaciones del exilio. -Filiación académica de los colaboradores.

7.-Juan Loveluck, "El espacio como 'abismo' en la poesía de Gonzalo Rojas" en "Taller Literario con Gonzalo Rojas" 4-5 de noviembre de 1988, Ibero-Amerikanisches Archiv, Neue Folge, Jahrgang 15, Heft 1, 1989.

Nos parece indispensable dejar constancia de que el crítico y profesor Juan Loveluck, no participó personalmente en este "Taller", designio que fue propuesto por el mismo poeta para sustituir la palabra "homenaje", pues eso, y no otra cosa fue lo que organizó el Dr. Dietrich Briesemeister, Director del Instituto Iberoamericano de Berlín, para honrar la presencia de Gonzalo Rojas durante su permanencia allí, como invitado especial del gobierno alemán, durante el año 1988. El Profesor Loveluck mandó su estudio para sumarse al homenaje. En los dos días que duró el taller hubo sesiones de trabajo y discusiones después de la lectura de cada una de las ponencias. El Instituto iberoamericano dedicó todo este número de su revista oficial a la publicación de los estudios sobre la poesía de Rojas.

Transcribimos a continuación el contenido de las 130 páginas:

- "Simetría del azar. Encuentro con Gonzalo Rojas". Michael Nerlich, Universidad Libre de Berlín, Alemania.
- "De donde viene uno". Gonzalo Rojas.
- "Presentación de la generación chilena del 38: una perspectiva de cincuenta años", Dr. Ted Lyon, Brigham Young University, Utah, USA.
- "La autoconciencia literaria en la poesía de Gonzalo Rojas", L. Howard Quackenbush, Brigham Young University, Utah, USA.
- "Del espíritu de posmodernidad en la poesía de Gonzalo Rojas", Estrella Busto Ogden, University of Villanova, Pennsylvania, USA.
- "Epitafio' y epitafios en la obra de Gonzalo Rojas". Dieter Janik, Gutenberg-Universität, Alemania.
- "Física y metafísica en Gonzalo Rojas: 'La viruta' ". Neison Rojas, University of Reno, Nevada, USA.
- "El espacio como 'abismo' en la poesía de Gonzalo Rojas". Juan Loveluck, University of South Carolina, Columbia, USA.
- "Los poemas redivivos de Gonzalo Rojas o la vigilancia de la palabra". Marcelo Coddou, Drew University, Madison, N. J., USA.
- "Sobre la poesía de Gonzalo Rojas y su relación con Paul Celan". Eberhard Geisler, Erlangen Universität, Erlangen/Nürnberg, Alemania.
- "Crónica de una convivencia: selección y traducción de Esquizotexto y otros poemas de Gonzalo Rojas". Russell M. Cluff, Brigham Young University, Utah, USA.

8.-José Emilio Pacheco, citado en El Mercurio, Santiago de Chile, 13 de abril 1980. El texto original, "Oscuro de Gonzalo Rojas", fue publicado por Pacheco en Vuelta, núm. 8, julio 1977, pp. 39-41.

9.-Lao-Tsé, La gnosis taoísta del Tao Te Ching, párrafo 25, Ediciones OÑA, Burgos, 1961.

10.-D.T. Suzuki y Erich Fromm, Budismo zen y psicoanálisis. Fondo de Cultura Económica, México, 1987.

11.-Carl Gustav Jung, "Psicología y poesía", en Ermatinger y otros, Filosofía de la ciencia literaria, Fondo de Cultura Económica, México, 1946.

12.-Carl Gustav Jung, Op. cit.

13.-Eberhard Geisler, "Sobre la poesía de Gonzalo Rojas y su relación con Paul Celan". En Giordano, Op.cit.

14.- Carl Gustav Jung, Recuerdos, sueños, pensamientos, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1966. Esta obra es la autobiografía del autor. Nunca se ha incluido en sus obras completas por disposición suya testamentaria.

15.- Pierre Nora, "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire". Representations, 26. (Spring 1989), pp. 7-25.

### **1.3. 1917-1927: NIÑEZ, ORFANDAD. LA PALABRA EN EL MITO DEL RELAMPAGO.**

Se ha propuesto con insistencia -Hölderlin, Baudelaire- que la patria del poeta es su infancia; como puede serlo por extensión para cualquiera de nosotros. La fijación de la niñez -o las "niñeces", como decía Gabriela Mistral-, en el dominio de esta poesía es toda una constante; por lo que procede una mirada atenta y reflexiva sobre ella. En el caso de Rojas se registra un "estado de infancia" persistente en el arco entero de su plazo vital, conforme al dicho de Gaston Bachelard (1) Sostiene el filósofo francés que en cada uno de nosotros permanece siempre, callado y secreto, un "núcleo de infancia" que es revivido por cada gran poeta -dice él- y es recuperado a través de su palabra para todos los hombres. Y sigue:

Hay comunicación entre un poeta de la infancia y su lector mediante la infancia que dura en nosotros. Los poetas nos convencen de que todas nuestras ensoñaciones infantiles merecen ser reanudadas.

El triple lazo: imaginación, memoria y poesía deberá (...) ayudarnos a situar en el reino de los valores ese fenómeno humano que es la infancia solitaria, la infancia cósmica.

De esta manera(...) tendremos que despertar en nosotros, mediante la lectura de los poetas, gracias, a veces, a una única imagen poética, un estado de nueva infancia que va más lejos que los recuerdos de nuestra infancia, como si el poeta nos hiciera continuar, terminar una infancia que no se realizó totalmente, que sin embargo era nuestra... y que hemos soñado a menudo.

Y al ahondar en el mito mismo de la infancia perdida y recuperada, determina otra característica que nos parece válido citar a continuación:

La soledad del niño es más secreta que la soledad del hombre... y el niño soñador conoce la ensoñación cósmica, la que nos une al mundo (...)

Nos parece que es en los recuerdos de esta soledad cósmica donde encontraremos el núcleo de infancia que permanece en el centro de la psiquis humana. Allí es donde más cerradamente se anudan la imaginación y la memoria. Es allí donde el ser de la infancia anuda lo real y lo imaginario, viviendo con toda su imaginación las imágenes de la realidad. Y todas esas imágenes de su soledad cósmica actúan en profundidad en el ser del niño; al margen de su ser se crea, para los hombres, bajo la inspiración del mundo, un ser para el mundo. Ese es el ser de la infancia cósmica. Los hombres pasan, el cosmos queda, un cosmos siempre inicial, un cosmos que ni los mayores espectáculos del mundo borraron durante el curso de la vida. La cosmicidad de nuestra infancia permanece en nosotros.

Digamos ahora de inmediato algo sobre el horizonte de la niñez de Gonzalo Rojas, tantas veces evocada por él, y transfigurada en algunos textos como "Carbón", "Conjuro", "Ars poética en pobre prosa", "Orompello", algunos de los cuales examinaremos en este mismo capítulo.

Antes mostraremos unos datos de su perfil biográfico por la singularidad de su situación.

Nace en Lebu, en 1917, hijo de una familia llegada allí al empezar el siglo desde uno de los nortes de Chile, aquél que tiene por capital La Serena de la mayor casticidad, fundada por Pedro de Valdivia. Ya se sabe que el país austral tiene muchos nortes, y también muchos sures, a lo largo de los casi cinco mil kilómetros de litoral, tomando como centro Santiago.

Juan Antonio, su progenitor, ejerció el oficio de minero del carbón en esas tierras húmedas, pero tenía una formación cultural apreciable por el influjo directo de su propio padre, maestro primario nacido en el valle de Elqui –en el pequeño pueblo de Vicuña, para ser más exactos-, tierra de Gabriela Mistral, su pariente remota, como pueden saberlo todos los Rojas de ese mismo pequeñísimo valle. No olvidamos que vecino a Vicuña hay un pueblito llamado "Las Rojas"

En 1921 muere Juan Antonio Rojas y el niño entra en la vivencia de la orfandad aunque no del desamparo gracias al desvelo de la madre por esa familia de ocho hijos. Las dos hijas mayores mueren a los meses de nacer. Los otros seis: primero tres mujeres, después tres varones siguen siendo hasta hoy -1991-, los seis que jugaron en una infancia común. Gonzalo es el séptimo y él mismo se ha referido con prolijidad a la vivencia de la mutilación cuando le roban el caballo regalado por su padre y, desde ahí, la iluminación efectiva de su pérdida unos meses después de la muerte de aquél.

Despejemos, a la luz del proceso mnémico, esto de la mutilación y de la pérdida. Puede estimarse, pensamos con Davis y Starns (3) que "la memoria es un sustituto, un subrogante, la consolación por algo que se ha perdido". La anécdota de fondo en el episodio del caballo es así: el padre le regaló al pequeño a la altura de sus 4 años uno de sus dos caballos, el potro colorado, es decir el más lozano y hermoso de los dos animales. A la muerte de aquél, el animal siguió pastando en un potrero frente al mar y el niño siguió viéndolo cada día, lo que produjo en él, sin duda, una sensación de estabilidad y seguridad anímica que en buena medida le rescataba la presencia del propio padre desaparecido. Pero un día le roban el caballo y de golpe ve, siente lo que es la pérdida, del padre y del caballo por igual, y registra en toda su intensidad la vivencia de la mutilación. Esto lo ha contado Rojas varias veces, como para señalar algo que guarda estricta relación con su pensamiento, es decir, con el mecanismo real de su pensamiento en el que la trama imaginaria y la trama mnémica parecen identificarse. También ha dicho en relación con esto último que para él es un gozo y una plenitud el poder llamar, convocar o hasta exigirle a su inconsciente que le devuelva en un instante definido cualquier dato, circunstancia, situación o recuerdo de su vida. Esta operación de rescate le permite, según él, tenerlo todo ahí, en la inmediatez dinámica del presente. Esa vibración del tiempo como fijeza, sin deterioro ni pérdida, no es exclusiva del poeta, por supuesto, pero la vemos funcionar en su palabra. Tal vez por esta disposición totalizadora de su memoria y esta capacidad de incesante rescate cualquier *lapsus* lo intranquiliza y hasta lo angustia neuróticamente. Por eso imaginamos cuán severo debió haber sido para él un episodio de hace cinco años cuando de un modo fulminante,

después de haberse levantado un día como todas las mañanas, y en el minuto justo en que tenía que partir en un vuelo largo de Chile a los Estados Unidos -agosto, 1986- de golpe y sin ninguna explicación posible quedó su mente en blanco sin poder registrar recuerdo alguno, ni dato alguno sobre ese viaje, hasta el punto de no entender por qué tenía hechas las maletas. Consultas telefónicas urgentes, exámenes radiológicos y neurológicos y por cierto un diagnóstico único: amnesia global transitoria. El *lapsus* alcanzó a durar cuatro horas y pudo haber durado hasta diez días de acuerdo con la tipicidad clínica de esta dolencia que, según los especialistas, se produce una sola vez en la vida. Al cabo de un mes viajó a Alemania y allí fue comprobada, tras un *scanner* y otros registros neurológicos, la salud mental del memorioso de siempre.

- "Cada uno se enferma de lo que tiene", fue su reflexión.

Volvamos a su primera edad. Año 1926: mudanza desde el paisaje fluvial, con los bosques al fondo de su casa, a la órbita cruel de la ciudad mayor más próxima: Concepción de Chile. Todo ello como un corte en la infancia misma, casi como una herida. Y una conjetura: ¿cuál de los dos ciclos infantiles parece haber operado más hondo en su dominio visionario? ¿El del pequeño soñador de aquel mundo oceánico con el ventarrón que era casi un personaje y las grandes lluvias sobre el techo; o el otro, ya crecido, en el exilio de Concepción, expuesto a los riesgos del verdadero desamparo?

Rojas ha mostrado otra experiencia dolorosa, la del desprendimiento real de la órbita materna, cuando, a los 9 años, gana una beca en uno de esos internados de buen tono -distinción y disciplina severa-, con el sello ignaciano característico. Cerrazón y opción abierta al mundo a la vez. Grandes patios rodeados de columnas, dormitorios aireados en los pisos más altos, aulas hermosas y una biblioteca de primer orden, amplísima, con un registro de obras clásicas y modernas: científicas, filosóficas, literarias, más una hemeroteca muy bien provista en sus múltiples anaqueles. De seiscientos a setecientos muchachos entre 9 y 18 años, distribuidos en secciones y cursos que nunca pasan de 15 a 20 alumnos, cifra óptima, como se ve, para la instrucción. Y además espacios; espacios y más espacios para todos los deportes imaginables. Pero el signo de todo aquello es rigor, un rigor sano, por supuesto, con premios y castigos. Esparta y Atenas al mismo tiempo, como tantos colegios de esa tradición. Veamos cómo lo recuerda al responder la llamada "Entrevista Proust" en Buenos Aires (4)

¿Qué fue lo primero que escribió?

-Ejercicios de traslación y sustitución de unas palabras por otras, pero no por fuera sino por dentro de mi seso de niño tartamudo. Más claro, para que se me entienda: en el internado al que ingresé como becario pobre a los nueve años se nos exigía leer en alta voz durante unos veinte minutos seguidos encima de una silla -novelas de Julio Verne, vidas de hombres ilustres, por ejemplo-, mientras los demás comían.

Imágine me usted ahí encaramado en ese suplicio sin poder pronunciar los vocablos que empezaban con fonemas como p, q, t, k, y expuesto al escarnio y a las carcajadas de mis compañeros. Fue entonces cuando se me dio el portento del gran juego verbal, en ese espacio imaginario que se me impuso por urgencia, merced al recurso de relevar unos sonidos crueles para mi asfixia por otros sin duda más aireados. Compositio, como usted ve, harto germinal; pero desde ahí se me dio el

neuma y la vivacidad de la palabra. Naturalmente el primer poema plasmado vino a aparecer mucho después, sobre mis dieciséis y mis diecisiete años...

Ahorremos los pormenores y atendamos a algún texto suyo que toque y transfigure a la vez la vivencia de la infancia. Elijamos "Carbón" (5), pieza ampliamente divulgada y traducida, sobre la cual se ha escrito con profusión y a veces con rigor.

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 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.

Sobre este texto la crítica lo ha dicho prácticamente todo (6). Nosotros queremos sólo proponer una lectura diferente para señalar aspectos que, hasta donde sabemos, no han sido observados.

El poema está dispuesto en cinco estrofas desiguales en su número de versos. En cuanto a lenguaje, éste es casi enteramente conversacional, con expresiones cotidianas y muy pocas imágenes. ¿De dónde proviene, entonces, la alta iluminación lírica del texto?

El hablante se nos da en el estricto sentido de una voz casi oracular que va presentando una realidad física de la cual puede acercarse o alejarse, como si se tratara de un camarógrafo que nos aproximara las imágenes visuales y simultáneamente pudiera desplazarse en el espacio y en el tiempo. En el primer verso se nos presenta el ser de "un río". De ese río original que cada ser humano lleva prendido de su infancia: "El ser del río atraviesa sin envejecer todas las edades del hombre, de la infancia a la vejez". Porque éste es un río primordial, el río predilecto que parte a Lebu "en dos mitades de fragancia", como hacen, además, los ríos europeos, que cruzan por el centro de las urbes. Allá en Arauco el Lebu bordea y corta la ciudad y el hablante lo recorre desde su presente a su pasado; desde un presente de adulto que sueña, de allí que lo sienta "como una arteria más entre [sus] sienes y [su] almohada". Debemos señalar ahora que ya desde esta primera estrofa nos encontramos ante un binomio: un ser recordante y un ser recordado. El ser recordante que nos dice: - "Veo un río veloz brillar como un cuchillo..."; y el ser recordado: el niño que escucha, huele, acaricia y recorre el río en un beso, como "cuando el viento y la lluvia [lo] mecían". El dulce río físico es en este momento un río mental, soñado y amado. Más adelante, en el poema "Orompello", nos será dado observar la presencia de otro río, también de la infancia. Pero éste será hostil: será "el Bío-Bío de los lagartos venenosos"

Así, pues, a partir de esta primera estrofa, clave significacional del poema en nuestro parecer -y es aquí donde disentimos con los otros estudios críticos- el hablante poético se nos da como un adulto que está dormido y desde el sueño va "diciendo" lo que ve y dialogando con los personajes que se presentan en su memoria.

El hablante-soñador usa un juego de reiteraciones en la segunda estrofa. Como hacen los que están en trance, utiliza el lenguaje de la videncia y de la profecía; debe repetir, aclarando así sus visiones, tratando de conseguir el convencimiento que necesita para sí y que nos transmitirá a nosotros.

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.

(Los subrayados son nuestros).

En la tercera estrofa el yo soñante (o yo recordante) -gracias a la libertad todopoderosa del mundo onírico- se transfigura en el yo soñado (o yo recordado de la primera estrofa), es decir en un niño, el niño que el yo soñante fue. Consigue aquí lo que nunca en el poema "Orompello", al que nos referiremos después, como queda dicho en sus dos intensos versos finales:

Pesadilla de esperar  
por si veo a mi infancia de repente.

No logra con la "pesadilla" lo que sí con el sueño. Aquí en el poema "Carbón" ha recuperado su infancia, la ha "encontrado de repente" -gracias al sueño, debemos insistir-, y niño otra vez, regocijado, se dirige a su madre:

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.

El yo soñante sabe lo que todos ignoran: que el padre ha regresado, que está cruzando el río. Sólo una mujer o un niño pueden decir, además, "y me clave las púas de su barba", sensación desconocida para un varón adulto, que es, también, barbado.

Ya desde la cuarta estrofa, en nuestro entender, el yo soñante es de nuevo un adulto, sabedor de lo que significan la injusticia, la explotación y el hambre.

En la estrofa quinta y última el yo poético -consciente en su sueño de que ha pasado el tiempo- recibe a su padre y le presenta, desde la inmediatez deíctica, lo que éste ya no reconocería: "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..." Se identifica en el orden genealógico, temeroso de que el padre pudiera confundirlo con alguno de sus hermanos, probablemente. Y así como antes, en la segunda estrofa, se dijo "no hay novedad", expresión clisé con que se recibiría al padre en un día normal, ahora el hablante lírico le cuenta al minero inmortal las novedades que han ocurrido durante la ausencia de su muerte, pero minimizándolas: "No importa / que hayan pasado tantas estrellas por el cielo de estos años, / que hayamos enterrado a tu mujer en un terrible agosto"... 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".

El hablante poético (bifurcado en el yo recordante=yo sonante, y el yo recordado=yo soñado) ha renunciado a la adversidad: el paso del tiempo, la muerte de su madre, la negra noche de su vida frente a la negra noche del fantasma con el que intenta dialogar. Nada importa. Lo único que necesita es que el padre entre a la casa, que vuelva a su morada ya que ha terminado, al fin, el tremendo desgarramiento de su ausencia.

Se nos impone otra vez transcribir un texto de Bachelard (7), por necesario en cuanto a descifrar el tratamiento de la infancia desde el punto de vista fenomenológico:

Si la palabra "análisis" debe tener un sentido tocante a la infancia, es necesario decir que se analiza mejor una infancia mediante poemas que mediante recuerdos, mejor mediante sueños que mediante hechos. Creemos que tiene sentido hablar de análisis poético del hombre. Los psicólogos no lo saben todo. Los poetas proyectan otras luces sobre él.

Al meditar sobre el niño que fuimos, más allá de toda historia de familia, después de haber superado la zona de la pena, después de haber dispersado todos los espejismos de la nostalgia, alcanzarnos una infancia anónima, un puro hogar de la vida, de vida primera, de vida humana primera. Y esta vida está en nosotros, queda en nosotros. Un sueño nos lleva a ella. El recuerdo se limita a abrir otra vez la puerta del sueño. Allí está el arquetipo, inmutable, inmóvil bajo la memoria, inmóvil bajo los sueños.

Una nota leve en relación con la persona de Bachelard y su vínculo, ciertamente episódico, con el poeta de "Carbón". Sabido es que aquél nació en 1884 en Bar-sur-Aube, Champagne, Francia. Tal vez hubiera podido conocer -para confirmar una vez más su tesis- este texto poético. Pero no fue así. Por su parte, tampoco el autor del poema leyó el libro bachelardiano hasta mucho después. Decimos esto porque ambos mantuvieron correspondencia. Gonzalo Rojas tiene en su biblioteca de Chillán, en Chile, sus cartas. En la última comunicación de Bachelard, respuesta a una invitación para que participara en uno de los Encuentros Internacionales de Escritores de la Universidad de Concepción ya mencionados, se lee: -"Estoy muy viejo, ya nunca cruzaré el Atlántico". La carta está fechada en enero. Meses después Bachelard moría en París. Era el año 1962.

Otra pieza evocadora que dialoga con el poema mencionado es "Conjuro" (8), escrito en Caracas en 1975 a 26 años de distancia, desde otra vivencia diferente: la del exilio; en la que sin duda se profundiza el mito.

Espíritu del caballo que sangra es lo que oigo ahora entre el galope  
del automóvil y el relincho, pasado el puente  
de los tablones amenazantes: agua, agua,  
lúgubre agua  
de nadie: las tres  
en lo alto de la torre de ninguna iglesia, y abajo  
el río que me llama: Lebu, Lebu  
muerto de mi muerte;

niño, mi niño,  
¿y esto  
soy yo por último en la velocidad  
equivoca de unas ruedas, madre, de una calle  
más del mundo?

La pregunta es otra, la pregunta verde es otra  
de los árboles, no este ruido  
de cloaca hueca y capital, humo  
de pulmones venenosos, la pregunta es cuándo,  
la diastólica arteria, la urgentísima es cuándo y  
cuándo, alazán  
que sangras de mí, desprendido  
del sonido  
del límite  
del tiempo:  
¿cuándo,  
hueso flexible; cuándo, carbón  
sudoroso, límpido  
del minero padre?  
Pétalos  
del aroma pobre, ¿cuándo?

.....  
Espíritu del caballo que sangra, ese uno soy yo  
el adivino; ese yo es nadie:  
la pregunta es otra contra los vidrios esta noche

en este cráter desde donde hablo  
solo como loco,  
la pregunta es quién para que Alguien  
venga, si viene,  
cambie, si cambia, para que de una vez  
el viento...

En este poema se cumple nítidamente lo que en varios otros textos del poeta: la presencia de por lo menos dos hablantes líricos que se alternan, como sucede aquí en las nueve estrofas identificadas con números arábigos. Lo que acabamos de transcribir corresponde a una de las voces líricas, la que dice relación con la infancia. La otra voz habla desde el exilio:

Parpadeante rito de semáforos aciagos para el sacrificio  
mayor, uno piensa  
líquidamente como la sangre,  
rojamente piensa uno  
lo poco que piensa, del trabajo al trabajo, de un aceite  
a otro quemado, abre la puerta instantánea,  
huele

de lejos los jazmines.  
La alambrada huele de la costa aullante, la oreja  
de lejos, de la mutilación, es lo que oye uno,  
la nieve  
manchada que solloza, eso es lo que mira uno de tanta patria  
diáfana, de tantas aves azules en el arcancielo  
de Huidobro rey, de tanta guitarra tensa  
y libre como las cumbres y las olas, cuando Dios  
moraba entre nosotros antes:  
ésa es la pérdida de uno,  
y el aire es una lágrima sobre Valparaíso.

Veamos cómo funciona la intertextualidad entre el poema "Carbón" y otro más breve, con la niñez siempre al fondo y el mismo niño secreto y mágico de ese año 1926: "Orompello". ¿Qué es Orompello? Apenas el nombre de una calle de Concepción que a su vez recuerda otro nombre: el de una heroína registrada en *La Araucana* de Ercilla. Calle residencial y apacible hasta un límite, y más allá de él noctámbula y lujurioso desde los primeros tiempos de la metrópolis. Justo en el cruce alquiló la madre una casa que fue morada y a la vez albergue para estudiantes universitarios, pues del excedente escaso, producto de esas rentas de hospedaje mensual, había que proveerlo todo. Dignidad y pobreza; pobreza acomodada que es la pobreza más pobreza de todas las pobreza. Allí vivió el muchacho. Allí soñó, padeció la aspereza en profundidad. Leamos de una vez el texto:

OROMPELLO. (9)

Que no se diga que amé las nubes de Concepción, que estuve aquí esta década turbia, en el Bío-Bío de los lagartos venenosos, como en mi propia casa. Esto no era mi casa. Volví a los peñascos sucios de Orompello en castigo, después de haberle dado toda la vuelta al mundo.

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

El viaje mismo es un absurdo. El colmo es alguien que se pega a su musgo de Concepción al sur de las estrellas. Costumbre de ser niño, o esto va a reventar con calle y todo, con recuerdos y nubes que no amé.  
Pesadilla de esperar por si veo a mi infancia de repente.

Reparemos en la tonalidad afectiva que se registra en "Carbón" frente a la que se pone de manifiesto en "Orompello". Dos ríos: el Bío-Bío, cuyas aguas embancadas urden una imagen palpable y agresiva muy rara en el bestiario del sistema poético de Rojas: "lagartos venenosos" -con las nubes de ceniza encima-, para designar lo sombrío y maléfico de ese Concepción que le es tan adverso, frente al encantamiento fluvial de aquellas otras aguas mágicas de su Lebu donde todo se le ofrece tan genuino y traslúcido. Rocas portentosas en el ventarrón versus peñascos, aunque estos últimos no pasen de ser imaginarios. Dos espacios entonces: cerrazón de cemento contra océano encantante -el de su paisaje natal-, aunque tampoco lo nombre a este último sino por omisión desde el aire de un desafío que alcanza a la maldición: "Que no se diga"...

Establezcamos la dimensión paródica: que no se diga, que no vaya a decirse nunca que quien estuvo aquí fui yo. Yo no estuve, como si dijera: "me estuvieron", me obligaron a estar. A estar, no a ser porque soy de otra parte -"esto no era mi casa"-, y mi ser es el mío, en lo mío. Menos podría amar esto, esta ignominia, la iniquidad de este destierro en una doble dimensión: primero en la ciudad de los lagartos venenosos, y, dentro de ella, en el internado que lo separa de su madre. Ya en la primera década de su existir, entonces, se le dará este apartamiento como una construcción en abismo, como una cruel narración enmarcada: un exilio dentro de otro exilio.

"Orompello" hay que leerlo como un viaje, y el hablante lo dice oblicuamente : "el viaje mismo es un absurdo", como una odisea al revés. No se vuelve a la "patria". No hay otra patria aquí que la infancia, ya sabemos. Todo es pesadilla y turbiedad, por obra *delfatum* mutilante. "Que no se diga que amé las nubes de Concepción", dice el primer respiro de la línea y ahí mismo la cesura como un tajo: ... "que estuve aquí esta década"... Advirtamos además el contrapunto fónico: Concepción, pesado como una lápida, y década, lo esdrújulo y volátil del tiempo, con el encabalgamiento en la segunda línea que lo aclara todo con el designio de turbio. Lo falsario, lo equívoco: "década turbia".

Así, al cierre de la primera estrofa, vemos a un Ulises en la encrucijada de estar volviendo al único sitio de la tierra donde no debió haber vuelto nunca, y nos queda enigmática la mención de esos "peñascos sucios". ¿No andará al fondo de eso la playa paradisiaca de su Lebu perdido donde las bellísimas piedras de la costa fueron siempre sagradas para él? Porque, insistimos, los dos textos ("Carbón" y "Orompello") se nos ofrecen con la intertextualidad de dos polos visionarios de una misma niñez, que se iluminan recíprocamente y por eso hay que encararlos desde

una lectura sucesiva, el uno tras el otro. A lo sensórico múltiple del primero, pese a la pérdida del padre, lo obsesivo y hierático de este otro texto.

La segunda estrofa irrumpe explícita en la fijeza temporal y espacial como si lo fatídico persistiera ahí todavía:

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

Orompello. Orompello

Observemos aquí que el adverbio "cuando", merced a la violencia sintáctica, consigue el rescate de los días atroces con un mínimo de recursos expresivos: la elipsis, tan cara al funcionamiento del imaginario en Rojas, según apreciaremos más adelante en otros textos suyos y el montaje temporal, en este caso del pasado y del futuro en un juego simultáneo; todo ello más la aparición de la madre en la voz fantasmal y sin embargo ahí: ... "porque no, no es posible", desde el aura de su quebranto dignísimo, apenas insinuado en el murmullo de la pregunta elíptica: "qué nos dará mañana al desayuno, / y pasado mañana, cuando las doce bocas (las seis bocas multiplicadas por el hambre), porque no, no es / posible / que estos niños sin padre"... y ahí mismo parece entrar el coro desde la reiteración: Orompello. Orompello. Coro que a su vez, en la repetición rítmica del vocablo, pareciera hacer girar una rueda: la del tiempo irreparable que se nos propone en la última línea más como un golpe que como una señal léxica. Acaso ahí opere cierto modo de gesticulación expresiva que suele darse en la obra del poeta.

La última estrofa se aparta de la atmósfera dramática anterior y parece hacerse reflexiva, como si el hablante obtuviera la lucidez frente a la evocación dolorosa por el efecto del distanciamiento. Quiere llamar las cosas por su nombre, sin rodeos: "El viaje mismo es un absurdo". ¿Cuál viaje? La pregunta es cuál viaje por parte nuestra. Porque en la tercera línea se lee otra vez la perplejidad desde lo ambiguo de una obsesión que se ofrece con una carga de sentido muy singular en su cripticidad "Costumbre de ser niño, o esto va a reventar con calle y todo"... ¿Cuál viaje; el de la vida misma? Algo nos dice el hablante, en las dos últimas líneas deshiladas, de lo reflexivo a lo abrupto: "Pesadilla de esperar / por si veo a mi infancia de repente." Dos claves ahí mismo: la instantaneidad, la intuición del instante, que va con el autor, y en amarra con ella la iluminación, en la que el ojo del vidente hace lo suyo.

Saltemos hacia atrás para confirmar la circularidad intertextual y reentremos al estado de infancia en "Carbón":

-Veo un río veloz brillar como un cuchillo, partir..." y ahí mismo interrumpamos.

Otro texto de la misma órbita temática aunque de estructura bien distinta es "Los niños" (10), lejos de la vertiente genealógica.

Lo transcribimos en sus tres versos exigüos, que lo aproximan a la dinámica del haiku:

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

Desde luego, y el indicador del diálogo teatral lo señala, quienes hablan aquí son los niños en toda la vastedad de la especie, por lo que ese designio plural coincide con cada uno de los nacidos y por nacer. Por otra parte, la eficacia expresiva del designio plural está a la vista y funciona en la visión sin el riesgo del yo biográfico, sino desde un yo literalmente coral del que no podría excluirse nadie. Todo así se ofrece desde lo múltiple y lo impersonal del inconsciente colectivo y el circuito cerrado de lo velocísimo, otra vez en la dinamicidad de los esdrújulos "sábana" y "rápido" para apreciar el movimiento animalizante del zarpazo en las tres líneas cuyo verbo genésico y primordial es "nos hicieron". ¿Quiénes nos hicieron?; ¿los amantes inmediatos enmascarados en la imagen de los padres?, ¿la especie toda?, ¿Dios? Porque la idea que late en el sintagma es la arteria del viejo enigma: no vine; aparecí. O, si vinimos, nos trajo la apetencia ciega del instinto y, otra vez la máscara: no fue el beso lo que nos hizo hombres; sino el mordisco tras el beso, el hambre de no morir; todo eso en la órbita fisiológica del sueño, o del insomnio de esos dos animales que se acechan: "entre una y otra sábana o, aún más rápido que eso, en un mordisco..." Mordisco esdrújulo nos parece captar ahí, mordisco relámpago. Si la primera línea responde a la gesticulación de lo sorpresivo del asalto, la segunda: "nos hicieron desnudos y saltamos al aire ya feamente viejos" nos remite a la dimensión reflexiva del ser y el tiempo, como diría Heidegger en su aforismo siempre fresco pese a lo reiterado: "Cuando el hombre nace ya está suficientemente viejo para morir". Sólo que en las sílabas de Rojas la paradoja se hace más compleja: nos hicieron "desnudos". ¿Desnudos de cuál desnudez? ¿De la de la piel gozosa tras el mordisco de los amantes hambrientos? ¿O de otra desnudez mayor: la del desamparo, o de esa suerte de nadie que somos en lo hondo? De golpe recordamos otros versos del poeta que parecen resonar en éstos de acuerdo con los vasos comunicantes de la trama imaginaria de su urdimbre expresiva: (11)

El hombre nace y muere solo  
con su soledad y su demencia  
natural, en el bosque  
donde no caben la piedad ni el hacha.

En la misma línea observada llama la atención la vivacidad del verbo "saltamos", "saltamos al aire", como quien cae de lo alto al vacío o, tal vez, corno cae "la esperma" en los versos iniciales de "Fragmentos" (12)

Del cerebro cae la esperma, cerebro líquido,  
y entra en la valva viva: *et Verbum caro  
factum est.*

Un vacío que, sin delirio interpretativo, pudiera aludir al gran absurdo o al sin sentido sin lozanía de la breve existencia, por lo que se predica de ese saltar al oxígeno "ya feamente viejos", como se dice con anacoluto al cierre de otro de los textos concurrentes a esta visión:"

Soy la vejez  
yo que hace al hombre  
feo,  
y malo.

También hay que atender al verso tercero y último de la composición relampagueante: "sin alas, con la arruga de la tierra". Allí la carga de sentido se intensifica en los dos sintagmas: "sin alas" y no desalados, como pudiera ser con el adjetivo posible; y "con la arruga de la tierra"; y no meramente arrugados como viejos que somos al nacer. Además advirtamos el contraste explícito: sin vs. con. Sin alas, sin opción de remontar vuelo alguno, anclados a la tierra en nuestra condición de mortales de este aquí; más la paronomasia implacable con-la-a-rruga-de-la-tie-rra. Silabearnos para oír y palpar el contagio tierra-arruga, sin más explicación.

No procede insistir en la virtud genésica de este texto esencial en la visión rojiana, pero piezas suyas como "Requiem de la mariposa", guardan estrecha relación con él:

O esto es un juego

que se parece a otro cuando nos echan tierra.  
Porque también la Arruga...

Más abierto y casi aéreo es otro ejercicio afin al anterior: "Oigan a ese niño" en el que, merced al mismo llamado de; guión inicial, es aparentemente un niño el que habla; un niño transido de ludicidad o ludosofía, como decía Nietzsche, sin aparente proyecto reflexivo; con la liviandad espontánea de una criatura en el borde de la edad primerísima, por una parte, y a la vez con la sabiduría del plazo último:

OIGAN A ESE NIÑO

-A mí el que me gusta es el caballo para pintar la  
velocidad con tal que nos dure  
el juego hasta que  
sea grande y tenga harta pero harta  
libertad como para ir por ejemplo  
a París y estar aquí  
a la vez sin

necesidad de plata, por ir,  
sólo por ir y preguntar si vivo  
ahí o  
aquí no más estoy viviendo.

Cuando tenga cuatro me largo.

¿Quién es ese niño al cual los lectores tienen que oír, deben oír. a juzgar por el imperativo proyectado desde el título? Si estudiamos los cortes lineales, los silencios y los encabalgamientos aparentemente arbitrarios, observamos que la disposición corresponde a la existencia de dos imaginarios, el imaginario de un niño y el imaginario de un viejo que van urdiendo un pensamiento interrumpido a cada instante, de tal modo que el uno casi no deja respirar al otro y casi se atropellan en el mecanismo lúdico que parece una apuesta, a ver quién dice mejor. Empieza el niño:

- A mí el que me gusta es el caballo para pintar la

Un "la" que queda en suspenso, tronchando el verso y que viene a caer en el sustantivo "velocidad", que aparentemente tiene que ver con la posible velocidad desarrollada por el caballo. "Con tal que nos dure", interviene el seso del viejo. ¿Que nos dure qué?, ¿el plazo de la vida?. -No: con tal que nos dure "el juego", respondería el imaginario del niño,

el juego hasta que sea  
grande y tenga harta pero harta  
[plata]

habría dicho el niño; pero como es el imaginario del viejo el que se atraviesa como una flecha, viene y dice la palabra clave "libertad"

..... y tenga harta pero harta  
libertad

Libertad ¿para qué?, parece seguir cavilando el imaginario del viejo. ... Para ir por ejemplo / a París y estar aquí a la vez"... continúa el imaginario del niño. En el fondo de la querrela prevalece el imaginario del niño, quien se aburre, y exasperado, después del blanco de la primera estrofa, que es prácticamente la única en el monodílogo, termina sorprendiéndonos por igual, tanto por lo que promete como por la decisión última increíble para su cortísima edad: "Cuando tenga cuatro me largo".

Cuidémonos siempre de ver en el encabalgamiento, usado por Rojas con algún exceso, únicamente un recurso sospechoso y casi maniático, pues el encabalgamiento responde aquí a una presentación de la realidad desde lo ambiguo en los grados más diversos; todo ello sin duda para vivificar esa realidad, transgrediéndola, hasta conseguir a veces cierta transrealidad o transfiguración. Otro texto todavía más complejo y visionario es "Al fondo de todo esto duerme un caballo", en el que el animal alcanza la dimensión del mito, por insistencia y hondura. La obsesión (visión) ha perseguido al poeta por décadas y décadas hasta transfigurarle en un mito personal. Recordamos a Jung cuando dice: "-Voy a contar el mito de mi vida".

A esta altura de nuestro examen ya podemos ver cómo en el caso de Gonzalo Rojas se registran varias infancias: la del niño soñador que crece en Lebu: "Carbón"; la del niño triste, trasplantado, alejado de su madre en el rigor de un internado hostil: "Orompello"; la niñez permanente y potencial que recuerda el sueño de la gran infancia: "Conjuro"; el asomo del niño que juega, que se trasluce en un hablante viejo: "Oigan a ese niño". No es el único; ya habíamos dicho que la Mistral habló de "mis niñeces", así como Bachelard de los "estados de infancia" que persisten en nuestro ser diversificadamente, que conviven y se atemperan en el fondo de nuestra psicología profunda. "En la infancia, la ausencia de toda norma conocida ofrece al hombre la perspectiva de múltiples vidas vividas al mismo tiempo: el hombre hace suya esta ilusión", leemos en el primer manifiesto del surrealismo. (16)

Llama la atención la mirada de Rojas sobre la infancia ya en sus primeros textos. Una mirada mítica y no biográfica ni psicológica; fidelidad a una infancia trascendida que se nos dará a lo largo de toda su obra. Lo que sí se ofrece en él como realmente singular es que esta recuperación de las ensoñaciones de infancia no se reanime en la segunda mitad de su vida, "cuando volvemos a descender la colina", en el decir de Gérard Nerval o en el designio de Jung: "La integración de

Uno es, en su sentido profundo, algo que corresponde a la segunda mitad de la vida". En Rojas hay menciones constantes a su infancia en *La miseria del hombre*, publicado a los 28 años de su edad, como si ella le fuera ya remota, y asimismo nos hace sonreír el título "Perdí mi juventud", cuyo texto fue escrito a los 20, como si ya al cierre de la experiencia adolescente pudiera hablar con la sabiduría del viejo; todo ello sin duda por la intensidad de las visiones y el manejo del efecto de distanciamiento.

Unas breves citas sobre la infancia, tomadas de ése su primer libro:

Y vi que el sol tenía siete años como mi alma perdida frente al Golfo. Toda la eternidad tenía apenas siete años para mí.

.....

Y me has traído el Golfo que perdí a los siete años  
cuando el andarivel pasaba media legua por el cielo

tiñendo de carbón todas las nubes..." (18)

Me entregaba a mis cielos de niño.

Me moría de estar con el sol de mi madre en el huerto divino. (19)

.... fui azotado  
en mi niñez por la peste divina.

... estoy presto a morirme,  
en defensa de todo lo que nunca mi lengua  
pudo decir del viento de mi niñez perdida. (20)

¿No soy hijo del hombre? ¿No soy parte del día?  
¿No soy sobreviviente de otros ojos vaciados,  
ojos que hace mil años se abrieron en el niño  
que era mi propio cuerpo?

¿No heredarán mis ojos los hijos de mi canto  
hasta hacerse otra vez un niño misterioso  
que llorará ante el mar sin poder comprenderlo? (21)  
(El subrayado es nuestro).

Este niño misterioso que está ante el mar es recuperado en un texto que intencionalmente hemos dejado para cerrar este capítulo referimos al prólogo de su libro *Oscuro*, que él significativamente titulara "Ars poética en pobre prosa", y que transcribimos aquí:

Voy corriendo en el viento de mi niñez en ese Lebu\* tormentoso, y oigo, tan claro, la palabra "relámpago". -"Relámpago, relámpago"-. Y voy volando en ella, y hasta me enciendo en ella todavía. Las toco, las huelo, las beso a las palabras, las descubro y

son mías desde los seis y los siete años; mías como esa veta de carbón que resplandece viva en el patio de mi casa. Es el año 25 y recién aprendo a leer. Tarde, muy tarde. Tres meses veloces en el río del silabario. Pero las palabras arden: se me aparecen con un sonido más allá de todo sentido, con un fulgor y hasta con un peso especialísimo. ¿Me atreveré a pensar que en ese juego se me reveló, ya entonces, lo oscuro y germinante, el largo parentesco entre las cosas?

A propósito de estas trece líneas quisiéramos proponer algunas reflexiones:

1) La presencia del niño que escucha la palabra "relámpago" nos recuerda a Pip Pirrip -el pequeño huérfano de Dickens (1812-1870) en su novela *Great Expectations*, (1861)-, que en una tarde toma conciencia de sí mismo y descubre a la vez la identidad de las cosas a partir de un nombre: el de su padre leído en la lápida del cementerio que visita por vez primera.

2) Si aplicamos a estas dos escenas paralelas -el niño que escucha la palabra "relámpago" y el huérfano que lee un nombre- la conocida teoría de Jakobson sobre la metáfora y la metonimia, podríamos comprobar que a partir de los dos paisajes: la tempestad de Lebu y el cementerio en el jardín del convento, la toma de conciencia y la identidad de las cosas y palabras se da en forma metonímica y no metafórico. Ambos niños se establecen a sí mismos como una identidad en medio de un paisaje natural. A los dos se les da la totalidad del mundo percibido desde una palabra: "relámpago", y desde un nombre: "Philip Pirrip". Los contextos varían: mientras Pip establece la relación entre los elementos del paisaje, al niño de Lebu se le revela "lo oscuro y germinante" desde "el largo parentesco de las cosas" (22).

Transcribimos de inmediato la nota del prólogo al que nos veníamos refiriendo:

\* **Leufü**: torrente hondo, en mapuche original. Después, en español, **Lebu**, capital del viejo Arauco invencible hasta ser deshonrado en la raíz por la homonimia perversa de algún barco-presidio en el Valparaíso aullante, para escarnio de nuestro hado como dijera Ercilla en sus octavas majestuosas. Puerto marítimo y fluvial, maderero, carbonífero y espontáneo en su grisú, con mito y roquerío sub-oceánico, de mineros y cráteres, -mi padre duerme ahí-; de donde viene uno con el silencio aborígen.

"De donde viene uno con el silencio aborígen". Bueno es recordar aquí que el prólogo a su libro *Materia de testamento* lleva como título "De donde viene uno". Tal vez en su momento debiéramos haber mencionado esta última línea de la nota, para esclarecer completamente su sentido, porque, como ya hemos apuntado antes, las obsesiones expresivas funcionan siempre en relación con el sentido. De ahí, pues, la carga de sentido desde cierto ahondamiento vertical. Recordemos una estrofa de "A quien vela todo se le revela" (23):

Todo es cosa de hundirse,  
de caer hacia el fondo como un árbol  
parado en sus raíces, que cae y nunca cesa  
de caer hacia el fondo.

Nos parece claro, sin mayor insistencia, que el sello de la infancia es clave mayor en el proceso visionario del poeta de Lebu -su "Macondo carbonífero", como lo ha designado alguna vez-, y que esta primera década (1917-1927) propone algunos signos caracterizadores desde ciertas vivencias primordiales:

- 1) La del tartamudeo, limitación fisiológica próxima al asma, que le permite descubrir un espacio imaginario entre la respiración y la asfixia y registrar en vivo las palabras, como si fueran cosas, silabeando el mundo de un modo distinto.
- 2) El temprano impacto de su orfandad, como en el caso de Vallejo, que lo sitúa en el desamparo y le ofrece elección, esto es la libertad, desde el riesgo. (Tiene que ganarse esa beca para subsistir desde los 9 años).
- 3) El azote, como ha dicho, de "la peste divina", que lo induce al ejercicio de ser santo desde una dimensión herética en cuanto también él quiere estar en todas partes al mismo tiempo como en un gran juego sacro. O numinoso, según el pensamiento de Rudolf Otto.
- 4) El relámpago como intuición del instante, desde aquella experiencia en su casa natal en la que descubre en ese esdrújulo de cuatro sílabas el centelleo de la realidad, que en tanta medida va a guardar relación con la velocidad de su palabra y la circularidad vertiginosa que se da en ella.
- 5) El asombro ante el barranco sobre todo después de una caída desde lo alto de ese cerro que colindaba con su casa, episodio en el cual casi se destroza al pasar volando junto a una roca. Lo que interesa es que la vivencia intensifica en él la adoración por el barranco, en el filo del vacío.
- 6) El encantamiento del agua (lluvia, océano abierto, aire húmedo, río y todo cuanto fluye) por el prodigio mismo de la germinación (24):

Lo cierto es que llueve. Pensamiento o liturgia  
lo cierto es que llueve...

- 7) El descubrimiento, en fin, de las materias o de la elementalidad, que tanto fascinara siempre a los poetas abiertos al mundo natural como Mistral, Neruda y tantos más: lo pétreo hierático, lo escurridizo de las arenas, lo arbóreo, la luz de la madrugada alta, la espina más que la rosa, el ventarrón, la nariz olfateante del animal, el cuero del animal, la lana; toda esa vibración sorpresiva de las cosas.

Siempre en búsqueda del vínculo vida-poesía en Rojas, hagamos algunas otras observaciones. Con razón ha dicho Octavio Paz -para oponerse a un juicio de Enrique Lihn-que el autor registra un abolengo mucho más romántico que barroco en cuanto es posible leer en sus visiones -son palabras del gran mexicano- "un salto mortal de orilla a orilla, de la vida a la muerte, como en Kierkegaard" (25). Pero ya que disponemos del texto original, quizá sea preferible transcribir lo pertinente:

No veo con mucha claridad esa filiación "barroca" que advierte en ti y, en cambio, sí me impresiona en tu poesía la genealogía romántica. Supongo que la dualidad muerte-vida hace pensar a Lihn en los "juegos de contrastes y antítesis del barroco español"; sin embargo, esa dualidad también se da en los románticos pero no como juego de contrastes, sino como tentativa de fusión. Y esto es lo que yo veo en tu poesía: una afirmación -brutal, desesperada- que engloba a la muerte y la vida. En todo caso, más que de antítesis habría que hablar de paradoja, en el sentido de Kierkegaard: salto mortal de una orilla a la otra.

Tal vez, pensamos nosotros, este sello de su intuición le haya permitido una consonancia oscura y secreta con ciertos pensadores de la Existencia como el maestro danés ya nombrado, o Nietzsche o Heidegger, o aquel Heráclito que hizo suyo desde la mocedad. Y no es que Rojas haya profundizado en estudios sistemáticos de filosofía, ni nada parecido, pero se hace patente la afinidad de sus visiones con el pensamiento de algunos filósofos, por donde parece cumplirse en él esa conocida línea de Novalis: "Es hacerles daño al poeta y al filósofo distinguirlos". Siempre se dio esta aproximación entre filosofía y poesía y no es cosa de insistir. Basta con entrar en la obra de cualquier poeta genuino como Antonio Machado, para comprobarlo. Cuando leemos al Neruda de *Residencia* nos preguntamos cuándo leyó Neruda a Bergson y su tratamiento del tiempo. Pero sucede que Neruda escribió "El fantasma del buque de carga", y no leyó a Bergson, lo que no quiere decir que los poetas no deban tener una formación filosófica, ni mucho menos.

Sin ir tan lejos, tales vínculos metafísicos y poéticos, y también religiosos en sentido abierto, se dan en el oficio de este poeta. De repente aparece en algún verso suyo la resonancia de la iluminación zen, por ejemplo, aunque no tenga información alguna de ese camino, o la gravitación de Kierkegaard u otra presencia sorpresiva como la de Nietzsche, cuyo *Así habló Zaratustra parece* haber oxigenado su pensamiento de muchacho: camello-león-niño, los tres estadios en la metamorfosis del superhombre. Camello que, con joroba y todo, es en Rojas "largo aprendizaje", (son palabras suyas). León que es certidumbre y zarpazo; y niño que viene a ser en él rehallazgo de eso que ha llamado "lo mismo de lo mismo". ¿Qué relación podrán tener las tres mudanzas de esta metamorfosis con la escritura misma?

Pero nos interesa situar el diálogo del "niño" nietzscheano con el de nuestro poeta, y desde él con el de Heráclito. Leemos en el Fragmento 52: "El *evo*, *Aión*, tiempo, es un niño que juega y desplaza los dados; de un niño es el reino". Dicho Fragmento puede ser leído no tanto como una historia lúdica o lúdica del cosmos (26), sino como una relación entre un padre-generator y un hijo-rey. El *Aión* o tiempo de un hombre abarca al niño generado por él y termina cuando éste equivale a su padre. "Ciclo", afirma Kerkhoff, "de crecimiento y contra-crecimiento que hace del tercer hijo un rey igual al abuelo" (27). No procede entrar en la hermenéutica del célebre fragmento desde el punto de vista de Heidegger, Eugen Fink, Hans Georg Gadamer, Kostas Axelos o Jacques Derrida, filósofos a quienes ha preocupado el párrafo oscuro, sino apenas mirar, en primera mirada, un curioso texto del lírico que nos ocupa, "Crecimiento de Rodrigo Tomás". Estimamos que dicho poema -tal vez el más extenso del autor-, 126 versos por todo, distribuidas en 23 estrofas agrupadas en dos "movimientos", es el epicentro mismo de *La miseria del hombre*, en cuanto allí se cruzan los dos modos de creación: el psicológico y el visionario, según la propuesta de C.G. Jung. Observemos, y sólo como aproximación, cómo parecen funcionar ahí los rasgos centrales del mito -posiblemente de ancestro oriental-, que influye en el enunciado del Fragmento 52: "El *evo*, tiempo, es un niño que juega; es el reino de un niño".

Lo que nos parece singular es que Rojas compuso esta pieza en 1946, sin otro proyecto ni luz que los de su intuición y sin atender para nada a un esquema de aspecto filosófico previo sino como quien da cuenta del episodio mayor de nacer. Aunque reflexivo y lúcido, dinamizó la situación vital partiendo, como podrá advertirse, de sus vivencias potenciadas por la transfiguración. En ese sentido, en cuanto se apoyó en las vivencias, pareció atrasar el reloj de las modas vanguardistas todavía influyentes que rechazaban la vibración anecdótica. Todo

ello, según sabemos, provocó las iras de sus ex-compañeros de Mandrágora. Neruda, en cambio, fue estremecido por la primera lectura del poema, en el cuaderno todavía inédito, y reconoció la fuerza y la virtud plasmadora.

La importancia del texto exige un análisis en profundidad, cosa que haremos en capítulo posterior cuando proponamos algunas claves de este primer libro de 1948, que ha pasado a ser cantera para el mismo poeta.

Atengámonos, entonces, a unas cuantas observaciones sobre las afinidades visionarias de Rojas y el germen heraclíteo, con la idea del juego al fondo:

1) El hablante dice el mundo como una gran repetición frente al hijo de tres años en un largo monólogo casi hamletiano, transido de perplejidad:

Libre y furioso, en ti se repite mi océano orgánico,  
hijo de las entrañas de mi bella reinante:  
la joven milenaria que nos da este placer de encantamos  
mutuamente, desde hace ya una triple primavera.

2) Al tono celebratorio sucede el tono conjetural. Lo llama por su nombre y quiere verlo en un ejercicio dinástico. "Tu impaciencia de ser el monarca", le dice. Por lo tanto el mismo hablante engendrador es rey, y su discurso es el de tal. En la quinta estrofa lo va a llamar "heredero". Pero la segunda estrofa es toda una pregunta, lo mismo hacia atrás que hacia adelante, como para descifrar el sentido de su presencia en el mundo:

¿Cómo reconstruirte si ya estás, oh Rodrigo Tomás,  
estirando en furor tu columna, tu impaciencia de ser el monarca?  
¿Cómo reconstruirte para mejor hallarte  
en tu luz esencial, entre el fulgor de mis pasiones revolcadas,  
y esa persecución que va quemando los cabellos de María?

3) El hablante pinta el parto como un rehallazgo del engendrador y el engendrado, quien no viene sino aparece desde adentro "del bulto vivo que contenía tu relámpago"; desde el gran juego del tiempo. Y al aparecer, o más bien reaparecer, porque todo es un ejercicio lúdico de rotación y traslación, les pide, o más bien les exige "fuego" (otra vez Heráclito) a los amantes:

Oh, qué frío tan encendidamente gozoso  
el aire de tu aparición en este mundo:  
traías la cabeza como un minero ensangrentado  
-harto ya de la oscuridad y la ignominia-:  
reclamabas a grandes voces un horizonte de justicia.  
Querías descifrarlo todo con tu llanto.

No es el hablante quien subraya este descifrarlo, sino nosotros, pues ahí mismo anda el enigma del *Aión*, o tiempo cósmico. Frío encendido, "encendidamente gozoso" es, en el dicho paradojo heraclíteo, igual a fuego, como podrá entreverse.

4) Pero no tocaremos esta vez sino algunas de las líneas del largo texto. Ésta, por ejemplo, de otra estrofa más distante: "Dadle a Rodrigo Tomás la lucidez de vuestro pensamiento", les dice a los peces (a los peces del principio del mundo y de la

especie). O para iluminar el circuito sin fin de apariciones y desapariciones, la idea de estar naciendo siempre; naciendo y renaciendo:

Cuando estemos dormidos para siempre,  
oh Rodrigo Tomás: siempre estarás naciendo.

5) Parece decisivo lo que se lee en la primera estrofa del segundo "movimiento", 1964:

-Pero el hijo es el padre, dice el Coro Mortal: ahí la rueda de la germinación.

Releemos por nuestra parte en la "rueda de la germinación" la fijeza vertiginosa y subrayamos nuestra lectura, alcanzando a ver debajo del gran juego germinante la apuesta misma de vivir.

6) ¿Es el tiempo un niño que juega? ¿Es el reino de un niño" Al enigma el enigma. "Nadie puede el océano", es la elipsis críptica. ¿Puede qué? ¿Cruzar el océano? ¿Descifrarlo? ¿Cuál océano: el visible, el invisible? Oigamos cómo responde aquí el hablante, para cerrar, o para abrir:

Nadie puede el océano. ¿Qué saben los terrestres  
sino nacer desnudos?

Pasa el tiempo.

Pasa el tiempo, y no pasa, con sus tijeras sordas,  
cortando en la raíz de la hermosura.

Tiene razón Octavio Paz. Es visible el linaje romántico de Rojas y es certero el registro de su intuición como el salto de una orilla a otra orilla. "Nadie puede el océano".

Trama real, trama imaginaria, y esclarecedora la dedicatoria final:

-A Alonso, hijo de Rodrigo, hijo de Gonzalo

como quien sigue el juego del ocultamiento y el desocultamiento en el registro biográfico estricto.

Cerremos la década 1917-1927 despejando la clave del relámpago, vivencia del hondón infantil de Rojas. Nos remitimos a lo dicho por él mismo en el prólogo de su libro *Oscuro* y aclararnos la anécdota de origen: es una noche de invierno y su casa es remecida por la tormenta, como es habitual en ese sur áspero. Están los chicos - él y sus hermanos-, en el corredor que da al gran patio, más allá de los vidrios. De golpe se enciende el cielo fosfórico y total por el centelleo precursor del trueno. El espectáculo no puede ser más bello y todo es un prodigio de iluminación repentina. En medio de las descargas uno de los hermanitos del poeta niño dice la palabra "relámpago" y tal vez la reitera, para designar el fenómeno con el término usual. Pero este vocablo esdrújulo de cuatro sílabas veloces opera mágicamente en la vivacidad del niño y ya no ve el espectáculo mismo -como los otros-, o no parece verlo, pues se le ha dado en el sonido o zumbido del vocablo una iluminación todavía mayor que la física. Según Rojas esa palabra pesó en él más que todo el encantamiento exterior. En ese instante, en la inmediatez de ese instante, descubrió la palabra.

No procede la cita de este episodio, pues le hemos oído al mismo autor la descripción prolija del hecho en distintas conferencias y lecturas públicas.

Lo que nos importa es aprehender el sentido de esta conmoción en el pequeño, que debió haber sido muy honda pues el sintagma se reitera una y otra vez a lo largo de su obra poética. Prolijo sería enumerar y describir los contextos en los que aparece la mención.

Ahondemos en el designio mismo de "relámpago" y tratemos de considerarlo a otra escala. No hace mucho, en el invierno de 1966-1967, Martin Heidegger condujo un seminario sobre Heráclito en la Universidad de Friburgo, asistido por Eugen Fink (29) Numerosas son las referencias al relámpago -a veces rayo-, a lo largo de las conversaciones. Ya en la página 8, es decir en la entrada misma del seminario y después de haber aclarado que no seguirán la clásica ordenación de los fragmentos perdidos de Heráclito propuesta por Hermann Diels, abren la discusión sobre el escrito perdido de Heráclito *peri fiseos*, empezando justamente por la interpretación del fragmento 64: "Das Weltall aber steuert der Blitz", "pero el relámpago gobierna la totalidad del mundo". La gran conjetura inicial es si *ta panta*, cuya traducción al alemán es Weltall, coincide por entero con la idea de "totalidad". De inmediato Heidegger se pregunta qué tiene que ver el relámpago con *ta panta* y lo dice: ¿Puede el relámpago gobernar la totalidad del mundo? A esa pregunta responde Fink:

El relámpago considerado como fenómeno natural significa el irrumpir del luminoso rayo en la oscuridad de la noche. Así como el relámpago resplandece durante segundos y en la claridad de su resplandor muestra las cosas individuadas en su contorno, así también el relámpago saca a la luz, en un sentido profundo, las muchas cosas en su unión articulado.

Por su parte, Heidegger señala:

Recuerdo una tarde durante mi estancia en Aegina. Repentinamente percibí un único relámpago al que no siguió ningún otro. Mi pensamiento fue: Zeus.

Apreciamos de inmediato cómo un filósofo de esa altura recibe en lo centelleante del fenómeno lo que tal vez recibiera aquel niño en esa noche de su Lebu natal: la iluminación del Todo, y desde ahí del instante. Porque parece haber sido que el niño descubrió en el parpadeo algo así como la fijeza en un raptó casi religioso. ¿Por qué razón Gonzalo Rojas le ha llamado a la más extensa de sus colecciones poéticas, justamente *Del relámpago*? Pensamos que porque desde esa visión primordial se le dio el gran sentido tan próximo siempre al enigma. Todo ello guarda sin duda relación con la vertiente numinosa de esta palabra poética y la virtud transfigurante que opera en ella. Porque es curioso, puede el hablante en muchos poemas de Rojas estar mostrando un orden de realidad de aspecto próximo y sin trasfondo mayor, o una situación amorosa, por ejemplo, o de otra especie, pero siempre, o casi siempre, lo circunstancial es trascendido y no por abstracción, sino por algo parecido a la iluminación. Recordamos cómo en su texto "Crecimiento de Rodrigo Tomás", que acabamos de mostrar, hay una línea que sobrepasa y trasciende el episodio del nacimiento cuando habla de la búsqueda de sí mismo en la criatura recién aparecida y se pregunta por "lo inmediato mío resplandeciente". Ahí está funcionando el relámpago en toda su dinamicidad, porque el relámpago en Rojas no es nunca un mero destello ni nada espectacular; ni un hechizo o deslumbramiento en cuanto a fascinación.





- 4.-*Revista Babel*, Buenos Aires, febrero de 1989.
- 5.-Publicado por vez primera en *Contra la muerte*.
- 6.-Vid. exámenes críticos de "Carbón" en:
  - Carlos Cortínez, "oscuro de Gonzalo Rojas". *Revista Chilena de Literatura*, Santiago de Chile, abril, 1979.
  - Floridor Pérez, "Para una lectura de la poesía de Gonzalo Rojas. En *Poesía y poética de Gonzalo Rojas*, Enrique Giordano Editor, Monografías del Maitén, Santiago de Chile, 1987, pp. 43-62.
  - Daniel Torres, "El prosaísmo como vehículo poético en 'Carbón' de Gonzalo Rojas". *Op. cit.* pp. 185-190.
- 7.-Gaston Bachelard, *Op. cit.*
- 8.-Publicado por primera vez en *Oscuro*, pp. 21-24. El texto íntegro fue escrito de una vez, prácticamente sin corrección, en su oficina del "Instituto Rómulo Gallegos".
- 9.- Publicado por primera vez en *Contra la muerte*.
- 10.-Vid. *Oscuro*, p. 53.
- 11.-"Revelación del pensamiento", *La miseria del hombre*.
- 12.-Publicado por primera vez en *Oscuro*, p. 42.
- 13.-"Arenga en el espejo", *Op. cit.*, p. 20.
- 14.-*Op. cit.*, p. 47.
- 15.-En *Materia de testamento*, p. 71
- 16.- André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, Guadarrama, Barcelona, 1980.
- 17.-Vid. Bachelard, *Op. cit.*, p. 163.
- 18.-En *La Miseria del hombre*, como se indicó. "La cordillera está viva, pp. 26-29.
- 19.-"Retrato de la niebla", *Op. cit.* p. 21
- 20.-"El abismo llama al abismo", *Op. cit.* pp. 45-46
- 21.-"Descenso a los infiernos", *Op. cit.*, p. 18
- 22.-Roman Selden, *Contemporary Literary Theory*, Kentucky University Press, 1986.
- 23.-*Op. cit.*, P. 85
- 24.- En *El alumbrado y otros poemas*, pp. 54-55.
- 25.- Del epistolario Paz-Rojas.

## **cerrar**

26.-Manfred Kerkhoff, *Diálogos*, N°40, p. 23, Universidad de Puerto Rico, noviembre 1982.

27.-*Ibid.*

28.-Vid. *La miseria del hombre*, "Crecimiento de Rodrigo Tomás", pp. 75-78 y *Contra la muerte*, "oráculo", p. 43 . *En Oscuro*, pp. 142-147, aparecen por primera vez estos dos poemas fusionados en uno solo, numerados respectivamente con los romanos I y II y con una nota final explicatoria: El texto del 1 movimiento es de 1946 y el del II de 1964.

29.-Martin Heidegger y Eugen Fink, *Heráclito*, Ed. Ariel, Barcelona, 1986, p. 10.

### **1.4. 1927-1937: CRECIMIENTO, DESOLLAMIENTO. PERDER PARA SER: PRIMERA VUELTA AL MUNDO.**

En la segunda década, como en tantas otras vidas, se da en el poeta que vamos estudiando el ciclo germinante de infancia a adolescencia (1927-1934) y, ya al cierre de ella, el plazo sombrío de la llamada crisis de crecimiento, con laberinto y todo: 1935-1937. Sí la niñez le fue más bien morosa y enseñante -larvaria y lentiforme, como le hemos oído decir en sus presentaciones públicas-, esta otra etapa se le dio singularmente activa y hasta desafiante en ese internado. Debíó mudar de piel; de casa y piel, y eso cuesta. De hogar pobre, pero con madre, a terca intemperie. Todo fue suplicio en el desprendimiento. Los esquimales llaman Lliat Al Wahda, "primera noche de la soledad", a la primera noche de la tumba. También él, recién venido allí -según ha confiado en uno de sus autoanálisis- debíó soportar tres noches de llanto en el secreto de las sábanas; sin que lo oyera nadie. Pero conservar la beca entera imponía la exigencia de ser el número uno. y fue el número uno, el número uno en todo el registro disciplinario de los cursos, de la matemática a la música. Era el periodo larvario, y él lo sabía bien: había que aprenderlo todo y lo hizo como jugando, en el pequeño universo de esos muros. No importaba levantarse al alba. Por otra parte parecía que esa primera luz, la del crepúsculo matinal, se avenía tan bien con la delgadez y la ligereza de su persona. Hay criaturas matinales y vespérales. Rojas es matinal y escribió gran parte de su libro *Oscuro* en el filo del amanecer en Caracas, como le ha contado a Tomás Eloy Martínez (1). En fin, otros estudian con esfuerzo y sufren, él lo hacía con encanto, asistido lo mismo por el don memorioso que por el imaginario; y, aunque parezca extraño, por el ocio. Porque el pequeño gimnasta, que también fue delantero en los ejercicios acrobáticos de mayor riesgo allí, se apartaba con frecuencia al otro juego del soñador como en sus días de Lebu. Ahí mismo, tras los patios, empezaban los bosques de ese internado extraño -*inferno y paradiso*-, y era tan fácil quedarse horas en ellos, con los árboles, para volver, con renovado impulso, a la biblioteca. A la enorme biblioteca del primer patio a leer, como quien entra en otras aguas. A leer, leer, leer, las dos manos en las sienes incansables. También ardían los cirios en la capillita que daba a ese patio, por supuesto, pero el santuario era la biblioteca. Además, qué hermosura peligrosa para niño: ahí, casi oculta, estaba la

fascinación en persona, en esos tres altos estantes de vidrio: LIBROS PROHIBIDOS lucía el rótulo encima. Qué bueno, entonces; era cosa de violarlos. Apreciemos en la vivencia de una ortodoxia impuesta así, en plena infancia, la opción para la disidencia tan persistente en él, lo mismo en lo estético corno, más tarde, en lo político. Como si la adhesión total -de la que ha hablado André Breton- no hubiera podido nunca funcionar en él. "Libros prohibidos", pero ¿quiénes dormían de veras en esos anaqueles? Algunos clásicos, griegos y romanos, inocentes y otros modernos igualmente lozanos, más otros documentos insulsos llevados al *Index* inquisitorial por el mal gusto más que por pretexto herético. Clásicos, bien encuadernados, sí, y en edición bilingüe: Safo, Marcial, Catulo, y otros, y otros; algunos gnósticos sin orden ni concierto. Petronio por ahí, Bocaccio; Voltaire, Renán, Zola; y Baudelaire, sin discusión. Estímulo y más estímulo. Qué banquetazo en la alta noche, mientras los otros duermen, la lamparilla bajo la cama. Así, a los 13, a los 14, leyó también a su Séneca por primera vez, a su Marco Aurelio, sin olvidar a su Agustín de Hipona, tan afin a su propio talante.

Insistimos en la mostración minuciosa de estos espacios únicos, abiertos y recónditos, del Internado-Mundo de su primera formación, por el registro en su obra de una verdadera poética del espacio.

Como puede apreciarse, ya entonces el poeta de *Oscuro* pareció arrojarse solo al océano, más allá de los escollos didácticos, desde un impulso autodidáctico muy suyo, y empezó a leer el mundo con máxima libertad. Tal vez un profesor alemán de su colegio fue el influjo mayor que pudo haber recibido en ese tiempo. Lo ha recordado en alguna de sus páginas con sostenida admiración, más por su destreza de traductor e intérprete de distintos idiomas, especialmente desde el griego, que por su virtud iluminadora, pues reconoce en él un criterio dieciochesco en cuanto a valoración literaria. Jünemann publicó sus libros en la editorial Herder -Friburgo de Brisgovia-, entre los años 1923 y 31, más su versión del Nuevo Testamento, desde el griego, según el código sinaítico. Parece que fue él quien indujo a Rojas a entrar en los clásicos con esmero, sembrando en él y en sus otros alumnos la proporción áurea y el rechazo del fárrago, junto con proponerles la idea de que un verdadero clásico es verdaderamente un cosmos donde no sobra ni falta nada. Discutible o no el principio, leyó en clases con esos chicos de 15 años lo mismo a Garcilaso que a San Juan de la Cruz, a Fray Luis de León que a Quevedo; a Cervantes en profundidad; a Lope, a Calderón y se detuvo largamente en Gracián, en el que el aprendiz descubrió la elipsis, la antítesis, la paradoja, el epíteto exacto. Hasta la fecha el poeta recuerda el primer canto de *La Ilíada* vertida en endecasílabos - directamente del griego- por su maestro alemán:

Las iras canta del pelida Aquiles,  
oh dea, iras fatales que arrojaron  
al pueblo aquivo en cuitas mil y al  
orco mil almas de campeones poderosas,  
sus cuerpos a los canes por despojo  
y por festín a carniceras aves.  
Tal se cumplió de Jove la sentencia

desde el momento que en contienda fuerte  
lucharon, de los hombres el caudillo,  
Agamenón y el esplendente Aquiles.

Adviértase lo impecable de la traducción con los epítetos e hipérbatos dinámicos y el rigor del ritmo; ese ritmo registrado en Rojas con tanta vivacidad.

Una vez le oímos en Yale a Emir Rodríguez Monegal, en 1983, que la formación retórica de Lautréarnont se debe a la asimilación *del Arte de hablar en prosa y verso* de J.M. Gómez Hermosilla, 1771-1837, publicada en 1826, idea que es muy posible, pues Isidore Ducasse, "Conde de Lautréarnont", estudió en un liceo montevideano, como se sabe, antes de ser alumno en Tarbes e inscribirse en la Escuela de Minas del Instituto Politécnico de París.

Si pensamos en la filiación de la poética de Rojas con la de Lautréarnont observada por Enrique Lihn (2) resulta curioso que el chileno y el uruguayo-francés, iconoclastas irreverentes ambos, hayan recibido tan sólida formación en las claves retóricas. Lo que prueba una vez más que para quebrantar la norma hay que conocerla. Por eso se explica que un buen catedrático de poética de la Universidad de Chile -el español Eleazar Huerta- haya dicho, al comentar *La miseria del hombre*: "He aquí al clásico de la nueva sensibilidad; al verdaderamente capaz de decir sin esfuerzo lo que obliga a tantos a perder las formas" (3); todo eso en contradicción abierta con otros críticos de mayor audiencia en Chile como Alone, (4) Latcham, (5) o Silva Castro (6), quienes no supieron valorar el manejo estricto de la lengua tras la aparente torrencialidad. Ya es tópica esa insistencia y hasta la fecha se repite la acusación de elocuencia en Rojas, o grandilocuencia en Lautréarnont, pidiendo esa medida externa, esa equívoca contención artificial que suele ser más retórica que el lenguaje del desenfado, en uno y otro. Para entrar en Lautréarnont es preferible atenerse a lo que dice de él un maestro como Bachelard en su examen de los *Cantos de Maldoror* (7), libro en el cual pone en tela de juicio las exégesis más sesudas, incluyendo a Rémy Gourmont y a tantos que no vacilan en situar a Lautréarnont en la órbita de la insania mental. No olvidemos asimismo la acusación de "morbo nuevo" por parte del crítico Ricardo Latcham a la primera de las obras del chileno, juicio rechazado por el crítico y periodista español Darío Carmona (8) residente en Chile, al recordarles a los detractores de *La miseria del hombre* -Alone, Silva Castro, Rossel, Elliott García- que detrás de esa aparente lava líquida y esa animalidad, había un dominio expresivo no sólo en cuanto a registro léxico sino a una coherencia más alta. No un agitado, sino un activo, como dice Bachelard de Lautréarnont; alguien para el cual la realidad se impone como germinación incesante y para el que la vida es una apuesta:

un acto  
del hombre  
sopla más fuerte que el verbo divino  
sobre las aguas de la muerte. (9)

¿Habría leído el muchacho aquel pensamiento de Goethe: "En el principio era la acción"?

Al explorar a trechos lo biográfico en Rojas desde un intento fenomenológico, se nos impone cierta contradicción entre la aparente placidez de esos días armónicos y laboriosos estudios sistemáticos profundizados por él mismo en esa biblioteca, lecturas reflexivas de los clásicos, un sello de seguridad estable incluye;. do lo económico, un prestigio impar por ser el óptimo en los cursos todos, premios y más premios-, y esa otra vibración extraño y destructora de la que él mismo ha hablado en diversas ocasiones. No es que queramos eximirlo de aquella posibilidad esquizoide tan frecuente en los artistas, pero en su caso la conjetura hace más

honda porque, tras las penurias últimas de la infancia todo se le dio como hemos dicho tan propicio, salvo la distancia del hogar. ¿Cómo explicar así el desacomodo creciente con el mundo? Claro, el encierro casi claustral a que lo condenaba esa beca, siéndole permitido visitar a los suyos sólo una vez al mes, pudo influir en el desajuste. Pensamos que éste, sin embargo, debe esclarecerse más que por la claustrofobia del "corral del internado" -son sus palabras- por ese salto al vacío tan propio de su temple y que ha ido siempre con él. Es cierto que el establecimiento eclesiástico ofrecía todas las certezas: Dios, la salud, el cultivo de un pensamiento coherente, cierta mundanidad gracias al diálogo con algunos maestros letrados que venían de Europa, los bellos espectáculos teatrales en que actuaban los mismos jóvenes, los festivales musicales, los torneos olímpicos de majestad casi griega celebrados en la vastedad de esos espacios hasta llegar a las colinas; pero él buscaba en su soledad otras alturas más allá de tantas pautas, liturgias, reverencias. Amaba a Dios y lo veía por todas partes, y él mismo quería ser (ser, no estar), en todas partes con Él, "hablar con Él despacito", como podemos leer en "Imago con gemido" (10), compartirlo todo con Él, hasta la creación: "¿Por qué Dios y no yo? -¿Por qué yo no he creado el mundo?" (11). Nunca estuvo libre de la obsesión del Absoluto, ni en el plazo al que aluden estas líneas, ni en la borrasca de los años más anárquicos, ni después. Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont y hasta el libertinaje surrealista lo reataron al Dios que siempre anduvo en él, desde un impulso si se quiere gnóstico, al margen de las ortodoxias; sin apartar el rostro del Cristo de sus infancias. Alguna vez ha blasfemado de este amor, pero ya se sabe qué son estas blasfemias. Aún no leía a Georges Bataille cuando ya consentía con la irreverencia de algunas de sus visiones (12):

Dios no me sirve. Nadie me sirve para nada.  
.....

Me hablan del Dios o me hablan de la Historia. Me río de ir a buscar tan lejos la explicación del hambre que me devora, el hambre de vivir como el sol en la gracia del aire, eternamente. (13)

Volviendo a aquello de la fisura o trizadura que debió de haber empezado tras la pubertad, en el filo de los 13 años, y se ahondó en la adolescencia haciendo crisis a los 17, no cabe duda de que responde a una tonalidad afectiva nerviosa y agresiva, como ha dicho Bachelard de Lautréamont, cubierta o velada por otro tono ecuánime del mayor equilibrio -singularmente en las circunstancias de mayor riesgo-, como piel de otra piel.

La madre lúcida parece haber entrevisto la especial estructura anímica del hijo séptimo cuando ya de niño, mucho antes de estas fechas, celebraba en él cierto humor desmesurado hasta la irreverencia y el sarcasmo, llamándole sin ira "espíritu destructor". Pero reparemos en la mirada honda: en primer término "espíritu" (no muchacho). Espíritu. Y, después, "destructor", como para señalar el rasgo abisal, demoníaco por único, de la persona que estaba germinando allí. Rojas ha iluminado el descubrimiento del "signo sigiloso" por parte de la madre en su elegía "Celia":

Y nada, nada más; que me parió y me hizo  
hombre, al séptimo parto  
de su figura de marfil  
y de fuego,

en el rigor  
de la pobreza y la tristeza,  
y supo  
oír en el silencio de mi niñez el signo,  
el Signo  
sigiloso  
sin decirme  
nunca  
nada.  
*Alabado*  
*sea su parto.* (Las cursivas en el original).

Otra cosa. Dice Kierkegaard que la categoría estética de lo interesante corresponde al tedio como estado de ánimo. Rojas se aburría en lo monótono de aquel ámbito escolar entre honores y esquemas y la trizadura o herida existencias desde esos primeros años guarda relación con la dualidad observada, que tampoco es exclusiva de él, pues la experiencia del hartazgo es toda una constante y no un rasgo singular de su personalidad. ¿Quién no ha entrado en el vértigo del hastío, qué escritor no ha tocado el tema, de Hebbel a Novalis (para el cual el tedio es hambre), de Leopardi a Jonathan Swift? Como lector de los estoicos, y de Séneca en especial, es muy posible que este poeta supiera del *taedium vitae* antes que de *l'ennui* de Baudelaire y del aburrimiento como temple radical en Heidegger. En *La miseria del hombre* hay un texto con el título de "Naturaleza del fastidio" en el que leemos estos versos:

El vidente que guarda la muerte en sus pupilas,  
todo lo ve más claro bajo el aburrimiento.  
Por eso ve detrás de los rostros la nada,  
como si fuera un adivino.

.....

el pensamiento en cambio se nutre del hastío.

Lo que ocurre es que en su caso la experiencia del hartazgo se intensifica por la pulsión primitiva de la agresividad. No olvidemos que cuando muchacho, en sus días de aprendiz de escritor, tiraba un cuchillo "liviano y vibrador" (15) sobre una tabla que le servía de escritorio. Si la punta de acero entraba en la madera, todo iba bien en cuanto a concentración expresiva; si saltaba fuera o resbalaba, le cedía el paso al silencio. Nos preocupa el cuchillo, pariente de la espada Gonzalo, "Gundisalvus: hijo de la guerra", como se sabe-, por lo obsesivo del símbolo: "Mi cuchillo se atreve con el sol y la muerte" (16); "escribiendo en el mar con mi cuchillo hasta abrir el espíritu en mi letra" (17), o "Veo un río veloz brillar como un cuchillo" (18), por no citar otros ejemplos de la mención o alusión que no implican la versión pendenciera de la primariedad instintiva -no son los cuchillos del "malevaje" de Borges- sino más bien la búsqueda del centro o del sentido como el instrumento de la flecha a la siga del blanco. Claro, hay en esa punta aligera una actitud defensiva y por ahí agresiva en otros textos:

Ay, hijo mío de mi arrogancia,  
siempre estaré en la punta de ese paisaje andino  
con un cuchillo en cada mano, para defenderte y salvarte (19).

pero lo que prevalece es la vibración y el dinamismo del acero volador en la apuesta de escribir, y en cierto grado la liturgia del sacrificio para que haya creación. Queda pendiente, sin embargo, la pulsión primitiva en *La miseria del hombre*, espejo que la muestra en la trizadura o escisión, a la altura de la cuarta y quinta estrofa de] texto con el cual se abre, "El sol y la muerte", como quien dice la cortadura abrupta: somos sol, somos sol y somos muerte a la vez:

Hay dos lenguas adentro de mi boca,  
hay dos cabezas dentro de mi cráneo:  
dos hombres en mi cuerpo sin cesar se devoran,  
dos esqueletos luchan por ser una columna..

Cuatro líneas apreciablemente violentas con el sello de terribilidad que se agazapa y salta en muchas, casi todas, las composiciones del libro, y contribuye a la unidad de la visión. Como es apenas un fragmento no cabe la exégesis y sólo nos importa subrayar por ahora que se trata del poema que encabeza la obra, lo que sin duda responde a la intención de hacer patente esta herida desde la que se va a decir el mundo: no soy uno, soy dos pero además soy uno. Ya está ahí el cuerpo como centro del sistema imaginario y la fiereza por animalidad instintiva, que discurre en la obra de Rojas, aun en sus libros últimos más próximos como *El alumbrado o Materia de testamento*, del que espigamos otra estrofa, la tercera de "No haya corrupción", en este juego arbitrario de cazar algunas de sus visiones para registrar la coherencia incesante:

Así las cosas quién va a andar  
a la siga de qué, por cuáles cumbres. Entonces  
llamé a mi animal como apacentándolo hacia  
otra paciencia más austera: -Distráete, animal,  
le dije, záfate de tu persona, deja  
que el placer te bañe, no haya  
corrupción.

Cuando se lee la poesía de Rojas y muy singularmente aquélla cuyo eje es el eros - eros místico para cierta crítica y muy carnal para otra- el lector se pregunta cuál pudo ser su diálogo con la libido en el ciclo del crecimiento, de la trans-infancia a la adolescencia; cuáles fueron sus sueños y sus experiencias. Y se lo pregunta por la vivacidad genésica de ese pensamiento erótico que irradia en la mayor parte de su obra.

Sabernos que la reclusión fue siempre un ámbito propicio para que los muchachos intensifiquen su preocupación sexual, cosa que no ocurre con pareja obsesión en los establecimientos escolares abiertos, en los que la vida parece discurrir conforme a pautas sociales y morales corrientes. El aislamiento de esos chicos internos los hace vulnerables a la fantasía concupiscente y es más complejo el proceso de identidad viril, por los estragos de tanta soledad. No es que la situación, tan provisional por lo demás, perturbe o pervierta la lozanía instintiva, pero en algunos casos puede impedir el libre flujo de los afectos. Es, por ejemplo, el caso de esas eufemísticas "amistades particulares", de proclividad homosexual. Gimnasias y deportes, por otra parte, estimulan la definición de una conducta y disipan los deseos todavía difusos. Falta la fascinación del encuentro espontáneo en calles u otros sitios donde dos ojos ven a otros dos ojos tan bellamente, sin que la castidad de nadie sufra riesgo alguno; y, claro, faltan las opciones a las que alude Neruda

con su gracia, los instantes aquellos "en que los primos juegan extrañamente con sus primas".

La imagen de mundo abierto que tuvo el poeta-niño en la ventolera de su hogar, con dichas y desdichas pero transido de encantamiento, persistió en él con tal frescor y fuerza que mantuvo una animalidad a toda prueba en el desarrollo de su persona sexual sin importarle para nada los límites de esos muros. Mentalmente entendió la santidad en cuanto camino de perfección y hasta quiso ser santo en su apetencia de absoluto -como quiso ser héroe- pero no le funcionó nunca la idea de pecado. Todo para él era ritmo y sana fiereza. El sexo era germinación y por lo visto salud. Así lo sentía. Ateniense y espartano, él era por entonces un espartano, y aún no pasaba de los 16. Hay una estrofa de uno de los textos del primer libro -el más explorado hasta ahora por nosotros y el menos descifrado-, en el que leemos una visión si se quiere posesiva en la que registra su talante erótico. Más tarde el poeta recoge dicha estrofa como estructura autónoma con el título bien definido de "Muchachas" (20) y la remite a 1936, que debió de ser la fecha de la, iluminación de lo femenino en el esplendor de la mocedad, acaso su primera propuesta de la dialéctica del amor:

Desde mi infancia vengo mirándolas, oliéndolas,  
gustándoles, palpándoles, oyéndolas llorar,  
reír, dormir, vivir;  
fealdad y belleza devorándose, azote  
del planeta, una ráfaga  
de arcángel y de hiena  
que nos alumbra y enamora,  
y nos transtorna al mediodía, al golpe  
de un íntimo y riente chorro ardiente.

Dejemos de una vez aquellos muros y pasemos con el poeta a una órbita tan distinta como aparentemente inexplicable. Faltaban dos años para dar término a su graduación de bachiller y, como hemos dicho, todo había sido buen éxito y triunfo. Pudo haber proseguido en esa línea sin problema de ninguna especie. Pero la grieta, esa vivencia de la insuficiencia, había llegado a tal punto en su ánimo que se le dio el dilema: o enfermaba como producto de un trauma sólo captable por él que lo estaba viviendo o, desafiante como era su temple, saltaba literalmente al vacío. Dio el salto; dejó los muros protectores, volvió al hogar como un pequeño naufrago de un naufragio sin sentido. Ya no era simplemente el "espíritu destructor" sino más bien "autodestructor". Quería ser otro, siendo él mismo, como siempre. Pero otro en profundidad, pues confiaba ciegamente en sí mismo. La madre vio en esto lo contradictorio de su persona, con su entereza habitual, y lo dejó elegir. Era 1934. Por esos días conoció a algunos jóvenes mayores que él, buenos lectores y bien disciplinados, especialmente en la línea de la poesía francesa y uno de ellos, Darío Contreras Lauhère, lo indujo a leer directamente en francés, con su auxilio. Leyeron a los simbolistas y compulsaron las versiones de la *Antología de la poesía francesa*, de Enrique Díaz-Canedo, con esas versiones directas. Entraron así en Verlaine, Mallarmé y especialmente Rimbaud, pero volvieron al germen de Baudelaire en *Las flores del mal*. Contreras Lauhère, a su vez, recibió la información de lo que Rojas sabía de los poetas griegos y latinos y de los clásicos españoles. Así se produjo aquello que él ha llamado el doble registro casi simultáneo de la clasicidad y la modernidad en su cabeza de muchacho. A propósito de modernidad debemos decir que este joven compañero le dio a leer a

Apollinaire, algunos de cuyos textos se sabía de memoria. Por su parte Rojas se divirtió leyendo *El poeta asesinado*, con prólogo de Ramón Gómez de la Serna.

Al término de ese año, después de algunos diálogos con la madre y en acuerdo con unas hermanas de su padre que vivían en el extremo norte del país, muy próximo al Perú, decidió una nueva mudanza y se marchó de Concepción a Iquique. Otra vez el sello de la insensatez y la contradicción. ¿Qué sentido tenía volver a salir de la órbita familiar y de una ciudad universitaria en la que pudo haber seguido tranquilo el desarrollo de sus estudios? Pero él necesitaba el viaje.

¿El viaje mismo es un absurdo? ¿Cuál viaje?, nos preguntábamos más arriba al comentar aquel texto, "Orompello", que nos permitió iluminar la infancia evocada. Porque de veras al registrar estos trasbordos y mudanzas múltiples llegamos a pensar que el viaje ha sido siempre una estructura de su mente. Benjamín Subercaseaux ha hablado de la manía ambulatorio de los chilenos en su libro *Chile o una loca geografía*. Rojas prefiere hablar de intraexilios y extraexilios, viéndose a sí mismo como exiliado permanente. –"Soy un habitante. ¿Pero de dónde?" ha dicho en uno de sus aforismos el poeta ítalo-argentino Antonio Porchia (21). Lo cierto es que la errancia va con él desde los años primerísimos. Ya en 1923 -a dos años del desaparecimiento del padre- está viajando al norte del país y resulta curioso que el elegido para acompañar a la madre en aquel trayecto de tres mil kilómetros ida y vuelta haya sido él y no los otros hermanos.

Cuidémonos de las referencias anecdóticas, o de las variables mágicas. No es que Rojas esté condenado al viaje por sagitariano o algo así -recordemos que nació un 20 de diciembre bajo el signo de la flecha- sino que se le han ido dando las opciones de estos cambios y mudanzas. En un diálogo sostenido con el crítico peruano Julio Ortega (22) éste le pregunta por la relación entre viaje y poesía, esto es, la noción de viaje tal como aparece en su obra poética. Estimamos de interés reproducir la consulta de Ortega:

La noción de viaje tal como aparece en tu obra poética supone evidentemente ese desplazamiento de una geografía, que no aparece nunca como una "poesía de viaje", sino como un desplazamiento en un espacio diverso que va atando un mundo, y al mismo tiempo estableciendo una geografía poética que, diríamos, va desatando una palabra. Interesante, pues, ver cómo al mismo tiempo, frente a un mundo atado, hay esta palabra llena de espacio. Yo me preguntaba si esta parte tiene que ver quizá con la transformación que tu palabra poética hace de la misma experiencia en el espacio abierto de la geografía recorrida por ti. Si esto no es ya un indicio sobre cómo la poesía tuya va a correlacionar mundo y palabra de una manera tan peculiar, de una manera hecha de aperturas permanentes.(...)

¿Cómo empezaste tú a ver, si es que la imagen de un proceso o de una visión pueden ser cartografiadas, esas correlaciones entre la geografía y el mundo atado: la geografía poética y la palabra inserta en él? ¿Cómo es tu diálogo con esa materia recorrida?

Rojas hubiera podido responder desde adentro de su palabra misma con textos múltiples en los que se ofrece ese juego del gran desplazamiento, de la movilidad sin fin, esa suerte de vertiginosidad más que velocidad que caracteriza a su desarraigo esencial; pero prefirió llevar a su interlocutor a la visión del abismo, como si éste fuera su morada.

Creernos sin embargo que es válido responderle a Ortega con algunos ejemplos en los que el viaje, esa "materia recorrida", se hace consustancial con su palabra.

Así es dable consultar algunos poemas como el que copiaremos aquí mismo, publicado en *Contra la muerte* por primera vez. En este discurso poético se da lo que Georges Poulet llama *folie de vitesse*. Nos encontramos con un fenómeno que se presenta como una visión simultánea de episodios sucesivos de existencia. Es una suerte de vista panorámica instantánea, *tota simul*, proyectada sobre la pantalla del espacio mental. La percepción de la sucesividad aparece desmesuradamente aumentada, como en algunos poemas de Michaux. El pensamiento de este yo lírico goza de una ubicuidad privilegiada. Podemos constatar en su palabra la abolición de los itinerarios. Es como si nos dijera: el tiempo y el espacio pueden ser sacrificados dentro del juego de un espacio mental interior (23).

## JUGUEMOS AL GRAN JUEGO

Juguemos al gran juego de volar  
en esta silla: el mundo es un relámpago.

Entro en Pekín, y caigo de cabeza en el Támesis.  
Duermo en la tumba etrusca de Tarquìnia.

Me troncho el pie en Caracas si te busco en París  
y despierto en un muelle de Nueva York sangrando.

Pero me sale a abrir la muchacha bellìsima  
de Praga, cuando el viento me arrebatara en Venecia.

Arcàngeles y sputniks saltan el frenesì  
y me estallan los sesos. Déjame en Buenos Aires.

Todo y todo es en México lo que empieza en Moscú  
y en la rueda, de un trago, llego a Valparaíso.

Otro poema que puede responder a la conjetura de Ortega es aquél primerísimo texto suyo, "Zángano" (24) -ya no tan lúdico-, fechado en el Golfo de Arauco en 1936, en el que el hablante se identifica con Ulises. En él se ilumina una situación contradictoria, situación que, por cierto, se trasciende, como ocurre siempre en el ejercicio del poeta. Observemos la circunstancia concreta del personaje real, no del hablante lírico:

a) El joven ha abandonado los muros protectores de aquel ámbito en el cual era figura óptima, número uno en todo, y en el que su dominio y su prestigio estaban literalmente en la cumbre. Pero el llamado del abismo lo hace girar en ciento ochenta grados y lo lanza a lo desconocido (¿lo nuevo?) y

b) este mismo joven tan singularmente laborioso y ejemplar, tras el abordaje de lo desconocido pasa de su prestancia de rey a mendigo, un mendigo lúcido, por elección desafiante, y asume el ocio persiguiendo, acaso, otro reinado más secreto. Oigamos las trece líneas y reparemos desde el principio en la clave fatídica del 13:

## ZANGANNO

Claro que soy el zángano, y eso qué, polidactílico  
encima de esta Underwood de ocasión, zumba que zumba  
adentro del adentro del remolino  
de estos diecisiete que uno cumple por cumplir al menor  
descuido de cualquier reloj del hueso en que uno anda  
todo sucio con las suelas rotas, deslomado  
entre la matemática y la música;  
claro que sí,  
que sí, que no, que no seré rey  
de ninguna Itaca ni me llamarán  
los que me llamarán Nadie por ningún nombre  
ni volveré a volver como este ángel  
que traspasa este vidrio  
número trece de estas líneas sangrientamente ociosas.

Golfo de Arauco, 1936.

Advirtamos la tonalidad afectiva desafiante y la arrogancia del hablante lírico en el filo de la autoagresividad, quien, consciente de la pérdida, se autoafirma en la certeza del ser.

Veamos cómo rompe el juego: "Claro que soy el zángano" frente a la acusación de ocioso, de la que pudo haber sido objeto, como diciendo: yo soy ese ocioso que ustedes quieren ver en mí; pero cuidado, también soy el laborioso que no saben, el que escribe con todos los dedos a la vez, el polidactílico, es decir el que tiene plena lucidez de su *oficio mayor*, el de escribir. Y es bien curiosa la mención del instrumento que le sirve para la escritura, mención irónica, por cierto: "... Underwood de ocasión", como desacreditando el instrumento mismo de la escritura. No hay reverencia a nadie; ni al ocio, ni al oficio. Y eso guarda relación con el aire irreverente de la dicción. Otra cosa es el vínculo del tableteo de la máquina y el zumbido interior con alusión a la presencia del tiempo, lo que se verifica con insistencia: "zumba que zumba adentro del adentro del remolino" como si esa abeja secreta, la del tiempo circular -abeja que se opone a zángano-, consonara no con el ruido de la máquina, sino con el "zumbido" que en la poesía de Rojas tiene singular alcance creador. Al aludir al tiempo el hablante determina su propio plazo de muchacho y se impersonaliza con el "uno". No dice yo cumplo, sino "uno cumple por cumplir"; y todavía más, "por cumplir al menor descuido de cualquier reloj", insistiendo en que basta apenas con respirar para que ya esté pasando el tiempo, el tiempo del "uno", el tiempo del hueso en que anda uno. Reparemos todavía en el designio de "hueso" para indicar, acaso, que aún se está en el ciclo del crecimiento, y lo decimos por la mención "todo sucio, con las suelas rotas". Se trata, como se ve, de un adolescente más bien raído, tal vez por su misma situación ociosa y despreocupada; aunque el hablante lo dice con mayor precisión al situarse como "deslomado", mención de animalidad inequívoca. Lo singular es la presentación de este "deslomado", o quebrado o fracasado, entre dos disciplinas que se atan y se oponen a la vez: la matemática y la música. Más adelante, y ya en el quiebro del verso séptimo (que vemos como eso, un verso que se quiebra y se hace dos, pero que no pasa de ser uno dada la estructura total del poema: "entre la matemática y la música; / claro que sí, /") el zángano avanza en su autoafirmación de ser al reiterar el "sí, claro que sí"; pero al mismo tiempo desacredita su altivez, junto con afirmarla. Afirmando su condición de rey (otro designio muy singular en la poética rojiana, como veremos). Nos interesa ahora poner de relieve el mecanismo negativo en las líneas que vienen: "que no, que no seré rey / de ninguna Itaca ni me



frescas, aportan la identidad de Stephan Dedalus, héroe de la novela de Joyce, el mismo hablante de "La litera de arriba".

Otra consonancia con la literatura inglesa: sin duda Rojas conocía un relato fantasmal del autor americano F Marion Crawford, que lleva exactamente el mismo título elegido por él para su poema, que en tanta medida registra la afinidad de la experiencia interior joyceana en *Retrato del artista adolescente* con la suya personal en ese momento. No olvidemos que el libro del irlandés es semiautobiográfico.

Si el retrato de Joyce fue al fondo un rehallazgo de sí mismo, Valparaíso fue otra imantación decisiva para el vagamundo que llegaría a ser. Dice André Breton que hay lugares metafísicos y Valparaíso es uno de los más centelleantes lugares metafísicos, con mito y todo. No hay otro párrafo del planeta, del Pacífico sur más estrictamente, tan sinuoso y laberíntico, con sus cuarenta cerros colgando de las nubes. Se explica entonces su fascinación, hasta el punto de haberlo elegido como su residencia una década después. Coincidencia o azar, allí durmió Rubén Darío el 86, recién desembarcado del galeón que lo trajo de sus trópicos, y vino a publicar su célebre *Azul* el 88, dos años después (27). También Neruda hizo de ese aire su morada y construyó esa casa de vidrio que conocimos en persona, "La Sebastiana". No es que Valparaíso haya sido cuna de poetas o artistas singularísimos, pero a pocas ciudades les fue concedida una poética del espacio así, tan genésica como insólita. Cuando apareció *La miseria del hombre* el 48, escrita encima del 45, muchos lectores identificaron cierta abisalidad, que prevalece en esas visiones, con los precipicios y laberintos del puerto. Es fama que es la única ciudad del Nuevo Mundo que no fue jamás fundada por descubridor alguno. De ahí el extenso poema "Fundación de Valparaíso" de aquel primer libro tantas veces nombrado; poema que según la investigadora Lilia Dapaz "repite un acto de fundación ancestral" (28). Lo cierto es que nunca se le dio al joven poeta de esos días un diálogo tan entrañable, salvo por cierto con su Macondo carbonífero, igualmente mítico para él. Santiago, capital-de-no-sé-qué, según sus propias palabras, le fue siempre ajeno y literalmente remoto.

Sigamos norteando mar adentro y lleguemos por fin a Iquique, ya en los confines de Bolivia y del Perú. Más y más peripecias y experiencias riquísimas:

1) Casi al desembarcar tuvo una opción de trabajo en plena pampa salitrera, donde no hay agua sino arenales y estrellas, como ha dicho en algún texto. Más que con el hambre -pues no arraigó allí sino que debió reincorporarse a los estudios inconclusos de bachillerato en el mismo Iquique- se encaró con la injusticia y el desamparo real de esos barreteros del salitre. Habló con ellos, durmió allí, dialogó con los más viejos, peruanos y bolivianos algunos, sobre aquel legendario Luis Emilio Recabarren, que puso en marcha el movimiento obrero en Chile. Viéndolos en su dignidad y su coraje, pensaría de golpe en el sacrificio temprano de su padre allá en el sur, tan minero por último como los nortinos. Lo amarró todo en su visión de muchacho y asumió conducta. Anarco y todo, asumió clara conducta. Leyó a otros que le precedieron: a Maiakovski y a Esenin; pero él no era Maiakovski sino más bien Serguéi Esenin; por lírica interior. Releyó a otros dos, más próximos y chilenos, que al empezar el siglo hicieron la misma peregrinación: Carlos Pezoa Véliz y Baldomero Lillo, quien escribió como se sabe algunos cuentos *de Sub-Sole* en su mismo Lebu. Oigamos este texto suyo de aprendiz de la terca realidad más allá de todo hermetismo: (29)

CUERDAS CORTADAS PARA BALDOMERO LILLO

Como no tengo lápiz ni papel te lo digo, Baldomero, de golpe con el viento:  
éste es Chile, y sus viejos volcanes que tocaban las estrellas, vestidos  
de mendigos, lo mismo que su pueblo en las sucias estaciones  
por donde pasa el tren desde Lota a Santiago.

Los canastos van llenos,  
oh Sub-Sole sangriento, de raíces y algunos pescados.  
Las botellas  
-y este largo, este largo parentesco de llanto- son las mismas de entonces,  
son las mismas de entonces, y amenaza la lluvia.

2) También leyó a los españoles jóvenes de la Generación del 27 merced a otra circunstancia. La biblioteca Cervantes de Iquique era por esos días una de las mejores del país y de las más actualizadas. Hasta allí llegaban -por vía marítima, se entiende- periódicos madrileños como *El Sol*, o revistas como la *de Occidente*. Por cierto, el joven fue literalmente fascinado por los tesoros de esos anaqueles y releyó a sus clásicos tan amados; pero, ya en lo inmediato, supo oír a Lorca y naturalmente registró entero en su memoria de loco el *Romancero gitano*, sin dejarse influir como Nicanor Parra u Oscar Castro por esa magia única; entró en Salinas, en Alberti, en Cernuda; y ese mismo año 35 pudo leer los dos volúmenes de *Residencia en la tierra*, ahora impresos por Cruz y Raya, al cuidado de José Bergamín. Valéry le dijo una vez a Mallarmé que siempre habría un joven oscuro, provincial y secreto, leyéndolo en la alta noche. Rojas era ese joven oscuro y provincial. (30)

3) Asimismo entró en la ciencia de la concupiscencia como cualquier otro mozo de su edad, y olió hasta el alba los burdeles. Ellas eran por último tan parecidas a las otras, sin confundirlas desde luego. Recuerda a una francesa que vino de Buenos Aires y era la bailarina más lozana. Todo eso entre el bullicio de marineros y victrolas. Más ese humo del que el poeta ha hablado largo con el designio de placer. Pensemos, por ejemplo, en aquel texto suyo "La palabra placer", transido de erotismo y misticismo, con San Juan al fondo. Baudelairiano en esto y otras claves más altas, nunca fue un libertino y el eros se le dio próximo a lo sacro.

4) Ese modo de exilio "voluntarioso" a los 18 años, un cuarto de alquiler, unos pocos libros, la exigencia de completar esos estudios siempre livianos, la misma soledad, sin más apremio que el económico, todo ello operó en él como otro crecimiento. El desollamiento de la primera adolescencia seguía ahí intacto, pero ahora iba con él como quien dice ya incorporado a su persona, y había cierto diálogo entre uno y otro, especialmente en ese "Cuaderno secreto" que hemos explorado para nuestra investigación. No es que fuera un escritor, ni jamás hubiera podido presumir de ello a esa altura de su desarrollo, pero, por talante o por lecturas, ya registraba la conciencia del límite. Tal vez por eso mismo nada le divirtió tanto como ese estímulo de "poeta laureado" -él, con lo desdeñoso- ese año 35. Recordemos unas palabras suyas del viejo Cuaderno:

"Juegos florales de septiembre, contienda equívoca, pasto de versificadores. Por lo menos dos excepciones: la Mistral en 1914, con "Los sonetos de la muerte" y Neruda en 1921 con "La canción de la fiesta". Todo sea por los dáctilos: "Hoy que la tierra madura se cimbra / en un temblor polvoroso y violento / van nuestras jóvenes almas henchidas / como las velas de un barco en el viento"...

Fue aplaudido, invitado, reconocido en el aldeón del norte, y cuando recibió la flor de oro, la vendió esa misma noche. Demasiado artificio. Si ya de niño el éxito le pareció tan vano cuando obtenía todos los premios del colegio, ¿por qué transigir ahora, que ya era un hombre, según él?

En todo caso la flor le sirvió para que lo llamaran del periódico local, *El Tarapacá*, del que era director en esos días un futuro presidente de Chile, Eduardo Frei, y le pidieran su colaboración autorizada. ¿Podría escribir ahora mismo una nota sobre Valle-Inclán, porque, según el cable, hace unas horas ha muerto en España y no tenemos a nadie que pueda decir nada sobre el gran escritor? Por nuestra parte le hemos consultado la fecha exacta: 6 de enero de 1937. Pidió una máquina de escribir y en un respiro escribió las cuatro carillas que vinieron a ser su primer ensayo: "Pasión y muerte de Valle-Inclán".

Otro barco lo trajo de regreso y el recorrido debió de ser el mismo. Tocó a la puerta de su casa de Concepción como quien viene de un paseo; más libre y más liviano. Debió inscribirse casi de inmediato en el último de los cursos que aún le faltaba para graduarse de Bachiller.

Ya en marzo del 36 reanudó los estudios, esta vez para terminarlos; y ese año fue más bien de sosiego ensimismado. Fundó una revista en su nuevo y último Liceo, *Letras*, y publicó allí un estudio crítico sobre el Neruda de *Residencia* con el nombre de "Los treinta años de Pablo Neruda". Debió de haber sido uno de los primeros en la exploración por dentro de esos mecanismos expresivos, por lo menos entre los jóvenes.

Leyó también la *Antología de poesía chilena nueva*, que incluye escasos diez nombres, con la impronta más bien huidobriana, por la predilección de los dos antólogos: Volodia Teitelboim y Eduardo Anguita; y se le dio la opción de comparar (32). Se trata de una antología fundamental para entender el proceso literario de las vanguardias. Poetas incluidos: Eduardo Anguita, Omar Cáceres, Ángel Cruchaga Santa María, Humberto Díaz Casanueva, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, Pablo de Rokha, Volodia Teitelboim, Juvencio Valle y Rosamel del Valle. Ninguno de ese registro que incluía sin duda a los mejores- llegaba al vuelo nerudiano. Lo curioso es que su recepción, la de Neruda, se le dio no sólo como exponente de la mejor vanguardia, sino como un poeta en que resonaba cierta vibración clásica y no sólo romántica; asimismo lo propuso en el ensayo mencionado. ¿Cuál vibración clásica, y por qué, en circunstancias de que ese lenguaje parecía romper con la tradición? Tal vez la del ritmo y la madurez expresiva, tan exacta como necesaria siempre. ¿No dijo esto mismo, por su parte, Lorca el 34, al presentar a Neruda en Madrid y celebrar su idioma descarado, próximo a la vertiente de los clásicos? El ritmo: siempre preocupó a Rojas el respiro verbal y ciertamente eso lo enlazó con Neruda; no la elocuencia, como dijeron de Rojas críticos como Enrique Lihn y el mismo Guillermo Sucre, quien afirmó: "En los dos libros que ha publicado hasta ahora tiende a dominar en verdad cierta elocuencia" (33). Lo que le importaba a Rojas era el ritmo interior y no el vehemente ni el insistente; aquél que plasma en gran medida el pensamiento nerudiano, como lo viera en profundidad un verdadero crítico, Amado Alonso (34).

Por su parte otro crítico, también español, Pedro Provencio, al reseñar *Materia de Testamento*, formula una lúcida presentación sobre el ritmo en la poesía de Rojas. Transcribimos el párrafo pertinente:

Entre los aspectos más destacables de la poesía que nos ocupa (con anterioridad había señalado: "estamos ante una de las personalidades poéticas más singulares de la poesía actual en lengua española"), sorprende especialmente la concepción del ritmo. El poeta no da por hecho el ritmo que ha de emplear, ni se limita a elegir entre una gama de ritmos establecidos; para Rojas, el ritmo no es una simple cuestión de métrica, ni siquiera el andamiaje bajo-continuo del poema. La repetición de secuencias regulares o irregulares, la recurrencia de acentos, sonidos o expresiones, no agotan las posibilidades rítmicas de la palabra poética. En la poesía de Rojas, el ritmo está marcado por la tensión entre cada palabra y el verso que la contiene, entre cada verso y sus adyacentes, entre el principio y el final, entre cada una de las partes y el conjunto del poema. Ese juego de fuerzas internas implica dinamismo semántica, vías subterráneas por donde transitar de forma no aprendida. El poema no parece estar escrito en un ritmo determinado, sino hacia un ritmo íntimo y atrayente. De ahí que su relectura resulte, como en el caso de la mejor poesía de siempre, inacabablemente esclarecedora.

Como consecuencia de esa forma de discurrir las palabras sobre la página, el ritmo no se extiende sólo a lo largo del texto, sino también hacia adentro: tiene una dimensión vertical, sincrónica, y cada palabra se refleja en las demás al mismo tiempo que sondea instantáneamente los estratos de la percepción resonando en cada uno, no como un eco repetitivo, sino como un acorde multiplicador de significados (35).

Procede oír sobre esto a Rojas desde su misma poesía en un texto llamado coincidentemente (36).

#### ACORDE CLASICO

Nace de nadie el ritmo, lo echan desnudo y llorando  
como el mar, lo mecen las estrellas, se adelgaza  
para pasar por el latido precioso  
de la sangre, fluye, fulgura  
en el mármol de las muchachas, sube  
en la majestad de los templos, arde en el número  
aciago de las agujas, dice noviembre  
detrás de las cortinas, parpadea  
en esta página.

Meses intensos los del 36, aunque de aspecto más bien desteñido salvo el impacto del 18 de julio, cuando se puso a arder el mundo en España. Carta del bien nacido a Rodrigo Soriano, embajador: "-Alísteme. Quiera usted aceptar a este voluntario". Fueron muchos los jóvenes chilenos que enviaron cartas similares.

Y otra congoja sin adjetivo: la enfermedad de la madre. Diagnóstico: cáncer.

Se acercó. Lo que se dice, se acercó. Estudió y trabajó. Volvió a ser el primero y entró a la Facultad por la puerta ancha: 35 sobre 40 puntos. No era fácil. Del "Cuaderno Secreto" que nos ha servido de brújula para explorar estos años del poeta copiamos esta frase: -Adiós al Bío-Bío de los pantanos.

Tampoco, como hemos dicho, quiso a Santiago, pero ya el año 37 terminó inscribiéndose en Derecho y cursó allí prácticamente dos años. No era lo suyo; nada era lo suyo. Simultáneamente pasó a Letras, y otra vez a sus clásicos. Mucho latín,

sobre todo mucho latín. Para leer por dentro a Ovidio, a Horacio. A Catulo. De algún modo Santiago -ese Santiago del 37- era una fiesta. Partido en dos era una fiesta: izquierdas y derechas hasta las bofetadas cada noche, a lo largo de toda la Alameda, al vaivén de los partes de la guerra española. Y por dentro otra guerra que cambiaría a Chile el 38, cuando asumiera Pedro Aguirre Cerda, tan en la línea de Manuel Azaña, con Frente Popular y todo. En cuanto al horizonte literario: estallaban los grupos, y eso lo ha contado con prolijidad en el prólogo de *Materia de Testamento*, anexo al presente trabajo. ¿Otro país entonces? Del feudo agrario al germen industrial, otro país Sueños hermosos, pero él tenía hambre. ¿Cómo estudiar filosofía con hambre? [-"Metafísico estáis"]. Y por un mendrugo empezó cuidar niños en el Internado Nacional Barros Arana. Cuatro años cuidando niños, del 38 al 41, y además estudiando. No mucho, pero estudiando. Leyendo y estudiando, disperso. Trabajando, enseñando por las noches, leyendo hasta el amanecer. En el Internado Barros Arana conoció a un muchacho singular, Jorge Cáceres; un talento mimético como no viera nunca. Lo indujo al surrealismo desde la disidencia de Mandrágora. Cayó parado y fue el mejor. Llegó a tener algún nombre en la órbita parisina y hasta fue huésped de Breton. Bailó en el Ballet de Uthoff y llegó a ser su estrella. Pintó, escribió, murió temprano. La elegía de Rojas voló por el mundo (37):

#### UNA VEZ EL AZAR SE LLAMO JORGE CACERES

Una vez el azar se llamó Jorge Cáceres  
y erró veinticinco años por la tierra,  
tuvo dos ojos lúcidos y una oscura mirada,  
y dos veloces pies, y una sabiduría,  
pero anduvo tan lejos, tan libremente lejos  
que nadie vio su rostro.

Pudo ser un volcán, pero fue Jorge Cáceres  
esta médula viva,  
esta prisa, esta gracia, esta llama preciosa,  
este animal purísimo que corrió por sus venas  
cortos días, que entraron y salieron de golpe  
desde su corazón, al llegar al oasis  
de la asfixia.

Ahora está en la luz y en la velocidad  
y su alma es una mosca que zumba en las orejas  
de los recién nacidos:  
-¿Por qué lloráis? Vivid.  
Respirad vuestro oxígeno.

Las vacaciones de verano eran otra cosa. Para eso estaba Lebu, a ochocientos kilómetros de Santiago. La mar abierta, el viento, la inmensidad del Golfo y, más abajo, con sus playas, Lebu. Allí nadaba entre las rocas. Sólo un obseso como él fue capaz de lanzarse desde el muelle de fierro y regresar intacto desde el fondo del oleaje. Por goce, todo por goce. Había una muchacha, -siempre hubo una muchacha en la inmediatez de su eros- pero ésta tuvo que haberlo fascinado en profundidad. Tanto que llegó a escribir por lo menos tres piezas amorosas en loor de su belleza, tan física para él como enigmática. Pensamos que, salvo el de Neruda, no hay pensamiento erótico plasmado con tal vivacidad como el de Rojas, de un registro tan vario y trascendido; por lo menos en Chile. Es lo que

verificaremos al entrar en esa vertiente de su obra. Por ahora, y en atención a que vamos proponiendo algunas claves biográficas que pueden contribuir a iluminar este sistema poético, nos permitimos entregar un testimonio del autor, recogido por el crítico Carlos Cortínez en la *Revista Iberoamericana*, a propósito de su texto "La salvación". La carta de Rojas publicada por Cortínez, fechada en Caracas el 30 de agosto de 1977, dice así en la parte pertinente:

En cuanto a ese texto, "La salvación", paso a explicarte lo que sigue, conforme a tu consulta:

1. Escrito el 41, en septiembre del 41 más exactamente, vino a ser publicado en las páginas 87 y 88 de *La miseria del hombre* [...] Tal como se compuso en primerísima versión en un tranvía 17 (Mapocho-Avenida España), asimismo ¡intacto! fue publicado ese 48 y ahora el 77. ¿Te acuerdas de la esquina de Blanco con Beaucheff 850 (Escuela de Ingeniería de la Universidad de Chile?) Yo solía rondar por ahí a mis 23 años a una bellísima y misteriosa -fascinante más allá de toda fascinación para mí- muchacha de 18. Era, como suele darse en la mocedad, amiga de mis parientes y solíamos veranear juntos en mi Lebu tempestuoso y natal. Cortando por la Avenida Blanco hacia la Alameda, Beaucheff cambia de nombre y la calle empieza a llamarse Benavente. Recuerdo la mansión de tres pisos y el número exacto: 696. A veces saltaba de mi embriaguez sombría (eran justos los días en que empezaba a decirle adiós a la Mandrágora) y entraba. Allí estaba ella con su fulgor y su flexibilidad y una voz de diapason oscuro y llameante" y el más hermoso hueso de mujer que he visto y aquellas piernas, y ¡claro! la locura de la "posesa" por eso otro, que tanto amaron lo mismo aquellos Novalis que los Dante Gabriello Rossetti legendarios. No era Nadja, pero pudo haberlo sido. Lo que le faltó a nuestra mísera Mandrágora fue una maga que sólo yo alcancé a besar desde lejos -siempre desde lejos- en aquella Nena (Elena era su nombre, acaso) española y alemana simultánea, como la vuelvo a pintar en ese "Paisaje con viento grande" (40) que podrás releer en las páginas 133-134 de *Oscuro*. Recuerdo que fui una vez a su casa con Braulio Arenas -que había escrito su *Adiós a la familia* en el aire de Pierre Girard-, pero ese fantasmón literaturizado ya hasta la médula, no supo oír el ESPIRITU en aquella morena mía única, encarnación de lo erótico puro y diamantino en su dialéctica espontánea, con uno de sus ojos -¿cuál de ellos?- verde, y el otro azul. Creo que lo sabía, pero nunca se lo dije; ni me lo dijo. Podrás imaginar el asedio en torno de mi dama: aventureros, letrados, burgueses tentadores, estudiantes. Ella se los bailaba a todos con su gracia y su misterio y esa sensualidad que iba y venía por su cuerpo al milímetro siempre sorpresivo del animal de su aire. Y yo callaba. Hasta que vino uno de esos atletas de la Facultad de Ingeniería y la fascinó por entero. Entonces empecé a volverme loco por dentro, pero ahondé más y más en mi mutismo.

"Que se muera el usurpador, que se remuera", y lo maldije al pobre amante mientras marchaba tranco a tranco cierta noche desde aquella casa -"que ese Pedro muera ahora mismo, que ese Pedro remuera"- a lo largo de las 50 o 60 cuadras que distaba el Internado Nacional Barros Arana, donde ganaba para no morir -¡si me hubieras conocido en mi flacura y mi flaqueza de entonces!- mi pobre pan cuidando niños; por la olla y la cama, como se dice. Mala fue y perversa mi maldición contra el novio inofensivo, y tanta que esa misma madrugada corriendo en su carro de Santiago a Llole se estrelló en un vuelco increíble hasta que, al salir disparado, las dos o las cuatro ruedas terminaron reventándolo. Horas después lleguéme a ella como un criminal y no le dije una palabra. Pasaron unos meses y vine a reencontrarla en Lebu todavía en el rigor de su luto, con el mar al fondo de esa

costa despedazada. Entonces vi que la había amado con tal ferocidad que el silencio era mi única salvación. Y terminé a las pocas semanas -ya de vuelta a Santiago- escribiendo ese texto en el chirrido del tranvía 17. ¿La salvación?

2. Nadie, hasta la fecha, nadie había sabido poner el ojo iluminado sobre "La salvación", pieza autoirónica como la de los románticos que vislumbraron el caos desde el amor (... ) No volví a verla hasta el 44, nacido ya mi primogénito, de retorno de un viaje casi imaginario al viejo Chile de los enigmas, en el cruce siempre velocísimo de alguna calle cerca de Beaucheff. "Y terminaste casándote", fue su única frase fatídica, desde lo altanero, ¡claro!, de su belleza devorante. Así las cosas. ¿Qué habrá sido de ella, cuya sombra se me hizo mundo desde siempre? ¡Ah! Otra cosa muy rara; demasiado rara. Cuando murió mi madre apareció de golpe con unas rosas en la capilla ardiente. Alcancé a verla por ese espejo veloz que nunca falta. Porque te digo que aquel "¿Qué se ama cuando se ama?" (41) no es aire platónico, sino el fundamento loco (l'amour fou?) de todo o casi todo.

Una cosa nos llama la atención en el lúcido análisis propuesto por Cortínez. En la publicación de su ensayo él transcribe la carta del poeta, pero no considera lo que nos parece la clave mayor proporcionada desde el texto epistolar: "Entonces vi que la había amado con tal ferocidad que **el silencio era mi única salvación**". El crítico propone su examen apoyándose en lo que él llama "tres impulsos de índole diferente: el primero, poético (el amor); el segundo, a primera vista animal (el deseo); el tercero ético ('pero fui delicado')" (p. 357). (Los paréntesis son nuestros). Creemos que la lectura del autor diferiría hondamente de la propuesta por el crítico. Pero transcribamos de una vez el texto del que hemos venido hablando (42):

## LA SALVACION

Me enamoré de ti cuando llorabas  
a tu novio, molido por la muerte,  
y eras corno la estrella del terror  
que iluminaba al mundo.

Oh cuánto me arrepiento  
de haber perdido aquella noche, bajo los árboles,  
mientras sonaba el mar entre la niebla  
y tú estabas eléctrica y llorosa  
bajo la tempestad, oh cuánto me arrepiento  
de haberme conformado con tu rostro,  
con tu voz y tus dedos,  
de no haberte excitado, de no haberte  
tomado y poseído,  
oh cuánto me arrepiento de no haberte  
besado.

Algo más que tus ojos azules, algo más  
que tu luz de canela,  
algo más que tu voz enronquecida  
de llamar a los muertos, algo más que el fulgor  
fatídico de tu alma,  
se ha encarnado en mi ser, como animal  
que roe mis espaldas con sus dientes.

Fácil me hubiera sido morderte entre las flores  
como a las campesinas,  
darte un beso en la nuca, en las orejas,  
y ponerte mi mancha en lo más hondo  
de tu herida.

Pero fui delicado,  
y lo que vino a ser una obsesión  
habría sido apenas un vestido rasgado,  
unas piernas cansadas de correr y correr  
detrás del instantáneo frenesí, y el sudor  
de una joven y un joven, libres ya de la muerte.

Oh agujero sin fin, por donde sale y entra  
el mar interminable,  
oh deseo terrible que me hace oler tu olor  
a muchacha lasciva y enlutada  
detrás de los vestidos de todas las mujeres.

¿Por qué no fui feroz, por qué no te salvé  
de lo turbio y perverso que exhalan los difuntos?  
¿Por qué no te preñé como varón  
aquella oscura noche de tormenta?

## Notas

- 1.- Tomás Eloy Martínez, "Encuentro con Gonzalo Rojas: los soles de *Oscuro*", *Papel Literario de El Nacional*, Caracas, 27 de febrero, 1977.
- 2.- Revista *Mensaje*, Santiago de Chile. 1976.
- 3.- Eleazar Huerta. "Gonzalo Rojas: *La miseria del hombre*. *Ultimas Noticias*, Santiago, 14 de agosto de 1948.
- 4.- Alone. "*La miseria del hombre*. Poemas por Gonzalo Rojas", *El Mercurio*, Santiago, 14 de noviembre de 1948.
- 5.- Ricardo Latcham. "Crónica Literaria", *La Nación*, Santiago, septiembre de 1948.
- 6.- Raúl Silva Castro. *Panorama literario de Chile*. Ed. Universitaria, Santiago, 1961.
- 7- Gaston Bachelard. *Lautréamont*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- 8.-Darío Carmona. "Gonzalo Rojas o la fuerza poética", *Ercilla*, Santiago, 1954.
- 9.-"Los Cobardes" en *La miseria del hombre*.
- 10.-Vid. *50 poemas*, p. 4 1.
- 11.-Vid. "La libertad", *La miseria del hombre*, p. 19.

- 12.-Georges Bataille, *L'expérience intérieure*, Gallimard, París, 1954.
- 13.-En *Contra la muerte*, poema homónimo.
- 14 Publicado por primera vez en *Del relámpago*.
- 15.-Lo ha descrito con detalle en "Prólogo" a *Materia de testamento*.
- 16.-"Revelación del pensamiento", en *La miseria del hombre*, p. 66.
- 17.-"El abismo llama al abismo" *Op. cit.*, p. 47.
- 18.-En "Carbón", *Contra la muerte*, p. 30.
- 19.-En "Crecimiento de Rodrigo Tomás", *La miseria del hombre*.
- 20.-Cuarta estrofa de cuatro, numeradas con romanos, de "La vuelta al mundo" en *La miseria del hombre*, p. 91. En *Oscuro* se publica por primera vez como texto autónomo con el título de "Muchachas", en la página 116, a la que corresponde nuestra cita.
- 21.-Antonio Porchia. *Voces*. Ed. Carlos Lohlé. Buenos Aires, 1960.
- 22.-Julio Ortega. "Gonzalo Rojas: juicio de residencia". Entrevista publicada en *Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 1985 y transcrita más tarde en *Revista Chilena de Literatura N- 30*, 1987, pp. 89-114.
- 23.-Vid. Georges Poulet, *Entre moi et moi*, Librairie José Corti, París, 1977.
- 24.-"Zángano", en *Del relámpago*.
- 25 Vid. *Le Paysan de Paris*, de Louis Aragon, o *Nadja*, de André Breton.
- 26.- En Pablo Neruda, *Residencia en la Tierra I*, Ed. Nascimento, Santiago de Chile, 1933,
- 27.- Rubén Darío, *Azul*, Ed. Excelsior, Valparaíso, 1888.
- 28.-Lilia Dapaz. "Huidobro en la poesía de Gonzalo Rojas", p. 375. En *Vicente Huidobro y la vanguardia. Revista Iberoamericana*, N° 106-107, enero-junio, 1979.
- 29.- "Cuerdas cortadas para Baldomero Lillo", en *Contra la muerte*, p. 44.
- 30.-Paul Valéry, *Política del espíritu*, Losada, Buenos Aires, 1940, p. 125.
- 31.-En *Del relámpago*, pp. 290-291.
- 32.-Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, *Antología de poesía chilena nueva*, Zig-Zag, Santiago de Chile, 1935.
- 33.-Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia*, Ed. Monte Avila, Caracas, 1975, p. 34.

- 34.-Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética*, Losada, Buenos Aires, 1940. Existen por lo menos cuatro ediciones. Esta primera en Losada, y otras tres en Sudamericana, también en Buenos Aires.
- 35.- Pedro Provencio. "Poesía desde el asombro", *Revista de Occidente*. N- 92, enero, 1989, pp. 145-147.
- 36.-"Acorde clásico", en *Oscuro*, p. 64.
- 37.-Una vez el azar se llamó Jorge Cáceres". *Contra la muerte*, p. '3.
- 38.-Vid. Carlos Cortínez. "La Salvación" de Gonzalo Rojas" en *Vicente Huidobro y la vanguardia*, *Revista Iberoamericana* Ng 106-107, enero-junio 1979, pp. 356-367. Este ensayo de Cortínez incluye como anexo el documento fechado en Caracas.
- 39.-"Que me seduce tu voz /con su filtro profundo" leemos en el poema "El amor". *Oscuro*, pp. 118-122.
- 40.-Rojas hace mención a la primera estrofa del poema "Paisaje con viento grande", *Oscuro*, pp. 133-134:
- Con música en la plaza y niñas de perfil, Lebu  
es la costa de este domingo, con lo amargo  
de todos los domingos, la ventolera  
que lo turba todo, a la salida de la misa,  
y tú la arrogante del verano, pura esmeralda  
de la capital, Nena  
Martínez Giesen, llamarada
- morena con tu esbeltez  
salobre, entre española y alemana,  
con un ojo verde y el otro azul, turgente la turgencia  
del encanto, pura escultura,  
correcta la nariz, pintada la lujuria de la boca  
grande, con tus piernas de bailarina, pura perdición  
en el carrusel, puro peligro peligroso.
- 41.- "¿Qué se ama cuando se ama?". Poema del autor publicado por primera vez en *Contra la muerte*, p. 77.
- 42.-*Op. cit.*, pp. 87-88.

### **1.5. 1937-1947: MANDRAGORA: DE LA TRAMPA A LA INTEMPERIE. CUMBRE Y APUESTA. EL INTRAEXILIO. LA MISERIA DEL HOMBRE.**

Deslindemos aquí, al filo de los 20 años de Rojas, las aproximaciones y distancias entre vida y poesía ya propuestas al empezar el examen de estas décadas que no quieren ser un mero esqueleto referencial de fechas y circunstancias. De sobra sabemos que lo biográfico, aun asistido por el psicoanálisis, el análisis existencias - como hizo Sartre con Baudelaire- u otros métodos iluminadores, no pasa de ser un instrumento de auxilio o una apoyatura en el intento de descifrar una obra. Si ya es

casi imposible remontar las aguas de nuestra propia experiencia vital, ¿cómo ser camarógrafos fieles de las grandes instancias en la vida de un poeta sin alcanzar apenas a unos cuantos destellos decisivos? Es lo que hemos venido auscultando con parquedad. Así, pues, no se quiera ver en estas tentativas indagadoras en las siete décadas otra cosa que una peregrinación a los años de aprendizaje y a los años de viaje de este poeta errante. El riesgo de querer esclarecer la obra desde la vida excede los límites; otra cosa es la necesaria resonancia de la que habla Wilhelm Dilthey: "Es la relación de la vida, la fantasía y la plasmación de la obra la que determina todas las cualidades generales de la poesía" (1). Pero, insistimos, por primordial que sea la vivencia, lo que importa en la obra es la vivencia debidamente plasmada. De ahí que no pueda haber autobiografía que sustituya al texto. Pensemos el, el *Diario* de Kafka, un documento singular. Lectura estimulante de su intra-taller; nadie va a negarlo, pero bastará entrar en *La metamorfosis*, en cualquiera de sus apólogos enigmáticos, o en algunas de sus novelas, para verificar la diferencia entre ese caldo de cultivo autobiográfico (observaciones, proyectos, obsesiones) y la obra misma. Otro tanto nos ofrecen las llamadas "memorias", aun las de los maestros o "poetas sólidos", como los llama Harold Bloom (2). Cuando leímos en 1974 el volumen caudaloso de Neruda *Confieso que he vivido* (subrayamos los términos *confieso* por su vínculo con el designio de "confesiones" y *vivido* por el trasunto biográfico) nos pareció un muestrario desigual de episodios y vivencias tan difusos y efímeros en relación con el cosmos de *Residencia en la tierra*, por ejemplo, que casi no pudimos alcanzar a la última página; por todo lo devorantes que se nos dieron las primeras, escritas cuidadosamente a lo largo de años y publicadas en español y por entre. gas, como se sabe, en la revista *O Cruzeiro*, de Brasil. Por nuestra parte rechazamos todo biografismo exterior, pero una cosa es la impersonalidad de la obra y otra la abolición del que soñó ese sueño. Hay unas líneas de William Faulkner que intentan aclarar esto:

Si yo no hubiera existido, -afirma-, alguna otra persona me hubiera escrito. Hemingway, Dostoiewski, todos nosotros. La prueba de ello es que hay unos tres candidatos a la paternidad de las obras de Shakespeare. Pero lo importante es *Hamlet* y el *Sueño de una noche de verano*; no quien las escribió sino alguien que las escribiera. El artista no tiene importancia. Sólo lo que él crea es importante, puesto que no hay nada nuevo que decir.

Lo singular es que después de estas declaraciones Faulkner -a instancias de su entrevistador, por supuesto-, se mueve en un marco absolutamente autorreferencial de fechas y circunstancias sin molestia ninguna, lo que por lo demás es del todo humano y lícito. Nos detendremos en sólo otras dos pequeñas citas:

-Comenzando con Sartoris descubrí que mi propia parcela de suelo natal era digna de que se escribiera acerca de ella y que yo nunca viviría lo suficiente para agotarla.

-A mí me gusta pensar que el mundo que creé es una especie de piedra angular del universo; que si esa piedra angular, pequeña y todo como es, fuera retirada, el universo mismo se vendría abajo. Mi último libro será el *Libro del Día del Juicio Universal*.

Muy próximo, como se ve, a Borges, el desdeñoso autor de *El Hacedor* (1960) y de esa trama que designa "Borges y yo". Tanto enrarecimiento deconstruccionista con el problema de la no importancia del autor frente a la creación, puede ser otra

moda. ¿No será otra moda que también se arrugará, para usar una expresión varias veces registrada en la obra de Rojas?

Volvamos a la tercera década. Queremos eximirnos de una revisión minuciosa, porque el mismo autor ha buceado con dominio mayor en este ciclo de su experiencia, justamente en el prólogo de *Materia de testamento*, que transcribimos *in extenso* como apéndice. Allí se dan las claves mayores no sólo de su crecimiento interior sino las de la promoción a la cual pertenece, la de 1938. Dentro de esa promoción es muy frecuente situar a Rojas como miembro del grupo Mandrágora. De hecho lo fue y se inscribió en el pequeño contingente mandragórico como el número cuatro. Ahora bien, ¿qué es Mandrágora para él? Lo ha dicho en tres escasas líneas en un testimonio sobre Braulio Arenas (4):

Mandrágora, extraña alianza de unos cuantos rebeldes que instauramos la renovación del oxígeno total como nuestros antepasados los románticos alemanes y los surrealistas franceses.

Cuando usa allí el término "rebeldes" quiere decir realmente insurrección estética y moral al mismo tiempo. Insurrección que es realmente lo único que a él le importó en cuanto conducta y experiencia real, y no aquella línea presuntamente innovadora, y por lo visto "literaria", de aquél equipo para-surrealista más bien menesteroso. Por eso mismo fue tan crítica su adhesión y vino a apartarse definitivamente del grupo cuando lo vio inclinado hacia el aparato publicitario. Nos permitimos ahora insertar aquí unos párrafos marcados pertinentes de un estudio nuestro sobre la "Historia del surrealismo en Chile" escrito hace ya muchos años:

El martes 12 de julio de 1938, suben a la tribuna de la sala de conferencias de la Universidad de Chile tres jóvenes escritores chilenos: Braulio Arenas, Teófilo Cid y Enrique Gómez Correa. Van a leer manifiestos anunciando la aparición en el país de un movimiento poético designado con el nombre de Mandrágora. Leen también poemas de un nuevo estilo, y como han hecho circular previamente un programa anunciando el acto, en el que intercalan textos de esta novísima poesía, la sala se ve colmada por un público pocas veces visto en actos literarios, y que concurre a una *première* intemacional poética. Es una lluviosa tarde de invierno, y los espectadores llenan los dos pisos de la sala de conferencias.

En Santiago se combate ideológicamente sobre la guerra civil española, sobre el amenazante rumbo bélico de la política europea y sobre el advenimiento del Frente Popular.

Esta atmósfera de fiebre colectiva comunica a la reunión del grupo Mandrágora un fervor nuevo, nunca visto antes en nuestro medio literario.

Sin embargo, la posición asumida por estos tres jóvenes poetas chilenos no es política, sino poética. Dicen que es necesario que la poesía, es decir, aquélla que brota en estado puro desde las profundidades de la conciencia humana, tiene que ser reconocida, tiene que ser aceptada en un pie de igualdad con todas las otras manifestaciones de la realidad.

Los integrantes del grupo buscan en el surrealismo una línea coincidente de acción poética. El surrealismo les ofrece su experiencia ya vivida, y creen los mandragoristas que la poesía negra, es decir, una poesía que baje hasta los sótanos del alma, vivificará su plenitud y su exaltación de videntes.

Eligen, para establecer esta coincidencia entre su poesía y las tinieblas de la realidad que la envuelven, el nombre de una raíz de antigua y famosa leyenda: *la mandrágora*. Esta planta crece al pie de los patibulos y desenterrarla es un verdadero proceso de iniciación mágica.

Esta raíz es blanca si es hombre, negra si es mujer. Poesía negra, mandrágora negra, he aquí el símbolo de la mujer y de la poesía dando, en su reunión, el contenido de una nueva forma de belleza: la belleza delirante, la belleza que vuela por la cabeza inspirada del poeta, la belleza que aparece y desaparece al menor capricho del amor, del sueño, de la locura, muy cerca de la belleza convulsiva, "la belleza será convulsiva o no será", de Breton. La trayectoria del movimiento Mandrágora dura desde 1938, con la lectura de manifiestos y poemas en la Universidad de Chile el 12 de julio, hasta septiembre de 1941, mes en que se publica el último número de *Mandrágora*. Tardíamente, en 1943, Gómez-Correa agregará un séptimo número ocupado enteramente por un artículo suyo: "Testimonios de un poeta negro". Pero sea cual fuere el año de iniciación de Mandrágora y sea cual fuere el año oficial de su término, la jornada realizada por estos poetas chilenos tuvo un alcance verdaderamente importante para las letras del país, pues incorporaron a ellas un "nuevo temblor" poético.

Además de Arenas, Cid y Gómez-Correa ya nombrados, participa desde el primer momento en el grupo un joven poeta, Jorge Cáceres, de 16 años en 1938 y muerto a muy temprana edad, en 1949. Ese año 38 fue presentado a Braulio por Gonzalo Rojas en los patios del Internado Nacional Barros Arana. Cáceres publicó varios pequeños libros: *René o la mecánica celeste*, *Pasada libre*, *Monumento a los pájaros* (en homenaje al título de Max Emst) y *Por el camino de la gran pirámide polar*.

Sus amigos del grupo acostumbraban leer con verdadera emoción un *collage* suyo, publicado en el número 1 de *Mandrágora*:

A la llegada de los pájaros ellos son víctimas del sol  
Ese sol que tú respetas sol de la costa  
Que yo no he sabido gobernar  
Vedme aquí junto a la llama

La llama de fuego de tempestad  
Donde se miran las arcillas lamparistas.

Estar entre las fieras de gritos de nieve  
Ellas me saludan  
Ellas son la llegada del océano de un gran día  
El más bello y el más orgulloso pájaro de uvas.

Otros poetas que colaboran en la revista *Mandrágora*, aunque forma tangencial, es decir, sin participar enteramente de su doctrina, son Gonzalo Rojas (*La miseria del hombre*), Ferando Onfray (*Trillada fábula en pro de la abolición del colmillo*), Gustavo Ossorio (*Presencia y memoria*), el pintor Eugenio Vidaurrázaga, Mario Urzúa, el músico Renato Jara, Alejandro Gaete y Mario Medina. También en los primeros números se publican poemas de Vicente Huidobro.

Hasta aquí esa vieja presentación nuestra del movimiento Mandrágora.

Situemos ahora tres instancias bien definidas en el curso de estos años:

1) La muerte de la madre.

2) El encuentro con un amor verdadero en la persona de una hermosa muchacha, y su aislamiento del mundo en la punta de las nieves andinas de Atacama, desde donde lo revisa todo en los años 1942 y 1943; experiencias que, transfiguradas, influyen en su primer libro del 46.

3) La historia de la recepción de ese primer libro.

Ya dijimos más arriba que las infancias del poeta fueron lentas y largas. También lo fueron sus adolescencias, abiertas hasta lo inconcluso. "Que no puedas llegar nunca", había leído alguna vez en Goethe. No era el cultivo de la dispersión, pero le parecían tan esquemáticas las pautas consagradas por la costumbre. Tampoco era pereza, pero el ocio se le daba como oxígeno; diástole y sístole de un desarrollo ciertamente distinto. Hubiera hecho suya en ese plazo la idea de Breton: -Tengo mi línea; mi línea sinuosa pero es mi línea. Empezaba en él una vertebración genuina sobre sus veintitrés. Si entonces dijo provisionalmente adiós -hasta venir a darles remate mucho más tarde- a unos estudios más bien "menesterosos" de filosofía y letras en la vieja casa de Bello, dijo asimismo adiós al gran vacío de Santiago. -"La oquedad me asediaba por todas partes y esa nada no hacía sino crecer. Maleza rara, maligna. Todo tan falso a mis pies, a mis costados", le hemos oído decir refiriéndose a ese plazo. A la asfixia económica, otra asfixia mayor: la de las ideas. Ni un partido, ni un credo político que interpretara en profundidad su proyecto de hombre libre contra toda injusticia. Ni una adhesión a nada: sólo el compromiso del anarco; al que, por otra parte, ha sido siempre fiel. Un desencanto frío si se quiere, pero saludable, que no alcanzaba al desasosiego. Más y más máscaras para ocultar el sin sentido de todo; para empezar, la trampa misma de escribir, pensaba. *Surréalisme*, se decía por dentro, *je m'en fous*.

Muerta la madre en 1940, entró en otro diálogo con ella mucho más profundo y persistieron en su oreja meses y meses sus últimas palabras en la liturgia misma de la agonía, con la resonancia de un enigma: -"Qué divertido es todo esto". Oigámoslo a él mismo en una cinta magnetofónica de nuestro archivo personal :

Transcribamos bien la escena en esa habitación: un catre adosado a la pared, la madre ahí inmóvil sobre la almohada pareciendo mirar más allá de lo visible a cada uno de sus "seis". Así les dijo siempre: "mis seis", como cuando eran niños. Un destello de lucidez de moribunda para llamar hacia sí a uno, uno entre todos, y decirle así muy bajito lo que seguramente estaba diciéndose a sí misma: -"Qué divertido es todo esto". Ese "esto" indescifrado como un juego oscuro, el juego oscuro de vivir...

Visión que debió haber quedado vibrando muy hondo en el hijo, y en el pensamiento del poeta. Hay versos suyos en que reaparece con frecuencia:

¿y esto  
era el mundo? (5)

o

A esto vino al mundo el hombre, a combatir  
la serpiente que avanza en el silbido  
de las cosas ...(6)

*Eros y thanatos*, ni de niño ni después hubo nunca en Rojas fijación edípica ostensible, pero en una entrevista de 1957, cuando lo designaron hijo ilustre de Lebu, recuerda que esa misma noche del gran duelo abandonó el velorio y salió a andar, a vagar por la ciudad amarga, tocándose una y otra vez los pulsos casi con obsesión para registrar en ellos la presencia persistente. Anduvo largo entre el bullicio de las calles, pasó frente a una iglesia, miró el Mapocho sucio; oyó la música que salía por los vidrios rotos de uno de esos salones del placer, acaso jazz. Las muchachas bailaban...

(Se trata de una entrevista radial y -como no disponemos de una copia- hemos intentado reproducir el lenguaje del poeta).

Ya en 1942 entra en el vértigo de una pasión erótica auténtica con su característico impulso, esta vez afrontando una situación conflictiva, pues la joven de 18 años, hija de un ciudadano británico, estaba recién casada y ya a medio separar. Convinieron en la fuga y se marcharon en un tren de tercera a Atacama, uno de los parajes más singulares del país: páramos y desierto en los valles bordeados por altísimas montañas. Allí, a casi 3.000 metros, vivió la juvenil pareja el encantamiento en trato directo con los mineros de la pequeña empresa cuprífera de *El Orito*, y ya en septiembre del 43 vino a nacer su primogénito, lo que encendió al padre en otra vibración existencial. La versión poética del episodio es uno de sus textos cardinales: "Crecimiento de Rodrigo Tomás" y ya hemos aludido a él en un párrafo anterior. Si antes asumió su individualidad adolescente, en un intraexilio voluntarioso como dijimos, ahora lo profundizó en un ejercicio de aislamiento mayor. Lo había abandonado todo y ya no sólo por uno de esos hartazgos radicales, tan suyos, sino por una búsqueda de sí más y más definitiva.

Hay un texto que se ilumina por sí mismo y no requiere referente alguno, fechado en 1942, publicado primero en *La miseria del hombre*, página, 93, y reproducido con alguna leve mudanza en *Oscuro*. Allí se hace patente el talante erótico del autor, de un hechizo próximo al de Quevedo, y todavía más al de los románticos como Novalis (1772-1801), su predilecto, con quien coincide en la apetencia del amor en cuanto búsqueda de Absoluto. "El hombre está solo con lo que ama", dice Friedrich Leopold von Hardenberg en uno de sus célebres fragmentos; y Rojas en uno de sus poemas más tempranos (7):

..... Yo sólo sé  
que nada sé, pero que las mujeres  
mi vida eterna son.

Ese *pathos* desencadenado discurre largo por la obra del poeta, entre sensual y místico, desde una ambigüedad de lenguaje que lo enlaza con los sufíes, como en "Qedeshím qedeshót" o "¿Qué se ama cuando se ama?".

Otras veces pinta, como en ese texto que copiaremos íntegro más adelante, a alguna de sus amadas estelares, porque no nos parece tan contable el hablante de "¿Qué se ama cuando se ama?" cuando se lamenta (8):

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.

De hecho ama a las trescientas a la vez y eso resplandece con lozanía desde su mocedad hasta este plazo de reniñez -es expresión suya nuevamente- en que el amor enciende las venas de su ejercicio mágico. Mucho se habla de la dinamicidad y vivacidad de esta palabra a medida que pasan las décadas del autor, pero no se repara lo suficiente en que el eros singularísimo, en su caso, es dinamo central de esta poesía y no sólo un eje temático. Él la llama vertiente, y es su vertiente mayor, por secreta e incesante. Mientras otros hicieron su centro en la novedad por la novedad, o en el ingenio por el ingenio, el epicentro suyo es el amor y la dialéctica del amor, sin camuflaje libresco de lo que ha dado en llamarse discurso amoroso (9).

Pensamos que la figura de la joven muchacha de 1942 se le da al hablante -no necesariamente al yo biográfico del poeta- como acaso Sophie von Kühn a Novalis en cuanto musa abismal, o Nadja a Breton en esa especie de visión suprema: "¿Es verdad que todo el más allá está aquí?". *Amour fou*, en todo caso. "El verdadero y loco amor", como ha dicho el mismo Rojas. "El amor sin miedo. El amor / que sólo vive del amor" (10).

Transcribimos, pues, "Rapto con precipicio", con la bisemia a la vista de "rapto" y de "precipicio", sin más explicación. El poema tiene un epígrafe de William B. Yeats (11):

#### RAPTO CON PRECIPICIO.

Todo lo bello comienza a huir con las aguas.

Si ha de triunfar el fuego sobre la forma fría,  
descifraré a María, hija del fuego,  
la elegancia del fuego, el ánimo del fuego  
el esplendor, el éxtasis del fuego

en su nieve nupcial, dieciocho años, Escocia  
piedra y más piedra, piedra, la que no pudo ser,  
animal fabuloso, sagrado, desangrado.

Novia; animal gustado noche a noche, y dormido  
dentro de mi animal, también dormido,  
hasta verla caer como una estrella.

Como una estrella nueve meses fijos  
parada, estremecida, muelle, blanca.  
Atada al aire por un hilo.

Por un hilo estelar de fuego arrebatado  
a los dioses, a tres mil metros fríos  
sobre la línea muerta del Pacífico.

Allí la cordillera estaba viva,  
y María era allí la cordillera  
de los Andes, y el aire era María.

Y el sol era María, y el placer,  
la teoría del conocimiento,  
y los volcanes de la poesía.

Mujer de fuego. Visible mujer.  
Siempre serás aquel paraje eterno.  
La cordillera y el mar, por nacer.  
La catástrofe viva del silencio.

Sólo un rápido alcance para deslindar la adhesión de Rojas al espíritu mismo del surrealismo y su rechazo al equívoco de la praxis poética de Mandrágora, movimiento chileno de filiación surrealista por el que él mismo pasó muy fugazmente, habiendo sido el número cuatro de los escasos militantes, como dijimos. Una de las categorías estéticas propuestas por Breton -que llega a hablar de azar objetivo- es, como se sabe, el azar, aunque ya Novalis escribiera su sentencia "El poeta invoca el azar". Pues bien, fue el "portento azaroso" el que condujo a Rojas al encuentro -otro término tan caro a los surrealistas- primero de María, merced a cuyo influjo ganó en identidad y concentración; y después al de esos mineros ignaros con quienes compartió experiencia y sacrificio y que le dieron otra vibración imaginaria todavía más libre, casi por contagio, desde un pensamiento genuinamente primitivo. Con frecuencia ha señalado el autor que ese pensamiento primigenio defendido por Breton en los *Manifestes*, pero falsificado y literaturizado por Mandrágora, se le dio fresco -por contrapunto- en los mineros embrujados por la elementalidad de aquellos fosfatos y carbonatos que entraban en ignición espontánea hasta hacerlos ver barcos encantados y platillos voladores:

En cada uno de nosotros, vive un hombre primitivo según lo ha comprobado la psicología moderna, ya no por supuesto en su unidad intacta, sino dividido y desgarrado. Pero aun en ese estado de desgarramiento se conservan relaciones y fragmentos de la unidad primitiva".

Hasta ahí E. Grassi, quien curiosamente *también tuvo* la experiencia del poderío andino de Atacama en los años de su estancia en Chile. (Es por este motivo que lo hemos elegido a él para proponer la cita, y no a autores como C. G. Jung o Mircea Eliade). No es Rojas el único que ha querido ver ese funcionamiento real del pensamiento a que aspiraban los surrealistas verificado en el lenguaje libre y mágico, no de los *paysans* de París sino de los campesinos analfabetos de esa parte del mundo siempre en trato con lo insólito y lo mítico. Carpentier, amigo de Robert Desnos y por ahí solidario del surrealismo parisino, descubrió -como bien se sabe- la veta de este protosurrealismo originario, sin confundirlo por cierto con el movimiento estético mismo presidido por André Breton. Bien sabemos lo que por su parte ha formulado Cyril Connolly sobre el surrealismo:

El surrealismo es un movimiento típico del delirio de la ciudad, una violenta explosión de la claustrofobia urbana. Sólo en las grandes ciudades es posible imaginar a los surrealistas, *paysans* de París, o de Nueva York (13).

No hay que olvidar tampoco las diez claves propuestas por el español Juan Larrea" en las que intenta esclarecer el movimiento como fenómeno histórico, "fruto poético extremo de la civilización occidental". Todo ello inobjetable si es que el surrealismo se circunscribe al grupo y a la comunión del grupo o *egregores*. *Aceptamos* que hay un abuso del término, incluso en libros como el del rumano Stefan Baciu (15), cuyas 244 páginas incluyen nombres a granel, al margen de esa línea. Pero hay una

levadura surreal -y es la única que le importa a Rojas- en el pensamiento primitivo, ésa que no se inventa sino que estalla sola y no es de ninguna parte, ni tampoco requiere de técnicas, como el automatismo, para ser rescatada. Se nace surrealista, como se nace romántico, y todo es cosa de genuinidad, parece querer decimos Rojas desde adentro de su oficio. Entendámoslo. Él y la disidencia han ido siempre juntos y ella es algo así como su fidelidad a su "oscuro". No nos extraña entonces que al fondo de sus visiones sea un surrealista esencial y *avant la lettre* en el que la infancia, amor e imaginación -por subrayar las tres claves bretonianas- se ofrezcan en una misma urdimbre.

Dos palabras sobre *La miseria del hombre*, volumen cuya escritura torrencial discurre de mayo a diciembre de 1946, según el prólogo. Premiado en el concurso de inéditos de la SECH -Sociedad de Escritores de Chile- correspondiente al año mencionado, sólo se publicó el 48, esto es dos años después, no en las Prensas de la Universidad de Chile, a cargo del novelista Manuel Rojas, como decía el contrato, sino en una modesta Imprenta Roma que sólo hacía trabajos mínimos de volantes y otros papeles de oficina, incluyendo programas de circo en las primaveras. Ante el incumplimiento del organismo oficial, Rojas prefirió costear el libro aparecido, ten la edición más fea que se haya visto", según sus palabras. v fue pagando los catorce mil pesos en diez cuotas de 1.400 al mes. Acostumbrado a decir las cosas por su nombre, denunció en el mismo prólogo la negligencia, sin que eso le importara a nadie. Pero el libro hizo diana en los círculos más exigentes y aun en el de las mayorías. Veinte o más reseñas y estudios en un solo mes. Tanto que el poeta, ensimismado hasta entonces, cayó en la trampa de la publicidad, y cuando se detuvo el flujo de aquellos comentarios dominicales en los rotativos de Santiago y Valparaíso -porque tenía que detenerse y nada más-, se dolió de cierta mutilación e incomprensión, pero enseguida volvió en sí lleno de vergüenza por tamaño desvarío. Oigámoslo a él mismo comentar la historia de esta recepción a la *Revista Babel* de Buenos Aires, en febrero de 1989. preferimos la transcripción de algunas preguntas y respuestas:

¿Recuerda cuáles fueron los motivos que lo llevaron al oficio poético?

-Yo escribía por escribir como lo hago ahora, más acá de la séptima década. Anotaba líneas casi al vuelo como para respirar mejor, sin un proyecto de descifrar ningún enigma, como quien se despereza. Por gozo. Escribía por gozo. El poeta Jorge Tellier, a quien admiro mucho, dijo una vez por ahí que soy uno que sufre demasiado. No lo entiendo. Tal vez no le interese mi visión desollada, pero eso es otra cosa.

¿Quién fue su primer lector?

-Nadie. No mostraba lo que hacía. Me refiero a mis primerísimos papeles.

¿Cuáles fueron los primeros comentarios que recibió sobre sus textos?

-Sobre esos, ninguno, por ocultos; pero cuando apareció mi primer libro *La miseria del hombre*, los disparos llovieron del este y del oeste.

Teófilo Cid me acusó de expresionista. Alone -el crítico oficial- de catastrófico, un señor Rossel de imitador de Campoamor (sic). Ricardo Latcham de morbo nuevo, don Raúl Silva Castro de peligro público por lo sucio. Libertino, obseso enfático. Vociferante dijo Jorge Elliott, quien recién asumía cátedra crítica por esa fecha. De

todo; de todo. Mi Rezeption Geschichte fue para la risa. ¿Qué sería de esos críticos sagaces? ¿Dónde habrán anclado por fin? ¿En cuál de los cementerios? Me gustaría invitarlos a un buen trago. Total, no estaban tan equivocados.

¿Conserva algún rasgo de aquella época?

-*La miseria del hombre* sigue siendo mi cantera y "quod scripsi scripsi". Todo está ahí y perdura; el respiro-asfixia, el desenfado, el vaivén pendular de lo muy abierto a lo criptico, el desollamiento, el tono, la ambigüedad riente. Aprendí a escribir demorándome y *en eso* ando todavía. ¿Qué estaba leyendo en ese momento? -Releyendo o -más bien- oyendo. Por la oreja derecha lo áureo de la clasicidad con griegos y todo; por la izquierda *l'esprit nouveau* de Apollinaire. Expresionistas, dadaístas, surrealistas, ¿qué quiere usted?, para llegar a la síntesis libérrima en mi cabeza, en la punta de mi cabeza de muchacho.

Uno de los estudios más limpios de aquel libro, por su rigor científico, fue el de Alfredo Lefebvre (16) quien se refirió -entre otros- a "El sol y la muerte", texto con el que se abre el libro y que se nos da como necesario transcribir aquí:

Como un ciego que llora contra un sol implacable,  
me obstino en ver la luz por mis ojos vacíos,  
quemados para siempre.

¿De qué me sirve el rayo  
que escribe por mi mano? ¿De qué el fuego,  
si he perdido mis ojos?  
¿De qué me sirve el mundo?

¿De qué me sirve el cuerpo que me obliga a comer,  
y a dormir, y a gozar, si todo se reduce  
a palpar los placeres en la sombra,  
a morder en los pechos y en los labios  
las formas de la muerte?  
Me parieron dos vientres distintos, fui arrojado  
al mundo por dos madres, y en dos fui concebido,  
y fue doble el misterio pero uno solo el fruto  
de aquel monstruoso parto.

Hay dos lenguas adentro de mi boca,  
hay dos cabezas dentro de mi cráneo:  
dos hombres en mi cuerpo sin cesar se devoran,  
dos esqueletos luchan por ser una columna.

No tengo otra palabra que mi boca  
para hablar de mí mismo,  
mi lengua tartamuda  
que nombra la mitad de mis visiones  
bajo la lucidez  
de mi propia tortura, como el ciego que llora  
contra un sol implacable.

Lefebvre, al precisar el yo poético de "El sol y la muerte", "ser lúcido, pero ciego: hablante, pero tartamudo", insistió en que "la imagen del ciego herido por el sol

preside todo el canto" (esto es, el libro entero), junto con esclarecer que el lenguaje exacerbado (que otros críticos más bien censores estimaron "vociferante" y "elocuente" en el sentido de la peor retórica) respondía a "un sentimiento patético del desquiciamiento de la unidad del hombre". Leemos en otro estudio sobre la poética de Rojas (17):

Allí -en *La miseria del hombre*-, una torrencial vehemencia arrastra las palabras y las multiplica en ardientes imágenes, con un tremendísimo furor de vivir y también con una tensa conciencia vidente. Su lenguaje apasionado estalla, agiganta, extiende visiones, crea mitos, denuncia falsedades y mueve fuerzas para ver un destino en el ser del hombre, mientras dice y se contradice, busca y llama con obsesiva pasión de todos los sentidos del cuerpo y del alma.

Por su parte, Jorge Elliott (18) que fue justamente uno de los que acusó a Rojas de vociferante, propuso más tarde otras ideas:

Rojas es un poeta romántico, de temperamento introvertido. La fuente de su poesía está en un mundo interior cuya atmósfera emana del inconsciente. En ese mundo rige una teoría del conocimiento que es antítesis de la teoría racionalista mental, por cuanto el inconsciente habla en "símbolos" y engendra arquetipos emocionales (míticos) que operan en el ser con extraño poder. Ellos, cogidos por el consciente se impregnan (símbolos y arquetipos) en las ideas emotivas del poeta que por eso adquieren una carga especial. Hay siempre en la poesía de esta naturaleza la sugerencia de un misterio inabordable que le comunica una sensación semimística. Siendo, pues, nuestro poeta un hombre que se "padece", ya que "se vive" hacia adentro, se preocupa sobre todo de los problemas humanos de la existencia, y apenas comienza a expresarles, surgen impregnados, como decíamos, de emanaciones venidas del inconsciente. (Las comillas y paréntesis están en el original,

Por último Enrique Lihn, poeta recién fallecido, de jerarquía mayor en Chile y en América, vertió otro juicio (19):

La aparición, hace cerca de treinta años, de *La miseria del hombre*, un libro de poesía de Gonzalo Rojas, premiado en 1946 por la Sociedad de Escritores de Chile, fue una explosión de vitalidad poética que no tuvo entonces, ni tiene ahora, un correlato crítico suficiente, una respuesta que asumiera ese desafío.

Hemos encontrado en los archivos epistolares del autor de *La miseria* una conmovedora carta de Enrique Lihn, en la que parece vaticinar su muerte. Nos permitimos transcribirla sin comentario:

2 de diciembre 85

Querido Gonzalo:

Gracias por tus memorias y poemas, me gustaron mucho, percibi bien "el fulgor de ese hueso áureo", están escritos en la onda del magnetismo humano y animal que muy bien circunscribes. Es bueno, ¿no? ir a U. S. A, Con su diferencia y deferencia a ratos. Aquí todos andamos a las patadas, sin exclusión, en modo alguno, de los poetas, a excepción de los que estamos juramentados en la amistad y hemos visto

que más allá de ese límite, frágil aunque duradero, reina el peligro en todos los planos. Para qué decirte que este país es atroz, fuera de esas lagunas. Además, la gente-gente se muere. Cristián Huneeus, Mario Góngora casi el mismo día; éste después de comulgar en la misa de *difuntos de* aquél. Misa tenemos, a falta de cualquier modo de comunión nacional. En fin, estas no son más que unas líneas apresuradas a modo de señales de vida.

Un abrazo de  
Enrique

Pero una cosa es la crítica oficial y otra la reacción de los creadores mismos. En realidad no hubo poeta de Chile que no se pronunciara ante ese libro-torbellino en 1948, lo mismo Neruda que De Rokha, Huidobro que la Mistral. El primero leyó los originales en su casa de Los Guindos y habló de él con sus amigos más inmediatos: Angel Crucega Santa María, Juvencio Valle y Rubén Azócar, celebrando especialmente aquellos textos que él llamaba los menos metafísicos, como "Crecimiento de Rodrigo Tomás", "El dinero", y todos los poemas de amor. De Rokha lo acogió de inmediato aislando su palabra de los otros integrantes de la Mandrágora y señalándolo como un poeta necesario; lo situó además en la antología de *Multitud*. También recibió Rojas la adhesión de Huidobro, quien le dijo a Eduardo Molina y a Gustavo Ossorio que lo buscaran donde lo encontraran, porque lo había estremecido la primera lectura. Pero parece haber sido la Mistral quien registró más hondo el impacto, e por lo menos lo hizo más evidente. Hay una carta suya, muy singular, escrita en cuatro tarjetas, que transcribimos.

Caro Gonzalo Rojas:

Hace sólo una semana que tengo su libro. Me ha tomado mucho, me ha removido y, a cada paso, admirado y, a trechos, me deja algo parecido al deslumbramiento de lo muy original, de lo realmente inédito. Déme algún tiempo para masticar esta materia preciosa. Usted sabe, Rojas, que yo no sirvo para hacer crítica. Hago solamente, de tarde en tarde, algunas alabanzas que poco sirven para la publicidad de tipo técnico, que es la mejor publicidad. Lo que sé, a veces, es recibir el relámpago violento de la creación efectiva, de lo genuino, y eso lo he experimentado con su precioso libro.

Téngame paciencia. Me queda un mes de México; parece que sigo hacia R Rico, donde querría tardarme varios meses. Aquí he dado una serie de conferencias, a pesar de una salud quebradiza que alarma a quienes me cuidan.

Leeré su libro en P. Rico con Margot Arce, profesora de la Universidad que tiene para la poesía ciencia e intuición, algo muy serio y ayudador para mí. Si no "me le quedo en el camino", yo cumpliré con Ud. Aunque diario ya no tengo allá: me echaron, sin palabra, de "El Mercurio". No publicaba mis textos.

Mándeme Ud. las críticas sobre su libro. Acá: "Hotel Mocambo". Veracruz, México.

Acepte mis congratulaciones,

Gabriela [Mistral].

(Los subrayados y comillas están en el original).

La audiencia del libro *germinal* llegó más lejos en América, aunque el tiraje fue de apenas 500 escasos ejemplares, 200 de los cuales fueron distribuidos por los países del Caribe por el filósofo chileno Jorge Millas (20), amigo de Juan Ramón Jiménez y catedrático a la sazón en Puerto Rico. Poetas como Aldo Pellegrini, jefe del surrealismo argentino, Emilio Adolfo von Westphalen, uno de los mayores del Perú, Pedro Jorge Vera de Ecuador, Idea Vilariño de Uruguay, Jorge Zalamea de Colombia, Nicolás Guillén de Cuba, Miguel Angel Asturias a su paso por Santiago, Gustavo Medinacelli de Bolivia vieron en el volumen un ejercicio nuevo y original. Hay que insistir en que fueron los jóvenes, siempre los jóvenes, de las más distintas posturas estéticas, los que vibraron con mayor entusiasmo. La circunstancia de que el pintor Carlos Pedraza ilustrara esta obra, en la carátula y en cada una de las cuatro partes con dibujos de aire expresionista muy afines al lenguaje, le dio al libro otro círculo de lectores: los artistas plásticos. *La miseria del hombre* no llegó a España, pero uno de los textos, "El dinero", en el abolengo temático del Arcipreste, fue incluido en una colección antológica hispánica y en el volumen dedicado a Chile. Quien conoció de cerca el libro y dialogó personalmente con su autor en su visita a Chile en 1949 fue Dámaso Alonso, el cual creyó advertir alguna resonancia de *Hijos de la ira*, y así lo dijo en una conferencia en Viña del Mar, antes de una lectura pública suya. Esto es más discutible.

## Notas

(1) Wilhelm Dilthey, *Obras*. Vol. IV: *Vida y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1978, p. 140.

(2) Harold Bloom opone, como se sabe, "poeta sólido" a "efebo". El efebo absorbe las virtudes del maestro y las modifica, oponiéndose a él en cierta medida, y después distanciándose de él. Vid. Harold Bloom, *La angustia de las influencias*, Monte Avila, Caracas, 1973.

(3) Jean Stein Van den Heuvel. "Entrevista a Faulkner" en *El oficio de escritor*. Entrevistas, Biblioteca ERA, México, 1986, pp. 168-184.

(4) Gonzalo Rojas, "Testimonio sobre Braulio Arenas", *Atenea* N° 399, enero-marzo 1963, pp. 135-139.

(5) "Pericoloso", en *Oscuro*.

(6) "Versículos". Op. cit.

(7) "La vuelta al mundo", en *La miseria del hombre*.

(8) ¿Qué se ama cuando se ama?, en *Contra la muerte*.

(9) Vid. Roland Barthes. *Fragments de un discurso amoroso*, Siglo XXI, México 1983. Entendemos que su autor quiso presentarnos una visión amorosa "experimentalizante", de real construcción intertextual en la extensión mayor del término. El "discurso" aparece tan lúcidamente construido, que casi linda con lo inauténtico.

(10) "Sátira a la rima", en *La miseria del hombre*.

(11) El texto original, publicado en *La miseria del hombre*, no tiene el epígrafe, ya que es una sección de la parte III de un poema mayor titulado "La vuelta al mundo" pp. 91-95. Los versos 5º y 6º están modificados en la edición de *Oscuro*, que es la que hemos transcrito. Leíamos: "Fuego que cierta noche fue fauna y flora frágil / entre mis brazos. Fuego corporal y divino" Personalmente preferimos la Primera versión, por parecemos que el elemento heraclíteo de "fuego" prestaba a la estrofa una mayor intensidad.

(12) Vid. Ernesto Grassi, *Arte y mito*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1968.

(13) Cyril Connolly, *La tumba sin sosiego*, Premiá, México, 1981.

(14) Juan Larrea, "El surrealismo entre viejo y nuevo mundo", *Cuadernos Americanos*, mayo-junio 1944, pp. 216-135.

(15) Stefan Baciú. *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*. Joaquín Mortiz, México, 1974.

(16) Alfredo Lefebvre, "Descripción de la poesía de Gonzalo Rojas". *Atenea*, núm. 331-332, 1953, pp. 122-137.

(17) Alfredo Lefebvre, *Poesía española y chilena. Análisis e interpretación de textos*. Ed. del Pacífico, Santiago de Chile, 1958, pp. 193-200.

(18) Jorge Elliott. *Antología crítica de la nueva poesía chilena*. Nascimento, 1957.

(19) Enrique Lihn, "Poetas fuera o dentro de Chile 77", *Vuelta*, N° 15, Vol. 2, febrero de 1978, México, p. 16.

(20) El mismo Jorge Millas de elegía homónima publicada por primera vez en la segunda edición de *Del relámpago*, p.301.

### **1.6. 1947-1957: Poesía y conducta. Arco del fundador hacia adelante y hacia atrás. Del largo aprendizaje.**

Cuando uno recorre las décadas del poeta, advierte ciclos de producción y otros de aspecto casi estéril. Nunca fue pródigo en publicar y hasta cultivó la ascética del silencio, sin importarle que otros, acaso menos responsables ante el oficio mayor, figuraran vistosamente en la vitrina literaria. Tampoco tuvo dudas en cuanto a su capacidad crítico creadora pero jamás fue víctima de ninguna impaciencia. Prefirió callar largamente, tras la primera salida a ese ruedo publicitario que siempre le pareció tan sospechoso. Lo ha dicho una y otra vez; asumió la poesía como conducta -no olvidemos su progenie romántica-: ser poeta y vivir como poeta. Encima de los treinta se dio tiempo para todo: amó, luchó, construyó; se atrevió con el mundo. Ya no era aquel otro obseso de su mocedad que para concentrarse tiraba ese cuchillo sobre la mesa; él mismo era ahora la concentración en persona. Así, sin dispersión alguna, se hizo uno y múltiple a la vez. Dictó lecciones en Valparaíso día y noche, yendo y viniendo por los ascensores de los cerros, de un establecimiento a otro, más que como maestro, con el impulso de un muchacho, y enseñando, enseñando, vino a aprender por dentro las más estrictas líneas filosóficas y filológicas bebiendo siempre en las fuentes, sin caer nunca en el artificio

pedagógico. Le gustaba sembrar la libertad en esos alumnos llevándolos a un diálogo en el que ellos lo vieran como otro aprendiz, ni más listo ni más sabio. Sin imitar a Sartre que practicaba el box con sus alumnos en el Liceo del Havre, participó en sus juegos y se arriesgó como uno más. Ya por la noche, la audiencia era otra: empleados, obreros, gente mayor que concurría a ese colegio nocturno tras la fatiga del trabajo y que en alguna medida le recordaban a los mineros de El Orito, "a quienes enseñó a leer en el silabario de Heráclito". También aprendió de ellos.

Por esos mismos días pensó que era bueno fundar otro instituto de enseñanza verdaderamente superior, a una escala académica de nivel primerísimo. No es que hubiera perdido la conciencia del límite, ni mucho menos. La audaz empresa germinó de tropiezo en tropiezo hasta formar o más bien reunir a un grupo de especialistas en humanidades, después de muchas alternativas, sin otro capital que su imaginación y su cabeza dura, todo ello a contrapelo del oficialismo de Santiago. -"Así es que usted presume ser otro Andrés Bello. ¿Desde cuándo?", díjole cierta vez el catedrático Claudio Rosales, gramático renombrado en esos años, cuyas clases de retórica parecen haber inspirado un poema de Rojas de alcance antológico, "La lepra". Como veremos, se trata de un texto indiscutiblemente expresionista, con mecanismos expresivos que van más allá de la desmesura. No dejaba de tener sus razones el Dr. Rosales para mostrar su reticencia frente a todo lo emprendido por su autor. Por nuestra parte, cada vez que leemos *La miseria del hombre* y nos encontramos con textos como el que transcribiremos aquí, recordamos las palabras de Walter Benjamin (1892-1940): -"Grande ha sido el tormento físico de su lectura", referidas a Kafka, según nota de Jesús Aguirre, traductor de la obra del autor judío-alemán al español:

Benjamin interpretó a Kafka luchando con él. En 1931, confiesa que hay en Kafka cosas que provocan en él una resistencia tan grande como "grande ha sido el tormento físico de su lectura" (1).

No necesita explicación nuestra reacción al texto que pasamos a copiar de inmediato en su totalidad (2):

LA LEPRA.

Todavía recuerdo mi clase de Retórica.  
Ceremonia del Juicio Final. Un gran silencio  
hasta que el Profesor irrumpía: "Sentaos".  
"Os traigo carne fresca". Y vaciaba un paquete  
de algo blando y viscoso  
envuelto en diarios viejos como un pescado crudo,  
sobre la mesa en que él oficiaba su misa.

"Capítulo Primero". "El estilo del hombre  
corresponde a un defecto de su lengua". Y mostraba  
una lengua comida por moscas de ataúd  
para ilustrar su tesis con la luz del ejemplo.

"Mirad: la lengua inglesa no es la lengua española".  
"Aquí tengo la lengua de Cervantes. Su forma  
de espada no coincide  
con el hueco del paladar". El Profesor hablaba

de **condiciones, rasgos, influencias, metáforas, estrofas.** Y cada afirmación era probada por la Crítica.

Ahora bien, los puntos de vista de la Crítica -pobres cuencas vacías- eran toda esa carne palpitante saqueada a los distintos cementerios: lenguas, dientes, narices, pulmones, vientres, manos que un día fueron órganos de los grandes autores, hoy tumores malignos servidos en bandejas por profesores-asnos a discípulos-asnos adentro de una sala-alcantarilla.

Donceles y doncellas extasiados copiaban en "papeles" todas las proporciones de una obra maestra: las leyes de la lírica, la épica y dramática, causas y consecuencias, la decadencia, el desarrollo de las literaturas.

Ante tal entusiasmo, el olor de los restos de los grandes autores se mezclaba al olor de esos bellos difuntos sentados en la silla de su propio excremento, y una sola corriente de inmundicia era el aire, mientras la admiración llegaba al desenfreno cuando ese Profesor: "Si aprendéis -nos decía- los requisitos de la creación, seréis fieros rivales de Goethe, y superiores".

Y cerraba su clase. Guardaba todos los despojos nauseabundos en su paquete, y con la frente en alto, coronado en laurel por su buen éxito nos volvía la espalda como un Dios del Olimpo que regresa a su concha.

Todavía recuerdo mi clase de Retórica en que la vida y la belleza eran un plato de carne podrida.

Yo tuve que cortarme la lengua en la raíz para librarme de la lepra.

¿Se nos entenderá ahora la recurrencia de la cita: "grande ha sido el tormento físico de su lectura"?

Lo cierto es que el poema tuvo una difusión sin precedentes, entre los estudiantes universitarios, es claro; y tal vez sea éste uno de los motivos del silenciamiento de la crítica y de los profesores de literatura que se han empeñado en omitir a su autor -por años- de sus programas y bibliografías.

Pero volvamos a su idea de fundar un nuevo instituto de enseñanza verdaderamente superior.

Convincente como es, dialogó con medio mundo -apoyado por dos o tres personajes de la ciudad- y entre todos pusieron en marcha lo que a corto plazo sería la Universidad de Chile en Valparaíso.

Amor y pedagogía, siempre tuvo esa fuerte inclinación a entrar en los otros desde un diálogo fresco de línea más bien socrático sin el sello de los didactismos convencionales. Rojas parece haber recibido este otro don lateral de enseñar junto al don mayor de la iluminación creadora hasta el punto de que sus estudiantes - aun los más reticentes- reconocen en él a alguien que pensó siempre pensamiento genuino induciéndoles a ser, esto es a ser ellos mismos, en profundidad. Tal vez no les diera la información metódica, pero supo despertar en ellos la propia formación merced al ejercicio lúcido. Hemos hablado con alumnos suyos de los más diversos plazos -dieciocho de ellos son ahora profesores de literatura en los Estados Unidos-, que oyeron sus lecciones en colegios o universidades y el acuerdo es el mismo en cada uno: "Rojas me enseñó a leer; a leer por dentro el mundo". Pero, iconoclasta como es, pese a esta virtud docente ingénita en él, ha escrito algunos textos irreverentes -como el mismo que acabamos de leer, "La lepra"- sobre el tratamiento esquemático del fenómeno literario por "reducción metódica equívoca"; de ahí la soma y el desdén como en este otro, curiosamente escrito en el plazo en que él mismo estaba forjando una nueva facultad de letras (3):

#### VICTROLA VIEJA

No confundir las moscas con las estrellas:  
oh la vieja victrola de los sofistas.

Maten, maten poetas para estudiarlos.  
Coman, sigan comiendo bibliografía.

Libros y libros, libros hasta las nubes,  
pero la poesía se escribe sola.  
Se escribe con los dientes, con el peligro,  
con la verdad terrible de cada cosa.

No hay proceso que valga, ni teoría,  
para parar el tiempo que nos arrasa.  
Vuela y vuela el planeta, ¿y el muerto?: inmóvil,  
¡y únicamente el viento de la Palabra!  
Qué te parece el disco de los infusos:  
páginas y más páginas de cemento.  
Que entren con sus guitarras los profesores  
y el originalista de quince dedos.

Ese que tiene el récord y anda que te anda  
descubriendo el principio de los principios.  
El alfabeto mismo le queda corto  
para decir lo mismo que estaba dicho.

Y al que le venga el cuero que se lo ponga  
antes que lo dejemos feo y desnudo.

Bajarse del caballo. La cosa empieza  
por el ser más abstracto. O el más abstruso.

Dele con los estratos y la estructura  
cuando el mar se demuestra pero nadando.  
Siempre vendrán de vuelta sin haber ido  
nunca a ninguna parte los doctorados.

Y eso que vuelan gratis: tanto prestigio,  
tanto arrogante junto, tanto congreso.  
Revistas y revistas y majestades  
cuando los eruditos ponen un huevo.

Ponen un huevo hueco tan husserlino,  
tan sibilinamente heideggeriano,  
que, exhaustivos y todo, los hermeneutas  
dejan el laberinto más enredado.

Paren, paren la música de esta prosa:  
vieja la vieja trampa de los sofistas.  
A los enmascarados y enmascarantes  
este cauterio rojo de poesía.

Permítasenos una infidencia: el autor de este texto ha dirigido decenas de tesis doctorales, ha asistido a innumerables congresos, no sólo a leer su propia producción poética, sino ponencias; ha sido profesor de Estética y Teoría Literaria en diversas universidades de América Latina, Europa y Estados Unidos, y difícilmente se encontrará en Chile una biblioteca particular, como la suya, más al día en todo lo que se escribe sobre la praxis poética, en diversos idiomas, además. Lo curioso, es que sigue pensando como pensaba en 1940 cuando escribió este otro breve texto recogido en *Del relámpago*:

## LOS LETRADOS

Lo prostituyen todo  
con su ánimo gastado en circunloquios.  
Lo explican todo. Monologan  
como máquinas llenas de aceite.  
Lo manchan todo con su baba metafísica.

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

*¿Ethical criticism?, ¿ethics of reading?*, sólo en los años recientes se han venido a hacer estos planteamientos desde estudios críticos más científicos. Es como si Rojas se hubiera adelantado a ciertas proposiciones sostenidas hoy, exigiendo respeto lo mismo al texto que al autor, al lenguaje y al lector.

Ya en 1952 lo vemos dar un salto aparentemente hacia atrás pero de hecho largamente hacia adelante: de Valparaíso a Concepción, donde gana un concurso nacional y pasa a ser fundador y jefe del Departamento de Español de esa Universidad, después de las querellas y adversidades frecuentes en estas lides. Tiene 35 años y, siempre con el sello de su imaginación, orienta otra etapa de esa Universidad: rigor en los estudios sistemáticos por una parte al mismo pone su biblioteca especializada al servicio de los alumnos y estudia con ellos hasta la alta noche-; y, a la vez, apertura a las grandes mayorías nacionales por medio de Escuelas Interdisciplinarias de Temporada y Encuentros Nacionales e Internacionales de Escritores. Más arriba hemos descrito la importancia fundadora de estos diálogos que -según la Directora de la Biblioteca del Congreso de Washington D.C., Georgette Dom- inauguraron un nuevo estilo de comunicación entre artistas y escritores del continente (4). Son, como se ve, los años en que el autor practica otro modo de pensamiento creador al que él mismo ha llamado de "poesía activa". A este ciclo se ha referido *in extenso* Marcelo Coddou en su obra *Poética de la poesía activa*, de donde tomamos estas palabras del poeta Pedro Lastra, de University of New York at Stonybrook (5):

Los Encuentros de Escritores chilenos en 1958 y de Escritores americanos en 1959 y 1962, planeados, organizados puntualmente y dirigidos por Gonzalo Rojas, constituyen un caso ejemplar en la literatura hispanoamericana de este tiempo, y creo -sin hipérbolo- que para justipreciar su importancia pueden compararse con algunas de las realizaciones fundadoras que conoció el siglo XIX como intento por definir nuestra identidad.(...) Esos encuentros (...) nos permitieron ver más claro en las realidades que eran la cultura nacional y continental; tomar conciencia de las limitaciones de la situación presente, empezar a saber lo mucho que nos quedaba, que nos queda, por hacer. Seguramente no nos dimos cuenta cabal en esa hora de algo que hoy, por momentáneamente perdido, podemos valorar en toda su magnitud: esos debates eran la concreción de una hermosa utopía de la libertad del diálogo y del coraje intelectual, la restitución de viejas cosas perdidas, que sólo un poeta como Gonzalo Rojas podía realizar por obra y gracia de la palabra y por su contagiosa fe en ella.

De hecho tales encuentros, previos al *boom*, restablecieron el espíritu del diálogo soñado y puesto en marcha en 1842 en Santiago de Chile, en los días polémicas de Sarmiento y Bello; todo ello en la década de Rojas que vamos examinando. Hay discursos, ponencias y formulaciones del poeta en dicho ciclo que bien merecen un análisis mayor, pero ya Coddou ha explorado este párrafo de su vida con exhaustividad.

En enero de 1990, fue llamado por la Universidad de Concepción -que lo expulsara en 1973 por la circunstancia política de entonces- a un reencuentro con los actuales escritores jóvenes del país, para que restableciera la tradición de los diálogos que Puso en marcha en 1958, pero que preparó desde que fundara las Escuelas de Temporada en 1955.

Antes, en el 53, visitó Europa por primera vez y ya entonces conoció a André Breton en persona, como asimismo a Benjamin Péret y a otros maestros del surrealismo. Después, en peregrinaciones sucesivas, recorrió prácticamente toda América, desde México al sur; todo lo cual le permitió un trato más y más directo con la realidad socio-cultural de esta parte del mundo.

Lo que quisimos en la revisión 1947-1957 fue algo muy parco y definido: establecer y verificar en este poeta las dos dimensiones que Sarmiento propusiera como claves necesarias en el siglo XIX: la contemplación y la acción hasta nueva orden, según la expresión del argentino. Rojas ha sido simultáneamente fiel a la una y a la otra y, partidario del "retroimpulso", como ha llamado a uno de sus poemas, ha sabido ver claro hacia atrás y también hacia adelante.

## Notas

(1) Walter Benjarnin, *Iluminaciones/ 1*. Traducción, prólogo y notas de Jesús Aguirre. Ed. Taurus, Madrid, 1971.

(2) "La lepra", en *La miseria del hombre*, pp. 115-116.

(3) "Victrola vieja", en *Contra la muerte*.

(4) Personalmente le oímos este juicio a Georgette Dom en un simposium del Instituto Iberoamericano celebrado en 1979 precisamente en Pittsburgh. Allí la Directora de la sección literaria invitó a Rojas a grabar en la Biblioteca del Congreso de Washington sus testimonios sobre los Encuentros de Concepción. La petición aún está pendiente, pues cuando en 1980 Rojas llegó a Washington D.C. con una invitación oficial, grabó para los archivos de la Biblioteca durante dos horas; pero sólo lectura de su poesía.

(5) Queremos dejar constancia de las palabras de Marcelo Coddou: "... un último testimonio, doblemente valioso: por venir de quien viene, poeta y ensayista de Prestigio participante en los Talleres de Escritores (... ) y valioso también por su oportunidad: son las páginas con que Pedro Lastra presentó al autor de *Oscuro* en un [recital de su poesía que éste dió en la décima tercera velada de la Asociación de Académicos Chilenos de Nueva York, el 19 de noviembre de 1980".

### **1.7.1957-1967: AMERICA ES LA CASA. CONTRA LA MUERTE: UN ESPACIO EN LA POESÍA LATINOAMERICANA.**

Estos diez años son la prosecución de los anteriores, más allá de lo cronológico, en cuanto confirman al poeta en su pasión por la autonomía del continente, lo mismo en el plano literario y artístico que en el político inmediato. Justo es dejar en claro que él mismo se ha visto desde su mocedad como un ciudadano de la Patria Grande, conforme al dicho de José Martí, sin reducción nacionalista de ninguna especie. De ahí tal vez su objeción al aldeanismo literario chileno, de irradiación santiaguina, que ha designado como "mapochización" por alusión al río del desperdicio. Además hay que recordar que cuando Rojas impulsó esos diálogos o intradiálogos en América, al empezar la década del 50, aún persistía la incomunicación y el aislamiento. Parece absurdo, pero lo frecuente era que nadie conociera a nadie en cuanto a intercambio vivo de ideas y experiencias, y cada país de la región se ofrecía tan remoto el uno del otro que un escritor de Buenos Aires, por ejemplo, podía estar muy al día en la producción parisina, neoyorquina o madrileña o londinense, sin la menor sospecha de cuanto se publicaba en Lima o en Caracas, en La Habana, o en México; o del oxígeno polémico de esos círculos. De

repente llegaban a Santiago noticias de Borges por la revista Sur, pero ¿quién sabía nada de los jóvenes? ¿Quién conoció nunca, salvo algún viajero, el Grupo Orígenes de La Habana, el movimiento Poesía-Buenos Aires de 1950, el Grupo Viernes de Caracas, y otros? Del Brasil, ni hablar. La insularidad llegaba a la asfixia, y sin embargo se la cultivaba. Claro que tampoco hubo, hasta antes del 40, grandes casas editoras que permitieran la circulación una vez vencidos los trámites de aduana, pero el distanciamiento se imponía en la época como un mal necesario. Se explica entonces que un poeta como Rojas aprovechara el espacio que él mismo se había abierto en una Universidad de provincia para convocar allí a lo mejor del pensamiento continental, a costa de toda clase de sacrificios. Como no creía en las cartas ni en los telegramas, aprovechó sus vacaciones y fue de puerta en puerta de La Paz a Lima, a Quito, a Bogotá, a Caracas, a México, a Centroamérica, a Río, a Montevideo, a Buenos Aires, por todos los confines, comprometiendo la presencia de los mejores. En el siglo anterior lo hubiera hecho a caballo -le hemos oído decir-; ahora usó el avión de las líneas más modestas.

Por esos mismos días iba escribiendo los poemas de *Contra la muerte*, que vino a ver la luz en 1964, a dieciséis años justos de su primer libro. Concurrió con los manuscritos al premio internacional de La Habana, pero fue rechazado. Nos interesa esclarecer ese rechazo: Por una parte el escritor se había situado desde enero de 1959, como todos los escritores más responsables de América Latina, en una adhesión muy nítida al proceso revolucionario cubano inicialmente orientado por el proyecto de liberación socio-política de Bolívar o de Martí. En relación con eso mismo había participado en actos solidarios con el nuevo gobierno de la isla, colaborando con los jóvenes universitarios en manifestaciones y asambleas; sin incluirse en líneas ortodoxas de ningún partido político pero desde una posición abiertamente de izquierda. Esto lo llevó sin duda a concursar en el certamen de la Casa de las Américas, no tanto con la esperanza de obtener premio alguno - propósito que tal vez nunca estuvo en su juego-, sino por adhesión y nada más. Hasta donde nos ha sido posible investigar es ésta la única vez que Rojas postula a un concurso de carácter internacional. El libro *Contra la muerte*, sin embargo no presenta -salvo dos o tres textos- inclinación alguna a la política literaria del compromiso, tan de moda en esos días en que la *littérature engagée* de Sartre era pauta de muchos y, por su parte, el realismo socialista de Jdanov seguía operando.

El escrito respondía más bien a una visión metafísica, o por lo menos existencial en el sentido más abierto. Adviértase cómo rompe el libro con el poema "Al silencio". En cuanto al lenguaje de este mismo libro, podía apreciarse mayor concentración expresiva que en gran parte de su primer trabajo, esto es, cierto freno y equilibrio por donde la tensión y la lucidez proponían acaso un juego más estricto. No era fácil que una obra así fuera honrada en una contienda en la que se imponía la preferencia por la literatura abierta, de resonancia mayoritaria, y sabemos que el jurado estuvo dividido, terminando por premiar al escritor argentino Mario Trejo. Hoy nos parece explicable, por la visión de Rojas y ese lenguaje tan ceñido, que no obtuviera el primer premio.

Siempre a propósito del lenguaje, cabe preguntarnos si *Contra la muerte* implica un desarrollo mayor o un cambio de giro estético, o una conciencia del límite más definida. Tratemos de aclarar el punto, No es que Rojas renegara de ese modo de creación visionario que se da en los más importantes textos de su primer volumen, pues el trato de lo numinoso persiste claramente en el libro que nos ocupa, pero debió haber pensado largamente en el riesgo de cierto desenfreno verbal tan ostensible en la primera obra; desenfreno y descaró que por otra parte se ajustaba

con la agresividad y el estallido de ese primer estadio de su visión del mundo. No olvidemos que la torrencialidad guarda relación con la represión de su temple en esa larga adolescencia y que *La miseria del hombre* es un libro de adolescencia y crecimiento, y justamente por ahí se enlaza con el *furor poeticus* de Lautréamont, a lo que ya hemos aludido. "A la grandeza va unida la terribilidad, digan lo que digan", es un aforismo de Nietzsche que nos parece pertinente. Algunos críticos ligeros que siempre quieren ver cortes implacables en el *cursus* de un pensamiento poético -y en el caso de Neruda, por ejemplo, llegan a hablar de dos o tres Nerudas-, han dicho que hay un Rojas de lenguaje disipado y disperso y otro concentrado y riguroso. Nos consta que ya en los días de la escritura de *La miseria* el autor tenía un manejo suficiente de la obra de Valéry, y eso lo ha dicho él mismo en varias entrevistas y se registra en su "Cuaderno secreto". Por ejemplo, ya en 1936 se había leído y memorizado la muy ajustada versión del *Cementerio marino*, hecha por el profesor del Internado Nacional Barros Arana, don Oscar Vera Lamperain, tan exacta como la de Jorge Guillén; de todo lo cual se desprende que en cuanto a conciencia del límite expresivo, ya Rojas conocía a "su Valéry,, como antes a sus clásicos, desde la mocedad, y hubiera podido escribir una obra plasmada en un lenguaje más austero y si se quiere clásico. Prueba de ello es que en *La miseria del hombre* se leen poemas como "El principio y el fin", de clarísimo abolengo valeriano, firmado por él en 1940 conforme a la edición de *Contra la muerte* que transcribimos:

#### EL PRINCIPIO Y EL FIN

Cuando abro en los objetos la puerta de mi mismo:  
¿quién me roba la sangre, lo mío, lo real?  
¿Quién me arroja al vacío  
cuando respiro? ¿Quién  
es mi verdugo adentro de mí mismo?

Oh Tiempo. Rostro múltiple.  
Rostro multiplicado por ti mismo.  
Sal desde los orígenes de la música. Sal  
desde mi llanto. Arráncate la máscara riendo.  
Espérame a besarte, convulsivo belleza.  
Espérame en la puerta del mar. Espérame  
en el objeto que amo eternamente.

En *La miseria del hombre* el primer "mi" viene sin tilde, porque no se trata allí de mentar el pronombre personal de primera persona en genitivo: "de mí", sino el adjetivo posesivo "mío" en relación con "mismo", un mismo en cuanto a mismidad; en cambio en las otras ediciones los tipógrafos cometieron la errata de poner "mí mismo". Tal vez el autor debió haber situado en la primera edición ese término con mayúscula y haber escrito "mi Mismo", para deslindar el problema ortográfico. Estimamos del mayor interés reproducir una idea de la toma de la conciencia de sí formulada por Georges Poulet, en su libro *Entre moi et moi*, libro que curiosamente toma su título de un verso de Valéry, y que le sirve de epígrafe: "Je suis entre moi et moi". Citamos por entero las líneas de Poulet (1):

Entre todas las variedades de aspecto ofrecidas por el romanticismo hay una que parece más importante que todas las otras. Queremos hablar del fenómeno de la conciencia de sí o de la facultad introspectivo. La razón de este estado de cosas es que el romanticismo es una época de crisis. Nunca la experiencia de sí ha sido un

misterio tan pertinente a una realidad tan compleja y tan difícilmente analizable. Nunca el desarrollo de las formas literarias y los sistemas filosóficos se han vuelto a atar tan estrictamente al acto mismo de la conciencia. Todos los grandes escritores y pensadores del romanticismo han hecho depender el desarrollo de su pensamiento al acto inicial por el cual el ser se descubre a sí mismo introspectivamente(...) Así pues, el único punto de partida de todos los románticos - cualquiera sea la diversidad de sus puntos de llegada-, es invariablemente el acto de conciencia.

Pero sería un grave error pensar que este acto de conciencia aparece solamente en la literatura y la filosofía de la época romántica. Hay, podría decirse, una historia de la conciencia larga y complicada, que ha sido contada por Léon Brunschvicg en su libro *Le Progrés de la Conscience dans la Philosophie Occidentale*...

Para aquellos [poetas] que buscan una toma de conciencia de su vida interior ciertos modos de su pensamiento aparecen como más ricos en sustancia que otros( ... ) Estos diferentes modos, llamados por los filósofos "categorías" varían grandemente según el humor o la "tournure" de espíritu del que la practica.

Cada uno vive, siente y piensa según una temporalidad, un modo de relacionarse que le es particular y que es profundamente diferente del de las otras personas.

Pero continuemos en la indagación de otros textos de *La miseria del hombre*, donde encontramos más de alguna otra estrofa -la tercera en este caso, del poema titulado "Retrato de la niebla"-, en la que se registra un verdadero rigor casi mallarmeano:

Niebla: posa tus plumas en la visión vacía  
hasta donde las alas físicas de la muerte  
abran la tempestad.  
Sonámbula, apacienta tus ovejas sin ojos.  
Famélica, devora la esencia y la presencia.  
Oh peste blanca recostada en la marea.

¿Dónde está el énfasis? Lo que nos interesa determinar es que si en el primer libro prevalece efectivamente el desborde impuro próximo al expresionismo -movimiento estético que el autor no conocía a la sazón-, ello coincide con su impulso vital y existencial desmesurado y está a la vista que, por genuino como ha sido siempre, se le impuso la purificación o catarsis desde el arrebato -aunque aparezca contradictorio-, lo que es muy, muy distinto de la vociferación y de la elocuencia declamatoria de que se le ha acusado. Cualquier otro lenguaje atildado, próximo a la proporción áurea, habría sido del todo inauténtico.

Cabe entonces preguntarse, ¿cuál es el grado de desarrollo real en la plasmación de estos dos libros?

Al margen del problema y otra vez en relación con la exigüidad de sus publicaciones en este plazo, y al mismo tiempo con el registro de la vibración latinoamericana, procede examinar una poesía suya de 1960, de construcción estrófica regular, o aparentemente regular (2):

UNO ESCRIBE EN EL VIENTO

Que por qué, que hasta cuándo, que si voy a dormir noventa meses,  
que moriré sin obra, que el mar se habrá perdido.  
Pero no soy el mar, y no me llamo arruga  
ni volumen de nada.

Crezco y crezco en el árbol que va a volar. No hay libro  
para escribir el sol. ¿Y la sangre? Trabajo  
será que me encuadernen el animal. Poeta  
de un tiro: justiciero.

Me acuerdo, tú te acuerdas, todos nos acordamos  
de la galaxia ciega desde donde vinimos  
con esta luz tan pobre a ver el mundo.  
Vinimos, y eso es todo.

Tanto para eso, madre, pero entramos llorando,  
pero entramos llorando al laberinto  
como si nos cortaran el origen. Después  
el carácter, la guerra.

El ojo no podría ver el sol  
si él mismo no lo fuera. Cosmonautas, avisen  
si es verdad esa estrella, o es también escritura  
de la farsa.

Uno escribe en el viento: ¿para qué las palabras?  
Árbol, árbol oscuro. El mar arroja lejos  
a los pescados muertos. Que lean a los otros.  
A mí con mis raíces.

Con mi pueblo de pobres. Me imagino a mi padre  
colgado de mis pies y a mi abuelo colgado  
de los pies de mi padre. Porque el minero es uno,  
y además venceremos.

Venceremos. El mundo se hace con sangre. Iremos  
con las tablas al hombro. Y el fusil. Una casa  
para América hermosa. Una casa, una casa.  
Todos somos obreros.

América es la casa: ¿dónde la nebulosa?  
Me doy vueltas y vueltas en mi viejo individuo  
para nacer. Ni estrella ni madre que me alumbre  
lúgubrementemente solo.

Mortal, mortuorio río. Pasa y pasa el color,  
sangra y sangra mi pueblo, corre y corre el sentido.  
Pero el dinero pudre con su peste las aguas.  
Cambiar, cambiar el mundo.

O dormir en el átomo que hará saltar el aire en cien mil víboras  
cráter de las ciudades bellamente viciosas.

Cementerio volante: ¿dónde la realidad?  
Hubo una vez un niño.

Este poema se nos ofrece como una denuncia a la farsa de la escritura -en cuanto nunca llega a decir- y a la escritura de la farsa, en cuanto la vida se le ofrece al hablante como un juego muchas veces falsario. Es como si este mismo hablante insistiera en esto: ¿para qué voy a escribir, de qué, con qué sentido si estoy viviendo la poesía en profundidad, asumiéndola por dentro a cada instante? Hay también una clara distancia para verificar esto mismo: "mar" y "arruga". El mar (no podemos dejar de recordar los versos de Neruda: "sin gastarse las aguas, sin costumbre ni tiempo"... ) (3) perdura en su vibración y no envejece, el libro-máscara puede envejecer. Esta inistna postura altanera de dinámica agresividad fue una de las notas predominantes en *La miseria del hombre*; sólo que ahora el modo de decir presenta mayor contención y cierta tembloridad:

Pero yo soy el mar, y no me llamo arruga ni volumen de nada.

Desde luego "arruga" es una connotación muy registrada en Rojas e implica el deterioro y también la presencia de la muerte (4), que aquí se identifica con libro o "volumen" por el puente de la conjunción copulativa "ni". El hombre se arruga, el libro se arruga; el hombre es tiempo; el mar no tiene tiempo.

En la segunda estrofa vuelve a prevalecer lo natural sobre el artificio no ya desde mar sino desde árbol, sol y también sangre, esto es de animalidad genuina tan próxima a lo elemental. Por eso dice el hablante:

"trabajo será que me encuadernen el animal".

Ya en la tercera estrofa el hablante se abre a un diálogo con no se sabe quién: ¿un lector, otro poeta, o primordialmente con él mismo en cuanto se dobla para verse? "como un gusano doblado para verse", conforme a su visión en "Descenso a los infiernos"? (5)

Registremos la identidad de una y otra visión y por ahí la coherencia de un sistema de pensamiento poético tan urdido siempre, tan tramado. Copiemos la estrofa pertinente, la octava del poema "Descenso a los inflemos":

Por eso estoy hundido,  
en esa posición de quien perdió su centro,  
la cabeza apoyada en mis rodillas,  
como una criatura que vuelve a las entrañas  
de millares de madres sucesivas,  
buscando en esos bosques las raíces primeras,  
mordido por serpientes y pájaros monstruosos,  
nadando en la marea del instinto,  
buscando lo que soy, como un gusano  
doblado para verse. (El subrayado es nuestro)

Volvamos a "Uno escribe en el viento". Siempre en la misma tercera estrofa vale reparar en la mención "galaxia ciega" y "luz tan pobre" ¿No será esa galaxia ciega otra mención más alta de "marea del instinto"?

En la cuarta estrofa entra la madre desde el vocativo. De nuevo el desenfado, y a la vez la precisión para ir al fundamento de la existencia: el nacer, el venir, el estar viniendo; que lo leemos -prosiguiendo este ejercicio de intertextualidad- lo mismo en "A la salud de André Breton" (6):

vine a decir que nada, que nunca, que nacemos

con la elipsis asfixiante y la reiteración del "que", mimética del asma de Breton - hablante en el texto-, asma que llevó al poeta francés a la muerte de golpe; o en "Crecimiento de Rodrigo Tomás" (7):

Nadie puede el océano. ¿Qué saben los terrestres  
sino nacer desnudos?

La aparición de la madre en esta estrofa se nos da en cuanto paridora esencial más allá del hilo genealógico madre-hijo, la aparición de la madre-Especie, de la madre-arquetípica, se entiende. A ella es a la que llama el hablante desde el vocativo según apuntamos más arriba para decir lo mismo, ya tan implícito en el texto: -"Tanto para eso madre"; ¡tantas cosas! en circunstancias de que lo único que pasa y nos está pasando es que llegamos a este aquí, que llegamos, y además llegamos llorando a este oxígeno; y nada más. Lo singular es la construcción adverbial "como si nos cortaran el origen" para insistirle a ella, a la madre-Especie, en que ni siquiera hemos venido de ella sino desde acaso un *topos uranos*, como el que pensó Platón, más allá de las nebulosas y las galaxias ciegas; para cerrar ese desprendimiento uterino supranatural, con la aserción abrupta:

... Después  
el carácter. la guerra.

Advirtamos la resonancia del *pólemos* de Heráclito desde el suspenso elíptico.

Unas palabras para abreviar el examen de "Uno escribe en el viento". Lo hemos elegido por las dos cuerdas que se traman en él y que discurren a lo largo de los cuarenta versos: la onda numinosa de aspecto críptico y la referencial con cierta circunstancia histórica inmediata al fondo.

Como se sabe, en el ascenso prestigioso del pensamiento revolucionario en América en la década del 60, por influjo en medida apreciable del proceso cubano, germinó un modo de literatura testimonial y en la lírica misma se dio con parcial eficacia la poesía de denuncia, unas veces panfletaria y otras desde una línea más bien coloquial. Ya hemos dicho que Rojas ha objetado toda su vida el consignismo verbal, tan atado siempre a lo que llama "los salvacionismos solidarios", y se ha restado entonces al equívoco del panfleto o simplemente al proyecto edificante. Pero hay denuncias y denuncias y él lo ha escrito con nitidez (8):

Ahora, que si me harté hasta el hartazgo de cualquier modo de consignismo, sin haber cedido nunca a su tentación, no iba a adherirme al otro fariseísmo de callar; de callar sucio, porque si no lo dices, se te seca la lengua y adiós vidente mío.

Hay que leer textos suyos como "Octubre ocho", "Reversible", "El helicóptero", "Desde abajo", "Cifrado en octubre", "Domicilio en el Báltico", "Liberación de Galo Gómez", "Ningunos", "Veneno con lágrimas", "Sebastián Acevedo" (9) o tantos otros, para confirmarlo. Sin embargo en todos ellos opera otra visión que excede la

circunstancia concreta, enriqueciéndola y transfigurándola "sin insidia mística alguna", como él mismo ha apuntado.

Si le interesa por su genuinidad el exteriorismo de la buena poesía nicaragüense, con Ernesto Cardenal como exponente más conocido, desestima la devoción del realismo socialista que hizo tantos estragos hasta en los mejores.

Dicho lo anterior, se entenderá todavía más la elección de un texto como "Uno escribe en el viento", en el que la denuncia es radical y metafísica y lo que prevalece es el descrédito de todo, desde el oficio de escribir hasta la misma realidad, pasando por cada símbolo: mar, árbol, sol, galaxia, madre, que se van deteriorando y destruyendo hasta consumirse a lo extenso de las líneas, siendo -como si dijéramos- llevadas por el viento, que es lo que se sugiere ya en el título.

Naturalmente, podríamos contribuir a iluminar cada una de las estrofas desde la quinta, en que hay una reflexión plotiniana sobre el ojo y el sol, hasta la última, en la que sólo el niño permanece más allá del laberinto. Sin embargo cabe observar que en la penúltima estrofa, la décima, alcanzamos a percibir un verdadero vaticinio de lo que le habría de ocurrir a Chile trece años después, ya que la pieza lírica es de 1960:

Mortal, mortuorio río. Pasa y pasa el color,  
sangra y sangra mi pueblo, corre y corre el sentido.  
Pero el dinero pudre con su peste las aguas.  
Cambiar, cambiar el mundo.

Algo sobre otras vueltas suyas por el mundo. El 58, sobre septiembre, tomó un barco en Buenos Aires con destino a Le Havre, en compañía de Rodrigo Tomás, su hijo de quince años. Se instaló en ese París que ya había conocido cinco años antes yendo y viniendo entre eso y Roma, Londres, Madrid y otras ciudades europeas. La opción le fue dada por una beca internacional para escritores con el auspicio de la UNESCO, a la que postuló por concurso. Dicha beca no implicaba otro compromiso que el de trabajar en la propia línea creadora de acuerdo con el plan que el escritor se propusiera. Como Roger Caillois era uno de los asesores de la organización, entró en un diálogo altamente productivo con él, especialmente en la línea de la literatura comparada. Sabido es que el teórico y ensayista francés vivió en Buenos Aires durante la segunda guerra mundial y fue el primer traductor de la Mistral y Borges para Gallimard. Esta segunda experiencia de París y Europa profundizó en él un conocimiento que antes se le diera distinto, sin la inmediatez de la calle ni el encantamiento del *flanêur*. Pocas veces disfrutó su ocio con tal animalidad primitiva como en esos paseos interminables que le entregaron la clave mítica de la urbe. Si ya el 53, recién entrado a París en un autobús desde Hamburgo, vio en un café a Vallejo esa madrugada tan irreal detrás de aquellos vidrios, como si el resurrecto lo estuviera esperando ahí mismo en ese mesón desde hace tanto tiempo, ahora habló de veras con los objetos y las cosas, los mercados sin tiempo, los pasajes interiores. Dice Walter Benjamín (10) que "el bulevar es la vivienda del paseante callejero - sigamos diciéndole *flanêur*-, que está como en su casa entre fachadas, igual que el burgués en sus cuatro paredes". Algo de esto y más se le impuso al solitario a la siga de sus fantasmas, Baudelaire el primero, entre esos faroles de gas ya extinguidos y la "botánica del asfalto", como precisa el mismo Benjamin. Ahora vino a entender en profundidad los pasos, la medida de los pasos, del *Paysan de Paris* de Louis Aragon (11), aquel pasaje único de la ópera onírica:

Érase una vez la realidad  
con sus corderos de lana real...

y recordaría sus propios versos, ya tan remotos, escritos en Santiago de Chile en 1945 (12):

Vivo en la realidad.  
Duermo en la realidad.  
Muero en la realidad.

Yo soy la realidad.  
Tú eres la realidad.  
Pero el sol  
es la única semilla.

"¿Entonces -anotó Rojas en su Cuaderno Secreto- hay 'paysans de Paris' por todas partes y todos somos campesinos capaces de asombrarnos, no importa el párrafo del planeta en que vivamos?" Parece que nunca se le ha impuesto el divorcio radical entre lo natural y lo urbano, pues así como Aragon descubrió el sentimiento de la naturaleza desde la claustrofobia de los pasajes interiores y de las callejuelas en aquel libro publicado en 1926, Rojas pudo captar los pulsos vivos de la ciudad real con sus laberintos y sus vértigos andando solo el 42 por esas cumbres andinas, paso a paso, donde no había literalmente nadie; lejos por cierto de alucinaciones ópticas, o platillos voladores, o resonancias arqueológicas inexistentes. ¿Por qué confiar o, si se quiere, privilegiar únicamente al "poeta urbano" como capaz de entrar en la dimensión mítica natural -desde las claves de lo inconsciente-, y no permitir que el "poeta natural", transido de la onda telúrica, alcance a percibir "en el mismo molino de las formas ya demasiado lejos", como dijo Neruda (13), y hasta en la tumultuosa palpitación de las piedras la presencia del tráfago y del gentío, y -por qué no- del mito de la ciudad moderna? Rojas recuerda haberle escrito sobre esto a Teófilo Cid -uno de los miembros de Mandrágora, con quien compartió mayor amistad en sus días de militante parasurrealista- en un intento de querer defender un surrealismo espontáneo, frente al surrealismo claustróforo de la ciudad. No olvidemos que el joven escritor estaba viviendo allá arriba, en esos parajes inhóspitos y fascinantes, en diálogo directo con los mineros cuyo portento imaginario parecía ofrecerle más que los *Manifestes*. Naturalmente Cid, parisino y ortodoxo, debió reír ante el desvarío.

Así las cosas, sólo el 58 vino a ver más claro en el hondón surrealista genuino, aunque el movimiento ya no ofrecía mayor vigencia. Preferible esa demora -pensaba-, o si se quiere ese atraso, a la resaca de la información libresca. Por lo demás siempre, y hasta la fecha se le está diciendo adiós al surrealismo y sin embargo sigue ahí. No, por cierto, como movimiento, o método crítico, o grupo; pero sí en cuanto espíritu heredero del gran romanticismo. No hay quién no haya celebrado sus exequias: Sartre, Barthes, cuanto crítico ilustre, cuanto historiógrafo de las ideas, hasta el mismo Cyril Connolly. Menos los poetas estrictos; ésos no. Y aquí estamos hablando de uno.

Siempre en la pista del surrealismo permítasenos un paréntesis para decir que en marzo de 1959 -en unas vacaciones de nuestros cursos de Doctorado en la Facultad de Letras de Madrid: Dámaso Alonso, Carlos Bousoña- visitamos París por unos escasos días, Objetivo: mirar museos, pinacotecas y concurrir a algunos espectáculos. Completaba nuestro proyecto conversar con algún especialista en

teoría poética, pues preparábamos entonces una tesis sobre el movimiento surrealista en Chile y nos faltaban ciertas precisiones. Concurrimos al sexto piso de la UNESCO, donde funcionaban las oficinas del departamento literario, y allí encontramos al poeta, quien había sido nuestro profesor durante cinco años en la Universidad de Concepción. Nos atendió con cortesía y oyó pacientemente la única pregunta que nos atrevimos a formularle, ya que lo vimos tan atareado entre su máquina de escribir y muchos papeles. La pregunta aludía a la categoría del azar y de la incertidumbre, y singularmente a la idea del "encuentro" en la poética surrealista. -Téngame paciencia; le voy a contestar a Madrid, -nos respondió, junto con pedimos nuestras señas.

Una semana después llegó esta carta a nuestro domicilio de la calle de Viriato, en Chamberí:

... Me permito exponerle algo sobre esa conjetura suya en relación con la idea del encuentro que, como usted sabe, es prácticamente una de las claves mayores del pensamiento surrealista desde que Lautréamont, su precursor, propuso esa nueva idea de la belleza: "Bello como el encuentro fortuito de un paraguas y una máquina de coser sobre una mesa de disección".

Otra cosa. Breton y Eluard ventilaron la dialéctica de esa categoría en una importante encuesta de 1933, en la revista *Minotaure*, una de cuyas preguntas era justamente ésa, tan parecida a la suya: ¿Podría decir cuál ha sido el encuentro más importante de su vida? ¿Hasta qué punto dicho encuentro le pareció fortuito o necesario? Y, claro, en la misma encuesta había otras preguntas por demás estimulantes: ¿Por qué escribe usted? ¿El suicidio es una solución? ¿Qué hace usted cuando está solo?

Ahora, de inmediato, mi respuesta: la mía. Pienso que no hay que ser necesariamente André Breton para dar desde un libro como *Nadja*, el mejor de todos sus libros para mí, un esclarecimiento tan portentoso. El encuentro se nos da pero hay que cultivar en uno cierta actitud receptiva. Puede ser que no aparezca nadie pero si insisto mentalmente en que aparezca alguien, ese alguien aparece. Algo que yo me dije desde niño allá en Lebu para convocar una presencia: por donde venga ha de venir. No importa la circunstancia secreta y hasta enigmática pero por donde venga ha de venir. Usted me dirá que eso es una invocación más a la necesidad que a la libertad. Es posible. Breton habla de un lugar geométrico de coincidencias. Ahora en lo que yo estaré siempre de acuerdo es que el verdadero encuentro sólo funciona en el amor. Sólo ahí gana su plenitud de hallazgo y rehallazgo. No ver entonces condena alguna en el encuentro sino iluminación y hechizo. Perdurable o efímero, eso sí no lo sé.

No contaba el poeta con que los dioses habían trazado el encuentro perdurable desde ese instante y justamente desde París.

Hay mención de ello en un poema suyo muy posterior, escrito en Concepción en 1964. Lo leemos ahora (14):

## LOS AMANTES

París, y esto es un día del 59 en el aire.

Por lo visto es el mismo día radiante desde entonces.

La primavera sabe lo que hace con sus besos. Todavía te

busco en ese taxi urgente, y el gentío. Está escrito que esta noche dormiré con tu cuerpo largamente, y el tren interminable.

París, y éste es el fósforo de la maravilla violenta.  
Todo es en el relámpago y ardemos sin parar desde el principio en el hartazgo. Amémonos estos pobres minutos.

De trenes y más trenes y de aviones errantes nos cosieron los dioses, y de barcos y barcos, esta red que nos une en lo terrestre.

París, y esto el oleaje de la eternidad de repente.  
Allí nos despedimos para seguir volando. No te olvides de escribirme. La pérdida de esta piel, de estas manos, y esas ruedas terribles que te llevan tan lejos en la noche, y este mundo que se abre debajo de nosotros para seguir naciendo.

París, y vamos juntos en el remolino gozoso de esto que nace y nace con la revolución de cada día.  
A tus pétalos altos encomiendo la estrella del que viene en los meses de tu sangre, y te dejo dormir en la sábana. Pongo mi mano en la hermosura de tu preñez, y toco claramente el origen.

"Los amantes", buen título con el riesgo de siempre, más allá de toda convención, que ofrece de partida una visión ética del proceso amoroso, la gran apuesta. No los atados enyugados por la liturgia y la costumbre: los amantes. Ya en cuanto a la plasmación, todo parece fresco y exacto y a la vez cinético -movedizo y errático-, ¿la mudanza en la permanencia? Desde un *lieu de mémoire* estable: París; espacio sin embargo igualmente dinámico. No hay quietud en la visión erótica proyectada aquí y el vértigo esdrújulo del vuelo se confunde con el signo mismo del encantamiento. Entremos más en la construcción verbal. Todo se ofrece limpio desde la simetría de esos cuatro quintetos con la mención anafórica de París y hasta la fijación aparentemente inmóvil del día por parte del hablante, un día del 59 en el tiempo. No; en el tiempo no: en el aire, en el prodigio del aire. Porque lo que voy a contar - parece decir ahí el hablante- es el prodigio de un día que fue, es y sigue siendo puro fulgor y movimiento. En efecto, observemos el modo como irrumpe cada quinteto:

-París y esto es (no era: es) un día del 59 en el aire.

-París, y este es el fósforo de la maravilla violenta.

-París, y esto (es: elíptico) el oleaje de la eternidad de repente.

-París, y vamos juntos en el remolino gozoso.

Apreciamos imágenes cinéticas (o kinéticas) por todas partes, como para mostrar la identidad vida-eros desde la metáfora del viaje y, más estrictamente, la metáfora del vuelo.

Situemos algunas de esas imágenes cinéticas: taxi, pero "taxi urgente"; tren, pero "tren interminable" "de trenes y más trenes". Aviones, pero , "aviones errantes"; barcos, con la insistencia "y de barcos y barcos"; eternidad, pero "eternidad de repente" que nos sitúa de inmediato frente al trato kairológico (15) del tiempo y que, por lo mismo, podríamos analizar largamente; más otras construcciones como

"seguir volando", "ruedas terribles que te llevan tan lejos"; "mundo que se abre debajo de nosotros para seguir naciendo"; sin olvidar "remolino gozoso y muy singularmente "esto que nace y nace", clave inmediata y anuncio "del que viene en los meses de tu sangre", esto es desde el origen, tan estratégicamente dispuesto, al cierre del poema. Proponemos en nuestra lectura la versión de un origen originado y bisémico. Un primer origen concreto: el de la criatura aún ahí en "la hermosura de [la] preñez", y otro, más allá de lo genésico (¿por qué dice el hablante: "toco claramente el origen"?), en cuanto fundamento. Sostiene Heidegger que el ser no tiene fundamento: *Grund*, sino que es abismo: *Abgrund*, por lo que el ser aparece como fundante, y es de presumir como fundante en libertad (16). Hacemos ese alcance porque, en el texto que nos preocupa, hay algo más allá del sello de la dinamicidad del amor (Amor que mueve el sol y las estrellas) y de la Plasmación vertiginosa: la errancia, tan próxima a la noción de libertad. Curiosamente hay otro texto de Rojas de fecha más reciente, llamado "Los errantes", (17) siempre con la metáfora del vuelo y una mirada a lo nupcialmente vivido desde el riesgo de ser libres en lo inseguro de ese mismo vuelo. Y todavía más, el mismo motivo -siempre en la intertextualidad de la poética rojiana- se lee en otro poema, "Torreón del Renegado" (18):

-Piedad, Muerto, por nosotros que  
íbamos errantes, danos éste y no otro  
ahí para morar, ésta por  
música majestad, y no otra,  
para oír al Padre"

Unas líneas rápidas sobre el viaje del poeta a China Popular en abril de 1959. Se encontraba en París en cuanto escritor becario de la Unesco, como sabemos, y de pronto todos se preocuparon del experimento chino de "las comunas populares", estimulados por un artículo de Raymond Cartier publicado en *La Quinzaine*. Justo en esos días, -gracias al pintor chileno José Venturelli, residente en Pekín- Rojas recibió una invitación oficial y un bello itinerario: Praga - Moscú - Ulan Bator - Shanghai - *Pekín; round trip*.

Una vez en Pekín, la Unión de Escritores Chinos le preparó una gira por diez ciudades importantes hasta Cantón. Dialogando, dialogando entró en polémica con algunos exponentes de la más estricta ortodoxia maoísta y se llegó al impasse de si en una obra literaria ha de prevalecer el mensaje y, por ahí, la orientación sociológica dirigida, o más estrictamente una plasmación rigurosa, sin atender al destinatario, pero tampoco críptica. -"Qué bueno, dijo Rojas en una de esas conversaciones ardientes, qué bueno sería saber lo que hoy piensa Mao Tse-tung sobre teoría literaria; porque yo leí en mi país un buen ensayo llamado *El foro de Yenán*". Todo eso en una cena, en Shanghai. Nada le dijeron esa noche los comensales; unos cuarenta o más escritores. Pero, ya al día siguiente, y de regreso en Pekín, recibió con urgencia un llamado telefónico de Chu Tu-nan, de relaciones culturales con el extranjero. -"¿Usted quería hablar con el Presidente Mao sobre teoría literaria? Esta noche lo espera". Cuenta Rojas en una conferencia suya llamada "Vengo del este y del oeste" que fue tocado por una fuerte inquietud, pero afrontó sin más el insólito desafío; una opción literalmente única.

Mao lo recibió a las diez de la noche en un austero salón alfombrado de rojo, sin nada especial: muebles adosados a los muros, lo que hacía más amplio aquel espacio; unos anaqueles con libros y revistas, y las mesitas de té, ya clásicas. No procede la descripción minuciosa de la entrada de Mao ni las cortesías iniciales;

pero entró de inmediato en fuego, y le preguntó si él como escritor y lector, e hispanoablante por cierto, entendía del todo a sus vecinos argentinos, uruguayos, peruanos, bolivianos, colombianos, centroamericanos, caribeños, mexicanos. El poeta asintió sin comentarios. Respuesta de Mao Tsé-tung: -"¿Y por qué no se juntan?" Después, más finamente, reflexionó sereno: -"Pensar que su hermosa lengua, de tanta audiencia y vigencia hoy en el mundo, nació en esa meseta tan pequeña de Castilla, y sin embargo cobró unidad y genio hasta llegar a lo que es." "Nosotros disponemos de un idioma mayor, la lengua Han, y muchos, muchísimos dialectos, lo que constituye un problema desde el punto de vista de la comunicación y de la unidad literaria". Consultado por Rojas sobre el fenómeno poético -Mao es autor de unos 35 textos de importancia- le respondió con destreza y dominio, llegando a deslindar aspectos métricos y comparándolos con las lenguas de occidente: verso medido y verso libre. -"Pero yo, agregó sonriendo, escribo en verso medido". Se habló de América Latina, de su abolengo, pero muy tangencialmente de política, como si el presidente chino hubiera querido sembrar confianza en su interlocutor de dos horas: de 10 a 12 de la noche del 26 de abril de 1959. La impresión de ese diálogo fue intensa. Otra vez el azar intervino así, tan sorprendente. El último latinoamericano que había hablado tan espaciosamente con Mao -así se comentó al día siguiente en el informe periodístico del *Rimen Ribao*, homólogo de *Pravda*, de Moscú fue el ex-presidente mexicano Lázaro Cárdenas.

Rojas volvió dos veces más a China; el 65 -por tres meses- de nuevo como invitado oficial, pero esta vez no como escritor sino como jefe de una comisión de profesores universitarios (hay tres fotografías de ese entonces, tomadas en el Hotel Pekín, él y los otros seis integrantes conversando con Pu-yi, el Emperador, funcionario de un jardín botánico a la fecha) y todo el 71 como Consejero Cultural de la Embajada de Chile, bajo la presidencia de Salvador Allende. La circunstancia de haber vivido en aquel país en los días inmediatamente posteriores a la revolución cultural, le dieron un conocimiento singularísimo y directo del proceso.

Remiso como es al éxito editorial y a esas crónicas livianas hijas de los viajes, no pensó nunca en escribir un diario de China, o algo así, como han hecho tantos, incluyendo al maestro Roland Barthes tras la fascinación de unas semanas en Japón. En cambio, nos consta su penetración en Confucio y sus lecturas sobre la gnosis taoísta en el *Tao Te Ching*, (19) y el manejo de la historia de China, así como las crónicas de los jesuitas misioneros franceses del s. XVIII, en especial la del padre Ricci.

No se registra influjo del pensamiento oriental en la poesía posterior de Rojas, aunque hay textos como "Cama con espejos", "Encuentro con el ánfora" (20) y otros en los que se aprecia alguna aproximación a ese aire sin tiempo. Sin entrar en análisis, pasamos ahora a transcribir uno de esos textos, tal como fue incluido en la primera edición de *Del relámpago*:

#### UN BARBARO EN EL ASIA

Aquí en el centro del mundo, pero la Tierra no es el centro del mundo,  
uno se inflama o se seca; la Tierra misma es páramo: de ella vinimos;  
los parecemos a su piel, sonamos verdes o blandos según las estaciones,  
todo transcurre en su mudanza, cumplimos años tan ligeramente, nos  
quemamos y ardemos, pedimos plazo y más plazo; viene el Tiempo, ¿quién  
quién hilará después el hilo que hilaremos?

La Poesía se adelanta y sus agujas marcan el vuelo de las aves.

*Tien An Men, Pekín, 1971.*

Quizá no sea ocioso anotar que la palabra "China" no existe en lengua Han. El nombre del país en "su idioma" es *Zung-guó*, que significa "centro del mundo".

Pero la ventilación de tantos viajes en esta década: dos al extremo oriente, a la Habana uno, donde conoce a Lezama Lima y a Cortázar, al mapa entero de tanta y tanta América que empieza por esos años a ser su morada movediza, no lo aparta de su puesto de timonel en el departamento de español, en la Universidad de Concepción de Chile. Departamento, si se mira bien, casi increíble, de una imantación tal que confluyen a él todos los otros equipos de las más diversas disciplinas, de la matemática alta a la filosofía, pasando por otros institutos austeros como el biológico o el físico, el químico, el médico, el jurídico, el músico, hasta llegar a incluirse todos en un diálogo nuevo y creadora ¿Qué pudo encender tal entusiasmo unitario y llevar a esas diez facultades a un mismo proyecto de contacto con los grandes sectores ciudadanos, letrados e iletrados, más allá por cierto del rigor científico creciente en los respectivos claustros de investigación y docencia? No, sin duda, el respeto al pensamiento literario, ¿de cuándo acá? sino por cierta confianza en el espíritu poético y pragmático de Rojas, capaz de interpretar la urgente comunicación entre universidad y sociedad. No se quiera ver en ello sino una apertura interdisciplinaria y el cultivo de un humanismo integral. No era fácil llevar adelante una apertura así, que se enlaza con el proceso de Córdoba, Argentina, en 1918 y con otros movimientos sudamericanos, incluyendo otro de Chile, el de 1920 cuando la FECH y la FOCH, Federación de Estudiantes de Chile y Federación Obrera de Chile, alcanzaron un grado de contacto constructivo.

Nos interesa dejar en claro que estos pasos de Rojas contribuyeron en gran medida a fundamentar lo mejor del espíritu de la reforma universitaria de esos años, tan próxima al otro espíritu de mayo del 68 en París, aunque necesariamente distinta por el sectarismo del plazo. La circunstancia de que el poeta se abstuviera de militar en los partidos de izquierda y de los movimientos afines, aunque su postura fuera siempre -como la de Sábato o Cortázar-, de una intransigencia radical y a la intemperie, lo hizo singularmente vulnerable. Acusado de anarco y timorato simultáneamente por las dos puntas opuestas, nadie quiso entender la cifra de genuina libertad que él encarnaba. Sólo ahora, a la luz de los hechos posteriores a la caída de los "muros", empiezan a esclarecerse conductas como la suya. Son los riesgos de lo que él mismo ha llamado su poesía activa, porque de veras la poesía fue siempre su única militancia. Poemas de esos días como "Sátira a la rima" (21), "Aquí cae mi pueblo" (22) o singularmente "El testigo" (23) -como expresión de ese temple desollado tan suyo; no olvidemos que testigo es también mártir-, en el horizonte político de la pérdida de Allende en 1964, cuando derecha y centro forjaron un solo frente, dan cuenta de su compromiso con la esperanza. Anotemos el último texto en el límite de la denuncia y sin embargo lejos de la consigna:

## EL TESTIGO

Arauco desde el fondo de la historia le dijo al miedo abiertamente ¡no!  
no pasará la araña por el ojo.

La araña con su tela tenebrosa. No pasarán los ricos  
por el ojo difícil de la aguja.

Si el Pobre de los pobres  
este viernes chillante de cien mil automóviles, la noche  
farisea del aire, en el aullido  
del lujo y la arrogancia, ¡si el mudo Compañero!

Voy solo en el torrente como un testigo inútil. Llorarían  
las piedras de vergüenza. Crucifícale.  
Dólares y más dólares veloces la serpiente  
que crece y crece y crece con el miedo. Voy solo  
apurando este cáliz, pueblo mío.

*4 de septiembre de 1964.*

¿No estará viva ahí la premonición de lo que habría de ocurrir nueve años después,  
en otro septiembre más sombrío?

Hay una fecha única en esta década, que excede todo lo vivido y soñado por el poeta  
en el vaivén de sus dichas y desdichas: la aparición -así le gusta decirlo, en el 64-  
de su segundo y último hijo Gonzalo Rojas-May, a 21 años cabalísticos del primero  
(24):

#### APARICION

Por un Gonzalo hay otro, por el que sale  
hay otro que entra, por el que se pierde en lo áspero  
del páramo hay otro que resplandece, nombre por nombre, otro  
hijo del rayo, con toda la hermosura  
y el estrépito de la guerra, por un Gonzalo veloz  
hay otro que salta encima del caballo, otro que vuela  
más allá del 2000, otro que le arrebató  
el fuego al origen, otro que se quema en el aire  
de lo oscuro: entonces aparece otro y otro.

¿Es el mismo de aquel poema con eje en París, donde el hablante le dice a su  
amada: "A tus pétalos altos encomiendo la estrella del que viene en los meses de tu  
sangre", y el personaje por igual cuya presencia vaticinara en otro texto suyo, "A  
veces pienso quién"? (25)

Leámoslo por dentro:

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

Hay una nota al pie de este texto incluido en un manuscrito titulado *Siete visiones*, que se enredó por ahí en una editorial, y que después vio la luz con otro nombre, y donde el mismo Rojas lo esclarece todo:

Cuando escribí hace años esas diez cuerdas oscuras, no contaba con que el vaticinio del poseso iría a cumplirse línea a línea en otro poseso, mi propio hijo: Gonzalo como yo, por certidumbre, y Rojas, para responderle al "quién". Mal nombre para tiempo tan sombrío, hasta el punto de que cierto "Rector Delegado" quiso echarlo, por eso, del cielo y de la tierra. Le ha pasado todo: el exilio cruel con nosotros en plena infancia, el intraexilio solo, el loco amor. Ya dirá lo suyo. Tiene el signo. También a mí me loquearon a los veinte. Y después. Ahí va Chile en el riesgo de sus jóvenes.

Y una extensión ahora de esa misma nota adivinatorio, esta vez por parte nuestra, lo que, sin duda, rebaja el encantamiento, pero precisa la sucia circunstancia. Aquel "rector delegado" que amenazó al muchacho era uno de esos funcionarios militares al servicio de

Pinochet que envilecieron y pisotearon las universidades chilenas en los casi diecisiete años de dictadura.

Otra última observación. Los habrá, pero no conocemos a un poeta que haya propuesto en la lírica hispanoamericana, y desde el talante de la varonía, una urdimbre tan honda entre el abolengo genésico ("me imagino a mi padre colgado de mis pies / y a mi abuelo colgado de los pies de mi padre" (26) y la idea mayor de alumbramiento, tan suya, que devela -más que el parentesco- el origen.

Así textos como los dos situados más arriba, y otros, desde aquel "Crecimiento de Rodrigo Tomás" hasta el llamado "Materia de testamento" (27), no se circunscriben a lo meramente biográfico del *pater familias* de los romanos, sino que lo trascienden más allá de lo genealógico sanguíneo. En pocos sistemas poéticos se oye tan limpio el acontecimiento de nacer como presencia originante del mismo engendrador en cuanto engendrado. Nacer y estar naciendo siempre parece ser el modo más ajustado de leer esos textos. No olvidemos una clave bisémica suya: Parir y partir, en el sentido de estar siempre volviendo (28):

Parto soy, parto seré.  
Parto, parto, parto.

Bella década entonces, la del 57 al 67, para resumir: otro libro, otro hijo.

## Notas

1. Georges Poulet, *Entre moi et moi. Essai critique sur la conscience de soi*. Librairie José Corti, París, 1977.

2 "Uno escribe en el viento", *Contra la muerte*.

3. Pablo Neruda, *Residencia en la tierra* (1925-1935). Torres-Agüero Editor, Buenos Aires, 1974.

4. Vid. "Requiem de la mariposa", *Oscuro*, p. 47.
5. "Descenso a los infiernos, *La miseria del hombre*, pp. 61-64.
6. "A la salud de André Breton", *Del relámpago*.
7. "Crecimiento de Rodrigo Tomás", *Oscuro* p. 73. Citamos esta edición porque en ella se integra por vez primera el "movimiento" II -donde encontramos los versos de nuestra cita-. Este movimiento II es de 1964 y por lo tanto no aparece en *La miseria del hombre*.
8. "No al lector, al oyente". Prólogo a la primera edición de *Del relámpago*.
9. Todos los textos nombrados se publicaron por igual en la primera y segunda edición de *Del relámpago*
10. Walter Benjamin, *Iluminaciones 2*. Taurus, Madrid 1972, p. 5 1.
11. Louis Aragon, *Le paysan de Paris*, Gallimard, París 1926.
12. El sol es la única semilla", por primera vez publicado en *La miseria del hombre*.
13. "Golpe muerto", en Pablo Neruda, *Op. cit.* p. 9.
14. "Los amantes" fue publicado por primera vez en *Contra la muerte*.
15. Vid. Manfred Kerkhoff. *Timing. Seis lecciones de Kairológica*. Seminario del Collège Internationale de Philosophie, París, 1986.
16. Arion L. Kelkel, *La légende de l'être. Langage et poésie chez Heidegger*. Librairie J. Vrin, París 1980.
17. "Los errantes", en *Materia de testamento*, p. 83.
18. "Torreón del Renegado", *Del relámpago*.
19. Todas las citas del *Tao Te Ching* que haremos en esta investigación pertenecen a la excelente edición bilingüe de Carmelo Elorduy, Oña-Burgos, 1961, 225 páginas.
20. Ambos textos publicados en *Del relámpago*.
21. *Op. cit.* p. 244
22. *Op. cit.* p. 247
23. *Op. cit.* p. 259
24. "Aparición", en *Oscuro*.
25. "A veces pienso quién", publicado por primera vez en *Contra la muerte*, p. 91.
26. Uno escribe en el viento", *Op. cit.*

27. Poema homónimo del libro *Materia de testamento*, p. 39.

28. Poema homónimo del libro *"Transtierro"*, p. 113



Información disponible en el sitio ARCHIVO CHILE, Web del Centro Estudios "Miguel Enríquez", CEME:

<http://www.archivochile.com>

Si tienes documentación o información relacionada con este tema u otros del sitio, agradecemos la envíes para publicarla. (Documentos, testimonios, discursos, declaraciones, tesis, relatos caídos, información prensa, actividades de organizaciones sociales, fotos, afiches, grabaciones, etc.)

Envía a: [archivochileceme@yahoo.com](mailto:archivochileceme@yahoo.com)

**NOTA:** El portal del CEME es un archivo histórico, social y político básicamente de Chile. No persigue ningún fin de lucro. La versión electrónica de documentos se provee únicamente con fines de información y preferentemente educativo culturales. Cualquier reproducción destinada a otros fines deberá obtener los permisos que correspondan, porque los documentos incluidos en el portal son de propiedad intelectual de sus autores o editores. Los contenidos de cada fuente, son de responsabilidad de sus respectivos autores, a quienes agradecemos poder publicar su trabajo.

© CEME web productions 2003 -2007