

Imagen del yo poético en la obra de Gonzalo Rojas

«O poeta e un fingidor,
finge tão completamente
que chega a fingir que é dor
a dor que deveras sente.»

FERNANDO PESSOA

La poética contemporánea ha establecido ya con fuerza suficiente lo inválido que resulta atribuir al autor —persona real— el discurso poético —el hablar del sujeto en el texto—. La persona que habla, el hablante poemático, aunque coincida en cierto modo con el yo empírico del autor, es sustancialmente un «personaje», una «composición» cumplida a través de los datos de la experiencia¹.

En la lírica, sin embargo —como lo ha subrayado Bousoño—, el autor recurre más a menudo que en la novela o en el drama a utilizarse a sí mismo como «modelo» para su creación. Eso da la impresión ilusoria de que es el poeta mismo quien habla en sus versos, siendo que quien dirige la palabra no puede ser más que un ente de ficción. Ya Nietzsche en *El origen de la tragedia* había advertido: «El yo del poeta lírico le sale desde las profundidades de su ser: su “subjetividad”, en el sentido de la estética moderna, es una ficción».

Personas poéticas de naturaleza ambivalente: autónomas frente al poeta pero también, en un plano simbólico, «representándolo», «suerte de máscaras diversas y aun opuestas entre sí —como comenta Guillermo Sucre— que al final permiten recomponer su verdadero rostro»². El «yo» que habla en la poesía de Gonzalo Rojas es una *máscara* que sólo podemos identificar con el poeta como tal y no con la biografía real del autor;

¹ Cfr. Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Ed. Gredos, 5.ª ed., 1970 (2 vols.), t. I, págs. 27-30 et passim. Del mismo autor, *El irracionalismo poético (el símbolo)*, Madrid, Gredos, 1977, págs. 168 ss. De Félix Martínez, *La estructura de la obra literaria. Una investigación de filosofía del lenguaje y estética*, Barcelona, Seix Barral, 1972 (2.ª ed.).

² Cfr. Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*, Caracas, Monte Avila Ed., 1975, pág. 83. (A Gonzalo Rojas le están dedicadas las págs. 340-342).

quiero decir: ese «yo» habla en nombre de la visión del mundo de Gonzalo Rojas y no como recuento de su vida.

Pero el personaje poemático que nos habla desde sus composiciones poéticas, no está en ellas de cualquier modo, sino, precisamente, figurando ser el autor. Las relaciones entre ese *personaje* y el autor son de índole simbólica. Leamos la explicación de Bousño:

«ese personaje expresa cualidades reales B del autor o cualidades que el autor desea que supongamos como *reales* en su persona (...). La relación entre el protagonista poemático y el autor es (...) la misma que media entre el plano imaginario E y el real A de una imagen visionaria. Lo mismo que en esa imagen visionaria $A \approx E$ no hay parecido objetivo entre A y E, sino sólo un parecido en el sentimiento que ambos planos despiertan en el lector, así sucede aquí»³.

Tiene razón Enrique Lihn cuando dice que en cierto tipo de poesía —la llamada por Eliot *poesía en primera persona*— el sujeto textual ha sido experimentado por el autor real como su doble: «el autor no simula (o cree que no simula) la voz de un personaje sino que habla a título personal»⁴. Esto es posible de verificar a partir de testimonios del propio autor en escritos extrapoéticos cuya credibilidad aceptamos. Lihn mismo ha puntualizado:

«el sujeto que escribe debería tener siempre conciencia de que *es literatura*, puesto que se emplaza en el presente del texto: en el tiempo de la escritura, no en un tiempo existencial. Desde allí juega con todas las oportunidades que le ofrece el lenguaje para producir efectos análogos a los que la realidad ha producido en el autor real»⁵.

Impecable nos parece tal postulación teórica. Pero sucede que la de Gonzalo Rojas es poesía en la cual la referencialidad se desplaza hacia *el yo y sus experiencias factuales, existenciales*: se da en ella una cercanía extrema entre el *autor real* y el *sujeto que habla* en los poemas. Conviene no olvidarlo al iniciar el estudio de la imagen del *yo poético* que su obra ofrece.

Al procurar explicar la unidad de la producción de Gonzalo Rojas y así también su estilo, queda claro que lo unitario reside no en el *mundo en sí* de la obra —poseedora ella de varias direcciones temáticas (es cierto que actuando como vasos comunicantes), de multiplicidad de motivos y variedad de técnicas expresivas—, sino en la *visión poética* que revela tener del mundo. Por lo tanto, es esa visión la que le da sentido y la hace comprensible. En tal visión hay un centro de interés al cual todos los elementos que constituyen la producción poética se supeditan bien:

³ Cfr. Bousño, *El irracionalismo...*, págs. 169 y 170.

⁴ Cfr. Pedro Lastra, «Conversaciones con Enrique Lihn: Las Novelas», en *Dispositivo*, vol. III, núm. 9, otoño 1978, pág. 394.

⁵ Id. *ibidem*.

peculiaridades léxicas, sintácticas, procedimientos retóricos de índole múltiple, en fin, la estructura formal. Se entiende, entonces, que nos preocupe tanto determinar el objeto radical del mundo poético operante en la obra de Gonzalo Rojas. Es que pensamos, con Ortega y Gasset, que:

«hay una afinidad previa y latente entre lo más íntimo de un artista y cierta porción de universo. Esta elección, que suele ser indeliberada, procede —claro está— de que el poeta cree ver en este objeto el mejor instrumento de expresión para el tema estético que dentro lleva, la faceta del mundo que mejor refleja sus íntimas emanaciones»⁶.

Aislado el objeto genérico de preocupación de nuestro autor —el anhelo suyo de acceder al Absoluto o al Fundamento, desde la precariedad que es su miseria— hemos conceptualizado el elemento básico con el cual toda su obra se conecta. Pero lo decisivo es *la intuición poética* con que tal objeto radical es aprehendido por Gonzalo Rojas: ella da el carácter sistemático a la cosmovisión, permite entender —y explicar— cada uno de sus estratos y jerarquizarlos. Es la intuición básica o, como la denomina Bousoño, «primaria».

Sostenemos, entonces, en este trabajo, que resulta no sólo adecuado sino imprescindible ver en la obra de Gonzalo Rojas las distinciones entre *persona real* y *yo poético*. O, mejor, las que Félix Martínez ha establecido, teóricamente, entre *hablante básico* de un texto, el *autor ideal* de éste y su *autor empírico*. Como se sabe, las formulaciones de Martínez Bonati parten de la concepción de la obra literaria como *situación comunicativa imaginaria*. Ello implica, por supuesto, pensar al hablante, al emisor, también como ente imaginario, ficticio, distinto del ser real del autor.

Repetimos: cuando hacemos referencia a quien habla en el texto lírico, estamos considerando no el ser-empírico del poeta-autor, sino al *hablante poético* del discurso lírico. Son las distinciones que pide establecer, también, el *Diccionario de términos e «ismos» literarios* de René Jara, al que creemos conveniente citar, por la claridad con que allí se puntualizan tales deslindes:

«El hablante ficticio es la figura que, representada o no, entrega, mediante discurso, la narración o el poema. Pertenece al mundo de la ficción, al plano del enunciado. El hablante implícito es el sujeto de la enunciación: la conciencia estructurante que fija la perspectiva de la obra configurándola como una metáfora epistemológica (...). No hay tal identificación [entre hablante implícito y hablante ficticio] en la lírica, en que el hablante se revela y expresa a sí mismo (...) se trata de hablante ficticio, ya sea representado o no, y como tales son parte del mundo. Pertenece(n) al nivel del enunciado, y por pertenecer a él carece(n) de la distancia

⁶ Vid. José Ortega y Gasset, *El Espectador*, 1, Madrid, Ed. Revista de Occidente, Colección «El Arquero», 1960, págs. 93-94.

necesaria para proveer al lector de un criterio lógico de verdad y coherencia: son parte del mundo, una figura, un objeto más en la ficción»⁷.

En el caso de nuestro autor resulta verdaderamente complejo deslindar entre las diversas entidades teóricamente ditinguibles, no sólo por el hecho esencial de que practique una *poesía activa*, en la que el decir poético pretende ser un *modo de existencia realizada* —uno de los más auténticos y legítimos en el programa y concepción de Rojas—, sino porque en su obra no hay, como acontece en la de otros escritores, muchos hablantes líricos básicos, sino uno solo⁸. Mas, que el hablante básico sea uno solo y no varios y que podamos documentar en textos extraliterarios la fundamental identidad que entre él y el ser real existe, no niega el hecho de que tal hablante es *un ser literario*, que no se puede confundir de un modo absoluto con el autor. Como hablante, el «yo» de los poemas de Gonzalo Rojas está formando parte del mundo de la obra y, por tanto, lo debemos considerar en nuestro análisis como determinado por su cosmovisión y, en algunos casos de un modo muy claro, como elemento técnico de ella. La cosmovisión a que nos referimos es *la de Gonzalo Rojas*, pero entendido éste como *autor ideal objetivado en la obra*. Quedará más claro lo que estamos postulando si citamos la proposición de Martínez Bonati de la cual partimos:

«el autor se objetiva como espíritu creador en su obra, y sobre él como tal, como espíritu creador, puede hablarse con el solo documento de su creación poética, pues el autor como espíritu creador no es sino el espíritu que da origen a la obra —un momento, supremo, del ser concreto del autor— y no este sujeto real en todas sus dimensiones vitales. El autor ideal, objetivado, no es, pues, ni hablante alguno de las frases poéticas (ni hablante básico, ni personaje) ni sencillamente el ser empírico del poeta»⁹.

Para nuestro estudio hemos echado mano, muchas veces, a textos que sí son hablar real —no imaginario— de Gonzalo de Rojas: la nota sin título que precede a *La miseria del hombre* firmada «El autor», la hoja suelta «Gonzalo Rojas o la vuelta al mundo» que acompañaba a *Contra la muerte*, el «Ars poética en pobre prosa» y el «Proyecto del libro» con que se abre y cierra respetivamente *Oscuro*, el «Prólogo» de *Transtierro*, las entrevistas que ha concedido, sus discursos académicos y sus ensayos.

⁷ Cfr. René Jara et al., *Diccionario de términos e «ismos» literarios*, Madrid, Edcs. José Porrúa Turanzos, 1977, s.v. «Habla ficticio y habla implícito», pág. 76.

⁸ En *Desolación* —lo ha estudiado bien Hernán Silva— tal hablante cambia de un poema a otro o de una serie a otra de las que componen el libro: la mujer de «Dolor» que se condena a no ser madre; la madre triste del «Poema de la madre más triste»; la madre gozosa de «Poemas de las madres»; las niñas que cantan el «Himno de las Escuelas "G.M."», el narrador sereno de los cuentos, etc. Cfr. Hernán Silva, «La unidad poética de *Desolación*», en *Estudios Filológicos* (Valdivia, Chile), n.º 4, 1968, págs.152-175 y n.º 5, 1969, págs.179-196.

⁹ Cfr. Félix Martínez, op. cit., pág. 169.

Todos ellos son del autor empírico, discursos reales, sobre los que podemos postular su verdad o falsedad. Ese mismo autor empírico que es quien se manifiesta no sólo en los textos no literarios a los que recién nos hemos referido, sino también en todas las acciones de su vida privada o pública que aquí no podemos historiar y de las cuales las manifestaciones dejadas en sus libros no son más que una parte, aunque esencial.

Es a través del yo poético, del hablante lírico, que el poeta nos dice algo —poesía es un acto de comunicación— sobre el mundo y sobre sí mismo y en tal decir hay una visión del mundo, un *mensaje social*, político, religioso, etc. Al plano real pertenece el autor de los poemas, al de la ficción el hablante de los textos. Bousoño mismo —cuya polémica con Félix Martínez le ha permitido hacer más sutiles sus observaciones al respecto—, señala:

«la persona que habla en el poema, aunque con frecuencia mayor o menor (no entramos en el asunto) coincida de algún modo con el yo empírico del poeta es, pues, sustantivamente, un *personaje*, una *composición* que la fantasía logra a través de los datos de la experiencia»¹⁰.

Félix Martínez es más rotundo en sus afirmaciones, que sustenta de un modo que quiere ser irredargüible:

«toda poesía comporta su hablante ficticio y *no es* discurso del autor¹¹»,

afirmación que hace recordar de inmediato la que Roland Barthes propone, en análisis famoso: «*Quien habla* (en el relato) *no es quien escribe* (en la vida) y *quien escribe no es quien existe*». El hablante es un personaje del texto; el que escribe es el sujeto de la enunciación, presencia indirecta respecto de la cual la escritura actúa como rastro. Este sujeto referencial no es el autor real (quien existe), sino *textual*, aunque no se encuentre directamente presente en la escritura. Este *sujeto textual* es el que se encuentra más cerca del autor real y se nutre de él sin reflejarlo.

Por nuestra parte, aceptamos que en Gonzalo Rojas muchas de las situaciones o acontecimientos incorporados en los textos se originan en experiencias reales suyas —contamos con respaldo documental suficiente como para sostenerlo— y podemos constatar que muchas, si no todas, las ideas expuestas en esos textos coinciden con posturas «no poéticas» del autor —queremos decir, simplemente, no formuladas en textos poéticos—, pero no dejamos de reconocer la existencia de un personaje que habla en nombre del autor.

Todavía cabría hacer una distinción más fina aún —como algunos proponen— entre el *hablante lírico* y el *yo poético*: el primero es el que

¹⁰ Cfr. Bousoño, *Teoría...*, pág. 27.

¹¹ Vid. Félix Martínez, *op. cit.*, pág. 151.

canta poéticamente y actúa como presencia ordenadora y el otro es el que participa como figura de las acciones y situaciones —sobre todo éstas— operantes en los poemas. O sea, hay algo que es *lo manifiesto* por el hablante lírico y algo que son los *comportamientos y situaciones* que se presentan como vividos por el yo poético¹².

Nos referiremos, pues, a un *hablante lírico* y a un *yo poético*, como distintos del autor real, pero al ser la obra una creación de lenguaje y, en el caso de la obra lírica, con la función expresiva como estructuralmente dominante, surge la cuestión de qué comunica la poesía lírica y a quién pertenece —de quién surge— lo comunicado. A la naturaleza del lenguaje de la lírica se han referido, entre los teóricos a quienes recurrimos por la validez de sus reflexiones —sin que ello implique necesariamente aceptar todas y cada una de sus proposiciones—, Wolfgang Kayser y el citado Félix Martínez. Recojamos textualmente lo afirmado por ellos. De Kayser:

«en lo lírico se funden el mundo y el yo, se compenentran y esto se lleva a cabo en la agitación de un estado de ánimo que es el que realmente se expresa sí mismo. Lo anímico impregna la objetividad, y ésta se interioriza. La interiorización de todo lo objetivo en esta momentánea excitación es la esencia de lo lírico»¹³.

De Félix Martínez Bonati:

«lírico sería el predominio de la función expresiva, de lo puesto de manifiesto sin ser dicho, por sobre lo dicho o apelado. En otros términos: lírica sería la obra poética en que el estrato sustancial es el estrato del hablante ficticio en cuanto *expresado*. Si concebimos la dimensión expresiva del lenguaje (...) no estrechamente como manifestación de "afectividad" y de "volición" (de "actitud"), sino, como corresponde al fenómeno, entendiendo por dimensión expresiva del lenguaje la revelación del ser del hablante en el acto lingüístico, veremos, en la dimensión expresiva de la frase y en la poesía lírica, un modo propio de comunicar y de *objetivar*, mediante el lenguaje, modo cuyo poder revelador parece privativo»¹⁴.

Coincidencia en ambos autores, que parten de Bühler, es concebir la *poesía como una creación del lenguaje cuyo elemento determinante es la expresividad*. Ella es lo comunicado: la afectividad del hablante, lo que Pfeiffer llama *temple de ánimo*. Nos importa, entonces, en nuestro análisis, determinar el *temple* espiritual subyacente a cada poema que revisemos. Al examen de su presencia queda subordinado el estudio de los elementos del lenguaje por los cuales se plasma lo comunicado: estructura de los poemas, sistema de imágenes en ellos operante, recursos retóricos (sonidos, metáforas, etc.), materiales y técnicas en los cuales se ha canalizado

¹² Sobre el punto consúltese Juan Villegas, *Estructuras míticas y arquetipos en el Canto General de Neruda*, Barcelona, Ed. Planeta, 1976, en especial cap. IV.

¹³ Cfr. Wolfgang Kayser, *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1968, pág. 443.

¹⁴ Op. cit.

el temple de ánimo originante para permitir su accesibilidad al receptor, lector u oyente. Tema y técnicas expresivas nos interesan y valoramos como actualizaciones de la capacidad del lenguaje —su «manipulación» por parte del poeta— para recrear la intuición afectiva esencial y transmitir, así, el temple generador¹⁵. La fuerte carga ideológica de una poesía como la de Gonzalo Rojas está presente en sus temas; la emoción con que éstos se plasman, son el temple de ánimo que intenta comunicar el hablante poético, para lo cual recurre a *imágenes* capaces de evocar o representar aquello que ha debido expresar. Ya vimos cómo Ortega hablaba de un *objeto*, cierta *porción del universo* que el poeta aprecia como el mejor instrumento de expresión de su cosmovisión, que es *intuición*, más profunda que la mera percepción inteligible, intuición que persigue y configura el sentido último del objeto y los objetos contemplados.

Al releer el conocido ensayo de Amado Alonso sobre Neruda —relectura que implica apreciar sus límites¹⁶— pueden apreciarse las acertadas y útiles consideraciones hechas por él sobre la interrelación absoluta que existe entre temple de ánimo y procedimientos constructivos en todo poeta verdadero. Lo que al respecto dice nos permitirá trabajar de un modo adecuado en el autor foco de nuestra atención. Cito:

«En la raíz de toda creación poética hay dos cosas que son como la cara y cruz de la onza: sentimiento de intuición (...). La tensión sentimental está dirigida hacia la *expresión constructiva* (...): el sentimiento no es sólo vivido y sufrido, sino que intuido con fuerza privilegiada, es contemplado y elevado creadoramente a forma. Hay, pues, intuición del sentimiento. Al mismo tiempo, la intuición, en busca de la expresión adecuada y del contagio sugestivo del sentimiento, se vuelve hacia las cosas (...). El sentido poético intuido sentimentalmente no se manifiesta como algo que se puede nombrar o describir, sino por intermedio de imágenes y metáforas, esto es, trozos de realidad construidos *ad hoc* por el poeta y que valen como símbolos, expresión indirecta de la intuición sentimental. En estas imágenes y metáforas hay a su vez nítidas intuiciones imaginadas y vagos atisbos de poder

¹⁵ ¿Resulta legítimo hablar de *tema* en una composición lírica? Nos parece que sí, cuando nos referimos a «la idea central de una obra literaria», entendiendo por tal el concepto abstracto que se concretiza en ella a través de imágenes. Es el *plano de las objetividades* —o temático— equivalente al mundo representado. Más decisivo, sin embargo, es el concepto de «temple de ánimo» que utilizaremos en nuestro estudio a partir de Pfeiffer. En el citado *Diccionario...* de Jara encontramos una útil definición: «el especial efecto que el movimiento interno de un poema provoca en el lector, la aceptación o identificación por parte de éste respecto de la situación que el poema retrotrae a su propia experiencia, las resonancias que le provoca la red de sugerencias y alusiones presentes en el poema. Está estrechamente ligado a las propiedades connotativas del lenguaje literario». Vid. s.v. «Temple de ánimo», pág. 134.

¹⁶ Límites no tanto respecto a ciertos principios teóricos, como las reservas expuestas por Martínez Bonati, cuanto de *recta lectura* de las *Residencias*. Cfr. el ensayo de Jaime Concha, «Interpretación de *Residencia en la tierra*», en *Mapocho* (Santiago de Chile), 2, 1963, págs. 5-39.

sugestivo. La tarea poética consiste en configurar y expresar unitariamente la intuición y el sentimiento»¹⁷.

En síntesis: si bien reconocemos la utilidad de acudir al decir de un autor real, al individuo concreto e histórico que elaboró una obra literaria, aquí centraremos nuestra atención en el *hablante ficticio* de los textos de que tal individuo es productor; esto es, en la figura que, en su discurso, nos entrega el poema. Como pertenece al plano de la ficción, del enunciado, de un *texto lírico*, nos importará verlo en cuanto se revela y expresa a sí mismo. Como parte del mundo—un objeto más en la ficción—debemos caracterizarlo con prescindencia del yo que lo genera. Evitaremos así caer en la falacia genética, ya denunciada, que confunde el discurso del hablante ficticio con la biografía, la ideología o la filosofía del autor. Si esto es un presupuesto teórico básico de operatividad general, en el caso concreto de un escritor que se nutre de la poesía de la modernidad, como es el de Rojas, resulta imprescindible de ser tenido en cuenta. Nuestro autor inscribe su obra en esa tradición de la despersonalización que iniciara Baudelaire, donde la categoría de lo lírico ya no surge de la unidad poesía/persona empírica, pretensión, como es sabido, de los escritores románticos y que encontrará su manifestación especial en la amplia concepción que de la poesía como conducta propicia Gonzalo Rojas, hijo, en esto del mejor surrealismo.

Desde *Las flores del mal* (1857) la lírica deja de ser confesión, diario íntimo. Ya antes Edgar Allan Poe había separado decididamente, como dice Hugo Friedrich, «la lírica del corazón»¹⁸. A Baudelaire pertenece la afirmación de que en sus poemas hay una *intencionada impersonalidad*, con lo cual logra su designio de expresar cualquier estado de conciencia del hombre. Neutraliza así al individuo gestor del texto y plantea un futuro de «deshumanización» del tema lírico que poetas como Eliot y otros erigirán en condición necesaria para un arte poético que pretenda ser válido.

Pero subrayemos que la obra de Gonzalo Rojas es *definidamente lírica*. En su modo básico la función decisiva del signo lingüístico en uso es «expresiva»: dimensión del acto lingüístico en que se revela el ser del hablante. Quiero establecer: la obra del autor de *Contra la muerte* responde a lo que para Alfonso Reyes (*La experiencia literaria*), T. S. Eliot (*Función de la poesía y función de la crítica*) y Félix Martínez (*La estructura de la obra literaria*) es la lírica: *un modo de comunicar algo en esencia indecible*. Es la situación comunicativa del hablar consigo mismo en

¹⁷ Vid. Amado Alonso, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 1951 (2.^a ed.), pág. 33.

¹⁸ Cfr. Hugo Friedrich, *Estructura de la lírica moderna*, Barcelona, Seix Barral, 1959, pág. 50.

soledad y donde no importan, prioritariamente, ni la dimensión representativa ni la dimensión apelativa del lenguaje, ya que el oyente es el propio hablante.

Textos los de Gonzalo Rojas, en su mayor parte, que hablan partiendo del yo, pero sin prestar preferencial atención a su yo empírico concebido como individuo: escribe de sí mismo en tanto que se sabe condicionado por circunstancias —existenciales e históricas— que lo trascienden, aunque las integre. Nadie ignora que en la poesía lírica —concebida genéricamente— se involucra una de las posibilidades radicales del ser humano en la expresión literaria y que ella históricamente surgió, precisamente, como una de las necesidades inherentes del hombre para *expresarse ante la realidad*. Hay que situar el nacimiento de la lírica junto a las primeras manifestaciones religiosas y actos rituales: se ejerció para cantar gestas bélicas, alabar a las divinidades, rendir pleitesía a los soberanos, lamentar decesos, etc. Como en sus orígenes la lírica tuvo carácter colectivo, al cantar empresas y situaciones comunes a los grupos humanos —sin negar con ello su función de expresar impresiones personales—, no extraña que, en un poeta como Gonzalo Rojas las impresiones personales tengan aspectos que rebasan su intimidad para ser expresión «colectiva». Como no extrañará que constantemente proponga: *los poetas formamos un coro* y que pida *volver a la edad en que los poetas cantaban*. Se recoge en un yo, sin eliminar por completo los azares de su persona —algo imposible en poeta hipervitalista como es él—, pero en un recorrido que, haciendo centro en sí mismo, devela las fases que configuran su ser en el mundo.

Así, el registro temático de su poesía es grandemente limitado, lo que no quiere decir pobre. Vuelve constantemente sobre los mismos temas y motivos y por largos períodos pareció preferir el trabajo en la corrección de textos suyos primitivos que escribir otros nuevos. *Poeta larvario*, como adecuadamente se define. Nuevamente pensamos en Baudelaire, de quien el citado Friedrich ha puntualizado que no se trata de un poema falto de fecundidad sino, en rigor, de quien posee «aquella fecunda intensidad que, una vez alcanzado el punto de ruptura, lo va ensanchando y penetrando cada vez con mayor fuerza hasta el fondo». Como el poeta francés, Gonzalo Rojas ofrece una poesía de temática fuertemente concentrada, cumpliendo así con la enseñanza de aquél: *no entregarse a la embriaguez del corazón*. Tomando ésta como material poético, la trabaja intensamente, en respuesta a una necesidad de construcción formal de alto rigor. No es difícil seguir el desarrollo orgánico del quehacer poético de nuestro autor, pues en su curso no llega a producirse la sustitución de un sistema por otro, sino, más bien, la transformación parcial de uno solo cuyas funciones nucleares permanecen relativamente invariables.

En Gonzalo Rojas —vistos sus libros publicados— pareciera que el objeto central en el cual ahonda es el hombre, en esa compleja dimensión que conforman lo inmutable esencial y lo histórico-social. Lo que importa —según hemos propuesto más arriba— es ver cómo

está intuitivo ese objeto nuclear, verdaderamente radical, de su poesía. Aproximémonos a los textos que inauguran sus tres primeros poemarios: «El sol y la muerte» de *La miseria del hombre*, «Al silencio» de *Contra la muerte* y «Numinoso» de *Oscuro*¹⁹. En un poeta que cuida de estructurar sus libros, no será extraño que el poema de apertura de cada uno de ellos tenga, por su misma posición, un sentido clave.

Téngase en cuenta que nuestras reflexiones sobre cada texto se limitan al estudio del *yo poético* (el que participa como figura en las acciones y situaciones que el texto ofrece) y al *yo lírico* (el que canta poéticamente y actúa como presencia ordenadora). Los otros elementos de la estructura compleja del poema apenas si los mencionamos cuando requerimos de aclaraciones pertinentes a nuestro objeto de estudio: cada uno necesitaría de atención preferencial en un estudio monográfico que se les dedicase.

El *yo poético* de «El sol y la muerte» se presenta a sí mismo, desde el verso inicial, como un «ciego que llora contra el sol implacable», en actitud obstinada de voluntad de videncia:

«Como el 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

¹⁹ Cfr. los poemas en *La miseria del hombre*, Valparaíso, Imprenta Roma, 1948, pág. 11; *Contra la muerte*, Santiago, Ed. Universitaria, 1964, pág. 13 y *Oscuro*, Caracas, Monte Avila Eds., 1977, págs. 13-14.

de mi propia tortura, como el ciego que llora
contra un sol implacable.»

Escéptico ante su instrumento esencial (la mano que escribe, instrumento a su vez de algo que la mueve —*el rayo*— y del elemento material constitutivo de su quehacer —*el fuego*—) se pregunta sobre la utilidad de su esfuerzo:

«Como el 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?»

Después viene la pregunta que pareciera definir su agonía: nada menos que el rechazo de la posibilidad del todo para dar respuesta a su inquisición esencial:

«¿De qué me sirve el mundo?»

El mundo —un abarcar extremo, imposible— obliga al yo a remitirse a algunos de sus componentes sustanciales: en cada uno de ellos debiera darse la respuesta, aunque se parte ya de la formulación imposible: si el *todo* no logra ser respuesta, ¿cómo podría serlo cada uno de sus elementos componentes?

«¿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 moder en los pechos y en los labios
las formas de la muerte?»

En cada actividad vital —para quien se define por *necesidades*, que son límites—, alimento, sueño, gozo, la presencia de alguna de las «formas de la muerte». La certeza de la terribilidad del poder de lo aniquilante.

En la estrofa siguiente:

«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»

la conciencia del desquiciamiento original: un sentirse —Heidegger y el existencialismo lo han dicho en los mismos términos— «arrojado al mundo», con el agravante de la dualidad esencial —esencial por originaria y constitutiva—: «me parieron *dos* vientres distintos», «fui arrojado al

mundo por *dos* madres», en *dos* fui concebido», «fue *doble* al misterio». *Parto monstruoso* —se dice— pero del cual el «fruto» es «uno solo»: sujeto que debe ser entendido en su unidad, unidad que conlleva, constitutivamente, la duplicidad, la escisión esencial.

Por eso la estrofa siguiente aclara:

«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.»

La lucha entre contrarios, el debate inextinguible entre dos modos de formular el mundo, dos modos de entenderlo, dos modos de vivirlo y dos intentos por acceder a la unidad apetecida: «*dos* esqueletos luchan por ser *una* columna».

Como *clímax* del decir de todo el poema, la estrofa final:

«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.»

Aquí el yo poético reitera la imagen de sí mismo ofrecida al inicio del texto: «como el ciego que llora contra un sol implacable», a la que suma otras imposibilidades. Ya no sólo es un no ver, sino también un no poder decir, un estar constantemente torturado por la limitación esencial de la impotencia para nombrar el mundo cabalmente, un no poder plasmar lo que es su constitución esencial: «ser lúcido». Lúcido, pero ciego; hablante, pero tartamudo.

Alfredo Lefebvre —el crítico amigo de la «Epístola explosiva...» de *Oscuro*— en un estudio suyo que todavía sigue siendo uno de los más penetrantes escritos sobre Gonzalo Rojas, el ensayista que supo describir «*el sonido y el sentido de la única voz que al poeta dio el silencio*»²⁰, vio que en este poema de apertura del libro inicial de Rojas se representaban *todos los elementos que estructuran la obra en su conjunto*. Con respecto a lo que ahora nos interesa, subraya la presencia de un yo poético obstinado y ciego que lanza sus interrogaciones con lenguaje exacerbado, desde «un sentimiento patético del desquiciamiento de la unidad del hombre»²¹. Un

²⁰ Vid. «Epístola explosiva para que la oiga Lefebvre (1917-1971)». Citamos por el último libro de Gonzalo Rojas, *Del Relámpago*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981, págs. 193-194.

²¹ Cfr. Alfredo Lefebvre, «Descripción de la poesía de Gonzalo Rojas», en *Atenea*, núm. 331-332, enero-febrero 1953, págs. 122-137, cit. pág. 125.

yo que muestra tener también una conciencia absoluta de la misión del poeta: luchar contra la muerte de las palabras desde la certeza de que hay una deficiencia en el mismo hábito creador. La conclusión del crítico nos parece muy acertada: «La imagen del ciego herido por el sol preside todo el canto [el de *La miseria del hombre*]».

El poema inicial del segundo libro de Gonzalo Rojas nos entrega otra imagen del *yo poético*. Se trata de su conocido texto «Al silencio»:

«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.»

Aquí creemos percibir la presencia de un elemento diferenciador muy significativo con respecto al poema recién considerado. Reside en el «casi», reiterado dos veces, precisamente en los dos últimos versos: «casi eres mi Dios» y «casi eres mi padre».

Gonzalo Rojas mismo ha narrado el origen anecdótico —anecdótico y algo más— de este poema:

«Era el año 44. Yo estaba en Valparaíso. Salgo al balcón de mi casa que se daba de bruces con el mar. Había una oscuridad absoluta. La ciudad sufría un racionamiento de energía eléctrica. En el cielo las estrellas habían desaparecido. El mar permanecía silencioso, calmo hasta la irrealidad. El viento reposaba. Toda la atmósfera sugería una dimensión de lo hueco, de lo inmóvil, de lo sin voz. Entonces allí escuchaba yo a las cosas en su más esencial realidad, y surgió el poema «Al silencio», poema que no pude terminar aquella noche y que permaneció inconcluso por largo tiempo»²².

A partir de esa experiencia inicial de soledad, abandono y disponibilidad, el apelativo de un yo misérrimo a *la majestad total* para que plenifique con su presencia ese estar precario. Tal precariedad —miseria de ser hombre— nace del contraste con la infinitud divina:

«y aunque el hombre callara y este mundo se hundiera
 oh majestad, tú nunca,
 tú nunca cesarías de estar en todas partes»,

²² Vid. Patricio Ríos, «Notas sobre una poesía. Entrevista a Gonzalo Rojas», en *Aisthesis* (Santiago de Chile), n.º 5, 1970, págs. 275-277, cit. pág. 276.

la presencia prescindible del hombre y el mundo —su nada— ante la plenitud de la majestuosidad divina. Pero no hay certeza: un «casi», de presencia reiterada, indica la carencia de seguridad total. En medio de la oscuridad del mundo, el silencio «casi» viene a representar la posibilidad absoluta. No se ha accedido, evidentemente, al sostenimiento anhelado. El Fundamento objeto de búsqueda permanece aún inaccesible. La imagen del «yo» sigue siendo la de un desvalido. El *yo lírico* logra, no obstante, un equilibrio mucho mayor —lo que es significativo— que el del poema «El sol y la muerte».

Ha sido Alfredo Lefebvre —en todo estudio suyo, ahora un notable análisis precisamente de este poema, y al que remitimos a quien se interese por una revisión exhaustiva del texto— quien se ha referido a la cadencia *relentante* de la sonoridad verbal de este poema, por medio de la cual se expresa la presencia del silencio, marcha morosa con la cual decir la inmensidad que sobrecoge al yo. El mismo crítico recuerda algo que conviene recoger —en especial las citas del pensador alemán que ofrece—:

«Rodolfo Otto nos dice que en la cultura de Occidente disponemos de dos medios más directos para la representación por el arte, de lo numinoso. “Pero ambos tienen carácter esencialmente negativo. Son la oscuridad y el silencio”. “En nosotros el silencio es el efecto inmediato que produce la presencia del numen (...)”. “En la lengua de los sonidos, el silencio corresponde a la oscuridad”. “Del objeto numinoso sólo se puede dar una idea por el peculiar reflejo sentimental que provoca en el ánimo”. Hay algo de absoluta inaccesibilidad —glosa Lefebvre— y el numen es inefable»²³.

Lo importante para nuestro objeto de preocupación actual es la configuración de un yo poético que aquí se enfrenta a lo numinoso (¡título del primer poema del libro siguiente, *Oscuro!*), esfera de categorías que comprende valores religiosos —«sin determinación de ninguna ortodoxia», aclara Lefebvre—, en el proceso del alma que presiente el misterio de algo que sobrepasa la contingencia humana. Ante él se predicán palabras como *santo*, *sublime*, *majestad*, *solemne*, etc.: «y al que experimenta el sentimiento de lo numinoso a sí mismo se palpa como criatura, vinculada o separada de esa superior grandeza»²⁴.

El «yo» del poema experimenta la presencia de lo numinoso en su *majestad*, que es la interjección clave de su denominación de lo innombrable. Su empleo es indicial para nosotros de la imagen que así se proporciona del yo. Lo vemos claramente en esta afirmación del citado Rudolf Otto, de la que subrayo lo que nos importa:

²³ Cfr. Alfredo Lefebvre, *Poesía española y chilena. Análisis e interpretación de textos*, Santiago, Ed. del Pacífico, 1958. págs. 193-200. Cta el crítico la edición de *Lo santo* leída por Gonzalo Rojas, esto es, la traducción de Revista de Occidente de 1925.

²⁴ Id. pág. 197.

«A este elemento de majestad, de prepotencia absoluta, responde como su correlativo en el sujeto, como su sombra y reflejo subjetivo, *aquel sentimiento de criatura* que surge del contraste de esa potencia superior como *sentimiento de la propia sumersión, del anonadamiento, del ser tierra, ceniza, nada*, y que constituye, por así decir, la materia prima numinosa para el sentimiento de la humanidad religiosa»²⁵.

Criatura que padece la inaccesibilidad de lo Absoluto, criatura dependiente, que se ve vivir en lo *oscuro*.

Pero todavía hay otra dimensión que, a modo de vasos comunicantes, se relaciona con la ya analizada, contribuyendo a enriquecer la imagen de este *yo* y a ampliar el ámbito de sus proyecciones. Nace justamente de las sugerencias del título, de sus valencias connotativas. En la poesía hispánica contemporánea han sido Octavio Paz y Gabriel Celaya los autores que más han reparado en el valor positivo del silencio. En el conocido poema *Blanco*, lo «en blanco» es sinónimo de «el silencio». Y en su ensayo sobre Sor Juana Inés de la Cruz, Octavio Paz ha escrito:

«el oficio propio del silencio es “decir nada”, que no es lo mismo que nada decir. El silencio es indecible, expresión sonora de la nada»²⁶.

En otros sitios explicará cómo el silencio está al principio de la experiencia poética:

«el decir del poeta se inicia como silencio, esterilidad y sequía»²⁷,

y cómo es la culminación del lenguaje:

«el silencio no es el fracasi sino el acabamiento, la culminación del lenguaje»²⁸.

Por su parte, Gabriel Celaya ha observado:

«Silencio, lenguaje único de lo inefable, voz que nada niega, voz infinita, voz vacía, que contiene apretado cuanto el lenguaje analógico despliega en fluencia sin fin, como la blancura contiene todos los colores que, al complementarse, se convierten en pura negación de cada uno de ellos. Silencio, porque ésta es la máxima virtualidad, la máxima de aquellas imágenes que nunca procuraron más que eso que él hace en grado supremo: sugerir»²⁹.

El silencio, entonces —como el color blanco que por contenerlos a todos

²⁵ Citado por Lefebvre, id. pág. 198.

²⁶ Cfr. Octavio Paz, *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1971, págs. 34-38, cit. pág. 35.

²⁷ Vid. *El arco y la lira*, México, F. C. E., 1970, pág. 162.

²⁸ Vid. *Conjunciones y disyunciones*, México, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969, pág. 23.

²⁹ Vid. Gabriel Celaya, *Exploración de la poesía*, Barcelona, Seix Barral, 1971 (2.^a ed.), pág. 146.

en potencia se niega a sí mismo y se vuelve silencio— contiene en sí un lenguaje en potencia que el poeta pone en función en el poema.

En el texto de Gonzalo Rojas, entonces, varios son los valores que se tocan, siendo esencial el que la palabra poética asuma ese carácter sagrado. Poesía como búsqueda del Fundamento esencial —hemos dicho varias veces—, voz poética la del yo que quiere actualizar al máximo su potencia de decir lo Absoluto, cuya presencia *casi* alcanza.

Oscuro —o, más exactamente, su primera sección, «Entre el sentido y el sonido»—, se abre con otro de los textos claves de Gonzalo Rojas, «Numinoso»:

1

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

2

«Vamos sonámbulos
en el oficio ciego, cautelosos y silenciosos, no brilla
el orgullo en estas cuerdas, no cantamos, no
somos augures de nada, no abrimos
las visceras de las aves para decir la suerte de nadie, necio
sería que lloráramos.»

3

«Miseros los errantes, eso son nuestras sílabas: tiempo, no
encanto, 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.»

A diferencia de los dos textos anteriores —y esto es evidente—, el poema amplía su sujeto: de individual que era en «El sol y la muerte» y en «Al silencio», se hace plural, como si se llamara a compartir con todos un destino que alguna vez se creyera exclusivo del yo que lamentaba su situación. Tal apertura es grandemente significativa. Notable también desde una primera lectura del poema es la mayor serenidad lograda por el *yo lírico*, capaz ahora de estructurar su texto en tres movimientos. Mayor

placidez, mayor serenidad, conciencia de algunas certezas adquiridas. El oficio del poetizar sigue siendo, como en *La miseria del hombre* y como en *Contra la muerte*, un oficio ciego: si en el poema del primer libro se nos hablaba de un «ciego que llora contra un sol implacable» y en «Al silencio» el yo se reconocía estar a veces *más oscuro*, en «Numinoso» se trata de un *oficio ciego*, pero en el cual, al menos, el yo y los que como él comparten tal tarea —nombrar al mundo—, van «sonámbulos». El ejercicio poético —esencial, constitutivo, para los sujetos de los poemas anteriores— sigue siendo aquí definidor del quehacer del hablante. No hay ni puede haber escisión entre el *ser* y *más ser* apetecido por el autor real —recordemos la poética de Gonzalo Rojas— y el personaje ficticio protagonista de sus poemas. En «Numinoso» éste indica su quehacer con certezas mayores que las encontradas en los poemas de los primeros libros: «al mundo lo nombramos (...), lo besamos», etc. Dice sus seguridades en lenguaje mucho más rotundo:

«no hay azar
sino navegación y número, carácter
y número, red en el abismo de las cosas
y número.»

La reiteración del término indicador de cuantificación posible del mundo —el mundo se hace abarcable en tanto lo medimos—, señala una mayor certidumbre de posesión: un establecimiento basado en la certeza de Dios —de lo sagrado, si se quiere— y no ya esa reticencia del *casí* que veíamos en «Al silencio».

Lo que es presencia total, puede ser apreciado en sus elementos integrantes, uno a uno, sí, pero partes todos de un Todo: «uva a uva de su racimo». Y esto porque se ha accedido al origen, al sostenimiento, anhelo en los otros instantes, certeza en el presente. Todo es «racimo», «red», todo se comunica, se conecta. Todo tiene su «carácter». Aunque sigue siendo abismal, su presencia no se ofrece como azarosa.

No obstante, la seguridad no es absoluta. Ya vimos que el *oficio* sigue siendo *ciego*: notemos ahora que, además, es propio de «cautelosos» y «silenciosos». El acceso no conlleva orgullo; la visión final no lleva a sentirse predestinado a augurar el mundo ni a lamentarlo:

«Vamos sonámbulos
en el oficio ciego, cautelosos y silenciosos, no brilla
el orgullo en estas cuerdas, no cantamos, no
somos augures de nada, no abrimos
las vísceras de las aves para decir la suerte de nadie, necio
sería que lloraríamos.»

Se ha dado un paso grande en la conquista apetecida, pero el poetizar

sigue siendo restricción y límite, algo siempre necesariamente menor ante la majestuosidad de lo divino inabarcable, plausible tan sólo de alabanza:

«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.»

Aire y Tiempo: dos categorías que aparecían inidentificables ahora se hacen una en su alabanza a la Divinidad. Aire —*poesía* en el pensamiento de Gonzalo Rojas— y tiempo histórico se aúnan. De allí la presencia crecida de la circunstancia —lo social, lo político— en el tercer poemario de nuestro autor: toda una sección, precisamente denominada «Los días van tan rápidos», recopilación de lo más significativo de su visión sobre un acontecer histórico, concreto, fugaz siempre en la escala de lo eterno.

Ese gran poeta que es Humberto Díaz Casanueva ha sabido leer muy bien este poema inicial de *Oscuro*, al que concibe como equivalente a un «arte poética» suyo. Comenta el autor del *Réquiem*, conectando «Numinoso» con esa fórmula de la imaginación poética de Rojas tan reiterada por éste, «el sol es la única semilla»:

«[el yo] fija su residencia en un mundo que “ nombra en un ejercicio de diamante”; o sea, palpa el mineral luminoso, *pero lo talla*; constata el sonambulismo de su paso por el mundo a la vez que declara “ necio sería que lloráramos”; y no vacila en expresar sinceramente su contradicción “no somos de aquí pero lo somos”. Reflexiona, interroga, trata de buscar un asidero en el riesgo de ser y en su paso por el mundo, repitiendo “Pero el sol es la única semilla”, verificación madurada estrictamente en su espíritu; o sea, dentro del ser oscuro existe algo encendido, temblor de una esperanza para el hombre, si el hombre cultiva tal semilla apenas esbozada en lo lírico, pero símbolo de un perpetuo amanecer aunque sea el borde del holocausto. Este poema, del cual nada hay prescindible, produce tonos y relieves que nos recuerdan las mejores cualidades de la lírica castellana»³⁰.

Lo que ya hemos dicho sobre el sentido de lo numinoso en el poema inicial de *Contra la muerte*, con igual razón y mayor evidencia, vale para este texto de *Oscuro*. Podemos limitarnos, pues, a repetir lo que de él nos lleva a apreciar otro estudioso notable de Gonzalo Rojas, José Olivio Jiménez. Cito *in extenso*:

³⁰ Cfr. Humberto Díaz Casanueva, «*Oscuro* de Gonzalo Rojas» en *Eco* (Bogotá), n.º 190, págs. 398-404.

«Poema inicial del libro que por su posición de apertura aconseja algún detenimiento en él. Otto creó esa voz derivándola de *numen* (dios, divinidad, inspiración o majestad divina), para designar con ella la esencia de lo sagrado, limpiándola de espúreos añadidos como son las interpretaciones racionales de la religiosidad y la equiparación de ésta con la ética. *M y s t e r i u m t r e m e n d u m*: he aquí, para el pensador alemán, el atributo mayor del objeto numinoso. Algo inefable o inexpresable (*mysterium*) ante lo cual la única reacción humana posible (suscitada por el adjetivo *tremendum*) es la de una veneración o respeto reverencial, que está más allá de todo miedo o temor y de cualquier sentimiento subjetivo o jerárquico de “criatura” y dependencia. Sería aquello y Rudolf Otto lo señala como ejemplo propicio, que en la adoración cristiana *genuina* invade poderosamente al hombre religioso y le hace volverse a lo alto con las palabras “santo, santo, santo”. Lo numinoso implica una percepción de *majestas*, majestad —no infrecuente en Rojas: recuérdese su poema “Contradanza”—, y esa majestad provoca en el alma la sensación enriquecedora de su energía trascendente. De aquí, concluye Otto, que en la experiencia numinosa, lo inicialmente aprehendido como “plenitud de poder”, queda transmutado, en quien gozosamente la sufre, en “plenitud de ser”³¹.

Algo muy importante desprendemos de esta última afirmación de Rudolf Otto citada por el crítico cubano: el yo que desde la poesía y la historia (Aire y Tiempo) canta su alabanza —«santo, santo, santo»— logra una *plenitud de ser*, apetencia que sabemos no sólo recurrente sino obsesiva tanto en el autor real de los poemas —«porque dicha o desdicha, todo es mudanza para ser. Para ser y más ser; y en eso andamos los poetas»— como en el yo poético de sus textos. Este último, para acceder a tal plenitud, debe anular facetas de sí mismo, en un desposeimiento que hace explícito: «no cantamos», «no somos augures de nada», «no abrimos las vísceras de las aves para decir la suerte de nadie». Toda una vía de accesos purificadora, proseguida en los versos en que leemos

«no
encanto, no repetición
por la repetición, que gira y gira
sobre
sus espejos, no
la elegancia de la niebla, no el suicidio,»

versos comentados de la siguiente manera por José Olivo Jiménez:

«cuatro proposiciones negativas que (con un anchísimo margen para el error: aceptarlo es abrazar la ambigüedad riquísima de la poesía) podrían desde nuestro acercamiento traducirse así y respectivamente: no la poesía como práctica encantatoria (...), ni los juegos borgianos que dan la ilusión de continuidad o permanencia, ni la vaguedad neblinosa y distanciadora con que el simbolista se aleja refinadamente de la realidad ni el autosacrificio del poeta que entrañan el voluntario homicidio del lenguaje y la aniquilación de la forma»³².

³¹ Cfr. José Olivo Jiménez, «Una moral del canto: el pensamiento poético de Gonzalo Rojas», en *Revista Iberoamericana*, n.ºs 106-107, enero-julio 1979, págs. 369-376.

³² Id. pág. 372.

Un yo que, en los versos finales, muestra haber presentado la presencia del objeto numinoso; un aproximarse en grado mayor al *mysterium tremendum* que viéramos en los textos de *La miseria del hombre* y de *Contra la muerte*. Ante lo innumbrable, todo lo constitutivo del yo alcanza su plenitud de ser:

«Aire y Tiempo
dicen santo, santo, santo.»

Nos importa considerar, por último, aunque sea muy brevemente, el significado de esos dos términos —Aire, Tiempo— que constituyen al yo poético de la obra de Gonzalo Rojas.

En el canto IV de *Altazor* de Huidobro, cuando se cumple la promesa de una visión maravillosa, el poeta nos da su clave, la que ha de abrir las puertas a lo desconocido ahora revelado. Allí aparecen estos tres versos centrales que indican la situación límite de la aventura aérea —ascenso y descenso— emprendida por la figura alada:

«El pájaro traladí canta en las ramas de mi cerebro
Porque encontró la clave del eterfinifrete
Rotundo como el unipacio y el espaverso»³³.

en que la voz «eterfinifrete» —palindromo cuyos componentes son eter + finif + rete— remite a *éter* y *fin*, «referencia específica —según anota certeramente Cedomil Goić— dirigida a la zona límite que aborda *Altazor* en su aventura celeste entre dos realidades contrarias más allá de la cual se abre un nuevo mundo donde reina lo sorprendente»³⁴.

Jaimne Concha, no obstante haber leído una versión con errata de este verso —la de la edición de *Altazor* hecha en Cruz del Sur en 1949, donde la palabra *eterfinifrete* aparece como *eternifrete*—, desentrañó muy bien el sentido del vocablo, asociándolo a la clave de la eternidad cuya revelación anunciaba *Altazor* en momentos precedentes. El aire —éter— como principio cósmico³⁵.

Lo interesante para nosotros, en nuestro intento de captar el simbolismo del aire en Gonzalo Rojas, son las sugerencias que de este pasaje del gran poema huidobriano han desprendido los dos críticos citados: la relación entre aire cósmico (éter) y aire humano (aliento). Lo que es principio cósmico que cubre y llena el mundo, aparece también como principio microcósmico en el «pecho de hombre». La palabra, en Huido-

³³ Citamos por las *Obras completas de Vicente Huidobro*, prólogo de Hugo Motes, Santiago, Ed. Andrés Bello, 1976, t. I, pág. 417.

³⁴ Vid. Cedomil Goić, prólogo a su ed. de *Altazor*, Valparaíso, Edcs. Universitarias, 1974, pág. 14.

³⁵ Cfr. Jaime Concha, «*Altazor*, de Vicente Huidobro», en *Anales de la Universidad de Chile*, n.º 133, enero-marzo 1965, págs. 113-136, cit. pág. 132.

bro, emanación sonora del *animus*, en su valencia múltiple: como órgano de comunicación e instrumento, así, de superación de la soledad; como fuente de la poesía en su pristinidad original y, lo que es más importante para nosotros, amasada ella con materia aérea, participante, entonces, de «la eternidad viva del principio cósmico» (Jaime Concha).

Será precisamente en Gonzalo Rojas donde tal sentido alcance realización máxima. habría que ver las muchas ocasiones en que ha definido a la poesía como *aire*, como *oxígeno* y, a la lectura de la palabra poética, como *respiración*. Si el *yo* de «Numinoso» —y muchos otros poemas del autor— es fundamentalmente el *yo* del poeta que quiere, por medio de su canto, vencer la fragilidad de la existencia y así acceder a la Eternidad y lo Absoluto, ese *yo* encuentra un modo de plenitud fugaz en su alabanza proporcionada por algo que lo trasciende —la Poesía—, pero que él logra encarnar.

Aire y Tiempo. Tiempo que es Historia: una de sus dimensiones es la Eternidad —negación del tiempo— y otra es la concreción de la existencia humana, lo efímero. Pero aquí, en «Numinoso» (tras las búsquedas de «El sol y la muerte» y «Al silencio»), el *yo* que ha accedido al todo de la poesía en la contemplación de lo sagrado, atisba también una eternidad de la cual puede participar tras sus radicales negaciones.

MARCELO CODDOU
Drew University
Madison. New Jersey (EE.UU.)