

“TORREÓN DEL RENEGADO”: ESPACIO MÍTICO EN LA POESÍA DE GONZALO ROJAS

ANA B. FIGUEROA*

EN UNA COSMOVISION se pueden diferenciar dos tipos de espacios: el espacio sagrado “donde el hombre experimenta el sentimiento de su nulidad, de ser no más que una ‘criatura’” (Eliade, 1967: 18), y un espacio profano que se define por oposición al otro, al mítico, y que se establece dentro de la vida del ser humano como significativo y trascendente en la esfera de lo espiritual, conformando una dimensión especial dentro de la cotidianidad. Para Mircea Eliade este espacio —el mítico o sagrado— se identifica como aquel que, dentro de un ámbito global, se transforma en específico debido a su valoración como lugar de comunicación con lo Uno, adquiriendo connotaciones religiosas¹: un espacio *sagrado*, entonces fuerte y significativo y que adquiere múltiples significaciones de acuerdo a la historia que viva quien lo habite en ese instante, pues se le manifiesta como una realidad y un ordenamiento otro que no sigue la lógica de las *realidades naturales*.

La poética de Gonzalo Rojas ha sido definida como poseedora de rasgos de religiosidad y de circularidad: a partir de ello es que me propongo estudiar de qué forma se da, por un lado, lo religioso y, por otro, su concreción en los textos². Resulta importante observar también cómo esta poetización

*Profesora en Rutgers University, USA.

¹Según Eliade, para el hombre religioso: “el espacio no es homogéneo; presenta roturas, escisiones: hay porciones del espacio cualitativamente diferentes” (Eliade, 1967: 26). Es a partir de tal consideración que veo, dentro de la poesía de Gonzalo Rojas, al Torreón del Renegado como su espacio *religioso*, vale decir, *mítico*, *sagrado*, según tendré la oportunidad de demostrarlo.

²Véase los artículos de Marcelo Coddou acerca de la esfera “numinosa” en la poesía rojiana, tanto en su libro *Poética de la poesía activa* como en el prólogo a la edición *Poesía selecta* de Gonzalo Rojas.

del espacio, en un texto específico, va dialogando con la ofrecida en otros poemas por el autor, de modo que se ve claramente el carácter de un todo circular. “Torreón del Renegado”, poema de Rojas al que considero muestra fundamental de ese eje temático de lo *numinoso* de su poesía³. Según Rudolf Otto, el lenguaje con que se describe tanto el espacio como la experiencia religiosa –definida como lo *tremendum*, la *maiestas*, el misterio *fascinans*– se da ingenuamente, con términos tomados del ámbito natural o de la vida espiritual profana, es decir, el “vate” utiliza su propia experiencia, se utiliza a sí mismo para decir o manifestar lo sublime. Es tal la situación que se plasma en el poema, ya que éste, al *sacralizar* un espacio, lo *mitifica*, en la medida que se establece como fundamento de una creación poética llena de imágenes y símbolos que responden a la necesidad de dibujar la realidad que enfrenta el poeta. “El símbolo –afirma Eliade– revela ciertos aspectos de la realidad –los más profundos– que se niegan a cualquier otro medio de conocimiento” (Eliade, 1983:12) y es así como a través de la poesía Rojas se revela parte de su ser, parte de su búsqueda personal que transforma, en un acto de creación, al espacio en que proyecta su ser. Para Eliade el espacio religioso debe darse dentro de parámetros no homogéneos, sólo traducibles y “equiparables” a lo que llama “fundación de mundo”:

No se trata de especulación teológica, sino de una experiencia religiosa primaria, anterior a toda reflexión sobre el mundo (Eliade, 1967:26).

Es a partir de esa experiencia primaria que podemos ver cómo su carácter simbólico juega en la construcción del mundo poético, intentando dar un corpus definido al espacio que es, esencialmente, *lenguaje* que manifiesta algo completamente diferente, una realidad que no pertenece a nuestro mundo, en objetos que forman parte integrante del *natural* y *profano*. El Torreón del poema deja de ser lo que es y se convierte en otra cosa para el poeta, al mismo tiempo que sigue participando del *medio cósmico circundante*, bien lo aclara Jacobo Sefamí, buen lector de la poesía rojiana, quien afirma:

Rojas es un experto de la sacralización de las circunstancias cotidianas; los goces mundanos se transforman en experiencias espirituales (Sefamí, 1992: 184).

La realidad del Torreón se trasmuta y su totalidad se revela como *sacralidad cósmica*. Se regresa al instante de la niñez⁴, anterior a la adquisición de la

³Tanto para Rudolf Otto como para Mircea Eliade la experiencia del encuentro con lo sacro en su forma de trascendencia es llamada *numinosa*, que viene del latín *numen*, que significa Dios.

⁴Gonzalo Rojas ha dicho –recogiendo palabras de Huidobro– que él es un *viejoven*, y que en sus últimos años está viviendo su *reniñez*. Esta afirmación fue hecha en la presentación de su libro *Río turbio* en la Universidad Católica de Valparaíso, en el año 1996.

lengua y, por lo tanto, del mundo y sus estructuras ya definidas para, desde allí, lanzarse a la búsqueda de lo trascendente, puesto que –siempre en el decir de Eliade–, “la manifestación de lo sagrado fundamenta ontológicamente el mundo” (Eliade, 1967: 27). Gonzalo Rojas recupera para sí al río Renegado, porque allí él puede vivir su *hierofanía*, su manifestación de lo sagrado, al enfrentarse a la experiencia del “río” y a su regreso al pasado. El hablante del poema, al recuperar ese lugar sin tiempo, lugar anterior al ser mismo, se convierte en un ser *ahistórico* que se eleva a otras dimensiones de lo religioso; en palabras de Eliade:

esta parte ahistórica del ser humano lleva, como una medalla, la huella del recuerdo de una existencia más rica, más completa, casi beatífica (Eliade, 1983: 13).

El primer verso del poema, “A esto vine, al Torreón”, está marcado por lo que más adelante se dice un hecho del pasado, por el recuerdo de algo que fue mejor: el hablante se coloca en un instante ahistórico para cantarnos, a modo de los antiguos poetas greco-latinos, su historia⁵; a la vez se indica algo que hace surgir inmediatamente en el lector la duda ante tan incierta perspectiva: el verso irrumpe en el poema como lo hace el río, y salta en la página hacia el abismo, semejante también al cuchillo que cuando joven Gonzalo Rojas lanzaba a la mesa como forma ritual antes de sentarse a escribir:

Entonces yo lo lanzaba y me encantaba cuando se clavaba y quedaba vibrando. Me venía ahí una rara concentración y me decía: “sí puedo escribir”. Esto tiene que ver con el ritmo, con el zumbido, con la concentración del Zen (Coddou, 1997: 312).

El cuchillo es la ruptura que se ejerce en el espacio y permite la construcción de un nuevo mundo en la medida que dicha ruptura descubriere el punto fijo, el eje central de toda orientación futura, pues su efecto al cortar es el de entrar en la madera, que simboliza la entrada en la materia, la entrada en el fundamento de las cosas. El poema crea un símil entre la caída del cuchillo en la mesa y su vibración y el río cae desde lo alto a la tierra, como este primer verso cae en la página en blanco, marcando desde ya la música, el acorde que guiará al lector. Río y cuchillo caen en la materia, en lo Hondo. Pero ambos no son capaces de escribir *en lo libérrimo del agua*. Su sino es *descumbre*: es el riesgo, el azar, su vida es una apuesta, tan efímera como los

⁵Para Edgar O'Hara algunos de los poemas de Gonzalo Rojas pueden verse como *cuentos*, como formas poéticas de narración. Rojas está re-inventando o re-viviendo una historia y la canta del mismo modo que lo hicieron los poetas clásicos. Trabajo enviado por O'Hara a Coddou, aún sin publicar.

pétalos de las flores⁶ de los que se habla en el poema y al mismo tiempo es efímero el momento en que se alcanza a vislumbrar algún tipo de esencia de las cosas. Para Cirlot⁷ el cuchillo está asociado con la muerte y el sacrificio y representa analógicamente la primariedad del instinto, al mismo tiempo que expone la altura espiritual de quien lo maneja y, en este sentido, se alza la figura del hablante lírico que lo posee; el hecho de que éste tenga el cuchillo y sepa maniobrar con él lo hace un ser más fuerte, dándole posibilidades de acceder al *abismo*, que puede entenderse como un llegar a lo divino, al fondo de la escritura, dos formas que se unen en una sola figura. En este instante se le revela al hablante lírico la *realidad absoluta*, razón por la cual este espacio adquiere un valor existencial y nada puede hacerse sin una orientación previa hacia este punto que se convierte en el centro del mundo: “para vivir el mundo hay que formarlo”, nos dice Eliade (1967:23) y desde allí se espera *vivir realmente*. Es desde este espacio que Gonzalo Rojas ha creado un universo privado.

Se puede pensar en la unión entre “abismo” y “derrumbe”, que denotan el mundo sagrado, en cuanto ambos representan –por oposición– la unidad y el equilibrio, la inmensidad y la apertura hacia el infinito que aseguran la comunicación con el mundo de los dioses, con lo “otro”, que entendemos como el acto mismo de la creación. Apreciación análoga es la que vemos en su poema “Concierto”:

Vallejo
no murió, el barranco
estaba lleno de él como el Tao
lleno de luciérnagas;
(G.R. *Obra selecta*: 30)

El abismo como forma creadora igualado a la creación poética se conjugan en la acción de ese establecer nuevas esferas de lo religioso, *Tao* y *Zen* se unen en la esfera de lo poético, en el ritmo, en la respiración que marca la musicalidad del poema, *respiración* que para Rojas es fundamental, porque marca el ritmo, en cuanto es el aire el que le permite visualizar el juego verbal de la creación. Esta unión entre el aire y la palabra al poeta le nacieron por una dificultad de pronunciación que lo hacían tartamudear en su infancia:

⁶Lan Ts'ai-ho, mandarín chino, poeta, se conoce por el uso de las flores como forma simbólica de representar lo efímero de la vida y de los placeres. Según Cirlot sería *la imagen arquetípica del alma*. Podemos igualar a Rojas con el mandarín que recrea en los poemas lo fugaz, lo efímero de la vida en la imagen del azar, del riesgo, de la apuesta.

⁷Para ver los aspectos simbólicos que hay en este poema me basaré en las perspectivas que Cirlot entrega en su famoso diccionario.

En el internado se nos exigía leer en alta voz, durante unos veinte minutos seguidos, encima de una silla, novelas de Julio Verne, vidas de hombres ilustres, mientras los demás comían. Imagínate allí encaramado en ese suplicio, sin poder pronunciar los vocablos que comenzaban con los fonemas *p*, *q*, *t* y expuesto al escarnio y a las carcajadas de mis compañeros. Entonces fue 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 (...) Desde ahí el neuma y la vivacidad de la palabra (Coddou, 1997:308-9).

Desde esta vivencia el poeta adquiere una unión distinta con la palabra que lo acerca a lo sagrado que hay en toda experiencia lúdica; el acto de respirar y su unión íntima con el acto de crear se observa claramente en “Ejercicio respiratorio”:

Azar
con balbuceo son las líneas de Ilión
en las que está escrito el Mundo, con
balbuceo y tartamudeo y
asfixia, el oleaje
de las barcas exige ritmo, Homero
vio a Dios

(G.R., *Obra selecta*: 33)

El azar, la fortuna, como ya he dicho, representan el instante del riesgo, del juego que significa buscar la palabra que reemplace a aquella que –por su dificultad de pronunciación– le puede producir escarnio; o buscar la palabra con la que se pueda describir el mundo desde lo Uno, la palabra que lo eleve hasta el mundo del Dios del poema. En “Ejercicio respiratorio” se puede apreciar la concepción poética de Gonzalo Rojas, en donde distintas instancias conforman un *todo poético*: el balbuceo, el tartamudeo, la asfixia, la visión del ciego; aspectos todos que hacen que el hablante lírico alcance la totalidad con el Uno. Así en los dos últimos versos, en donde el “ciego” alcanza a ver a Dios; Homero puede hacerlo en Ilión, con su *Ilíada*. Los términos anteriormente señalados se funden en la significación de las olas, de ese *oleaje* que simboliza la diversidad, la apariencia contradictoria, se resuelve en un solo todo que es la forma oceánica, quedando así marcada por el ritmo ondulante (Cirlot, 337); para Gino Testi, estudioso de los símbolos en la llamadas “ciencias ocultas” y su influencia en los escritos literarios, ha indicado que el océano, lo oceánico son la representación del origen de toda una genealogía, en donde se asegura el futuro y el pasado debido al movimiento eterno de las olas (Testi, 1990: 56), aspecto que enlaza a Gonzalo Rojas, en su “genealogía del espíritu”, con Homero, ambos como los ciegos visionarios.

Eliade dice que el hombre religioso necesita de una música profunda que lo trascienda para así lograr la epifanía. El hombre religioso –como es el caso de Rojas–, necesita “salir del presente histórico y reintegrarse al presente eterno del amor y de la religión” (Eliade, 1983: 36). Para Cirlot la respiración es la asimilación del poder espiritual, pues el hombre absorbe no sólo el aire sino también la luz solar que simboliza energía y vida. Según Julio Caro –estudioso de los símbolos en la literatura española– ha dicho que la luz del sol teológicamente expresa el momento de máxima actividad heroica en la transmisión y sucesión de poderes que se verifica a través de las generaciones y su poder radica en la posesión de la espada o del cuchillo, uniendo a su poseedor a la fuente de la creación, aspecto que se ve claramente en el largo poema “El sol es la única semilla”, del que citaremos sólo las últimas estrofas:

V

A ti no te conozco,
pero tú estás en mí
porque me vas buscando.

Tú te buscas en mí.
Yo escribo para ti.
Es mi trabajo.

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.

(G.R., *Obra selecta*: 50)

Veo cómo penetra en el hablante el poder de la creación, simbolizando en el *verbo*, en la palabra, porque es a través de ella que se le da paso. En la poesía de Rojas la palabra, como el aire, es el elemento que produce en él el instante sublime de encuentro con el Todo que se simboliza en el poema. Cito “La palabra”:

Un aire, un aire, un aire
un aire,
un aire nuevo:

no para respirarlo
sino para vivirlo.

(G.R., *Obra selecta*: 11)

El ritmo que vibra en todo el poema "Torreón del Renegado" está marcado por el aire que va develando las cosas, aire que va fluyendo y refluendo hasta llenar el universo, aire que permite ver más allá, posibilitando la entrada al mundo de las cosas, al principio, a la piedra, al verbo. Es por esto que el cuchillo –del que hablamos– *se precipita* para entrar en la base, aquí simbolizada por la piedra que sustenta al poema como base de la vida. Piedra que también vemos en la poesía de Rojas como "la palabra" en sí misma simbolizando la cerrazón, la imposibilidad de penetrar en su interior sin tener que hacerla explotar en miles de trozos, pues esto significaría desintegración, contrario a la idea de creación que, según Cirlot indica, simboliza:

La piedra entera simbolizó la unidad y la fuerza; piedra rota en muchos fragmentos es el desmembramiento, la disgregación psíquica, la enfermedad, la muerte y la derrota. Las piedras caídas del cielo explicaron el origen de la vida (Cirlot, 1991: 362).

Muerte y derrota son palabras que no se ven en el lenguaje del hablante lírico, porque la fuerza que lo mueve es la de la rebeldía, la del ángel desterrado, del que ha huido del Paraíso y desde allí intenta crear nueva vida, un nuevo orden, en donde pueda establecerse y poder crear una descendencia eterna. Así, *piedra = palabra = pater = poeta*; cuatro signos que se complementan en la poesía de Rojas en cuanto son su cuestionamiento del *ser* y *más ser* que se habla en el poema, son su finalidad en su relación con el Todo que lo lleva a ser parte integral de la *gran piedra* que por su cerrazón es el *abismo*. Veamos como funciona todo esto en el poema titulado "La Piedra" (del que cito sólo un fragmento):

Por culpa de nadie habrá llorado esta piedra
Habrá dormido en lo aciago
de su madre esta piedra
precipicia por
unimiento cerebral
al ritmo
de donde vino llameada
y apagada, habrá visto
lo no visto con
los otros ojos de la música, y
así, con mansedumbre, acostándose
en la fragilidad de lo informe, seca
la opaca habráse anoche sin
ruido de albatros contra la cerrazón
ido

(G.R., *Obra selecta*: 80-1)

En la búsqueda de lo Uno la voz lírica se encuentra con el problema del nacimiento, de la vida, del ¿a qué venir a este mundo? Pero esta pregunta no está hecha desde una conciencia de límite, sino más bien desde una conciencia de amplitud, pues este hablante es capaz de elegir, de jugar con el azar, actitud más parecida a la del personaje de Adán en la obra de Milton⁸, en donde se ve una profunda rebeldía en que se prefiere la expulsión del paraíso antes que la sumisión absoluta.

Para el hablante esta piedra, al igual que la del poema "Torreón", son *piedras precipicias*⁹ en la unión cerebral que le permite con el ritmo. Para Carl Jung la piedra es símbolo del cuerpo que, por ser fijo, se opone al pensamiento, al espíritu o al deseo, poseedores de un carácter errante:

Sólo el cuerpo resucitado, en que el dos es uno se representa en la piedra filosfal (Jung: 50).

Hasta el momento la voz lírica ha hablado –según he ido interpretando– sobre la posibilidad de decir el mundo, de traspasar las fronteras de la propia corporalidad y lanzarse al abismo para llegar a entender la fundación de su Ser, *ese ser y más ser* que nace de la nada *y se abre por obra del vértigo*. Ante tal problemática se alza Hilda, la amada, la *otra*, que le permitirá fundar el espacio sagrado para la comunicación con el Padre.

Veo en la aparición de Hilda la presencia del mito del regreso al Edén, al Paraíso: la pareja desterrada que vuelve al lugar de origen para comenzar de nuevo. Importante es el hecho que Hilda pide al "muerto":

–"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".

(G.R. *Obra selecta*: 27)

Es a través de ella que se concretiza la comunicación con lo otro, pues se la piensa como la mitad esencial, el complemento que, junto con el hablante, fundará la nueva generación. La presencia de lo femenino como vehículo para la consagración de lo religioso se vuelve imprescindible, puesto que es en la comunión plena que se trasciende más allá de lo material inmediato, de tal modo el hombre se definiría en torno a la mujer. Como afirma Sefamí:

⁸Nos referimos a John Milton, poeta inglés contemporáneo a Shakespeare, famoso por su canto épico *El paraíso perdido*, en donde los personajes centrales son Satán y Adán, quienes prefieren ser ángeles caídos a ser sirvientes en el reino de los cielos.

⁹Término del poeta, quien usa el precioso neologismo para simbolizar la movilidad que en la piedra hay; pero no sólo movilidad: también por el intento de aprehender al objeto por dentro.

[Gonzalo Rojas] se sitúa en la línea surrealista que ve en la mujer un absoluto. Es ella la representante de la totalidad universal y ella el fundamento de la vida. El hombre no puede vivir sin su pareja; ella es el complemento y su razón de ser (Sefamí, 1992: 184).

Como vemos en esta afirmación la ligazón entre el hombre y la mujer es fundamental para que se produzca la comunicación con el más allá, es lo que Ignacio Valente –afamado crítico chileno–, ha llamado “erotismo místico”; porque “Es tanto en la plenitud como en la pobreza del eros terrestre que lo lleva al Amor absoluto” (Valente: 22); y a través de este Amor absoluto se alcanza la divinidad. La concepción del amor como unión con el Todo está basada en el pensamiento sufi¹⁰, tal como aclara Hilda R. May:

En cuanto al eros, se ha abusado al considerarlo en la proclividad del obseso o del libertino, sin alcanzar a ver lo sacro de este visionario de los sentidos siempre en busca de lo Uno en sus textos de mayor arrebató sensual. Así el amor se le ofrece como conocimiento, como ciencia, en cierta aproximación al sufismo (Coddou, 1997: XL).

La afirmación hecha por la estudiosa –y que Coddou recogiera para el estudio de la filosofía sufi en su prólogo a *Poesía selecta* de Gonzalo Rojas– ayuda a entender la forma de mirar a la mujer por parte del poeta y por extensión el cómo se da esta presencia en el poema que estamos analizando. No debe sorprender que sea la mujer quien elija el lugar para morar, ya que ella posee en sí la marca, o el símbolo de la estabilidad, de la concreción de sueños, en la medida que no se la ve como “mater”, mera reproductora del mundo del hombre, sino como un ser profundamente espiritual y espiritualizador a la manera que Dante viera a su Beatrice¹¹; o a la manera de los románticos (Wagner, Hölderlin, Poe), para quienes en la figura de la mujer se conjugan pensamiento y espiritualidad donde el hombre puede encontrar su *ser primordial*¹². Tal percepción se plasma claramente en lo último que conocemos de la poesía erótica de Rojas, en donde el hablante le pide a la amada ser como *Frida que fue Diego hasta el fin*. Más que una visualización de la mujer con los “roles” tradicionales, se la identifica como el complemento sin el cual no se logra la perfección, no se puede acceder al misterio

¹⁰La doctrina sufi –misticismo universal– es una especie de sacerdocio laico, nos aclara Coddou en el prólogo a *Poesía selecta* de Gonzalo Rojas.

¹¹Comparación que hace Gonzalo Rojas en su poema titulado “Tres poemas” (Barba de Palo, 1996).

¹²Para un mejor entendimiento de la visión de la mujer a través de los románticos, véase de Mircea Eliade *Mefistófeles y el Andrógino* (Eliade, 1969: 127-130). “La mujer, para los románticos es concebida como la forma, la imagen celestial o angélica del hombre (...). Así el amor sexual no debería ser confundido con el instinto de reproducción: su verdadera función es la de ayudar al hombre y a la mujer a integrar interiormente la imagen humana completa, es decir, la imagen divina original” (128).



G. Rojas e Hilda.

que se devela en el acto erótico, igualado al poético y así al religioso. Hay, a mi parecer, una unión entre el “Muerto”, el “Torreón del Renegado” y la *voz lírica* del poema. Existiría una conjunción en los distintos planos que son representados por los distintos “personajes” que conformarían una tríada, una totalidad asentada en la presencia de Hilda, quien representa a *Sofía*: virgen sabia que hará volver al hombre al Paraíso, ya que es ella y no otra la que decide plantar en *Chillán de Chile arriba* su morada:

Sofía, la virgen divina, se encontraba originalmente en el hombre primordial. Este quiso dominarla, y entonces la virgen se separó de él. Ella era la guía espiritual, la intermediaria entre el alma del mundo (demiurgo) y las ideas (pleroma) o plenitud, virgen que se la asocia con la vuelta al paraíso, puesto que ella es el alma del exilio (Cirlot, 1991: 415-16).

Vista a Hilda en semejanza con *Sofía* entendemos el hecho que ella proponga el lugar de la morada. Hilda se convierte así en la “iluminada” al igual que el poeta, quien en poemas futuros la llamará la Revelación¹³. Es ella quien interpela a esta trinidad para crear allí el espacio sagrado en donde podrán proyectarse —ella y el poeta— hacia el infinito para “oír al Padre”, acción de oír esa *voz*, la *única voz* del poema “Al silencio”, que es capaz de captar en lo profundo al agua, a las piedras, al aire, voz que el hablante lírico quisiera reproducir.

Hilda percibe la comunión de esta tríada, puede leer los signos que se proyectan en su contorno, es capaz de vivir en sí la hierofanía: por eso usa el pronombre *nosotros* para interpelar a esa trinidad, se sabe complemento fundamental para que lo sagrado ocurra, se sabe piedra fundacional al formar con el poeta: la unidad en el amor con lo que pueden retornar juntos al Origen, idea ésta, que se basa en la concepción del Uno del sufismo, como lo explica Coddou¹⁴:

[Gonzalo Rojas] coincide en el apoyo de una teoría esencial de la unidad, como tal ésta se desarrolla en el movimiento ascético místico inspirado en el primitivo cristianismo.

Para el sufí el amor es el Alma del Universo. Gracias al Amor el hombre tiende a retornar a la fuente de su ser. El conocimiento de la divinidad no se da a través de los sentidos (ya que Dios es inmaterial), ni por el entendimiento (pues Dios es impensable), sino por la iluminación, la revelación o la inspiración (Coddou, 1997: XLI).

Es a través de Hilda que se le revela la luz al hablante, de igual modo

¹³Léase el excelente ensayo escrito por M. Coddou sobre “Tres poemas”, allí se da cuenta de la imagen de Hilda como la Revelación que se da sólo una vez.

¹⁴El crítico es el primero en estudiar la relación entre la filosofía sufí y la escritura rojiana. Entrega una buena aproximación en el prólogo al libro *Poesía selecta* de Gonzalo Rojas.

como se le revelara a los profetas para poder unir la realidad concreta con el sentido último de la existencia. Hilda y el hablante se proyectan, así, como pareja original enlazada a lo Uno. Por la unión en una trinidad el Torreón adquiere su máxima personalización en la tercera parte del poema; el Torreón crece en su madera fragante, fragancia de la naturaleza, que transporta a la pareja a un espacio singular, y desde ahora en adelante el Torreón se irá formando a sí mismo con materiales como la piedra y el aire, que se identifican con el acto poético. El Torreón se arma a modo de fortaleza, de barco que no navegará sino en océanos de conciencia y de espíritu, relación que se establece a partir de la imagen de la ventana en la altura, del mismo Torreón. Para Cirlot la ventana creada en una torre simboliza la grandeza de espíritu que se encuentra en el acto de amar. Eliade, por su parte, en *Imágenes y símbolos* asocia la ventana con el filo del cuchillo, debido a que el cuchillo en el mundo oriental representa el difícil traspaso al otro mundo, que se muestra como de extrema sensibilidad: es el espacio donde viven los poetas:

No es fácil andar sobre el filo afilado de la navaja, del cuchillo, dicen los poetas para expresar las dificultades del camino (que lleva al conocimiento supremo) (Eliade, 1983: 90).

Esta dificultad —que parece venir del mundo profano— se puede comparar con la experimentada en el mundo religioso:

La puerta es estrecha y angosta al camino que conduce a la vida, y pocos son los que lo encuentran (Mateo, VII: 14).

Retomando: la ventana, el filo del cuchillo, la puerta angosta, son todos símbolos que muestran el paso a la trascendencia y lo difícil que resulta el llegar a ver a Dios como Amor. Hermoso resulta apreciar, en el poema que estamos analizando, que este camino el *héroe* no lo hace solo como es tradicional —el viaje que caracteriza al héroe y tras el cual alcanza la Gloria—, sino que se realiza acompañado por la amada a quien se la percibe en sus múltiples valencias pero, por sobre todo, por su función suprema que es el permitir el acceso al Todo, al poseer ella la característica de la sabiduría.

Para el hablante ella no es un ser otro, sino lo otro que es la mitad de sí mismo.

Se nota una conexión entre la primera estrofa y la tercera:

A esto vine, al Torreón
del Renegado, al cuchillo
ronco de agua que no escribe
en lo libérrimo agua ni
pétalos pero cumbre escribe y descubre, nieve aullante, límpidas
allá abajo las piedras.

(G.R., *Poesía selecta*: 26-7).

Los símbolos de esta primera estrofa, las dudas, las preguntas y las afirmaciones se repiten en la tercera estrofa, pero ahora como un sueño, como un deseo que logra su máxima concreción, el Torreón alcanza la vida en este instante, se muestra en su totalidad como una hierofanía. Así el “A esto vine, al Torreón” encuentra su respuesta en la tercera estrofa y se entiende como el encuentro con el lugar sagrado, mítico, que comunica al yo poético y a su compañera con lo Otro Supremo:

Viniera y parárase el Torreón
del Renegado, creciera vivo
en su madera fragante, lo
angulara aéreo todo del muro pétreo
a lo diamantino de la proa
del ventanal, tramara la escalera
nerviosa en el acero de los amantes, besara
el aire la hermosura de dormir ésta
y no otra sección áurea, subiera sola la imaginación,
el agua.

(G.R. *Poesía selecta*: 27).

El Torreón, personificado y accionando, va construyendo su propio mundo. El milagro que supone tal hecho refuerza su carácter mítico, de creación producto del deseo divino de manifestarse en una circunstancia específica. El Torreón llega a tramar la “escalera / nerviosa en el acero de los amantes”, comunica a los amantes con el más allá pero, al mismo tiempo, los comunica con el pasado y el futuro, marcando el juego de la genealogía, que adquiere valor de infinito simbolizada en la escalera. Se advierte la fortaleza en el acero, que remite tanto a una descendencia eterna como a la duración del amor infinito. En esta proyección se da una suspensión del tiempo que nos indica que el yo poético de este instante ha entrado a una dimensión cósmica en la que él se integra a un Tiempo Superior. Como afirma Eliade en una interpretación del tiempo:

El ritmo respiratorio del gran yogin llega a integrar perfectamente el ritmo de el Gran Tiempo cósmico.

Pero esta integración en el Gran Tiempo cósmico no suprime el Tiempo en cuanto a tal; tan sólo lo ha cambiado de ritmos: el yogin vive un Tiempo cósmico, pero, sin embargo, sigue viviendo en el tiempo (Eliade, 1983: 94).

Así en el poema de Rojas: a quien identificamos con el gran yogin, pues éste en su cultura no es sólo un “sacerdote”, sino también un poeta que es capaz de alcanzar la luz que se encuentra más allá del mundo concreto¹⁵.

¹⁵El *svetás'vara* Upanisad señala con cuidado las *formas preliminares del Brahman* que se revelan durante la práctica yoga a través de las epifanías luminosas, que son las siguientes: la nie-



La doble temporalidad, en el Torreón, se muestra en formas verbales del poema que se proyectan como deseo, por un lado, en las acciones que ese podría llevar a cabo, pero que sólo se dan en el ideal del yo lírico cuando alcanza un estado de iluminación; y el tiempo en que el yo lírico se establece para contarnos su historia. En efecto, el yo poético une dos tiempos, dos corrientes de energía que se traducen en la temporalidad de la acción, el primero es donde se proyecta un anhelo de que aquello ocurra, como muy bien lo estudia Coddou¹⁶; y el segundo en que el Torreón se personifica y realiza lo que de él ha proyectado el hablante. El choque de las distintas temporalidades se transforma en un tiempo sagrado en que se puede alcanzar a ver la luz, el relámpago. De la unión de los opuestos se produce un estado no condicionado en el cual, según Eliade, “no existe día ni noche y no hay enfermedad ni vejez” (95). Para los yogin –poetas en su cultura–, ese estado se logra trascendiendo al más allá por una apertura, puerta estrecha –ventana en el caso de Rojas–, que hace traspasar al hablante lírico, al igual que al yogin, a un mundo superior. Así en palabras de Eliade “se precipita en el vacío samadhi”, estado que generalmente se traduce como éxtasis (...). “Así el yogin acaba por ser un liberado de la vida” (95), esto produce un vivir en un *nunc stans*, presente eterno, pues el tiempo se ha ritualizado.

En los últimos versos de la tercera estrofa se ve una nueva separación de las “personas” Torreón - Hablante - Muerto. Quien toma la palabra es el yo lírico para mostrar su deseo de regresar a ese estado idílico que significa el descubrimiento de la comunicación con el Todo, quiere regresar al instante de unión con la sección áurea de la que habla en el poema.

El hablante en la cuarta estrofa se proyecta desde un pasado remoto y va dibujando el cómo vio al Torreón y a su Amada en el instante del “alumbramiento”¹⁷:

Véolo desde ahora hasta más nunca así al Torreón
–Chillán de Chile arriba– del Renegado con
estrellas, medido en el tiempo que arde

bla, el humo, el sol, el fuego, el viento, los insectos fosforescentes, *el relámpago* (destacado mío), el cristal y la luna (Rahakrishnan, 1953: 121). En Gonzalo Rojas tal estado es llamado, por el poeta, como el relámpago, baste recordar uno de sus libros cuyo nombre es *Del relámpago*.

¹⁶Para Coddou: “Las formas verbales de la estrofa dependen de un verbo tácito –que podríamos reconstruir como ‘quisiera que’ o ‘me gustaría que’– cuya formulación, de haberse dado, no alcanzaría de ningún modo la eficacia expresiva que conlleva su ausencia” (Coddou, 1985: 289). Coddou está analizando el ritmo y su configuración como parte fundamental en el poema.

¹⁷Palabra que usa Coddou, en su análisis de la poesía rojiana y la filosofía sufi, para mostrar el encuentro del yo lírico con la experiencia mística: “Los santos del Islam, los Walies, según el sufismo, en sus momentos de éxtasis se elevan a la altura de la profecía, en un íntima relación con la Divinidad: se le permite al santo descender el velo que oculta el mundo sobrenatural, el ‘mundo invisible’. Al que experimenta los arrobos o éxtasis se le llama ‘Mayzub’, que quiere decir atraído, arrebatado, arrobado, enajenado, extasiado, alucinado. Gonzalo Rojas, según recordamos, habla de el *alumbrado*” (Coddou, 1997: XLIV).

y arderá, leña
fresca, relincho
de caballos, y a Hilda
honda que soñó este sueño, hiló
hilandera en el torrente, ató
eso uno que nos une a todos en el agua
de los nacidos y por desnacer, curó
las heridas de lo tumultuoso.

Los cuatro primeros versos remiten al alumbramiento, al portento milagroso vivido en la estrofa anterior, los símbolos luminosos están indicando la epifanía religiosa que se eternizará *hasta más nunca*. Aparece en esta estrofa un nuevo “personaje”, el Renegado, quien es descrito con el símbolo de la estrella unida al fuego, “que es un símbolo del centro, de la fuerza del universo en expansión” (Cirlot, 1999: 199). El yo lírico se identifica con la vida del Renegado, del Ángel caído que creará nuevas formas de vida basadas en la rebeldía profunda, ambos se convierten en ángeles caídos que fundan su nuevo Paraíso. Cito del poeta “Le pondremos Renegado”:

(...) Cuentan los arrieros lo que acaso sucedió. Hubo una vez un fraile, en el siglo XVII, que se robó a una hermosa e intentó pasar con ella a la Argentina por esos altos desfiladeros. Dios lo hizo piedra y de su llanto nació el río. Ese es el Renegado que viene a suicidarse de puro desconsuelo a unos 4 kilómetros más abajo de mi casa tirándose de bruces sobre otro río: el Diguillín.

Arcángel o demonio, pero arcángel. Pienso que nos esperaba para ser nuestro. Allí, en un ángulo portentoso levantamos la morada permanente de los errantes para conjurar los exilios. El Torreón es de alerce, de mañío y laurel, de castaño y pino fragante. De amor.

(G.R. *Poesía selecta*: 36).

En este nuevo paraíso arderá *leña fresca* porque el espíritu del lugar está conformado por madera, por árboles autóctonos de Chile y no otro lugar, lo que indica el encuentro con la madre tierra y el reconocimiento de la necesidad de establecerse de nuevo en el espacio materno¹⁸. Los relinchos y la presencia del caballo remiten a la figura paterna. Para Rojas el caballo le recuerda al padre que perdió en su infancia¹⁹. El Torreón se convierte en el lugar donde se funden el encuentro con el padre y la madre, el lugar donde encuentra sus orígenes y raíces.

Pero es Hilda quien hiló el torrente, es ella quien soñó el sueño, es ella quien descubre el espacio, cumple con el papel de creadora de cosmos: se-

¹⁸Sabemos que Gonzalo Rojas cuando escribe este poema viene llegando del largo y penoso exilio a que lo obligó la sangrienta dictadura de Pinochet.

¹⁹“Sí tengo una imagen de mi padre, una imagen fuerte pegada a mi alma, y es por eso que he

gún Eliade en un mundo religioso al Universo se lo ve como una gran red, un tejido, un paño, o simplemente hilos:

Este tupido simbolismo expresa dos cosas esenciales: por una parte, que en el Cosmos, lo mismo que en la vida humana, todo se halla ligado por una textura invisible y por otra, que ciertas divinidades son las señoras de esos “hilos” que, en última instancia, constituyen una vasta ligazón cósmica (Eliade, 1983: 100).

Así Hilda es quien ata a la voz lírica con su origen, con su identidad, pero al mismo tiempo hace que éste reconozca un origen mayor puesto que lo une con el agua, el principio del universo; por este medio ella cura las heridas de lo tumultuoso, referencia a las heridas del exilio, físico y espiritual, debido a esto el hablante dice:

—Paz

es lo que les pido a los alerces que me oyen: paz
por ella en el ahí fantasma.

(G.R. *Poesía selecta*: 27).

En la segunda estrofa es Hilda quien solicita al Muerto un lugar para morar; es ella quien sabe que allí el hablante, su compañero, se encontrará con el padre, con la madre, con el origen. Hilda sabe que su petición será aceptada, porque ella encarna la Revelación. En la cuarta estrofa y final, el yo lírico es quien pide “paz” a los alerces (que simbolizan el hilo conductor, la unión del cielo con la tierra); esta petición la formula cuando Hilda ya no existe en el poema, cuando se ha integrado a una dimensión mayor, su figura, ahora forma parte del paisaje.

Finalmente, observamos una unión entre la primera línea del poema y la última, lo que obliga al yo poético a re-comenzar con el poema creando un ciclo, una temporalidad mítica. Si se toma en cuenta la ya enunciada similitud entre el yo poético y el Renegado, se encontrará lo que mayormente los une: su rebeldía, sus similitudes con el ángel caído hacen que nieguen el orden temporal que se estatuye en la ley patriarcal, hay una rebelión contra el tiempo concreto, histórico, su nostalgia es el de un retorno periódico al tiempo mítico de los orígenes: “Al tiempo Magno” (Eliade, 1968: 9). Así el

escrito alguna vez sobre él, sobre su búsqueda, al igual que lo hace Juan Rulfo. Esto es el mito del padre pero no en el sentido kafkiano, sino algo así como andar a la siga de su fantasma, de su progenie, de su qué sé yo. () Cuando murió mi padre nos dejó a cada uno algo. A mí me tocó un caballo, aunque no era el mismo caballo que usaba para ir a la mina, sino un potro muy bonito, colorado. Cuando murió mi padre, todo el mundo lloraba, como es lógico. Yo miraba estas escenas de la muerte (...) Pero no sufría, es decir no registré el llanto en ese momento () Un día me robaron el caballo y con ese despojo se me produjo la mutilación real del padre”. Sección cronología en *Poesía selecta* de Gonzalo Rojas (307).

poema se va haciendo una y otra vez, creando un tiempo atemporal, una historia ahistórica y de este modo un propio Paraíso. El Torreón del Renegado, entonces, se presenta como el espacio mítico.

BIBLIOGRAFÍA

- Caro, Julio: *Algunos símbolos y mitos españoles* (Guadarrama, Madrid, 1959).
- Cirlot, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos* (Labor, Barcelona, 1991).
- Coddou, Marcelo: *Poética de la poesía activa* (Lar, Madrid, 1984).
- : *Nuevos estudios de la poesía de Gonzalo Rojas* (Sin Fronteras, Santiago, 1986).
- : Prólogo a *Obra selecta* de Gonzalo Rojas (Ayacucho, Fondo de Cultura Económica, Santiago, 1997).
- : “‘Tres poemas’ ejemplo de poesía erótica en Gonzalo Rojas”, *Estudios Filológicos* N° 32, 1997: 105-123.
- Eliade, Mircea: *Lo sagrado y lo profano* (Guadarrama, Madrid, 1967).
- : *El mito del eterno retorno* (Emecé editores, Buenos Aires, 1968).
- : *Mefistófeles y el Andrógino* (Guadarrama, Madrid, 1969).
- : *Imágenes y símbolos* (Taurus, Madrid, 1983).
- Jung, Carl: *Transformaciones y símbolos de la libido* (Emecé, Buenos Aires, 1952).
- Otto, Rudolf: *Lo numinoso* (Gotha, Barcelona, 1923).
- Rahakrishnan, Sady: *The Principal Upanisads* (New York, 1953).
- Rojas, Gonzalo: *Obra selecta* (Ayacucho, Fondo de Cultura Económica, Santiago, 1997).
- Sefamí, Jacobo: *El espejo trizado* (UNAM, México, 1992).
- Testi, Gino: *Diccionario de alquimia y química antigua* (Taurus, Barcelona, 1990).

EL SEÑOR QUE APARECE DE ESPALDAS

GONZALO ROJAS

El señor que aparece de espaldas no es feliz, ha ido
varias voces a Roma pero no es feliz, ha
meado en Roma y no tiene por qué ocultarlo pero no es feliz,
 ha desaguado
a lo largo de Asia desde los Urales a Vladivostock pero no es
 feliz, en
excusados de lujo en Africa pero no es feliz, encima de los aviones
vía Atenas pero no es feliz, en espacios
más bien reducidos lluviosamente en Londres al lado
de su mujer hermosa pero no es feliz, en las grandes playas de
América precolombina pero no es feliz, con un diccionario etrusco
y otro en alemán desde las tumbas Ming a las pirámides
de Egipto pero no es feliz, pensando en
cómo lo hubiera hecho Cristo pero no es feliz, mirando
arder una casa en Valparaíso pero no es feliz, riendo en
 New York de
un rascacielo a otro pero no es feliz, girando a
todo lo espléndido y lo mísero del planeta oyendo música en barcos
de Buenos Aires a Veracruz pero no es feliz, discutiendo
por dentro de su costado el origen pero no es feliz, acomodándose
no importa el frío contra la
pared aguantando todas las miradas
de las estrellas pero no es feliz

el señor que aparece de espaldas.