

GONZALO ROJAS: *LA MISERIA DEL HOMBRE*. Edición crítica, cronología y bibliografía de Marcelo Coddou con la colaboración de Marcelo Pellegrini (Valparaíso: Universidad de Playa Ancha / Refinería de Petróleo Concón, 1995). pp. 131 + CLXVII.

EDGAR O'HARA
University of Washington

Gonzalo Rojas es uno de esos poetas cuyo primer libro se convierte, a la luz de sus obras posteriores, en una referencia obligada para el lector y la crítica en general. No se trata, por cierto, del libro primerizo que, como en el caso de Huidobro, fungió de trampolín juvenil: *Ecos del alma*, por ejemplo, de 1911, tiene mero valor arqueológico en la obra de quien cinco años más tarde, con *El espejo de agua*, estaría ya en otra cosa...

La miseria del hombre salió en 1948, cuando Rojas contaba ya con la edad suficiente como para estar seguro de dónde se estaba metiendo con las palabras. El escritor mismo se refiere a esta publicación como *libro-cantera* (LXXVII), descripción atinadísima si consideramos que el poeta hizo usufructo de estos poemas en *Contra la muerte* (1964) y más todavía en *Oscuro* (1977). Sin embargo recién ahora podemos verificar hasta qué punto y de qué manera se ha dado tal “autocanibalización” poética. Muchos de los que hablaban del libro legendario lo hacían en calidad de transmisores de una piedra de toque invisible, anclada en el pasado. ¿Dónde consultar ese preludio?

Ahora tenemos, a disposición nuestra, un monumento en todo el sentido de la palabra. Y descubrimos, pues, que *La miseria del hombre* era un señor libro, sólido, ejecutado con maestría de bardo (sobre este punto volveremos más adelante). No se trataba de un conjunto desigual, pero sí (obviemos las dilaciones) de un primer libro que reconoce el ascendiente rokhiano y –sospecha en ristre– se propone decirle adiós a la influencia nerudiana, sobre todo de *Residencia en la tierra*. Para muestra, un botón: el poema “La sangre” –no recogido después ni tampoco “saqueado”– empieza con los siguientes versos: “Me pasa que estoy lleno, que ya no puedo más de oler el mundo, / que me ciega la ira de tanto estar en vela, / que me confundo, que vacilo...” (113). Basta pensar en el comienzo de “Walking around”, de Neruda, para entender contra quién es la batalla. Al respecto, fue don Ricardo Latcham quien habló –en su breve comentario de 1948– de esta presencia: “Desde los primeros acentos de este libro se percibe que estamos ante un escritor de abundante lenguaje, bien abastecido de palabras, algo sometido a los influjos de Neruda, pero, por lo general, atrevido, suelto, variado, sensual y arbitrario” (LXXXVII). Volvamos entonces al principio y examinemos las bondades de este legado bibliográfico (que hoy es posible sopesar, incluso físicamente).

El libro reproduce de manera facsimilar, en papel de estraza y buen gramaje, la edición príncipe, lo cual es ya un mérito porque incluye las ilustraciones de Carlos Pedraza, las mismas que permiten incorporar las cuatro partes y el epílogo a la dominante visión expresionista. Luego, en un papel entre ceniciento y calizo (si cabe la imagen), entramos en las secciones críticas del volumen concebido por Marcelo Coddou –escritor metido a fondo en la obra de Gonzalo Rojas– y hecho con la ayuda y el talento de un joven poeta de Valparaíso, Marcelo Pellegrini. Las notas a cada poema nos informan de las variantes posteriores y son utilísimas para futuros trabajos; en ellas se ve a las claras la obsesión de Gonzalo Rojas con las fechas de composición de los poemas. “En el taller de Gonzalo Rojas”

consta de varias aproximaciones al autor y la obra: los escritores de su predilección, el simbolismo de esta poética, entre los temas. Un acierto redondo es la inclusión de los comentarios que recibiera el libro apenas vio la luz, y que leemos en la parte siguiente: “*La miseria del hombre* ante la crítica”. Esta sección recoge (amén de unas declaraciones de Enrique Lihn) dos trabajos notables: “Descripción de la poesía de Gonzalo Rojas”, de Alfredo Lefebvre, publicado en 1953, y “*La miseria del hombre* como viaje de descubrimiento”, de Lilia Dapaz S., estudio inédito hasta la fecha. El volumen se cierra con una cronología y bibliografía. Habrá que repetirlo: es una edición de lectura placentera, pero sin exclusión del rigor académico. Los devotos de la poesía de Gonzalo Rojas debemos agradecer esta iniciativa.

Entremos en otros aspectos del libro original. Es de especial interés la observación de Coddou/Pellegrini sobre el expresionismo literario, porque remite a una de las opciones que tenía en esa época el poeta para distanciarse de la retórica nerudiana. Me refiero al acercamiento, soterrado o quizás de carambola, a Vallejo, cuya impronta (en el sentido más positivo del término) es visible en la producción posterior de Gonzalo Rojas. Así empieza un poema, para más señas titulado “Por Vallejo”, de *Oscuro*: “Ya todo estaba escrito cuando Vallejo dijo: –Todavía. / Y le arrancó esta pluma al viejo cóndor / del énfasis...”. Esta labor de “arrimarse” y hacer nido en lo enfático (uno de los rasgos del expresionismo) le sirvió a Rojas doblemente: por un lado, se alejó de Neruda; por otro, mediante la exageración o el dramatismo expresivo aprenderá –por curioso que parezca– el recurso contrario, es decir, la síntesis. Y es que *no* debemos perder de vista un dato crucial: el autor de *La miseria del hombre* prepara a conciencia este libro porque sabe que de él dependerá su futuro, su lengua personal. Citemos unas observaciones pertinentes de la sección “El taller de Gonzalo Rojas” (cf. “El trabajo con la palabra: un recorrer lúcido el camino del hallazgo”):

Y es precisamente cuando se estudia el trabajo cumplido por el autor en los textos de su primer libro que se logra apreciar la labor de depuración a que sometió lo que él mismo vendría a reconocer como voz enfática. Basta examinar las notas con que hemos acompañado cada texto para establecer las categorías que parecen tener más probabilidades de haber ocasionado las variaciones que experimentan en versiones posteriores: concentración, ritmo, sonoridad atenuada, mayor visibilidad de lo esencial. Y no es difícil deducir cuál es la unidad de actitud común a todas las modificaciones: alcanzar un máximo de intensidad lírica, atenuando los excesos. (LXXVIII-LXXIX).

Y esta atenuación, en efecto, tiene una praxis bastante cercana –lo mencionan nuestros editores– a la actitud de Juan Ramón Jiménez de “revivir” los poemas, en su caso vertiéndolos en prosa cuando el poeta *sentía* ese impulso necesario (ocurrió con uno de los más famosos: “Espacio”). Pero en Gonzalo Rojas la “revivificación” opera por cortes y escondites del sentido:

...más que un estricto “rehacer” tiende a “deshacer”, a destroncar el cuerpo del poema, a trabajarlo en su contextura verbal para que, desembarazado de cualquier rigidez (la que caracteriza todo lo que posee una estructura pensada como conclusa en sí misma, luego, inamovible, inmodificable), gane en liviandad, en alas y aire... (LXXX).

Esto nos devuelve al comienzo de nuestras líneas y a la función del bardo en el sentido de relator de experiencias que enlazan al individuo con la comunidad. Véase “Fundación de Valparaíso”, el extenso poema de cierre, y sus versos decidores: “Yo fundo esta ciudad a cuatrocientos años de haber sido pisada / su playa por el goda, / en el nombre del viento que sale de las rocas / a través de los poros de sus calles estrechas, / como de una mujer de natural sortija / emana el porvenir de sus entrañas / por la matriz de labios cerrados en su angustia” (127). Lancemos una hipótesis: la poesía “inicial” de Gonzalo Rojas sufre una metamorfosis que va del expresionismo (poemas que además son cuentos o se leen como epístolas) a la austeridad de quien esconde su anécdota y entrega a cambio una recolección de astillas (y que no siempre implica una reducción de versos). Sólo así se explica el obsesivo afán con las fechas de cada composición, incluidos los cambios, los equívocos, los olvidos (fascinante deviene la discrepancia que surge a veces entre la memoria del poeta y el dato, que tomamos por acucioso, de Hilda May, autora de un libro notable sobre la obra de su marido...). La reorganización de ciertos fragmentos, que fueron extraídos a propósito para constituir otros recintos de significación, apunta a un tipo especial de historia. Sea entonces la recepción de un momento expresivo: ya no es tanto el asunto contado con ayuda de innumerables imágenes (cargando las tintas en lo grotesco), sino la chispa que será rodeada de enigmas para el lector. Nace, pues, la retórica más definida de Rojas. *The rest is history*, como dicen por acá. Sea un ejemplo concreto, el poema “Carta del suicida”:

Juro que esta mujer me ha partido los sesos,
porque ella sale y entra como una bala loca,
y abre mis parietales, y nunca cicatriza,
así sopla el verano o el invierno,
así viva feliz sentado sobre el triunfo
y el estómago lleno, como un cóndor saciado,
así padezca el látigo del hambre, así me acueste
o me levante, y me hunda de cabeza en el día
como una piedra bajo la corriente cambiante,
así toque mi cítara para engañarme, así
se abra una puerta y entren diez mujeres desnudas,
marcadas sus espaldas con mi letra, y se arrojen
unas sobre otras hasta consumirse,
juro que ella perdura, porque ella sale y entra
como una bala loca,
me sigue adonde voy y me sirve de hada,
me besa con lujuria
tratando de escaparse de la muerte,
y, cuando caigo al sueño, se hospeda en mi columna
vertebral, y me grita pidiéndome socorro,
me arrebató a los cielos, como un cóndor sin madre
empollado en la muerte.

(89)

Este poema nos servirá de modelo, pese a que en la edición de *Oscuro* (1977) haya sido acogido sin cambio alguno (salvo el añadido de una fecha: 1940). Ocurre que el texto “original” no fue el que conocemos de *La miseria del hombre*, sino un relato previo que daría pie al proceso de transformación. Cuenta el poeta:

“Carta del suicida” era originalmente un cuento que yo escribí en 1937. Apareció, a petición de Jorge Millas, en la *Revista Universitaria* dirigida por Alvaro Bunster. Pero no era una prosa tradicional, tenía un frescor distinto que le gustó a muchos narradores de la época, como a Miguel Serrano, por ejemplo. Ahí, en unas quince páginas, yo describía unos encandilamientos amoriles. (XXVIII).

Igual cosa podemos decir del famosísimo “Perdí mi juventud”, que empieza con la siguiente estrofa: “Perdí mi juventud en los burdeles / pero no te he perdido / ni un instante, mi bestia, / máquina del placer, mi pobre novia, / reventada en el baile” (83). El poema en sí es una elegía a la muerte súbita de una joven que representa, claro está, el puro erotismo; pero, a la vez, se convierte en símbolo y quizás sea el eje poético de *La miseria del hombre*. Y es que a través del libro asistimos a un canje sutil de placeres: carne y verbo, orgasmos y epifanías. Todo ello ocurre principalmente en las casa de citas, hayan sido “reales” o “imaginarias”. Las sábanas, el cortinaje, el lienzo, las camas: envolturas de la sensualidad y, por qué no, del artificio expresivo. Incluso la manía carnívora (una “putrifagia” de guiños expresionistas) se halla teñida del mismo comercio que por obra del lenguaje logra el hablante con dos ámbitos: un más allá intelectual (la poesía, la palabra: belleza insólita) y el tránsito sexual (el arrebató del verbo, la palabrería: prostitución). Esto que ha de sonar a osada irreverencia, se encuentra en el sedimento mismo de “Perdí mi juventud”. Apunta, otra vez, nuestro autor:

Yo tenía 22 años cuando lo escribí, y en ese tiempo íbamos mucho a los prostíbulos que había frente al mercado de la calle San Pablo. No sólo bailábamos allí el encanto del fornicio, sino que también íbamos con Jorge Millas a jugar ajedrez, a mirar. Una noche fui a ver a mi moza, una muchacha que me gustaba mucho, y cuando llegué al segundo piso encontré que la estaban velando. Fue un golpe fuerte y de ahí sale el poema. (XXIV, subrayado mío).

Hay que prestarle atención a “La lepra”, ese poema que insinúa con nitidez, en el contexto del arte, la existencia de estas dos esferas. Aquí el profesor de Retórica es un pálido símbolo de la carga que ofrece: “Y vaciaba un paquete / de algo blando y viscoso / envuelto en diarios viejos como un pescado crudo, / sobre la mesa en que él oficiaba una misa...” (115). Allí no podía haber un contrapeso, bien lo adivina el hablante, y por ello se llega al límite: “Yo tuve que cortarme la lengua en la raíz / para librarme de la lepra” (116). Drástica acción metafórica. Efectivamente, la anécdota (que por lo visto causó furor en el Valparaíso de la época, como indica Hilda May, cf. XXXIII) da cuenta de ese estado de gracia poética que subyace al simple “relato”. El libro, a la luz de estas constataciones, puede a su vez leerse como una pugna entre lo sublime y aquello que, sin pretender venir de lo popular, está abriéndose un camino mitad tanteo mitad certeza. Y la manera en que se expresa tal situación es mediante la discordia entre lo alto y lo bajo: “Me paseo furioso, / cortado en dos mitades milenarias, / como el gran mar que tiene dos cabezas erguidas / para mirar arriba y abajo la tormenta [...] Así vivo en lo hondo de mis cinco sentidos / mil años boca arriba y otros mil boca abajo, / pues necesito entrar a saco en cada cosa...” (“Descenso a los infiernos”, 61-62). Todo el libro está recorrido por dicha oposición.

Presenciamos, verdaderamente, una *cantera*. Gracias al esfuerzo de dos tocayos, Coddou y Pellegrini, el lector tiene delante suyo no sólo la prueba sino un disfrute: el placer con que un poeta reconstruyó, desde la victoria, su batalla primordial.