

La poesía de Gonzalo Rojas y la agonía de la modernidad¹

FELIX MARTINEZ BONATI*

En vista de los análisis y exégesis que nos ofrecerán en las sesiones venideras algunos de los mejores conocedores de la poesía hispanoamericana, tanto mi menor experiencia en esta especialidad como el lugar preliminar de mi presentación parecen recomendar enfáticamente que intente una introducción general al horizonte histórico y antropológico de esta poesía. Es lo que trataré de hacer. Ello permitirá sugerir una interpretación de los orígenes de la obra y, si la suerte es benévola, dar algún estímulo nuevo para el estudio propiamente poetológico. Como es natural, no podré evitar la repetición de algunos puntos ya bien observados en los trabajos que establecieron la tradición de los estudios rojianos, desde los iluminadores aportes de Alfredo Lefebvre a los volúmenes de Marcelo Coddou, Nelson Rojas, Enrique Giordano, el coloquio de Berlín publicado en el *Ibero-Amerikanisches Archiv*, muchos otros estudios de una bibliografía extensa y creciente, y el tan fundamental como bellísimo libro de Hilda May². Trazaré, pues, un

¹Texto de la conferencia leída el 27 de octubre de 1998 en la Universidad de Concepción. Mi gratitud para Claudio di Girolamo y Luisa Ulibarri, quienes me invitaron a participar en las jornadas de estudio y celebración de la obra poética, universitaria y cívica de Gonzalo Rojas.

*FÉLIX MARTÍNEZ BONATI: Ensayista Ph.D. Profesor de la Universidad de Columbia, Estados Unidos.

²Lefebvre, Alfredo, "Descripción de la poesía de Gonzalo Rojas", *Atenea*, enero-febrero de 1952, pp. 122-37; "Al silencio", en *Poesía española y chilena*, Ed. Del Pacífico, Santiago, 1958. Rojas, Nelson, *Estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas*, Ed. Playor, Madrid, 1984. Coddou, Marcelo, *Poética de la poesía activa*, Ed. Lar, Madrid, 1984; *Nuevos estudios sobre la poesía de Gonzalo*

amplio círculo en torno a esta poesía, y aunque por momentos pareceré estar hablando de asuntos ajenos a ella, les ruego que confíen en que vamos a desembocar en sus palabras y en sus imágenes.

Para evitar que nos confundan las ambigüedades de los términos más usuales, debo empezar con una definición de modernidad, en el subentendido de que todos los conceptos periodificadores son instrumentos blandos, que deben ser usados con desconfianza. Llamaré “modernidad” al período de nuestra historia que es coextensivo con la vigencia de la imagen del mundo de la ciencia moderna en el pensar del ciudadano común educado. En consecuencia, entiendo que estamos, a la hora, cabalmente dentro de este período y que no es posible ver signos convincentes de que se acerque a su fin. Ya Ortega, en las primeras décadas del siglo veinte, proclamaba el fin de la era moderna, lo que podía hacer con alguna plausibilidad porque la definía como el imperio del racionalismo. Con otra conceptualización lo hacen Romano Guardini y Octavio Paz³. El fin de la modernidad es un recurrente tópico del siglo que termina, y se ha generalizado en los últimos decenios la fórmula, de vario significado en los varios autores, de que hemos entrado en una era postmoderna. En materia de definición de términos como éstos, que se basan en palabras comunes, lo primero que puede disputarse es su mayor o menor adecuación al sentido tradicional. Bajo este criterio, creo poco feliz aplicar el término de postmodernidad a lo que hoy ocurre en nuestro mundo. Pero la violencia hecha al significado común bien puede estar justificada por su facultad de poner en descubierto aspectos ignorados del proceso histórico pertinente. Si el término “modernismo” no fuese todavía más equívoco, y pudiéramos limitarlo a lo que los estudiosos angloamericanos con él designan, y que no corresponde sino en parte menor al “modernismo” hispanoamericano, podría decirse que vivimos un período postmodernista. En este sentido, Gonzalo Rojas es un autor modernista y postmodernista y, según mi definición, hondamente moderno. Y también

Rojas, Ed. Sinfrontera, Santiago, 1986. Giordano, Enrique, *Poesía y poética de Gonzalo Rojas*, Eds. del Maitén, Santiago, 1987. Nerlich, Michael *et al.*, “Taller literario con Gonzalo Rojas”, *Ibero-Amerikanisches Archiv*, 15.1, Berlín, 1989. May, Hilda, *La poesía de Gonzalo Rojas*, Hiperión, Madrid, 1991.

³Guardini, *Das Ende der Neuzeit*, 1950; Paz, *Los hijos del limo*, 1974.

cabalmente “romántico”, pues otro posible equívoco, con cuya aclaración debo fatigarlos, es el uso que doy a la palabra “romanticismo”. Como todos, uso el concepto, cuando corresponde, en un sentido histórico restringido que se aplica al movimiento artístico que, principalmente en Alemania, Inglaterra y Francia, va de fines del siglo dieciocho a mediados del diecinueve, y que entre nosotros empieza a ocupar una extensión semejante unos tres decenios más tarde. Pero también llamo “romanticismo” a un movimiento espiritual más amplio que, abarcando las artes, y también la filosofía del Idealismo Alemán y sus derivaciones, se inicia en el siglo dieciocho y sin interrupción continúa hoy, movimiento desde sus orígenes antagónico o al espíritu o a la imagen del mundo de la ciencia moderna (aunque hacia 1800 se proclama científico y cree haber superado a la ciencia mecanicista de Descartes y Newton), e inseparable de la vigencia de ésta. La modernidad en la alta cultura es, primero, la relación polémica de racionalismo analítico y religión tradicional, y, luego, la de ciencia y pensamiento romántico. Tal pugna es la agonía de la modernidad. El pensamiento romántico toma, en esta estructura histórico-cultural, la posición de la religión tradicional, y la incluye, tanto en sus formas protestantes como católica. Pero aquí nos interesa en especial el romanticismo neorreligioso, el que se despega, poco o mucho o del todo, de las doctrinas y creencias fundadas en la Biblia y sostenidas por las iglesias. En este uso de “romanticismo”, ahora soy yo, por cierto, el que debe reconocer que hace violencia a la palabra común. Mi justificación será la ya insinuada, clásica en estos casos: que al extender así el concepto, puedo hacer ver algo de otro modo no tan claro; a saber, la continuidad de una situación intelectual a través de épocas de incesantes y espectaculares cambios.

* * *

En el capítulo primero de *La ascendencia del hombre*⁴, en que examina las afinidades anatómicas y fisiológicas que existen entre el ser humano y los animales, y destaca la particular similitud de hombres y monos, seña de su

⁴*The Descent of Man*, 1871.

común origen biológico, inserta Darwin... –entre paréntesis: el 5 de marzo de 1835, como cuenta en su *El viaje del “Beagle”*⁵, desembarcó Darwin en Talcahuano y visitó Concepción. La ciudad acababa de ser completamente destruida por uno más de nuestros terremotos, y el viajero inglés contemplaba el espectáculo conmovido y con el fascinado asombro del científico. Pero no es éste, claro, el motivo de nombrarlo aquí. Ni tampoco –aunque con ello nos sirva marginalmente de figura paradigmática– el que sea él quien encarna del modo más admirable la ética de la verdad que sostiene a la ciencia moderna, y el que su hipótesis evolucionista sea tan fecunda en la explicación de los fenómenos de la vida como efectivamente destructora del heredado sentido de la existencia humana. En ese capítulo, digo, pone Darwin una nota al pie, no en el llanísimo inglés en que están todas las otras y el texto principal, sino en latín. Se trata de algo que el delicado naturalista presiente bochornoso, ofensivo, y cuyo efecto quiere atenuar con la lengua clásica de la erudición. El asunto es, dicho crudamente en castellano, ustedes me excusarán, que observadores varios, entre ellos cuidadores de un jardín zoológico, han certificado que los antropoides machos se excitan notoriamente cuando pasan frente a las jaulas mujeres jóvenes, y que el fino olfato de los brutos les hace percibir las emanaciones que, como arcaica señal, provienen del cuerpo de la mujer.

El uso del latín para tratar temas escabrosos no es excepcional en tiempos de Darwin, y aun en el siglo veinte, en que las lenguas clásicas han dejado de ser patrimonio común de la minoría culta, se encuentran ejemplos de ello. Sin embargo, hay algo particular en el caso que comento. Darwin tenía que presuponer que la mayoría de los lectores contemporáneos interesados en su obra entendería sin dificultad el pasaje latino. Excluir de su lectura a un vulgo impertinente, o proteger al lector mujer de una revelación ingrata (si es que la incidental lectora desconoce la lengua clásica, lo que no será probable), no parecen ser motivos bastantes. Pero, sobre todo, por qué poner ese detalle en latín, y en inglés corriente toda la obra en que se intenta demostrar que el hombre es sólo una modulación relativamente reciente de

⁵*The voyage of the “Beagle”, 1845. En Charles Darwin’s Beagle Diary, ed. Richard Darwin Keynes, Cambridge University Press, 1987, en la entrada del 5 de marzo de 1835 leemos: “The two towns presented the most awful yet interesting spectacle I ever beheld”.*

la continuidad biológica, que el orden de las especies es transitorio, que es preciso aceptar la hipótesis geológica y arqueológica de una antigüedad de muchos millones de años para la vida y para la tierra—en suma: que la historia bíblica de la creación, según la cual hace sólo cuatro o cinco milenios un dios que tenía nombre propio creó de la nada universo y géneros de vida definitivos, y al hombre como algo aparte, de constitución semidivina, es un mito inconciliable con la evidencia paleontológica y la anatomía comparada. ¿No era esta teoría evolucionista mucho más escandalosa que la observación de efluvios de animal hembra en las angélicas visitantes del jardín?

¡Ah!, dirán algunos, es que Darwin vive en la pudibunda Inglaterra de la era victoriana, donde es mucho más grave la referencia a lo sexual que la herejía. Creo que debemos adoptar una actitud más crítica que la usual hoy ante las historizaciones radicales de nuestras reacciones afectivas. No somos victorianos y, sin embargo, no podemos negar que la nota al pie darwiniana—que no he podido parafrasear sin hacerme alguna violencia— genera una incomodidad específica. La observación zoológica sería de malísimo gusto si la circunstancia en que ocurre fuese la de la urbana conversación, y no la del discurso universitario, que la coloca en el ámbito esterilizado del saber—traslación análoga a la que el latín de Darwin subraya. Pero es el caso, significativo y esencial, que el arte moderno y la poesía han transgredido resueltamente los límites del decoro civilizado (y, si no siempre, al menos tendencialmente también los del bien y el mal), no sólo en la esfera de lo cómico, como ya un Aristófanes, un Boccaccio, un Rabelais y hasta un Cervantes, y no sólo excepcionalmente sino de modo regular y central, puede decirse: programáticamente. Las repetidas acusaciones de obscenidad y perversidad, las correspondientes censura y prohibición, los procesos judiciales por inmoralidad (algunos tan eminentes como los que afectaron a Flaubert y a la obra de James Joyce) y los debates político-legislativos, como el reciente en los Estados Unidos motivado por la obra del artista visual Maplethorpe, acompañan al arte y las letras superiores de los siglos diecinueve y veinte, y esto aun en las sociedades más libertarias y tolerantes de que haya noticia. Bajo estos conocidísimos y hasta triviales conflictos late una propensión bastante enigmática del espíritu moderno, que requiere explicación.

El pudor tiene una larga historia. No veo cómo pueda negarse, ni intento hacerlo, que en tanto tiene carácter de norma, está determinado por las necesidades de la sociedad y del sistema de la cultura, que exigen controlar

y, por ende, reprimir en algún grado y modo los impulsos sexuales y todo lo con ellos relacionado. Pero creo que está determinado también por una necesidad que atinge más a las aspiraciones de la existencia individual del ser humano que a su conducta social. Se trata de la condición transhistórica del ser natural que ha adquirido conciencia de sí, y que, además, empieza a vivir, a sentirse ser, en su conciencia, y a distanciarse de su cuerpo. Nos sentimos libres y en salud viviendo del pecho arriba; mejor, en nuestra cabeza. Todavía mejor, detrás de los ojos como soberanos dueños de la mirada. Y en instantes excepcionales podemos experimentar un desamarre, un estar como fuera del cuerpo: lo que se llama literalmente "éxtasis". El éxtasis religioso, el del conocimiento, el del arte. Pero ¿no existe también el éxtasis erótico en que, paradójicamente, se está radicalmente en el cuerpo y a la vez se cree poder trascender los límites de nuestro ser? La espiritualización de la carne no es un tema exclusivamente moderno. Lo encontramos en el Cantar de Salomón, en algún diálogo platónico y en el arte griego en general, en la poesía del amor cortés y los "romanzi" del medioevo (de donde, hacia 1800, se deriva la palabra "romántico" en su acepción moderna). Pero la consagración del cuerpo es muy ambigua e incierta en la larga tradición del arte de la era cristiana. Carece de imagen precisa y se ahoga bajo el peso de la norma ascética dominante. También en esto, el Renacimiento reanuda proyectos vitales de la Antigüedad clásica.

Es parte de la voluntad inherente a nuestra cultura tradicional (y sin duda también a la de otras, pero me limito a hablar de la nuestra) el que el sujeto ha querido no sólo residir de preferencia en su mente, sino ser, en lo más íntimo de su ser, no su cuerpo, sino su alma. Si soy en último término mi alma, estoy exento de la caducidad y final corrupción de mi cuerpo y, en consecuencia, puedo sentirme intocable frente a las fuerzas de la naturaleza y puedo tener fe en mi inmortalidad. En estos términos de invulnerabilidad del yo interior describe Kant la experiencia de lo sublime, y recoge y modifica dentro de su filosofía crítica la fe religiosa del Cristianismo⁶.

La antropología de Kant es una de la larga serie, hasta hoy proliferante, de las concepciones metafísicas y religiosas del ser humano que lo diferen-

⁶Véase la *Crítica del juicio*, "Analítica de lo sublime".

ción del ser animal y de la naturaleza. Así como la antropología de Darwin es una culminación de otra serie, la del pensamiento materialista y naturalista –sin que lo hubiese deseado su autor, quien, antes de su viaje en el Beagle, había considerado para sí la profesión eclesiástica. Entonces, el texto darwiniano en inglés y su nota en latín llevan implícito el mismo mensaje involuntariamente antirreligioso, o, más exactamente, antibíblico, un mensaje contrario a la concepción tradicional de una dignidad sobrenatural del ser humano. ¿Por qué, pues, va sólo la nota en latín?

Pienso que, a diferencia de la tesis evolucionista, que pertenece al orden de nuestros sistemas de ideas generales sobre el universo, la naturaleza y nuestro origen y conjeturable destino, lo dicho en la nota, aunque en rigor no más que una manifestación, entre incontables otras, de la ley general, tiene el poder de la imagen concreta. Ingresa directamente en nuestro sentir inmediato de la vida. Sacude y confunde nuestra imagen habitual de la mujer y nuestras automatizadas disposiciones emocionales hacia ella. Y es ésta una imagen central y rectora de nuestro cotidiano vivir; para bien y para mal, idealizada efigie de la pureza maternal.

Ya mi anécdota darwiniana habrá hecho que algunos recuerden versos de Gonzalo Rojas, por ejemplo un breve poema juvenil. Se titula “Muchachas” (1936), y dice así:

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

Pero también otros pasajes de su obra se asocian a estos motivos de la sensualidad animal. En “Las hermosas”: “...y germinan, germinan como plantas silvestres en la calle / y echan su aroma duro verdemente”. En “El fornicio”: “...te lamiera, / te olfateara como el león / a su leona...” En “La salvación”: “...oh deseo terrible que me hace oler tu olor / a muchacha lasciva y enlutada...” Y hay más.

Tanto en los versos que he citado como en el texto de Darwin se tiene por empírica verdad la identidad zoológica del homo sapiens. Y en ambos autores puede presentirse el anhelo de sostener la autopresencia de una subjetividad libre. Pero mientras la nota darwiniana obedece a la tradicional estrategia de asegurar el sentir de la espiritualidad del ser en los parámetros de la edificada sensibilidad ascética, que aparta de la imagen preeminente del vivir los signos de la realidad aceptada en la teoría, los poemas de Rojas provienen de una mente fervorosamente volcada a la empresa integrativa de la modernidad romántica, empresa que incluye la tarea de asumir el cuerpo, sin vergüenza, exaltadamente, en nuestro orgullo de existir. No se trata, pues, de lo que Freud describe como la sublimación de la energía libidinoso, o sea su diversión de la esfera sexual a la de actividades socialmente aceptadas. Tal es la estructura del ethos tradicional. Se trata de la elevación de lo corporal mismo al rango de experiencia superior del alma. Lo cual se advierte claramente en los poemas eróticos de Rojas. En "Cítara mía", leemos: "...el cielo nos mira y se complace / en nuestra libertad de animales desnudos". Y en "Retrato de mujer": "...Voy a pintarte tu rostro en un relámpago / tal como eres: dos ojos para ver lo visible y lo invisible, / una nariz arcángel y una boca animal, y una sonrisa / que me perdona, y algo sagrado y sin edad que vuela de tu frente, / mujer, y me estremece, porque tu rostro es rostro del Espíritu".

Se me perdonará que, citando fragmentos, mutile estos poemas para señalar algunos de sus aspectos temáticos, pues lo hago confiado en que serán leídos en su totalidad y se recibirá toda su carga de sentido.

Es decidior que el olfato, este sentido el más arcaico y animal y, a la vez, la asombrosa facultad de la rememoración instantánea de mundos vividos, sea motivo tan frecuente en la poesía de Rojas. Advirtamos, empero, que la moderna empresa de espiritualización, a la que me estoy refiriendo, no se limita al cuerpo humano, ni se limita en la obra de Rojas al tema erótico. Abarca a toda la naturaleza y, a más tardar desde Emerson, también al prosaísmo de la civilización.

Llevamos ideas abstractas en la cabeza y también un mundo vivido y por vivir. Estos órdenes de la mente tienden a asimilarse de modo recíproco, pero aun la más sana inteligencia admite incongruencias notables, deja operando intactas imágenes del vivir que son incompatibles con las ideas que acepta. No basta tomar nota de una teoría convincente para que cambie nuestro sentido concreto de la vida. Más efecto tienen sobre ella, como sabe

la vieja Retórica, las figuras de la imaginación, que son por eso a veces más chocantes y a veces más liberadoras que la pálida teoría.

He evocado el fenómeno del pudor y lo he relacionado con nuestro residir en la intimidad no corpórea de nuestro ser, con la voluntad inherente a nuestra inmemorial tradición, de ser yo mi alma. Es claro que mi ser alma que carga con un cuerpo puede llegar a hacer odiosas todas las funciones de éste, no sólo las procreativas. Nuestro pasado histórico está lleno de manifestaciones de este antagonismo: ayuno, mortificación de la carne, privaciones ascéticas, abominación de los sentidos —negaciones a las que corresponden las actividades afirmativas del alma: el estudio, la contemplación, los ejercicios espirituales, la plegaria, los rituales, el cántico. Si nuestra tradición fuese unilateral y consecuente, si nuestro mundo vivido fuese coherente, el designio denodado de ser alma habría conducido a la negación radical del cuerpo, a su extinción y a la desaparición de las comunidades sostenedoras de tal norma hiperespiritual. Al considerar el peligro que para la vida representa no ya sólo el extremamiento de la moral cristiana, como enseñó Nietzsche, sino toda espiritualización radical de la existencia, no debemos desestimar el hecho de que ha habido, también en años recientes, comunidades religiosas suicidas. Tampoco, que es consubstancial a la tradición judío-cristiana el momento apocalíptico, que puede llegar a ser el anhelo ferviente de que todo esto termine de una vez y se nos redima de esta pesadumbre del vivir corporal. San Pablo, que, posiblemente atento a las palabras del Cristo evangélico, espera vivir el inminente fin de los tiempos, puede considerar inesencial a la función reproductiva y dar libre curso a su repugnancia por lo sexual. Las enseñanzas de las iglesias cristianas han estado marcadas, en variable medida, por esta degradación del cuerpo y sus placeres (lo cual otorga un enigmático contenido de significación antropológica y existencial a la creencia en la resurrección de la carne).

Para sobrevivir, las comunidades humanas corrigen constantemente su cultura, refaccionando mucho de lo viejo e incurriendo en inevitables contradicciones que hacen del espíritu colectivo un compuesto abigarrado y difícilmente sistemático. La cultura ascética de la pobreza convive con la de la riqueza y la mundanidad. El arte más opulento edifica y decora las iglesias. Al platónico desprecio se une la fiesta de los sentidos. Sobre la imperfección del cuerpo se posa la tela lisa y el diseño enaltecedor. Las bajezas de la nutrición se disimulan en el refinamiento de la mesa y las maneras. Sobre la violencia de la atracción sexual se yergue la divinización del amor.

Pero, pese a sus contradicciones, la cultura tradicional de Occidente, platónica y cristiana, la que entra en crisis con la modernidad, persevera en su control represivo, ocultamiento, disimulador adorno, o transfiguración del cuerpo, que es lo ostensiblemente deleznable, frente a la aparente perennidad del alma. No creo fácil decidir cuánta y qué sabiduría hay en esta ética. Pero desde hace siglos este sentido tradicional de la vida es sacudido por una pluralidad de fuerzas de inclinación mundana. Una cosa, sin embargo, no ha cambiado. Seguimos queriendo ser un alma que vive por encima de la naturaleza. No se trata de una convicción intelectual de que así sea, sino de un impulso a sentirse vivir así. Ese sentir se da tanto en el que piensa que en verdad su ser esencial es el alma, como en el que tiene por ilusión esa fe. Lo que deseamos para nuestro cuerpo es, precisamente, su sometimiento al deseo, su disponibilidad absoluta para el espíritu, cualesquiera que sean los fines que el espíritu se proponga.

El problema de la modernidad, en este respecto, es que la incomparable expansión del conocimiento empírico que tiene lugar desde el Renacimiento socava no sólo las convicciones teóricas o dogmáticas en que puede fundarse la certidumbre de la substancialidad del alma, sino también, poco a poco, el mundo de imágenes y el sistema de la sensibilidad que sostienen a la común facultad de sentirse inmortal.

La expansión y consolidación de la morada interior, la nutrición del alma o, como solía decirse, “el cultivo del espíritu”, es, pues, tarea común de todos, es una necesidad de la vida humana. Si la vemos desde la conciencia individual, es la necesidad última de la vida, a cuya posibilitación sirven nuestros esfuerzos de satisfacer las necesidades del cuerpo, de organizarnos socialmente, de asegurar momentos de existencia materialmente despreocupada. Cómo ocupar “el tiempo libre”, cómo hacer crecer el alma, cómo sentirse ser, es cuestión que una cultura religiosa responde, que toda cultura debe responder y todo individuo asumir para sí. Me refiero a esos momentos en que uno “se siente bien”, más aún, está feliz, y hasta puede llegar al éxtasis, ese beatífico estar fuera de sí que, en rigor, es estar como fuera del cuerpo y superlativamente en sí. Sabemos —se ha convertido en uno de los mayores problemas sociales de nuestro tiempo— que hay maneras insensatas de procurar este fin, que tienen por consecuencia lo opuesto: la tiranía de las necesidades adquiridas del cuerpo, la vaciedad y sujeción del alma y la aniquilación del estar en sí. Pero la libertad humana, forzada a elegir entre caminos rectos y errados, debe encarar también disyuntivas más sutiles que

la de estupefacientes o sobriedad, aunque obedecen a las mismas urgencias vitales. Entre ellas están las distinciones que la filosofía de la existencia ha hecho desde Kierkegaard y que se han difundido con los términos de, en lo negativo, enajenación, y, positivamente, autenticidad e identidad personal. Ortega las titula “alteración” y “ensimismamiento”. Cuando Heidegger, en *El ser y el tiempo* (Capítulo IV), describe como inauténtica una existencia dominada por las distracciones, el entretenimiento y la ocupación mundana constante que no deja tiempo para sí y encubre nuestro ser para la muerte, se suma a una tradición muy antigua que ascéticamente proscribía la distracción fascinante. En esta tradición están Platón y San Agustín, y, curiosamente, el Rousseau de la *Lettre à D’Alembert*. Condenan éstos sobre todo la afición al teatro (que hoy sería la del cine), no sólo porque se darán ahí ejemplos de baja moralidad, sino porque distraen de la verdad, la ocultan y así dificultan el ascenso del alma. Pero Heidegger no sigue a Platón, y muchos otros, en la condenación generalizada de la imagen artística. Es un pensador de la era romántica, y el Romanticismo ha rehabilitado y ensalzado la aspiración de las artes a la verdad⁷.

Hemos recordado que las ideas vigentes y las prácticas sociales concomitantes, desde el Renacimiento y los comienzos de la ciencia moderna, han ido debilitando la convicción canónica de nuestro destino sobrenatural y, a la vez, la tradicional edificación del alma como adversaria del cuerpo. El descenso teórico del alma a mero epifenómeno del organismo es hoy común presupuesto del pensamiento científico. Pero esta idea, la de que no somos más que un organismo natural, entre muchos, independientemente de si se la acepta o no en teoría, es incompatible con el sentir vivido de nuestra identidad personal. Por eso, resulta inevitable nuestro impulso a rechazar la invasión de las ideas de la ciencia (y del racionalismo ilustrado) en nuestra *imagen* del mundo. Nos inclinamos naturalmente a salvar la certeza del alma, nuestro intangible ser íntimo, de su disolución analítica y su reduc-

⁷¿Por qué pedir *verdad* de la poesía, como se hace desde Platón, aunque con diversos significados? Desde la perspectiva de nuestras consideraciones de hoy responderíamos: Porque, sin verdad, el ensimismamiento que la poesía puede procurar no ocurrirá, el poema será frágil momento de ilusión inconsecuente. Dicho de otra manera: la visión poética tiene que sostenerse en la profundidad de nuestro mundo vivido y dentro del horizonte (más remoto, pero riguroso) de las ideas vigentes.

ción naturalista. Dicho en general, todo lo que hacemos es un esfuerzo por que la muerte retroceda, en el hecho y en la imagen. Y hacer esto en una imagen veraz es la tarea de Sísifo del poeta moderno. Con su extraordinaria concisión expresa Rojas esta ambigüedad de la identidad personal en el clima ilustrado. En "El sol es la única semilla", leemos: "¿Qué eres tú? ¿Quién soy yo? / sino un cuerpo prestado / que hace sombra?" En una palabra se condensa aquí toda la compleja circularidad de la búsqueda del yo substancial: soy un cuerpo *prestado*. ¿Prestado a quién, si no a mí, que, recibiendo el préstamo, no puedo serlo y tengo que aceptarme como entidad distinta del cuerpo? Pero como esta entidad se me escurre en la reflexión, busco su solidez, de nuevo, en el cuerpo —y el círculo no cesa. (Nada diré de la densidad sugestiva de ese "que hace sombra").

La lucha del espíritu romántico con la imagen de la vida que proviene de la experiencia sistemática de la ciencia, es la agonía de la modernidad; y la imposibilidad tanto de su victoria como de su cesación, una suerte de tragedia en suspenso.

Rojas ha dado múltiple y personalísima expresión a esta agonía. Recuerdo, entre otros, el poema titulado "Contra la muerte", del que cito estas líneas:

Toco esta rosa, beso sus pétalos, adoro
la vida, no me canso de amar a las mujeres: me alimento
de abrir el mundo en ellas. Pero todo es inútil,
porque yo mismo soy una cabeza inútil
lista para cortar, por no entender qué es eso
de esperar otro mundo en este mundo.

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

* * *

Son muchos los derroteros que han intentado tomar el pensamiento y la imaginación románticos. Nos interesan aquí en especial algunos que ya están bien trazados hacia 1800. Quiero verlos como esfuerzos de restaurar la certidumbre de ser alma, o como dice Kierkegaard, la certeza de mi

felicidad eterna, o como dirá Unamuno, la tarea de aquietar nuestra hambre de inmortalidad. El tradicional trabajo de asegurar el espacio interior del ser adquiere desde fines del siglo dieciocho un giro nuevo: las sensaciones, los sentimientos y las pasiones no son enemigos del alma, como sostuvo Platón y la tradición ascética y racionalista. Por el contrario, la nutren y expanden. El enemigo es ahora la razón abstracta, desensibilizada, como lo dice ya el prerromántico Hamann. Esta postura, en un cierto sentido “antirracionalista”, llega hasta nuestros días e incluye una variedad de filosofías como las de Nietzsche, Klages, Heidegger, Adorno, Derrida, etc. Recordemos que Ortega opuso a la razón abstracta su “razón vital” o “histórica”, una razón sensible a los valores y a su constelación circunstancial.

Por otra parte, la singularidad ocasional, biográfica, de la vida, indiferentemente de si es edificante y buen ejemplo o no, es, para el espíritu romántico, la armadura, el sostén del ser, y debe ser atesorada. Con antecedentes, como enseñó Jacob Burckhardt, renacentistas, surge así un particular individualismo egocéntrico, egolátrico (tan notorio en Byron, en Shelley, ya en Rousseau, en Goethe).

El yo pone ahí al mundo, lo es. La naturaleza no será lo otro absoluto, sino sólo lo transitoriamente enajenado, que vendrá a ser recuperado por el espíritu que en mí encarna. Para los románticos, la naturaleza no es la materialidad mecánica, sin alma, de la física cartesiana y newtoniana. Ese mecanismo de corpúsculos es sólo el desecho, el producto muerto, el “ergon” generado y descartado por la divina “energeia” (evoco los conceptos de F.W.J. Schelling y de Wilhelm von Humboldt, que han sido después muy recurridos), que es el ser íntimo del universo y que es idéntica a mi alma. Rojas tiene para esta metafísica romántica sus propios equivalentes simbólicos. La energeia es el sol, “única semilla” (“El sol es la única semilla”). El desecho es esa contracción mortal del ser que llama “la Arruga” (“Requiem de la mariposa”). Pero hay también otras visiones cosmológicas de carácter neorromántico en su poesía. El cristal, la materia que cristaliza en formas regulares, “sabe”, inconscientemente, geometría, dice Schelling, anticipa a nuestra mente, pues es uno con ella en el seno de la naturaleza. “Si el ojo no fuese semejante al sol (‘sonnenhaft’), no podría ver el sol”, dice Goethe en uno de sus poemas aforísticos, parafraseando a Plotino. Y en el poema de Rojas “Uno escribe en el viento”, leemos: “El ojo no podría ver el sol / si él mismo no lo fuera”. Se manifiesta esta visión unitaria de espíritu y naturaleza en otros poemas de Rojas. En “Las hermosas” se habla de muchachas “que saben lo que

saben como sabe la tierra". Y en su "Ars poetica en pobre prosa" habla de su percepción de "lo oscuro y germinante, el largo parentesco entre las cosas".

La estrategia del pensamiento romántico, si se quiere usar esta metáfora bélica, es ésta: parece inevitable aceptar que somos naturaleza, no entes sobrenaturales. Veamos entonces la divinidad *en* la naturaleza, y en nuestro ser íntimo, la culminación de su fuerza creadora. Este neopanteísmo romántico, un neoespinozismo, pero no "more geometrico", se extiende pronto de lagos y bosques a ciudades y objetos manufacturados. Lo numinoso se revela (para Baudelaire, Emerson, Whitman) en nuestra percepción poética de todo ente, inclusive y especialmente lo menor y casual, el detalle particularísimo, lo circunstancial biográfico, como símbolo que apunta a una trascendencia imprecisa, inefable, pero intuible y cierta. En la poesía de Rojas se habla de "la epifanía de la inmediatez" ("Instantánea") y de "el instante de lo permanente" ("El insomne"). Es de advertir, eso sí, que el movimiento romántico hacia lo casual y concreto se desenvuelve, en estos dos siglos, en contradicción con sucesivas reacciones neoplatónicas y clasicistas hacia lo universal y perfecto. Creo que no faltan estos retroimpulsos en la poesía de Rojas.

Para la filosofía romántica, la imaginación, facultad creadora y visionaria a la vez, es el ápice de todo lo que vive, y la obra de arte es un crecimiento orgánico, en parte inconsciente, que, como crecería una planta imprevista, se da su propia ley, es libre, no obedece reglas mecánicas, que son el detritus dejado atrás por la vida. La vida cotidiana y concreta ha de ser transformada y animada por el arte. De ahí hay un paso a ver en toda norma y hábito inveterado un enemigo de la vida, actitud que, entre otras cosas, conduce característicamente al desprecio por las rutinarias y no inspiradas formas de la existencia burguesa. "...quememos, no pudramos / lo que somos", dicen célebres versos de Rojas ("Los días van tan rápidos"). La sátira de los burgueses es explícita en su "Sátira a la rima". Desde la metafísica hasta la ética y política, Rojas ha vivido a su personalísima manera la situación intelectual de nuestro tiempo, con extraordinaria amplitud y aun más extraordinaria intensidad, aguda imagen de un mundo en breve espacio de sílabas.

* * *

Como sabemos, al paso que para la inteligencia europea y americana va recediendo la esperanza transmundana, surge y se dilata la esperanza

política, secular. Estos dos procesos se refuerzan mutuamente. Ahora la tierra será el paraíso para toda la humanidad –idea que está condicionada por el visible y creciente poder de la tecnología moderna. Junto a la agonía religiosa, personal, está ésta, la agonía utópica de la modernidad –lo que Octavio Paz, en *Los hijos del limo*, define como el imperio del futuro sobre el presente. Del racionalismo dieciochesco deriva la moderna concepción del progreso. De la visión romántica, herida por las destrucciones de la emergente industrialización, cuando no es tradicionalista y hostil a la ciencia y al progreso, fluye el ideal de revolución, de transformación radical y definitiva, culminación y fin de la Historia. Ambas líneas de la esperanza política se entrelazan en la práctica histórica y también en los textos doctrinales de la época. El acento romántico en esta secularización de la esperanza se advierte en la expectativa apocalíptica intramundana, en el mesianismo político, y en la creencia de que la naturaleza humana es esencialmente producto de la Historia y, por eso, diseñable por la voluntad humana misma, la de un ser que ha tomado conciencia de su historicidad, de su ser engendro de la cultura. También es romántico el ideal de la conducta espontánea, no constreñida por las convenciones de la civilización heredada y la hostilidad a la disciplina burguesa del trabajo, a la división progresiva de los oficios, a la desintegración del ser en las ocupaciones mecánicas fragmentarias y minuciosas. La división del trabajo, que desde Platón a Adam Smith era vista como necesaria y benéfica, parece mutilación y enajenación del ser a Rousseau, a Schiller, a Marx y a muchos autores del siglo veinte, de los cuales es buen ejemplo Herbert Marcuse. El dinero, instrumento de las transacciones del capital y del mercado, es el signo sinecdótico de esta descomposición del ser, por lo cual encuentran eco en la tradición romántica motivos medievales, precapitalistas, de la hostilidad hacia la riqueza y el poder económico, pero sin la nota ascética de éstos. Se conectan así los impulsos de la salvación del ser íntimo por medio de su vuelta en sí, y los de una regeneración social por medio de una espontánea organización de la igualdad. Se recordará el poema de Gonzalo Rojas, “El dinero”, donde resuenan estas imprecaciones tópicas. Pero, significativamente, se trata, más que de un poema de sátira político-moral, de un poema visionario, que termina en la figura del dinero como “la encarnación de la muerte en la tierra”. El ideal romántico de la vida es el ideal romántico del artista: el trabajo ha de ser pura creación, expresión cabal de la individualísima persona, natural impulso que incendia las formas de la tradición y deja atrás las disciplinas de un oficio de rutina.

Pero, claro está, no puede sostenerse ni la vida ni la obra en la libertad anárquica. Ya Coleridge, fundamental teórico del Romanticismo temprano, señala la inevitabilidad de las formas genéricas, y de un lenguaje común. Pero la herencia ha de ser transmutada al fuego de la imaginación creadora. La unicidad de la obra poética, su singular organicidad, en una palabra: su originalidad, son el fruto de una naturaleza que fluye en gran medida sin una conciencia anticipadora, sobre todo sin una razón prescriptiva. Es sabido que el surrealismo —con el cual Rojas estuvo en relación— magnifica estos postulados románticos.

Los procesos culturales tienen tal vez no poco de azaroso e ininteligible, pero también llevan en su tejido hilos en que parece devanarse una ley. Estamos lejos hoy del optimismo hegeliano de que estas leyes sean cabalmente comprensibles y conceptualizables. Sobre todo, no estamos seguros de que los contingentes individuos (pocos o muchos), sobre quienes recae la responsabilidad de sostener el proceso de la cultura, estén siempre a la altura de su lógica inherente (y no se les desboque el napoleónico caballo). Pero a veces reconocemos la forzosidad del proceso histórico intelectual. Así, el giro hacia la divinización de la naturaleza, de la historia y de la vida individual hasta en todos sus pormenores, esta secularización de lo numinoso específicamente romántica que quiere encontrar la trascendencia del ser en la inmediatez de lo vivido, conduce entre otras cosas a la enorme tarea de endiosar la animalidad en nuestro ser y ver belleza en todas las manifestaciones de nuestro cuerpo. Schelling vacila ante las dificultades, o imposibilidades, de esta tarea. Para él, el fulgor de la divina energía, o sea, la belleza, sólo se muestra en algunos individuos y durante algún tiempo de plenitud. En esto no va más allá del Platón del *Fedro*: sólo lo excelso nos hace presentir a la divinidad. Pero el implícito programa romántico insiste. Hay que traer a la poesía y al arte lo que, para un sentir ordinario, no es bello. También lo feo, lo deforme, lo usualmente repugnante, deben ser redimidos por el ojo del artista. No desviar la vista ante nada, hacer de la mirada una vía de consagración. Es este propósito, dicho livianamente, una suerte de democratización de la realidad. En este sentido, el naturalismo en la literatura y en las artes es una manifestación esencial del movimiento que llamo romántico *sensu lato*. No hay que hacer, entonces, en esto, como Darwin, que aún dentro del discurso científico cree necesario relegar lo perturbador al rincón aséptico de una lengua ya por largo tiempo desconectada del vivir cotidiano. Por el contrario, invocar la animalidad humana en la lengua de la poesía.

Pero ¿es posible llevar a cabo este programa? Y, sobre todo, ¿puede tal imaginación redentora modificar de veras, duraderamente, nuestro sentido inmediato del vivir? Es claro que hay idealizaciones fáciles de la corporeidad y, en especial, de la sexualidad. Pero faltan a éstas lucidez y verosimilitud. Hay también, por cierto, una literatura y un arte superiores que han contribuido a modificar –tal vez en grado menor, en comparación con otras fuerzas históricas– nuestra conciencia de nuestro ser corporal. Pero, dado que la realidad incluye centralmente a la enfermedad y a la muerte, ¿podremos llegar a una contemplación de todo ello que, a diferencia de su aceptación medieval y barroca con vistas a un más allá paradisíaco, sea una exaltación de la vida mundana? La idea de tal exaltación, que puede parecer un absurdo, está implícita en la lógica de la modernidad. Lleva ella, naturalmente, a la pregunta de si una vida sin fe religiosa en la trascendencia personal no es necesariamente un existir vacío de sentido, y el esfuerzo romántico de la modernidad, que es el de salvar el sentido del vivir y la certeza de la substancialidad del alma ante la vigencia de la razón científica, sin rehuirla, una agitación objetivamente vana. Sería así la cultura romántica un grandioso producto de la angustia, que mantiene a raya al sentimiento de lo absurdo y a una desesperación última, destructiva, y sólo obedece de este modo a la voluntad de ser y perpetuarse procreativamente del organismo animal. Desde un punto de vista ontológico, ha expresado Sartre este querer ser un imposible ser en sí, de un ser que sólo es para sí, en memorable fórmula: el hombre es una pasión inútil.

El hecho es que aun la más abrumadora evidencia del carácter ilusorio de nuestro sentido íntimo de ser no pondrá fin al pulsar de la mente, creador de mundo y destino. Las tesis contemporáneas que proclaman la muerte del sujeto son, paradójicamente, nuevas maneras de salvar la certeza del recinto autónomo del espíritu. Esta contienda no termina, tal vez porque ella es constitutiva de la existencia de un animal consciente de sí. Es más extensa que lo que Unamuno llamó “la agonía del Cristianismo”. Es “el sentimiento trágico de la vida”, la tragedia del espíritu humano. En la modernidad, el conflicto ha sufrido una intensificación crítica, que he esbozado en gruesos trazos, y ha dado lugar a un movimiento neorreligioso que se renueva y perpetúa con radicales transformaciones, proceso en principio interminable que puede definirse como la agonía del pensamiento romántico. El constante transformarse de la filosofía y la imaginación que llamo románticas, sin duda admirable creatividad del espíritu, es señal de su limitación profunda,

de su reiterado fracaso —lo que ha dado un viso patético, pesimista, amenazado de decadentismo y nihilismo, a una de las caras del espíritu de estos dos siglos. El arte superior de nuestra edad vive en una conciencia históricamente específica de “la miseria del hombre” y reedifica tenaz el paisaje y la ciudad de la imaginación “contra la muerte”.

* * *

La miseria del hombre y *Contra la muerte* se titulan los dos primeros volúmenes de poesía publicados por Gonzalo Rojas. La poesía —toda poesía—, por lo que he sugerido antes, no puede ser novedosa en sus temas últimos, y mientras más alcance tenga su visión, más numerosa y de más antiguo origen será la tradición en que inevitablemente se sitúa. Dada la multitud de textos canónicos aquí pertinentes —de los cuales he nombrado sólo unos cuantos—, puede asombrar que ya el adolescente Rojas esté en posesión de su voz, de su temática y de su momento en la Historia de la poesía. No subestimemos el caudal de sus lecturas juveniles. Por otra parte, quien empieza a vivir lúcidamente su civilización, y puede mirar a sus fundamentos, encuentra allí, sustentándolo (doy un giro diferente a una imagen de Rojas), progenitores para él todavía sin rostro preciso, experiencias de las que, al principio, desconocerá los nombres y las fechas.

La historia y prehistoria del espíritu moderno, y la situación en que esta historia nos tiene, pueden ser concebidas de muchas maneras. Naturalmente, no espero que las rápidas tesis que he esbozado hoy sean recibidas con general asentimiento. Aun si válidas, no constituyen el único contexto en que puede situarse a esta poesía, y desde otros parámetros podrán iluminarse otras facetas de su significación. Pero sin alguna reflexión sobre las insuperables contradicciones de la modernidad, que son las contradicciones de una vida que sabe, no podremos comprender los esenciales sentidos del drama de esta poesía.

Quien haya leído la obra de nuestro poeta, habrá reconocido diversos temas, además de los que ya he ilustrado con ejemplos de sus versos, que la unen a la circunstancia histórica por mí esbozada. Encontramos los anhelos y las desesperaciones de la modernidad en su atención a las sensaciones orgánicas, en el rango otorgado a la sensualidad, en la afirmación de la materialidad espiritual del amor, y la visión del sexo como “mancha” y como don sagrado. Esta percepción del cuerpo, aunque centralísima, es, sin

embargo, ya lo dije, sólo parte de la general transfiguración visionaria de la naturaleza, que ve tras la presencia limitada la llama eterna. En la renovada tradición del simbolismo romántico, los objetos casuales, naturales o manufacturados, dejan traslucir poderes fundamentales. Hay en la poesía de Rojas, en lo inmediato y a veces mínimo, un retorno de lo primordial: el tiempo, la muerte, la vida y su imperativo genetal, el amor, el ritmo del universo. Agua, tierra, aire y fuego emergen, ya desnudos, ya en múltiples metamorfosis, circundados de un aura mítica, una que pudieron haber tenido y perdido para los pensadores presocráticos que los postulaban substancia del universo. Prominentemente aparece el fuego que, como sol, llama y ardor, es un elemento último de esta cosmología, aunque no la última instancia de su metafísica.

Si observamos los símbolos rojianos, arcaicos unos, nunca vistos otros, que retornan en una variedad de poemas, podemos ver que ellos revelan la circularidad de la búsqueda neorreligiosa, su extravío y ceguera, y su renovación incesante y sublime. Daré un ejemplo de los circuitos imaginarios que puede recorrer el lector intérprete. Una de las palabras que llamativamente se repiten en su poesía, y creo que siempre en posición incidental, es "pétalo". Pétalo es metafóricamente tersura y delicadeza, lozanía e inocencia, pero también, sinecdóquicamente, la flor, que es el órgano de reproducción de la planta y, a la vez, tradicional imagen de la belleza y la gloria del mundo. En la flor se unen sin fisura lo genetal y la pulcritud. Pero ésta es, ya así en la vieja tradición del "carpe diem", la perfección amenazada por el ataque del tiempo y la caducidad. En el lenguaje rojiano: la herida, la arruga. Contra esta insistencia de la muerte, resiste la vida, arde el ser. "[M]i fortuna es ésta: quemarme como el sol, / mi rey, mi único padre" ("Cada diez años vuelvo"). La llama da luz, pero se consume. Sigue lo oscuro: lo divino ausente que se muestra en la falta de luz y de sonido. En esta oscuridad, que no es la nada, hay sólo un latir: el ritmo. El ritmo es el pulso del ser. "Acorde clásico":

Nace de nadie el ritmo, lo echan desnudo y llorando
como el mar, lo mecen las estrellas, se adelgaza
para pasar por el latido precioso
de la sangre, fluye, fulgura
en el mármol de las muchachas, sube

en la majestad de los templos, arde en el número
aciago de las agujas, dice noviembre
detrás de las cortinas, parpadea
en esta página.

Con el párpado y la página retorna el pétalo, perfección ahora humana. El eterno retorno de la vida pasa así por el cuerpo y llega a las palabras del poema. Imposible enumerar las concebibles variaciones del movimiento simbólico de la metafísica y teología de este universo poético. En algunos versos se atisba al Dios persona, en otros, a arquetípicas divinidades naturales que recuerdan a las religiones indígenas de América. Hay también pasajes de ácido escepticismo: prefiere a las moscas, sobre la Biblia, entre otras cosas, “3) por / además leer el Mundo como hay que leerlo: de la putrefacción a / la ilusión” (“Daimon del domingo”).

El desplazamiento romántico, de los universales de la sabiduría doctrinal al oculto esplendor de lo singular-concreto, el desencubrimiento y la consagración de las circunstancias ordinarias, que se da de Wordsworth y Coleridge a Heidegger y más allá, se manifiesta también, como ya insinué, en la celebración de lo casual autobiográfico. Con la creciente angustia de percibir que el ser interior se desvanece ante la reflexión y ésta parece revelar la nada del alma –la ilusoriedad del yo substancial–, la afirmación del yo va transformándose con una necesidad casi lógica. En vez de la proyección de una persona poética poco individualizada y fácilmente asumible para el lector, la máscara dicente de la poesía se va haciendo poco menos que indistinguible del autor histórico, que, en el caso de Rojas, parece autoidentificarse en el poema, con pelos y señales, documentadas y verificables, menciona padres, hijos y parientes que llevan nombre, apellido y circunstancias, hasta el punto de que algunos lectores dejan de percibir la diferencia que separa imagen y realidad, se sienten incapaces de empatía y excluidos del arrebató lírico. Jorge Elliott García reprochaba a Gonzalo Rojas el querer decir el mundo desde la persona real y no desde el yo poético⁸. Marcelo Coddou ha clarificado bien este punto. Pero la reacción de Elliott no es

⁸Elliott García, *Antología crítica de la poesía chilena*, Nascimento, Santiago, 1957.

inmotivada y es sintomática de las iniciales perplejidades de la crítica ante la radicalidad de la obra de Rojas.

La invocación del sol y del fuego como antagonistas de lo endurecido y muerto, tiene en esta obra, como en los pensadores románticos a que aludí, además de las metafísico-religiosas, implicaciones éticas y estéticas. Por un lado, tenemos una norma vital de pasión e intensidad, renovación continua y celebración de la gloria del instante. Por otro, un concepto de la poesía como ardiente absorción y transmutación de toda forma preestablecida, y como obra de la fuerza de la naturaleza. De este compromiso con la norma suprema de la activa integridad existencial y poética de la vida, derivan los conocidos poemas satíricos de Rojas contra la insensible erudición libresca, los rutinarios estudios de retórica y las descripciones teóricas de formas literarias, en las que ve una separación e inmovilización de lo que sólo tiene valor y sentido como órgano vivo de la energía imaginante.

Se renueva en Rojas el inmemorial drama de sentir poético y lenguaje. Contra la concepción romántica del lenguaje, tan notable en la obra de Vossler, Heidegger y tantos otros, el lingüista científico nos señala que la lengua es no más y no menos que un depósito de generalidades y un mecanismo que las articula. Es un mecanismo complejísimo, pero mecanismo al fin. Los vocablos, la gramática, las formas retóricas y métricas, la imaginería tradicional, los temas, los topoi, los motivos, las estructuras genéricas, los tipos de discurso, las maneras poéticas que circulan –todo ello está ahí como un repertorio empolvado y silente. El lenguaje heredado es la única posibilidad del poeta, y su gran obstáculo. Esos instrumentos tienen que empezar a arder, sin consumirse, hechos parte de un decir inaudito. Pero, he ahí la dificultad, tienen que seguir siendo reconocibles, o el decir no será comprendido y no se conectará con la experiencia que se quiere redimir en la llama lírica. Ya Horacio nos habla en su *Arte Poética* de la tensión de expresividad fresca y grávida herencia. Es también lo que se ha llamado desde antiguo la contienda de la letra y el espíritu. Esta contienda se agudiza en una poesía que aspira al dinamismo absoluto, como medio para una vida que, por ser el puro fuego de la naturaleza, arda eternamente. En otra clave, la tensión de que hablamos es la del ser interior que quiere vivir libre de las amarras de la materia, o, como lo reformula Jacques Derrida, el anhelo de autopresencia que privilegia a la palabra instantánea y sonante por sobre la diferición del sentido y la ausencia del autor en la escritura. La voluntad de la poesía es ser una escritura que renace una y otra vez como palabra, una letra que es espíritu.

Tenemos, pues, en la poesía, la inteligibilidad preestablecida de los signos convencionales y su sistema diacrítico, que dan lugar a la vida absoluta de una voz, de una experiencia a la vez singular y repetible. La paradoja aquí es que este relámpago de la intuición no puede darse sin la reflexión de la maestría. Nunca se advierte con más claridad la de Rojas que, paradójicamente, cuando rompe la norma lingüística, pues se trata de rupturas inteligibles, capaces de sugerir de inmediato una nueva norma ocasional y exacta⁹.

Llegamos así al tema del estilo de la dicción. Es preciso tocarlo, aunque sea brevemente. Porque —prevengamos un posible equívoco a que puede dar lugar mi exposición— si bien es verdad que la poesía de Rojas es, muy en su médula, como dijo hace mucho Ignacio Valente¹⁰, una poesía religioso-agnóstica, sobrecogida por hierofanías, “una poesía *del conocimiento*” (subrayo), y así, como poesía del conocimiento y de la imaginación teológica y existencial, la hemos tratado aquí en parte mayor, no deja por ello de ser *poesía*, conocimiento en imágenes, conectado afectivamente a lo hondo y oculto del sentir cotidiano de la vida.

Al surgir lo que hoy llamamos el Romanticismo inglés, Wordsworth¹¹ proclama la necesidad de renovar el lenguaje poético. Deberá hablar el poeta lírico como se habla en las circunstancias ordinarias de la vida. De hecho, no es la prosa cotidiana lo que encontramos en su poesía, pero se aleja, por cierto, de la dicción neoclásica. Aunque generaciones posteriores, y por cierto hasta hoy, no han dejado de revitalizar y exhibir, con admirables resultados, una dicción abiertamente artificiosa, la aproximación a la lengua diaria, la incorporación del prosaísmo, ha sido una de las líneas del desarrollo del lenguaje lírico hasta hoy. Observaré de paso que este gesto lingüístico es otra cara del progresivo esfuerzo de dar rango de belleza, o al menos encarar artísticamente, lo sórdido, lo menor y trivial, que hemos indicado al aludir al proceso histórico de la agonía romántica. Si tuviera que caracterizar la dicción de la poesía de Rojas en su conjunto, dejando de lado su constante

⁹Manuel Antonio Campos, en *Antología personal*, de G. Rojas (México, 1988), las denomina “mutilaciones verbales deslumbrantes”. Sobre este tema y otros aspectos del estilo rojiano instruye el libro de Nelson Rojas, *Estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas*.

¹⁰“Gonzalo Rojas, *Transtierro*”, *El Mercurio*, 8 de julio de 1979, citado por May, p. 282-3.

¹¹“Preface”, *Lyrical Ballads*, 1800.

evolución, que va a la par de su evolución temática, diría que en esta poesía nos estremece una voz que es veraz y que es una voz que habla.

Que habla, más bien que una voz que canta. Una voz dramatizada a veces como vacilante e incoherente, un hablar esforzado. No todo ritmo es música, ni toda música, canción. Hay ritmo y sonoridad en estos versos, pero no la entonación e impostación que no faltan en otros de los mayores poetas del siglo. El canto, por elementalísimo que sea, es siempre, e instantáneamente, un modo de éxtasis. Schopenhauer y, siguiéndolo, Nietzsche, pensaban que la música es el arte metafísico por excelencia, el que nos pone directamente en el oleaje de la voluntad universal, en el seno del Ser. No ignora Rojas el poder de la música (“Latín y jazz”) y hay en sus versos alguna referencia al cantar de los antiguos poetas y al “cántico” de Pound. Pero no recuerdo autorreferencias en que se designe “cantor” o a su poesía como “canto”. Y si las hay, no alterarían el carácter de su discurso. Tampoco acuna sus versos en formas métricas o estróficas tradicionales y regulares. Son también característicos, por extremos, los encabalgamientos de la sintaxis sobre la pausa final del verso, que dilatan, a veces dolorosamente, el aliento de la recitación. Creo que es una decisión espontánea y definitoria, y significativa, de nuestro poeta, el dejar de lado un medio señaladamente musical y buscar el fundamento en un ritmo anterior al de la música.

No negaré que cabe interpretar musicalmente estos poemas, de modo legítimo e iluminador. Ello constituirá una creación artística nueva. La distinción que estoy trazando es, sin duda, imprecisa e impresionista. Pero no olvidemos que son nuestras impresiones las que orientan a nuestros análisis. No es una demostración de mi aserto, pero al menos sí de que la idea no es ajena al poeta, lo que encontramos en los versos, marcadamente encabalgados, de “Las sílabas”:

Y cuando escribas no mires lo que escribas, piensa en el sol
que arde y no ve y lame el Mundo con un agua
de zafiro para que el ser
sea y durmamos en el asombro
sin el cual no hay tabla donde fluir, no hay pensamiento
ni encantamiento de muchachas
frescas desde la antigüedad de las orquídeas de donde
vinieron las sílabas que saben más que la música, más, mucho
más que el parto.

Por otra parte, no se advierte en su obra el coloquialismo acentuado o irónico de algunos contemporáneos. Pero estas determinaciones que trazo, que definen un ritmo hablado pre-musical, y una dicción no coloquial, a menudo severa, son simplemente descriptivas, no son todavía valorativas; nos sirven sólo para caracterizar un estilo oponiéndolo a otros¹².

¿Es ésta una poesía difícil? La lógica evolutiva de la modernidad poética trae consigo algunas dificultades en cierto sentido inevitables. Hemos insinuado que los afanes neorreligiosos del Romanticismo se frustran una y otra vez y, en consecuencia, no dan lugar a un sistema estable de símbolos. El símbolo, en la concepción romántica, es el objeto finito de significación inextinguible, que lleva un aura de universo y eternidad. Un lugar de epifanía, de revelación. En el curso de estos siglos, la simbología de la trascendencia se torna más y más personal y se conecta de modo creciente a las particularidades casuales del devenir histórico y de la biografía individual del poeta. Es consecuencia de estas premisas histórico-espirituales el que lleguen a darse en la obra de un solo poeta una variedad de teologías simultáneas. La búsqueda es incesante, e incesantemente insuficiente, a menudo desesperada. Esta variedad no es signo de lo frívolo, sino, todo lo contrario, de tenaz fidelidad a la misión visionaria. Todo objeto (literalmente: unos zapatos, un caballo, una piedra) puede ser transfigurado con asociaciones en que se manifiesten la presencia del tiempo y de la muerte, y el pulsar de la vida¹³. Del símbolo-objeto se ha pasado a la exploración de la experiencia fugaz en una suerte de instantáneas verbales; y de éstas a la potenciación polisémica de la palabra misma, que para ello se hace a veces

¹²Que el hablante poético es siempre una creación, que va con la creación del poema, y su voz, un logro de la imaginación lingüística, es una consecuencia del hecho de que el poema nunca es un acontecimiento del hablar ordinario, no es algo estrictamente *dicho*, sino, de un modo u otro, *recitado*—palabra que, para este fin, es útil entender como si significara “volver a citar”: la ejecución de un texto que, desde la primera vez, repite unas palabras anteriormente dichas, dichas en una anterioridad que nunca tuvo lugar. En otras palabras, el poema es una ficción de hablar, un hablar imaginario que el recitador cita. Ello no lo separa de nuestra vida. Nos propone una personalidad imaginada para que, por momentos, la seamos. Este modo ajeno de ver y sentir transforma, aunque sea mínimamente, nuestro ser habitual.

¹³Cierto: las imágenes han de poseer el aire de la necesidad, no del capricho; han de despertar nuestro sentido de vida y muerte con una desfamiliarización de lo habitual que tiene que ser comprensible y, a la vez, económica y precisa; han de ser sostenibles en el universo intelectual del lector; y mucho más.

opaca e inhibe el poder referencial del discurso. Es esta la palabra hecha símbolo de trascendencia, hiperambigua, desatada en todo su poder asociativo y, por eso, densa, lenta, aislada, reconcentrada, que tiende a lo escueto, se rodea de silencio y disciplina para poder dar sus significaciones. Es el "texto" de Barthes, la estructura desatada, sin centro que limite su juego, de Derrida. La línea de la densificación de la expresión lleva a la alusión inexplicita, que siempre ha sido parte del juego poético, pero que tradicionalmente se limitaba a un horizonte de alusiones canónicas (por ejemplo, las mitológicas del Renacimiento y el Barroco), de veladas referencias a lo conocido por todos los contemporáneos participantes en la cultura. El progreso romántico hacia la particularidad contingente lleva a la alusión inexplicita no limitada por un canon convencional. Se puede, en la poesía de hoy, aludir secretamente a cualquier texto, a cualquier circunstancia, a veces personalísima. Este callar y cifrar postula a un lector verdaderamente omnisciente, que no se limita a conocer los grandes clásicos de su cultura, sino que debe disponer de una información literalmente universal, que incluye el saber individual privado, una enciclopedia inexistente de lo casual infinito. Lo que esto significa es que se ha desarrollado una literatura inseparable de su comentario erudito *contemporáneo*, hecho por un detective cómplice. Curiosamente, los bordes del texto poético singular de hoy no pueden estar más rigurosamente diseñados. Su discurso se comprime en una economía de parquedad casi despectiva. Y, a la vez, se disuelven los textos en una pantextualidad inabarcable. Refiriéndose a la incidencia de estas informaciones semiconfidenciales en la poesía de Rojas, dice Hilda May que a veces "no hay concesión alguna al lector" (p. 344). Lo que quiero hacer ver es que este desarrollo escapa al arbitrio de los poetas. Las dificultades contemporáneas de la empresa poética son enormes, así en lo temático como en lo formal.

Hay poemas de Rojas que parecen llanísimos y, sin embargo, resisten una comprensión tranquila. Otros requieren una atención esforzada. Comparten sin duda dificultades no raras en la poesía de nuestro tiempo. Sobre todo en la obra de las últimas décadas, la extrema concentración del estilo de Rojas conlleva enrarecimientos tropológicos, dicción elíptica, a veces abiertamente agramatical, e incoherencias verbales que obedecen a la coherencia de las imágenes, a una suerte de soliloquio lírico que se torna monólogo interior (acaso se dé en esto una huella de su poco perceptible herencia surrealista). Prosigue en ello vigorosamente el cometido neorromántico de

dejar atrás lo mecánico de la lengua y de las formas heredadas para llegar al oficio de una subjetividad radiante. Es la rectora utopía de una inmediatez del espíritu que, sin embargo, ha de quedar lingüísticamente objetivada.

En esta presentación he insistido en la temática cosmológica, religiosa y existencial de la poesía rojiana. No puede ignorarse que, aunque menores en el número, son parte esencial de ella poemas de tema y apelación políticos, poemas positivamente “de ocasión”, en el mejor sentido de esta palabra, clavados para siempre en una circunstancia histórica precisa. La fuerza perdurable de tales poemas deriva de imágenes del martirio del ser humano por la crueldad del ser humano, que nos recuerdan la terrible cotidianeidad del sufrimiento innecesario, del sufrimiento que el uso social de la razón debería eliminar. A veces aflora en esta poesía la esperanza de una redención política. Va entroncada esta fe en la afirmación de la persona propia, y contra esa fe resuena en muchos versos el desencanto de la Historia: “...¡Historia, / musa de la muerte!” (“Tartamudeante”).

Me aproximo al término de mi presentación. Tal vez haya podido la reflexión crítica de nuestro tiempo conceptualizar ya en alguna medida la procedencia de la poesía de la tradición romántica, su impulso de origen. Pero no tenemos conceptos para definir el futuro espiritual hacia el cual nos mueve el arte contemporáneo. Sólo enigmáticas imágenes. ¿Es definitivo el notorio antagonismo entre la visión de la realidad que deriva de las teorías científicas, por una parte, y, por otra, el imaginado sentido de la vida de un ser consciente de su muerte y que quiere perseverar en su ser, o que, sabedor de la insubstancialidad de su alma, aspira, no obstante, a tener una identidad íntima? También podemos preguntarnos si es inconciliable el espíritu que anima al transgresivo arte moderno con el que vive en las Sagradas Escrituras y alienta tras los dogmas religiosos tradicionales. En otro plano, cabe preguntarse si escapará para siempre la Historia a nuestra gestión racional. ¿Transluce por estos símbolos –en poesías de la veracidad radical, como son las que caracterizan a Rojas– una promesa remota, no dicha, presentida: la del Dios que retorna, según sugería el de Friburgo, la de una nueva Humanidad, como ha pensado la escatología revolucionaria, o la de una racionalidad y un pensar diferentes, según se anuncia desde París, o, al menos, la de una imagen transfigurada de la existencia? ¿O sólo, lo que es muchísimo, la plenitud ilusionada y consolatoria del instante de conciencia feliz de sí en el mundo?

El poeta nos hace escuchar lo que a través de él emerge de lo hundido y

lo inabarcable de la infinita experiencia natural e histórica. Sus imágenes, bellas y perturbadoras, son, estrictamente, lo que el poeta sufre. Su pasión es la nuestra.

Si consideramos, pues, situación y vocación del artista contemporáneo, desde la devastadora evidencia de la nada interior y de la irracionalidad de la Historia a la búsqueda del ser perdurable y del sentido del existir, y luego volvemos la mirada a la obra de Rojas, encontraremos que el poeta las ha asumido con extrema lucidez y autenticidad, y completamente, con imaginación visionaria y fecunda, y con un lenguaje de intensidad y disciplina ejemplares. No hay finales felices para la voz de la verdad:

No tengo otro negocio que estar aquí diciendo la verdad
en mitad de la calle y hacia todos los vientos:
la verdad de estar vivo, únicamente vivo,
con los pies en la tierra y el esqueleto libre en este mundo.
("Contra la muerte")

Se nos exige aquí compartir un estoicismo a veces áspero, una grandeza con mucho de amargo y doloroso, una soledad no siempre mitigada, que contrapone a la lucidez de la muerte la lucidez de la belleza. Tanto mayor es así el don que nos ofrece: una viva efigie de la fortaleza del ánimo y de la hondura del existir. Porque, dice esta voz, uno escribe

...lo invisible escribe, lo que le dictan
los dioses
a punto de estallar escribe, la hermosura,
la figura de la eternidad
en la tormenta. ("Conjuro")

Concluyo. Si después de este despliegue de conceptos y tesis que intentan circunscribirlos, escuchan ustedes los poemas de Gonzalo, advertirán que se escapan ágilmente de este marco y que mis abstracciones se desvanecen. Así tiene que ser. La función del estudioso en cuanto crítico es dirigir la atención hacia la obra, para que el lector recomience su aventura con ella. El crítico nos da una palmada en el hombro y extiende la mano hacia lo que debemos contemplar larga y admirativamente. Con ello ha cumplido su misión y debe oportunamente callar.