

años. Esta búsqueda ha de comprometer a los estudiosos de la poesía, de la novela, del cuento y del teatro, tanto como a los historiadores y sociólogos de nuestro país. De ella saldrá crítica y orientación, y se obtendrá, además, una memorable lección para el futuro.

ALFREDO LEFEBVRE

ANÁLISIS E INTERPRETACION DE POEMAS •

I

*AL SILENCIO*

Oh, voz, única voz, todo el hueco del mar,  
todo el hueco del mar no bastaría,  
todo el hueco del cielo,  
toda la cavidad de la hermosura  
no bastaría para contenerte,  
y aunque el hombre callara y este mundo se hundiera,  
oh, majestad, tú nunca  
tú nunca cesarías de estar en todas partes,  
porque te sobra el tiempo y el ser, única voz,  
porque estás y no estás y casi eres mi Dios  
y casi eres mi padre cuando estoy más oscuro.

\*

Este poema de Gonzalo Rojas difiere completamente de los más característicos de su libro "La miseria del hombre". Allí, una torrencial vehemencia arrastra las palabras y las multiplica en ardientes imágenes, con un tremendísimo furor de vivir y también con una tensa conciencia vidente. Su lenguaje apasionado estalla, agiganta, extiende visiones, crea mitos, denuncia falsedades y mueve fuerzas para ver un destino en el ser del hombre, mientras

• El presente trabajo es un capítulo del libro en prensa titulado "Poesía española y chilena: Análi-

sis e interpretación de textos", (Editorial del Pacífico).

dice y se contradice, busca y llama con obsesiva pasión de todos los sentidos del cuerpo y del alma.

Acá, en este breve poema, otra cosa sucede, y empezaremos a mirarlo desde afuera.

Una composición poética alcanza mejor integración estética, cuando todo lo que contribuye a que las palabras se ordenen en versos tiene un valor expresivo: metro, ritmos, rima, estrofas, si se usan estos recursos, imágenes, sonido, orden de los vocablos, y toda suerte de procedimientos y figuras, y también la duración del poema, que puede ser intencionalmente rápido o lento. Los versos se desplazan en el tiempo como un cuadro se contiene en el espacio. Puede suceder que el desplazamiento de los versos, veloz o lento, tenga un determinado alcance significante. Esto sucede aquí hasta el punto que podemos exagerar, diciendo que lo que el poeta expresa se comunica mejor por la tranquila sucesividad de sus versos, que valen como representación poética en su lentitud. El motivo, que es la presencia del silencio —dicho así a ras del título— se va devanando de hito en hito con gran morosidad, se arremansa de tiempo en tiempo, se detiene casi el movimiento de las palabras. El silencio, por naturaleza lento, trae al ánimo una calma de infinitud, y una paz casi divina para el cansancio que lo busca como ambiente de reposo. En el silencio se engendra el pensamiento. En el silencio se vive la contemplación. En su calma no se siente fluir el tiempo, y una plenitud espiritual es posible vivir en su contorno.

Antes de tocar un tanto lo que hay en este poema, mostremos brevemente de qué medios se vale para desplazarse tan pausadamente, representando en la cadencia *ralentante* de su sonoridad verbal lo que dice, haciendo sensible su significado en el *tempo* sereno de sus voces, que demoran mucho en completar el pensamiento, pues en ello les va más sentido que el concepto mismo que entrañan.

Es asunto de sintaxis y de un especial recurso: la reiteración.

Primero, un vocativo para nombrar el tema poético. Ya divisaremos por qué usa la palabra voz y no, silencio. Ese vocativo, con valor de interjección, se repite, añadiendo un adjetivo que lo determina con singularidad: “Oh, voz, única voz...” Luego el sujeto de la oración: “todo el hueco del mar”, a su vez reiterado: “todo el hueco del mar...”, y recién aparece una parte del predicado en el mismo verso: “...no bastaría”, y todavía no tenemos complementos que avancen el pensamiento; con las repeticiones ha ido demorando el llegar a saber qué se nos dice, y casi se detiene, porque en forma muy paralela, aparecen a continuación variantes del mismo sujeto, “todo el

hueco del cielo" — "toda la cavidad de la hermosura", que usan los mismos términos casi, salvo la variación, formando así, muy bellamente, una gradación reiterante del motivo, es decir, del sujeto que viene a ser compuesto.

No nos detengamos a analizar las correspondencias de términos que hay en ese clímax ascendente de amplitud extendida de mar a cielo y a hermosura con un curioso detalle: para aumentar el creciente ámbito desemboca en un sustantivo abstracto muy sensible, y casi concretizado, porque el reiterado "hueco" se trasmutó en "cavidad", un espacio hueco mayor, agrandado ya por el peso de los sintagmas anteriores. Y se nos viene encima, por fin, el predicado completo: "no bastaría para contenerte".

No vamos a pormenorizar el procedimiento; hay otras y más combinaciones reiterantes, como dos oraciones consecuenciales, paralelas en la anáfora, etc. Esta marcha morosa de las palabras nos está diciendo algo que tiene inmensidad, que sobrecoge, de lo cual el silencio es expresión.

No es ninguna paradoja que el poeta llame al silencio voz, única voz. Tal vez, desde un punto de vista formal y de simple retórica podría considerarse así, como el "muero porque no muero" teresiano; pero bien se sabe que esa figura es una aparente contradicción para hacer más sensible una vida divina, con su interna dialéctica de existencia temporal y eterna. Sin embargo, es mejor que tomemos un ejemplo y leamos una experiencia "real" del silencio; así comprenderemos por qué la intuición poética lo llama voz y algo más que puede asomarse. Leo una página de Guardini. Es una "Meditación sobre el silencio", y dice así:

"Harto difícil es hablar del silencio, y así lo he comprendido una vez, en el momento en que me disponía a hacerlo. Se lo considera, de primera intención, como una forma de la nada, de esa nada de la cual tanto hablan hoy los filósofos, y también los periodistas. Ser silencioso es no hablar. Pero, pensándolo bien, se advierte que el silencio es todo lo contrario de la nada: es plenitud de vida."

Esta aclaración es bien luminosa para el poema. Pero sigamos leyendo:

"Es en la naturaleza, desde luego, donde encontramos el silencio. Todos lo hemos experimentado. Personalmente, la revelación me fue hecha cierto día, con singular profundidad, en los Alpes. Estaba sentado al borde del Fex-Tal, en Engadine. A mis pies se extendía bruscamente el valle, y en el fondo, lejano, resplandecía como un espejo el impetuoso torrente. Del otro lado, frente a mí, alzaban las cimas su majestuosa mole. El valle tenía, así, la apariencia de una inmensa cuna. Pero esa cuna no estaba vacía: un maravilloso silencio la colmaba. Yo estaba solo: solo en aquella soledad que ningún

rumor turbaba. Sin embargo, mi oído —el oído del cuerpo y del alma— percibía el silencio.”

Hasta aquí, ya tenemos la presencia con toda la magnitud de cosa vivida. Parecería que nada nos agrega a la comprensión del poema. Sigamos leyendo, que ya tenemos el sentimiento de una inmensidad, correspondiente al espíritu del texto:

“Y ese silencio era tan vasto y tan profundo, que me inundaba como un mar.”

El poeta, al cantar al silencio; única voz, por ser plenitud con un ámbito más que cósmico, de otro orden, habla también del mar, para empezar a encomiar el misterio callado de esa voz: “todo el hueco del mar —todo el hueco del mar no bastaría— ... para contenerte” ... Todo esto nos muestra acuidad poética, al coincidir la comparación empleada en la experiencia descrita con el elemento imaginativo usado por el poeta. Ya nos estamos acercando a diseñar de alguna manera el misterio que en los versos se ha asomado al animarse el sereno movimiento de las palabras poéticas:

Rodolfo Otto nos dice que en la cultura de Occidente, disponemos de dos medios más directos para la representación por el arte, de lo numinoso. “Pero ambos tienen carácter esencialmente negativo. Son la oscuridad y el silencio.” “En nosotros el silencio es el efecto inmediato que produce la presencia del numen.”

Podríamos seguir citando lo que dice de ambos medios de expresión de lo numinoso: “En la lengua de los sonidos, el silencio corresponde a la oscuridad”. Es preciso que expliquemos algo del universo de que nos habla. Ya podrá presentirlo el lector si agregamos que los otros medios artísticos señalados por Otto han sido: lo sublime, lo mágico, el gótico, y luego los que anotamos —silencio, oscuridad—, más otro de procedencia oriental, el vacío.

De pasada digamos que hay otro poema de Gonzalo Rojas que canta a la oscuridad, también como presencia impalpable y sentida, que le recorre la casa.

El orden de que nos habla el autor alemán es imprescindible aludirlo de algún modo. No cabe en una definición, porque “se trata de un dato primario, original”, que “está en el espíritu y sólo por sí mismo puede determinarse”; “del objeto numinoso sólo se puede dar una idea por el peculiar reflejo sentimental que provoca el ánimo”. Hay algo de absoluta inaccesibilidad y el numen es inefable.

Pero aquí la palabra numen no es solamente inspiración. El término

numinoso se refiere a la esfera de una categoría que comprende valores religiosos, sin determinación de ninguna ortodoxia, en el elemental proceso del alma que presiente, sin fijación teológica, sin fe determinada (en otros casos, desde una creencia), el misterio de algo que sobrepasa toda nuestra contingencia, ante el cual se predicen las palabras santo, sublime, majestad, solemne, sumo poder, y el que experimenta el sentimiento de lo numinoso, a sí mismo se palpa como criatura, vinculada o separada de esa superior grandeza.

El sentimiento de lo numinoso que contiene el poema "Al silencio" no alcanza a expresar ese grado de dependencia, no conlleva emoción de criatura; así es como al final dice:

...y casi eres mi Dios  
y casi eres mi padre, cuando estoy más oscuro.

Sin embargo, el conjunto de los versos tiene temple de enigma, de *mysterium tremendum*. "El tremendo misterio puede ser sentido de varias maneras. Puede penetrar con suave flujo el ánimo, en la forma del sentimiento sosegado de la devoción absorta. Puede pasar como una corriente fluida que dura algún tiempo y después se ahila y tiembla, y al fin se apaga, y deja desembocar de nuevo el espíritu de lo profano". Otras formas de experimentarse descritas por Rodolfo Otto son las del entusiasmo. La que conviene con nuestro texto poético viene a ser la primera, sin "devoción absorta", con intuición poética solamente. La presencia superior adivinada en el silencio vivísimo, sensibiliza de modo dominante su misteriosa condición en una nota que es la principal del poema. Aquello llamado silencio, aquel silencio llamado voz, aislado como cosa única, va presentándose en modo consciente en su inmensidad y su omnipresencia ("tú nunca cesarías de estar en todas partes"). Para nombrarla, al afirmársele esa condición, aparece otro vocativo, otra interjección —"oh, majestad".

El autor que hemos considerado señala el término "majestad" para agregar otro carácter a lo numinoso. Si la "inaccesibilidad absoluta" es una frase que puede convenir a la condición misteriosa del ser numinoso, que así ha sobrecogido, por inmenso, para expresar la de "poder, potencia, prepotencia, omnipotencia" opta por el nombre de majestad. "Sobre todo, porque la palabra majestad conserva, en nuestro sentido actual del lenguaje, una suave, última, temblorosa huella de lo numinoso". "A este elemento de majestad, de prepotencia absoluta, responde como su correlativo

en el sujeto, como su sombra y reflejo subjetivo, aquel sentimiento de criatura que surge del contraste de esa potencia superior como sentimiento de la propia sumersión, del anonadamiento, del ser tierra, ceniza, nada, y que constituye, por así decir, la materia prima numinosa para el sentimiento de la humildad religiosa”.

Hay en el texto una especie de contradicción entre el “estar en todas partes” y el “porque estás y no estás”. Si la primera afirmación es la visión numinosa en su nota de poder pleno, intensificada en el verso siguiente con acentos de integración metafísica, la de eternidad y la de substancia, al decirnos: “porque te sobra el tiempo y el ser, única voz”, las palabras que parecen contradecir hay que distinguirlas aparte: se refieren al sujeto que canta, no al objeto presentido: “porque estás y no estás, y casi eres mi Dios —y casi eres mi padre, cuando estoy más oscuro”. Son estos versos finales los que no dejan filtrar aquella otra nota del sentimiento numinoso, el de la dependencia creatural ante la inaccesibilidad absoluta, dependencia que en la esfera religiosa se llama Dios y Padre, el Hacedor y el Progenitor. Por todo esto la palabra final del poema, la experimentamos inquietante: la palabra “oscuro”. Anotemos sin comentario, un texto de Tersteegen, citado por Otto, cuando en su libro explica que la oscuridad y el silencio son medios comunicantes de lo numinoso:

Señor, habla Tú solo  
en el profundo silencio.  
A mí en la oscuridad.

Concluamos ahora, mostrando aquel otro poema aludido de Gonzalo Rojas, en el cual el lector puede divisar, después de la exposición hecha, otra manifestación del sentimiento de lo numinoso: El poema se titula *Oscuridad hermosa*:

Anoche te he tocado y te he sentido  
sin que mi mano huyera más allá de mi mano,  
sin que mi cuerpo huyera, ni mi oído,  
de un modo casi humano,  
te he sentido.

Palpitante,  
no sé si como sangre o como nube

errante,  
por mi casa, en puntillas, oscuridad que sube,  
oscuridad que baja, corriste, centelleante.

Corriste por mi casa de madera,  
sus ventanas abriste  
y te sentí latir la noche entera,  
hija de los abismos, silenciosa,  
guerrera, tan terrible, tan hermosa  
que todo cuanto existe,  
para mí, sin tu llama, no existiera.

I I

G O L G O T A

Cristo, cerviz de noche, tu cabeza  
al viernes otra vez, de nuevo al muerto  
que volverás a ser, cordero abierto,  
donde la eternidad del clavo empieza.

Ojos que al estertor de la tristeza  
se van, ya se nos van. ¿Hasta qué puerto?  
Toda la sed del mundo te ha cubierto,  
y de abandono toda tu pobreza.

No sé cómo llamarte ni qué nombre  
te voy a dar, si somos sólo un hombre  
los dos, en este viernes de tu nada.

Y siento en mi costado todo el frío,  
y en tu abandono, a solas, hijo mío,  
toda mi carne en ti crucificada.

Para aproximarnos a la tensión poética de este soneto de Miguel Arteche, será preciso decir algunas cosas acerca del trasfondo religioso desde donde emergen las palabras en contacto de experiencia con la vida misma del

poeta. Estamos demasiado lejos de sus primeros libros, como cuando en *Una Nube* decía:

¿Hay algo, Dios ausente, que el poeta  
no pueda penetrar tras los lejanos cielos?

El poema sobrepasa las consideraciones que pudieran hacerse sobre mera forma. Puede notarse que el soneto en cuanto tal no pesa. Hay encabalgamientos que evitan sentir la rigidez del metro. Así el poema es bien flexible, y cuando llega a notarse simetría de sílabas y rima, como en el terceto final, "Y siento en mi costado —*todo el frío*—, y en tu abandono a solas, *hijo mío . . .*, endecasílabos con acento en sexta y décima, el breve paralelismo formal conduce con más fuerza a un contraste vehemente de significado, el cual remata en denso verso final, que es preciso leer en el contexto, por cuanto no hay casi verso aislado, que valga por sí mismo: el valor depende de la unidad de todas las partes. Obsérvese en este mismo alcance de eficacia significativa, cómo ya en la primera estrofa los versos iniciales traen endecasílabos acentuados en sexta y décima, rimados entre sí internamente en la sexta sílaba, agudizando con esto la expresión en un grado crispante: "... al viernes otra vez, de nuevo al muerto — que volverás a ser, cordero abierto".

Agreguemos la asimilación clásica que se usa, de lo mejor del Siglo de Oro, cuando dice: "Ojos que al estertor de la tristeza se van, ya se nos van ..." con sintaxis quedevesca, que basta mostrar, citando los famosos versos:

venas, que humor a tanto fuego han dado,  
médulas, que han gloriosamente ardido ...

Dentro del movimiento de las palabras, por la intensidad del contenido, el punto señalado es un caso en el que se puede estimar la intención poética de contemplar la perfección formal de un clásico para usarla de tal modo que el resultado no deje frialdad retórica ni académica, sino que las palabras "tendrán sentido".

Acerquémonos más adentro del poema.

El motivo que aparece en las palabras es la muerte del Cristo como una manera de explicar la personal muerte del cristiano unido al Crucificado por participación de fe, a través de la experiencia religiosa, cuyo vivir



cumple su vocación de hombre cristiano al ofrecer su angustia y miseria para "completar lo que falta a la Pasión de Cristo".

Pero se da algo poéticamente específico en el desarrollo de estos catorce versos: es el temple grave de íntima humanidad que alcanza un primer plano expresivo, mediante los recursos empleados, hasta rematar como verdadero soneto en un verso final que descarga todo el tono, mantenido a lo largo de los endecasílabos, en una declaración exhaustiva:

Y siento en mi costado todo el frío,  
y en tu abandono a solas, hijo mío,  
toda mi carne en ti crucificada.

La eficacia del último, si bien impresiona porque puede comprenderse con textos de Escrituras, por lo tanto con el peso de una verdad de doctrina, —la que leemos en San Pablo a los Romanos, sobre la agonía que debe vivir el cristiano, por cuanto el bautismo nos sepulta en la muerte de Cristo, y el hombre viejo fue crucificado con El—; si bien esta iluminación de valor credencial amplifica la emoción culminante, desde el punto de vista poético después de 98 palabras precedentes, el sacudón final viene orgánicamente puesto con una angustia contenida, la del límite humano revelado *in extremis*, en el límite humano de Cristo, uno y otro identificados, en cuanto tristeza, abandono y muerte.

Pero este temple grave está conducido por la fluencia del tiempo, dándole de esta manera una calidad expresiva, que tanto amara Antonio Machado al decidir la poesía casi sinónimo de temporalidad; pues bien, el sentido de la temporalidad que en este soneto se hace patente puede ilustrarse por un pensamiento de Pascal: "Jesús estará en agonía hasta el fin de los tiempos". Esta sentencia es más hipérbole poética que definición dogmática, pero en su emocionante exceso dice mucho, muestra la totalidad de las horas, los días, los años y los siglos elevando el sufrimiento humano hasta las alturas de Dios y hace sensible la Presencia de la muerte del Crucificado, místicamente renovada, en el acto de fe implorante para que ella opere con sus poderes salvadores a través de las almas y hasta el fin de la historia.

Esta sensibilidad temporal del misterio de la Crucifixión se hace presente en el poema y le marca el pentagrama del tono. Así irrumpe el primer cuarteto:

Cristo, cerviz de noche, tu cabeza  
al viernes otra vez, de nuevo al muerto,  
que volverás a ser, cordero abierto,  
donde la eternidad del clavo empieza.

Lo nombra con la palabra que significa Rey. Al vocativo, con llamado de plegaria, le yuxtapone una imagen plástica: cerviz de noche, figura de crucifijo, con todo el cuello a la vista, reminiscencia del cuadro de Dalí, y en seguida el toque del tiempo empieza a poner las palabras en el tono, con golpes secos: "tu cabeza — al viernes otra vez", como si dijese aquellas palabras de las Escrituras que lo describen como res que va al matadero, pero con la determinación temporal implacable, en el día mismo de la cruz, con la renovación de esa única sepultación que da vida: "...de nuevo al muerto — que volverás a ser"; y vuelta a yuxtaponer una imagen, la más tradicional, para representar el Sacrificio, la Suprema Ofrenda: "cordero abierto", y este momento agónico, ese cuello inclinado de la víctima, se concentra, Dios en el tiempo, en un verso pascaliano que recoge el acto mismo de dar muerte, el clavar de la crucifixión, agonía interminable y siempre repetida, lugar sin espacio, "donde la eternidad del clavo empieza". El verbo actualiza y renueva la acción que hace lo permanente.

El tiempo agudiza su fluencia en la estrofa siguiente, al mirar los ojos a punto de cerrarse de dolor, al padecer la muerte:

Ojos que al estertor de la tristeza  
se van, ya se nos van. ¿Hasta qué puerto?

Pero ya en este momento del poema, se está fundiendo lo contemplado con el contemplador. Los límites se estrechan, se funden los dolores. Aquellos ojos "se van", pero al seguir "ya se nos van", parece también que son los del que canta y mira, porque se interroga: "¿Hasta qué puerto?". Hasta donde voy a dar, puesto que el otro destino es gloriosamente sabido.

Los tercetos no traen más que una referencia temporal, ese "viernes de tu nada", para expresar el sentir grave de la inmensa muerte, de la realidad que se sale precisamente del tiempo. Una actitud de poeta alienta el primer terceto, la de llamar y nombrar: "No sé cómo llamarte ni qué nombre — te voy a dar", y una experiencia de cristiano lo concluye, el de la unión religiosa, pero sentida aquí no en la enormidad de diferencia entre criatura y Creador, sino en la semejanza de ser herido, pobre, aban-

donado y sediento: "si somos sólo un hombre — los dos, en este viernes de tu nada".

Lo que de sustento temporal de la expresión podemos considerar en el terceto final cabe considerarse en el carácter de emoción pura con que el poema termina, en cuanto la mayor carga del sentir del poeta (impresa aquí hasta con un matiz de ternura, al llamar hijo mío al Crucificado) hace del temple mantenido, un ánimo que sobrepasa la determinación de fe cristiana, para poder ser percibido en su íntimo y severo peso de existencia humana:

Y siento en mi costado todo el frío  
y en tu abandono, a solas, hijo mío,  
toda mi carne en ti crucificada.

Hay otro soneto de Miguel Arteche titulado *Luto*, de la misma vena religiosa, que concluye de un modo que ilustra más el temple de *Gólgota*:

¡Y cómo no estar lóbrego si vienes  
sólo bajo tu zarpa de agonía  
cuando sobre mi pecho te derrumbas!

JUAN LOVELUCK

#### NOTA SOBRE "LA ARAUCANA"

FALTA un estudio sobre el estilo de Ercilla, como los que han dedicado a Pedro de Oña el Dr. Rodolfo Oroz y Salvador Dinamarca<sup>1</sup>; ni siquiera páginas tan penetrantes sobre *La Araucana* como las que ha escrito el profesor chileno Fernando Alegría<sup>2</sup> sitúan en definitiva al poeta en su estilo y en el imperante en su tiempo; es cierto que, tratándose del estudio de Alegría, debemos reconocer que lo que a él interesa es una nueva interpretación total

<sup>1</sup>Dr. Rodolfo Oroz, prólogo a su edición de *El Vassauo*; *idem*, "Pedro de Oña, poeta barroco y gongorista", en *Primeras jornadas de lengua y literatura hispanoamericana*, Salamanca, 1956, pp. 69-90; Salvador Dinamarca, *Estudio del*

*"Arauco domado"*, de Pedro de Oña, Hispanic Institute in the United States, New York, 1952.

<sup>2</sup>Fernando Alegría, *La poesía chilena*. Orígenes y desarrollo. Del siglo XVI al XIX. Tierra Firme, vol. 55, F. de C. E., México, 1954.