

ENRIQUE LIHN

Poetas fuera o dentro

de Chile 77.

Gonzalo Rojas / Oscar Hahn /

Manuel Silva

Vuelta. México, D.F., N° 15,

febrero 1978.

explosión de vitalidad poética que no tuvo entonces, ni tiene ahora, un correlato crítico suficiente, una respuesta que asumiera ese desafío.

No me propongo, en lo que serán cinco carillas, colmar esa laguna de muchos años, sino en señalarla y lamentar que, en lo sucesivo, esté destinada, por lo menos en Chile, a un ahondamiento vicioso. Pues nuestra actual crítica literaria, de una sola barricada, tiene por delante la pobre tarea —en la que ha descollado ya— de las adulaciones o de los silencios cautelosos, y se dedica, en general, a la inflación del nombre literario de unos cuantos mediocres, ciudadanos estables y dignos de confianza en el mercado de las Bellas Letras.

“*La miseria del hombre*, junto con algunos inéditos de diversos plazos, desde 1936, anteriores a mi paso por la *Mandrágora*” (el grupo surrealista chileno), algunos textos tomados de *Contra la muerte* —el segundo libro de Gonzalo Rojas editado en 1964 y que era ya una primera refunción del primero— más algunos textos publicados en revistas en los últimos años y “los inéditos escritos en el último plazo en la luz de nuestra Venezuela”, forman ahora la materia de *Oscuro*, título que ha dado Gonzalo Rojas a su autoantología publicada recientemente por Monte Avila Editores.

Se trata de un libro formado por más de ciento veinte poemas y proyectado, para mayor dificultad exegética, como la reordenación de la mayor parte de los textos, que se presentan así bajo una nueva perspectiva y con resonancias nuevas, según el sistema que surge acronológicamente de sus interdependencias.

Resultaría imprescindible, para empezar, la relectura del libro torrencial del autor, *La miseria del hombre*, una rareza bibliográfica de la que no dispongo.

Forzado a los recuerdos y a las impresiones personales respecto de la situación —el periodo literario— en la que el poeta definió la posición de su palabra con un libro torrencial y matriz de lo que luego ha escrito, pienso en su amistad literaria con Nicanor Parra, hacia los años cincuenta —luego enemistad injuriosamente versificada por una de las partes— cuando se reunían en la casa de Parra, en los Guindos, para intercambiar, como escribió éste, “la llave de la poesía negra y la llave de la poesía blanca”.

Lo que hacía Rojas, en el marco de esos intercambios, era distanciarse de una ortodoxia surrealista de la que nunca fue tan devoto, felizmente como sus amigos Braulio Arenas o Jorge Cáceres.

En una antología de esa época, no muy clarividente pero tampoco ciega, la de Hugo Zambelli (uno de los antologados desaparecidos de la circulación poética) —*13 poetas chilenos. 1938-1948*— aparecen en textos de los poetas mandragóricos mencionados, tres de los vastos *Antipoemas* de Parra y algunos poemas de *La miseria del hombre*.

El parentesco entre las “voces” de Nicanor Parra y Gonzalo Rojas, parece si no nulo ante todo negativo: se deja sentir por la oposición de los poetas de Los Guindos al trovar clus, a toda especie de preciosismo o manierismo; también al que practicaba, en este país, un surrealismo muy literario, calcado de la poesía francesa, abarrotado de esas imágenes que hundieron bajo su proliferación los libros de poemas de André Breton, si se exceptúan textos que como “*La unión libre*” justifican el abuso del “estupefaciente imagen”.

La aparición, hace cerca de treinta años, de *La miseria del hombre*, un libro de poesía de Gonzalo Rojas, premiado en 1946 por la Sociedad de Escritores de Chile, fue una

Para Nicanor Parra ni el surrealismo ni la poesía francesa en general, que asociaba, ante todo a "las acrobacias verbales", eran santos de su devoción ni de su mayor conocimiento. En la declaración de principios que cada autor entregó al antologador junto con sus poemas, Parra especifica: "huyo instintivamente del juego de palabras. Mi mayor esfuerzo está permanentemente dirigido a reducirlas a un mínimo. Busco una poesía hecha de hechos y no de combinaciones o figuras literarias". Rojas se abstiene, en su declarado vitalismo patético, incluso de esas generalidades:

"Acabo de publicar *La miseria del hombre*, pero en realidad sé muy poco sobre poesía. Tal vez podría examinar el simbolismo de algunos poemas, las vivencias correspondientes, el primer estallido, las determinaciones en la palabra, lo que falta, lo que sobra, pero siempre estaría empezando a explicar cosas que a nadie sino a mí pertenecen."

Se infiere de ello, además de la declarada capacidad para correlacionar la escritura y la experiencia, el postulado de una suerte de yo trascendental que desprecia su intimidad (la poésie du coeur) para dar, dramáticamente "testimonio de lo efímero". "Cuando no se puede vivir sin dar un testimonio, hay que escribir aunque todo se oponga, aunque la Poesía se vuelva contra nuestro cuerpo efímero y lo devore. ¿No es esto ya una prueba de que ella es más grande que el hombre?"

La tonalidad neorromántica de esta defensa de la poesía, hay que confesarlo, está más de acuerdo que el distanciamiento de Parra con la actitud general de los antologados; pero los poemas mismos salvan a Gonzalo Rojas de las actitudes operáticas en que se quedan aquéllos, ateniéndose a sus turbulentas o graves, trágicas palabras preliminares, como si luego no les saliera la voz.

A estas alturas, parece increíble que poetas tan malos se tomaran tan en serio. Era de rigor pues, que cualquiera

emprendiera una "búsqueda desesperada", "definiera lo indefinible", apelara a una "libertad atroz", "nuestro único dominante poético" o visitara "la sima profunda".

Única explicación plausible: la influencia de personalidad: Neruda de las *Residencias*, Pablo de Rokha; y de la lectura caótica de esos autores de otras épocas de los que cada época puede, según sus preferencias, hacerse eco, ya sea para prestigiarse y prestigiarlos en esa frecuentación o para arruinarlos y decir, en su nombre, toda clase de tonterías. La jerga de uso hacia 1950 combinaba, pues, o mezclaba al buen tuntún, las sentencias de los románticos alemanes, los simbolistas, los surrealistas, con las intemperancias o las astucias de los "genios" locales.

Sea como fuere, creo que existió un acuerdo entre Rojas y Parra, sobre la base de una voluntad común de historizar, en poesía, testimonialmente, en contraposición a los ademanes "olímpicos" de sus eventuales compañeros de ruta o de antología. Ambos admiraban a los grandes barrocos españoles "realistas" y fantasiosos, un gusto en que se reencontraban con Neruda y la Mistral; y ambos citaban *Los cantos de Maldoror* —el canto, por ejemplo, de las matemáticas— esto es, a un autor que el surrealismo había rescatado de los elogios dudosos de sus contemporáneos (Leon Bloy y Remy de Gourmont), pero que diverge por completo de las presuntas espontaneidades del discurso automático y sus secuelas, tratándose de un manipulador frenético que instaló su centro de operaciones en la sala de la *máquina retórica* y que hizo estallar muchas de las pretensiones y terrorismos del lenguaje poético.

Para Gonzalo Rojas, "Lautréamont con su látigo centelleante" puede haber sido, como para los surrealistas mismos y, en especial, para Philippe Soupault, un profeta, un arcángel, un endemoniado, un maldito, visión de la que da cuenta un texto clave de *Oscuro*: "Publicidad vergonzante". Es también el lejano motivador de cierta *terribilidad* que encara al sol en poemas como "Leo en la nebulosa"

("Salud, oh tigre viejo / del Sol") y que escenifica imágenes de lujuria y muerte: ("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.")

Aunque de distintas maneras, Lautréamont para Nicanor Parra y para Gonzalo Rojas parece haber significado una misma vía de acceso para el reprocesamiento de ciertos lugares comunes de la retórica de la poesía negra.

El humor frío de Parra pone en relación las imágenes tremendistas provenientes del folletín y de la novela gótica con situaciones módicas y banales y obtiene de ese encuentro o contraste efectos propios de la comicidad del absurdo. Rojas prefiere a las evidencias del collage, recordar, en sus poesías, el énfasis elocutorio, la amplitud, la *cosmicidad* y la tenebrosidad del lejanísimo modelo. *Oscuro* profesa una especie de creencia en la imagen del poeta que sus textos asumen, respecto de la cual Maldoror es el gran precursor satánico y André Breton uno de sus austeros profetas iluminados. La vinculación y la desvinculación de Gonzalo Rojas con el surrealismo pasa por *Los cantos de Maldoror* y remite a Baudelaire en el punto en que se aparta de su nunca olvidado André Breton, en lo que respecta a ciertos aspectos de doctrina. O de creencias o de fijaciones. Baudelaire, en este contexto, es quien lleva a Gonzalo Rojas, en un texto como "Contra la muerte" (*Contre le mort* es uno de los secretos del arte mágico del primer manifiesto del surrealismo) a una reflexión muy distinta a la que se habrían permitido los surrealistas. La obsesión de la muerte en Rojas se traduce en pura desesperación: ("no quiero ver, no puedo ver morir a los hombres cada día").

El "homo duplex" baudelariano, católico y luciferino, eternizado por la temporalidad del Spleen —del aburrimiento, véase "Naturaleza del fastidio"— obsesionado por una muerte que se vive como la pasión de una eternidad contrariada, es en parte el hablante de los poemas de Gonzalo. El tiempo es su enemigo mortal ("seguimos muriendo sin esperanza alguna de vivir / fuera del tiempo oscuro"). Hombre de poca fe, por lo demás, que no cree en lo que desea bajo la especie de la vida eterna, ese hablante se desliza continuamente o más bien debe resolver su contradicción en el ámbito de la herejía considerándola, en este contexto, como el modo en que una religiosidad hace crisis de manera insoluble pero sin que el agente de esa crisis abandone el campo de los valores religiosos:

Me hablan de 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.

Puede pensarse, al menos, que la formación católica de Gonzalo Rojas ha dejado en él una huella imborrable por borrosa que parezca, y que lo conduce una y otra vez a la encrucijada de la herejía, al encuentro, en la palabra, con el padre de los poetas malditos, con el primero de los poetas modernos luciferinos: profanación de lo sagrado, o sacralización de lo profano. El hecho es que raras veces la poesía de Gonzalo Rojas, se coloca al lado de un materialismo arreglioso, y si alguien quisiera ver en esto una

imposibilidad de la poesía misma, encontraría un buen ejemplo en el autor de *Oscuro*. Los valores de lo efímero material deben postularse aquí como contravalores, bajo la especie de sacralizaciones negativas, como los desafíos del hereje que, como no puede creer, se complacen en la culpabilidad y a falta de un cielo o de El Cielo, eligen, en la tierra, poblarla de evocaciones infernales. Así ocurre, al menos en lo que respecta al erotismo, y esta poesía no deja nunca de ser erótica. O casi nunca.

"Perdí mi Juventud" es un texto que parodia la confesión pública de un testigo de Jehová, un remedo del discurso confesional del "canuto" como se le llama entre nosotros al tartajeante pero discursivo adepto de esa secta: "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."

El texto sube, desde el primer momento, de tono para hacer la apología de una prostitución sublime, a la manera de Fourier pero en la línea herética de Baudelaire: ("L'amour peut dériver d'un sentiment généreux: le goût de la prostitution; mais il est bientôt corrompu par le goût de la propriété") provocativa y transgresora.

La prueba de que se trata de una provocación, la de sostener lo que se postula como insostenible, es que el ethos de muchos otros textos posesivos y moralistas niegan el pathos de esa imagen de la prostituta sublime y maternal. Decididamente en el plano de lo que se puede llamar la ideología consciente, lo que prevalece es el muestrario de una conciencia desgarrada, ya sea que se explote este tema deliberadamente o que ya no se trate sino de una incoherencia aparentemente involuntaria.

Voy a rebasar el límite que me he fijado para este artículo, en media carilla, para hacer algunos alcances tentativos, que rebasen, a su vez, en cuanto tales, las limitaciones de una nota referida, en particular, a sondear el aspecto-sustancia del contenido cultural de *Oscuro*.

Volviendo a la relación que creo indispensable y que he llamado aquí "los poetas de Los Guindos", creo que Gonzalo Rojas y Nicanor Parra no son, en definitiva poetas codescendientes —no hay en ellos una comunidad genealógica, de descendencia— sus rasgos comunes tienen que ver con la voluntad común de filiar el arte con la vida y sólo presentan, para seguirlo diciendo en el lenguaje aquí metafórico del evolucionismo, "características análogas de adaptación".

De la voluntad de ese vínculo emerge en Gonzalo Rojas, la pasión de un sujeto existencial y trascendentalista, algunas de cuyas alternativas tienden a retomar ciertas instancias discursivas emparentadas por así decirlo, aristotélicamente, antes con la retórica que con la poética, antes con el panfleto que con "la lengua poética" la cual "debe tener un carácter extraño, sorprendente".

El "grueso" de la obra de Gonzalo Rojas, si se me perdona esta (innecesaria) expresión cuantitativa, es de una naturaleza felizmente más oscura, que lo devuelve, justamente, a la necesidad de una lengua poética propiamente tal y a su particular gesticulación sintáctica, a las figuras de palabras que, como el juego de contrastes y antítesis del barroco español, culminan en la formalización de lo indecible. Dejo el estudio de ese repertorio, de esa técnica, para otra ocasión.