

«LA SALVACION», DE GONZALO ROJAS

Por mucho que se nos diga que la anécdota, la referencia objetiva, no es lo importante de un poema y que el hablante no ha de confundirse con el autor de la obra, aunque ésta adopte la primera persona, su tono sea inconfundiblemente confesional y sus datos comprobablemente autobiográficos, por fuerte que sea nuestra decisión de lectores de no tomar «en serio» lo que el poeta nos relata, no deja de producirnos una cierta conmoción moral la actitud del protagonista, que queda de manifiesto en el poema «La salvación», de Gonzalo Rojas.

El mundo del poema se configura muy nítidamente. Es una escena a campo abierto frente a un mar dramático en un paisaje nocturno y neblinoso frente a la presencia fantasmal de un muerto reciente. Allí hay dos personajes: el hablante, digamos sueltamente el poeta, y un mujer que llora la muerte de su novio. El poema está relatado desde un tiempo posterior y la escena es revivida por el poeta en su intimidad, en diálogo simulado con aquella mujer, hoy distante físicamente, pero encarnada en él como una obsesión. Lo que el poema enfatiza no es el hoy de los personajes (aunque tiene importancia la obsesión del protagonista y la incierta suerte de la muchacha), sino la escena pretérita y en especial la ambigua actitud que le correspondió en ella al poeta. Esta actitud, que externamente no se manifiesta sino en un pasivo estar allí, está compuesta de tres momentos sucesivos. Primero, el poeta se enamora de ella. Luego experimenta el deseo de poseerla físicamente y, finalmente, desiste de intentarlo. Así, pues, tres impulsos de índole diferente: el primero, poético; el segundo, a primera vista animal; el tercero, ético. El triunfo de este último es el que ha dado a la escena originaria esa pasividad, no obstante la cargada electricidad del momento. Sin embargo, el poema no se detiene en ese puro contraste de inmovilidad y dinamismo latente. El poema surge cuando en un tiempo posterior el poeta rechaza desde su intimidad reflexiva la solución previamente adoptada. Luego de un espacio impreciso de tiempo —pero suficiente como para haber meditado

sobre lo acontecido—, el poeta se arrepiente de haberse dejado llevar por el impulso ético de la contención y no haberse dado en cambio al instintivo de la sexualidad.

Es aquí, pues, cuando como lectores experimentamos cierto sobresalto. La acción externa del poeta en la escena que se le ha relatado le parece al lector medio la única moralmente aceptable. Esta adhesión que el poeta se gana con su comportamiento de respetuosa contención se debilita cuando él confiesa no sólo los deseos que lo acuciaron en tal momento, sino, peor aún, cuando afirma y reitera que se arrepiente de su conducta pasada. Que no debió respetar el dolor de esa muchacha, sino seguir su propia animalidad y haber despertado la de ella.

Difícilmente podrá un escritor encontrar un asunto más provocativo. Si E. A. Poe pudo asegurar que el tema lírico de romanticismo insuperable era el de una joven bella y amada, muerta prematuramente, tal vez podríamos igualmente afirmar que el tema que repugna más a una conciencia ética recta es precisamente éste, que una primera lectura de «La salvación» deja en el ánimo del lector.

Vaya aquí, después de estas consideraciones preliminares, el texto del poema:

LA SALVACION

Me enamoré de ti cuando llorabas
a tu novio, molido por la muerte,
y eras como la estrella del terror
que iluminaba al mundo.

Oh cuánto me arrepiento
de haber perdido aquella noche, bajo los árboles,
mientras sonaba el mar entre la niebla
y tú estabas eléctrica y llorosa
bajo la tempestad, oh cuánto me arrepiento
de haberme conformado con tu rostro,
con tu voz y tus dedos,
de no haberte excitado, de no haberte
tomado y poseído,
oh cuánto me arrepiento de no haberte
besado.

Algo más que tus ojos azules, algo más
que tu luz de canela,
algo más que tu voz enronquecida
de llamar a los muertos, algo más que el fulgor

fatídico de tu alma,
se ha encarnado en mi ser, como animal
que roe mis espaldas con sus dientes.

Fácil me hubiera sido morderte entre las flores
como a las campesinas,
darte un beso en la nuca, en las orejas,
y ponerte mi mancha en lo más hondo
de tu herida.

Pero fui delicado,
y lo que vino a ser una obsesión
habría sido apenas un vestido rasgado,
unas piernas cansadas de correr y correr
detrás del instantáneo frenesí, y el sudor
de una joven y un joven, libres ya de la muerte.

Oh agujero sin fin, por donde sale y entra
el mar interminable
oh deseo terrible que me hace oler tu olor
a muchacha lasciva y enlutada
detrás de los vestidos de todas las mujeres.

¿Por qué no fui feroz, por qué no te salvé
de lo turbio y perverso que exhalan los difuntos?
¿Por qué no te preñé como varón
aquella oscura noche de tormenta? ¹

No ha de extrañar que la lectura de poemas como éste muevan a recordar el anatema platónico. ¿Quién podrá objetar que el gobernante prudente expulse de la República a los ciudadanos que confiesan haberse equivocado cuando actúan conforme a las normas de conducta social y que no cesan de arrepentirse si por una vez las respetan? Antes de responder detengámonos en un análisis más detallado de este revelador poema.

La primera estrofa es ya elocuente. Con lenguaje directo el poeta confiesa que se ha enamorado de esa mujer en un momento preciso. La vinculación entre el nacimiento del amor y la circunstancia en que ocurre permite especular que el enamoramiento no ha ocurrido casualmente en ese instante, sino debido precisamente a esas circunstancias. Es decidir el hecho de que las descripciones exaltadoras de la mujer que provoca el amor se pospongan a la mención circunstancial de que «llora-

¹ «La salvación» (1941), *Oscuro* (Caracas: Monte Avila, 1977), p. 127.

ba a su novio». Lo que quedará en claro de la lectura de las tres primeras estrofas que constituyen la primera unidad, expositiva, del poema es que la reacción de ella frente a la muerte no es convencional, racional, sino desmedida, pasional. Ese desborde vital, esa falta de medida, esa reacción poética, ilógica, de ella es la que le confiere un aura que la hace apetecible para nuestro poeta:

y eras como la estrella del terror
que iluminaba al mundo.

La estrofa siguiente nos anticipa también de manera llana e inmediata el desenlace de la historia, completando de paso la descripción de la escena que la estrofa anterior había puramente insinuado en sus líneas esenciales.

La tercera estrofa insistirá en la descripción de la muchacha, pero avanza también en perfilar la obsesión que aqueja al enamorado.

Hay, pues, hasta este momento dos líneas temáticas paralelas que han ido progresando simultáneamente de una a otra estrofa: a) la descripción de la muchacha; b) la reacción emocional del poeta. Pongámoslas en orden. Ella: 1.^a, era como la estrella del terror que iluminaba al mundo; 2.^a, estaba eléctrica y llorosa, y 3.^a, con ojos azules, luz de canela, voz enronquecida de llamar a los muertos, fulgor fatídico de su alma. El poeta: 1.^a, se ha enamorado de ella; 2.^a, se arrepiente de su pasividad de aquella noche, de haberse conformado con un contacto puramente amistoso, y 3.^a, confiesa que está obsesionado, ya que ella se ha encarnado en su ser como un animal que le roe las espaldas con sus dientes.

Una discrepancia inmediata surge entre la imagen que nos hemos formado de la mujer y la reacción que ella provoca en el poeta. Los atributos que comunican las tres primeras estrofas, si bien físicos, están en el límite en que se subliman en cualidades espirituales y no apelan normalmente a los apetitos carnales. ¿Cómo apoyar en el texto esta afirmación? Estabas *eléctrica* (adjetivo que abre una amplia gama de posibilidades eróticas) y *llorosa* (adjetivo que las cierra), dice el verso 8. Luego (verso 16), los ojos *azules* (asociados tradicionalmente a una cierta pureza o candor de alma, en oposición, por ejemplo, a los ojos negros —pasionales— o aun verdes —fatales—). *La luz de canela*, expresión sinestética de poderosa eficacia connotativa, verdadera clave poética en la descripción del sujeto. Esa luz indefinible en la que operan a la vez sensaciones gustativas y cromáticas y que es un hallazgo original, participa algo de su cualidad a los demás atributos, relativamente convencionales del *fulgor fatídico*, y especialmente de los *ojos azules*. En cuanto a la voz *enron-*

quecida, lo que la carga de valor positivo no es su registro bajo, que le restaría femineidad a su poseedora, sino el haberse deteriorado a causa de la pasión insensata de «llamar a los muertos».

Adviértase que la sinécdoque utilizada, «los muertos», grupo genérico para referirse al individuo concreto, contribuye a poner distancia, a desdibujar al novio muerto. Gesto sutil que volverá a repetirse al final del poema («lo turbio y perverso que exhalan *los difuntos*»). Y esto es porque el poeta quiere ceñir el poema: no es parte del conflicto el individuo muerto. No hay encono en su contra de parte del hablante. Al contrario, la expresión «molido por la muerte» lleva adherida una cierta simpatía, pero haber mantenido el singular en la tercera estrofa o en la última en vez de las formas plurales *muertos* y *difuntos* habría desvirtuado la justificación concreta que tiene el poema.

Tenemos, pues, que, luego de las tres primeras estrofas con las que se cierra la primera unidad del poema, ha quedado completado el retrato de la muchacha. Los rasgos prevalentes de su imagen son la belleza extraordinaria que emana de ella y su capacidad de sentir y reaccionar con hondura emocional, esto es, su espiritualidad y su sensibilidad. Rasgos contradictorios que se funden. (Esa luz de canela de alguna manera parece no avenirse con una mujer que no se resigna a aceptar la muerte. Algo hay en la expresión que nos hace pensar que quien posea tal luminosidad ha de ser serena y razonable, ha de aceptar como irrevocable lo que no tiene remedio).

Pero nuestra muchacha no. Ella está formada con esta combinación infrecuente de delicadeza física y de fortaleza pasional. ¿Cómo conciliamos esta descripción con el verso 37, en el que se menciona «el olor a muchacha lasciva y enlutada»? La palabra *lasciva* pareciera fuera de lugar, no corresponderse con la imagen que tenemos ya formada. Pensemos que no es éste un adjetivo conferido puramente a ella. Puede ser explicado como el resultante de tres actitudes: 1) racionalización hecha *a posteriori* por el poeta (si ella lo lloraba con tal intensidad, es que lo ha amado mucho, y muy físicamente); 2) intención de castigarla, degradándola verbalmente, debido a su tácita culpabilidad en la obsesión que afecta al poeta (algo malvado ha de haber en la mujer que no hemos logrado poseer); 3) confusión ante el olor de ella y el de todas las demás mujeres, y así lasciva por pertenecer a la especie femenina (operando aquí un desplazamiento calificativo: el olor de las mujeres despierta al poeta su lascivia y en la cacería se le mezclan las sensaciones correspondientes a su obsesión).

La cuarta estrofa quiere explicar la conducta que debió haber seguido. Adviértase cómo se le da a la relación amorosa el aspecto natural. La

posesión habría surgido no luego de una seducción convencional o de persuasión prolongada, sino de una aproximación natural, del morderla como a una campesina, del besarla, pudo él haber llegado al encuentro sexual que habría eliminado de raíz la obsesión que ahora lo aqueja.

Así se dice en la estrofa siguiente, la quinta, que establece de modo inequívoco el dilema y el conflicto central:

Pero fui delicado,
y lo que vino a ser una obsesión
habría sido apenas un vestido rasgado,
unas piernas cansadas de correr y correr
detrás del instantáneo frenesí, y el sudor
de una joven y un joven, libres ya de la muerte.

La sexta estrofa reitera con mayor intensidad lírica la expresión del poeta, quien lamenta no sólo el no haber sabido actuar en aquella oportunidad, sino también exclama ante la gravedad del sexo, su misterio y su fuerza.

El poema ha venido avanzando hasta aquí en torno a dos elementos contrapuestos: amor y muerte. En la estrofa quinta se entrecruzan: según el hablante, de haber ocurrido el encuentro sexual los protagonistas se habrían librado de la muerte. Esta afirmación queda inexplicada y la estrofa siguiente se abre con una exclamación ambigua que parece apelar a los dos elementos encontrados: «oh agujero sin fin...», en el que podemos leer, ya una referencia al hueco de la tumba (la misma palabra se usa con tal sentido en «¿A qué mentirnos?») ², ya al sexo femenino: «Oh agujero sin fin, por donde sale y entra / el mar interminable». Amor y muerte capaces de albergar el misterio sumo. *Amor y muerte*, fuerzas equivalentes —como se expresa en el Cantar de los Cantares ³. La idea —y con ella el poema— viene a explicitarse con la formulación de las dos preguntas finales en la última estrofa.

¿Por qué no fui feroz, por qué no te salvé
de lo turbio y perverso que exhalan los difuntos?
¿Por qué no te preñé como varón
aquella oscura noche de tormenta?

Una lectura atenta de estos versos finales obligan al lector a reconsiderar la primera actitud de rechazo que el poema pudiera haberle pro-

² «¿A qué mentirnos?», *Oscuro*, p. 37.

³ «Porque es fuerte el amor como la muerte», Cantar de los Cantares, 8,6.

vocado. El poeta reconoce que haber obrado conforme a sus instintos en situación tal hubiese sido *feroz*, pero, no obstante, sigue arrepentido de haber sido *delicado*. ¿Por qué? La respuesta la dan los dos versos que clausuran el poema en forma de pregunta:

¿Por qué no te preñé como varón
aquella oscura noche de tormenta?

De lo que el poeta se lamenta, pues, no es de un mezquino placer sexual perdido debido a su conducta respetuosa. Se lamenta de no haberle proporcionado a ella una inmediata compensación vital por ese muerto que acababa de perder. Así leído, el poema arroja nueva luz sobre su título: la salvación no es sólo la del hablante malsanamente obsesionado, sino primeramente la de la muchacha, salvada por el amor —sexo y maternidad— del hondo dolor causado por el arrebato de la muerte.

Aunque éste es un poema temprano de Gonzalo Rojas, publicado en su primer libro, *La miseria del hombre*, y fechado en 1941, ya están en él los ingredientes esenciales que impregnarán toda su poesía posterior. Recordemos el título de su segundo poemario, *Contra la muerte*, de 1964, o recorramos los poemas de su reciente colección, *Oscuro*, de 1977, y en ellos veremos patentes muestras de una actitud general de decidida afirmación vital. Contra la amenaza siempre presente de la destrucción inevitable, el hombre sólo cuenta con las armas elementales de su sexo y del amor. Si la relectura atenta que propongo del texto de «La salvación» no bastase para eliminar las reservas que pudieran haber nacido en el lector respecto a la entereza moral del hablante lírico, allí está el contexto general de la obra de Gonzalo Rojas para demostrar, más allá de la aparente inmortalidad o complaciente lascivia, un temple vital de vigorosa salud. Temple que le mueve en cuanto ser arrojado en la existencia a vivirla con plenitud. A *quemar* en vez de *podrir* lo que se es. A arder y respirar sin miedo. En suma —y parafraseando todavía uno de sus poemas—, a estar alerta a la gran realidad de estar naciendo siempre, aun en la última hora⁴.

CARLOS CORTÍNEZ

Tulane University.

⁴ *Post scriptum*. Aprovechándome de una antigua amistad con el autor me permití consultarle epistolariamente algunas dudas que la lectura de «La salvación» me había provocado. El tuvo la amabilidad de contestarla en forma tal que me siento en la obligación, con la venia del autor, de compartir tales informaciones,

si no esenciales para la apreciación del poema, de utilidad indiscutible para quienes se interesen en la apoyatura biográfica de su obra.

Transcribo, pues, sus palabras textuales de carta fechada en Caracas el 30 de agosto de 1977.

«En cuanto a ese texto 'La salvación', paso a explicarte lo que sigue, conforme a tu consulta: 1. Escrito el 41, en septiembre del 41 más exactamente, vino a ser publicado en las pags. 87 y 88 de *La miseria del hombre*, en la Imprenta Roma, de Valpso., el 48. Tal como se compuso en primerísima versión en un tranvía 17 (Mapocho-Avenida España), asimismo ¡intacto! fue publicado ese 48 y ahora el 77. ¿Te acuerdas de la esquina de Blanco con Beaucheff 850 (Escuela de Ingeniería de la U. de Chile)? Yo solía rondar por ahí a mis 23 años a una bellísima y misteriosa —fascinante más allá de toda fascinación para mí— muchacha de 18. Era, como suele darse en la mocedad, amiga de mis parientes y solíamos veranear juntos en mi Lebu tempestuoso y natal. Cortando por la Avenida Blanco hacia la Alameda, Beaucheff cambia de nombre y la calle empieza a llamarse Benavente. Recuerdo la mansión de tres pisos y el número justo: 696. A veces saltaba de mi embriaguez sombría (eran justos los días en que empezaba a decirle adiós a La Mandrágora) y entraba. Allí estaba *ella* con su fulgor y su flexibilidad y una voz de diapasón oscuro y llameante y el más hermoso hueso de mujer que he visto y aquellas piernas, y ¡claro! la locura de la 'posea' *por eso otro*, que tanto amaron lo mismo aquellos Novalis que los D. G. Rossetti legendarios. No era Nadja, pero pudo haberlo sido. Lo que le faltó a nuestra mísera Mandrágora fue una *мага* que sólo yo alcancé a besar desde lejos —siempre desde lejos— en aquella Nena (Elena era su nombre, acaso) española y alemana simultánea, como la vuelvo a pintar en ese 'Paisaje con viento grande' que podrás releer en las páginas 133-134 de *Oscuro*. Recuerdo que fui una vez a su casa con B. A. —que había escrito su *Adiós a la familia* en el aire de Pierre Girard—, pero ese fantasmón literaturizado ya hasta la médula, no supo oír el ESPIRITU en aquella morena mía única, encarnación de lo erótico puro y diamantino en su dialéctica espontánea, con uno de sus ojos —¿cuál de ellos?— verde, y el otro azul. Creo que *lo* sabía, pero nunca se lo dije; ni me lo dijo. Podrás imaginar el asedio en torno de mi dama: aventureros, letrados, burgueses tentadores, estudiantes. Ella se los bailaba a todos con su gracia y su misterio y esa sensualidad que iba y venía por su cuerpo al milímetro siempre sorpresivo del animal de su aire. Y yo callaba. Hasta que vino uno de esos atletas de la Facultad de Ingeniería y la fascinó por entero. Entonces empecé a volverme loco por dentro, pero ahondé más y más en mi mutismo. 'Que se muera el usurpador, que se *remuera*', y lo maldije al pobre amante mientras marchaba tranco a tranco cierta noche desde aquella casa —'que ese Pedro muera ahora mismo, que ese Pedro *remuera*'— a lo largo de las 50 o 60 cuadras que distaba el Internado Nacional Barros Arana, donde ganaba para no morir —¡sí me hubieras conocido en mi flacura y mi flaqueza de entonces!— mi pobre pan cuidando niños; por la olla y la cama, como se dice. Mala fue y perversa mi maldición contra el novio inofensivo, y tanta que esa misma madrugada corriendo en su carro de Santiago a Llole se estrelló en un vuelco increíble hasta que, al salir disparado, las dos o las cuatro ruedas terminaron reventándolo. Horas después lleguéme a ella como un criminal y no le dije una palabra. Pasaron unos meses y vine a reencontrarla en Lebu todavía en el rigor de su luto, con el mar al fondo de esa costa despedazada. Entonces vi que la había amado con tal ferocidad que el silencio era mi única salvación.

Y terminé a las pocas semanas —ya de vuelta a Santiago— escribiendo ese texto en el chirrido del tranvía 17. ¿La salvación?

»2. Nadie hasta la fecha, nadie había sabido poner el ojo iluminado sobre 'La salvación', pieza autoirónica como la de los románticos que vislumbraron el caos desde el amor (...). No volví a verla hasta el 44, nacido ya mi primogénito, de retorno de un viaje casi imaginario al viejo Chile de los enigmas, en el cruce siempre velocísimo de alguna calle cerca de Beaucheff. 'Y terminaste casándote', fue su única frase fatídica, desde lo altanero, ¡claro!, de su belleza devorante. Así las cosas. ¿Qué habrá sido de ella, cuya sombra se me hizo mundo desde siempre? ¡Ah! Otra cosa muy rara; demasiado rara. Cuando murió mi madre apareció de golpe con unas rosas en la capilla ardiente. Alcancé a verla por ese espejo veloz que nunca falta. Porque te digo que aquel '¿Qué se ama cuando se ama?' no es aire platónico, sino el fundamento loco (*l'amour fou?*) de todo o casi todo».

Hasta aquí las confesiones del poeta. Ellas nos derivan a ese poema «Paisaje con viento grande», fechado en Lebu en 1936, en que la inspiradora aparece citada con nombre y apellido. Adviértase en él la curiosa actitud orgullosa del hablante, de admiración secreta y de silencioso empecinamiento. Como si el poeta de pronto decidiera que el juego erótico no puede competir contra la pura contemplación de la Naturaleza: que uno es frívolo y el otro trascendente. Confrontado este poema contra «La salvación» nos confirma la autenticidad de esa declaración del primer verso: «Me enamoré de ti cuando llorabas / a tu novio...». La atracción anterior, reconocida en el texto de «Paisaje con viento grande» y en las confesiones transcritas del autor, se transforma en amor, deseo y, finalmente, obsesión, sólo en esa dramática circunstancia que el texto del poema nos relata.

Y, para terminar, un último poema, recientemente aparecido entre papeles viejos de su autor, y que Gonzalo Rojas me ha hecho llegar con la advertencia de que está inspirado por la misma joven y fue escrito entre los años 1935 y 1936. Lo transcribo aquí con la esperanza de haber contribuido a perfilar la siempre misteriosa influencia que ejerce una musa sobre la obra de un poeta.

A ESA QUE VA PASANDO AHI

*Religo lo religioso de tus piernas a la sabiduría
alta de respirarte, mi aleteante,*

a ti

*te lo dice la nariz que soy, mi
cartílago casi
la costilla que alguna vez, el hueso
que seremos si somos.*

