

## **Gonzalo Rojas: Su diálogo con la Poesía Actual**

**Jaime Giordano**

La capacidad de comunicación y diálogo entre la poesía de Gonzalo Rojas y los discursos poéticos más actuales en Chile, llama profundamente la atención. La generación dentro de la cual se reconocen severamente los nombres de Gonzalo Rojas, Nicanor Parra, Eduardo Anguila, Rosamel del Valle, además de Humberto Díaz Casanueva, antes, y Enrique Lihn, Efraín Barquero, Carlos de Rokha, Alberto Rubio, Luis Oyarzún, Pedro Lastra, Miguel Arteche y Armando Uribe, después, al lado de nuestros clásicos Neruda, Mistral, Pablo de Rokha, Cruchaga y Huidobro, constituye el cuerpo discursivo dominante en Chile cuya autoridad estética se despliega hasta las capas más nuevas del decir lírico. Sin embargo, el caso de Rojas es especial, no sólo por su presencia viva y sinuosa dentro de los meandros de diálogo personal, sino por la real lectura que, en general, se hace de su poesía y por los múltiples aspectos que la definen como actual.

Cuando se ponen unos junto a otros (o se leen unos después de otros) los discursos poéticos de Jorge Teillier (realmente una figura de transición entre una época y otra), Juan Luis Martínez, Gonzalo Millán, Oscar Hahn, Waldo Rojas, Ramón Riquelme, Floridor Pérez, Omar Lara, Raúl Barrientos, Jaime Quezada, Edgardo Jiménez, Enrique Valdes, Hernán Lavín, Jorge Naranjo, Naín Nómez, Heddy Navarro, Juan Pablo Riveros, Juan Camerón, Manuel Silva Acevedo, José María Memet, Hernán Castellano, Antonio Vjeyra, Natasba Valdés, Tomás Harris, Raúl Zurita, Jorge Montealegre, Enrique Giordano, Diamela Eltit, Diego Maquicira, Nicolás Miquea, Eduardo Llanos, Erick Polkhaminer, Carmen Berenguer, Mario Milanca, Teresa Calderón, José Ángel Cuevas, Aristóteles España, Clemente Riedeinann, Gonzalo Muñoz, Alexis Figueroa y varios otros (algunos de los cuales todavía no hemos podido leer), se aprecia que efectivamente ha habido en este país (por país entiendo mucho más que las fronteras tan "celosamente defendidas" por su ejército nacional) una especie de corte epistemológico que homologa el corte histórico producido por los sucesos de los últimos quince años. Se ha hablado y debatido a propósito de cierta actitud fundacional (o "fundacionista"), de cierta convicción de que hay que empezar de cero, de cierta desconfianza a los que estuvieron "antes", porque se quedaron o porque se fueron. Se ha hablado de la nueva escena", y hasta se han utilizado expresiones como posvanguardismo o neovanguardismo más bien con énfasis en el prefijo.

Este diálogo más estrecho entre Rojas y la poesía actual no es sólo de irracional simpatía, sino de estricto oficio. Si enumeramos aquellas notas que nos parecen específicas de la poesía actual, y que presentadas empíricamente avanzan hacia una formulación de ese corte epistemológico, podríamos detenernos en diez. Nos saltamos las disculpas del caso y pasamos a enumerarlas: 1) Desconstrucción de todo sujeto, con las consecuencias que eso implica para la desconstrucción sintagmática; 2) Desconstrucción de la metáfora, con las consecuencias que ello implica para la destrucción paradigmática; 3) Recurrencia a los modos escriturales del habla (oralidad u oralismo, como se suele decir); 4) Búsqueda de la multiplicidad de sentidos. que va más allá de las sugerencias del símbolo o la

ambigüedad que privilegiaba el superrealismo; 5) Tendencia al palimpsesto, es decir, a presentar un significado político/histórico/etc. escondido, es decir, a decir sin decir; 6) Difuminación de las fronteras del texto, lo cual enriquece el papel semántica de lo que es casi su parte integrante: el título, hasta aquello que se suele ver como exterior (dedicatorias, fechas, notas, comentarios al margen, epígrafes, indicaciones de origen, etc.); 7) Tendencia a valorar, como diría Carlos Bousoffo, los "planos reales" por encima de los "evocados", es decir, tendencia a no buscar el valor de las imágenes en espacios o sustancias que las trasciendan (a esto se le ha llamado "objetivismo" u "objetalismo", y hasta "neo-objetivismo"); 8) Prosaísmo (en su primer aspecto, derivado de "prosa"), es decir, tendencia a prescindir de los marcos de presentación y expresión musical asociados tradicionalmente al verso o a revalorar las estructuras narrativas; 9) Prosaísmo (en su segundo aspecto, derivado de "prosaico"), es decir, tendencia que, más allá de querer escandalizar al lector como ocurría en la primera vanguardia o de sugerirle elementos demoníacos o carnalescos como ocurría en el modernismo, desea rescatar toda la realidad sin plantearse problemas de legitimidad moral o estética; 10) Apertura de los diálogos intertextuales a todos los textos, sin plantearse problemas de legitimidad ni hacer reparto de valores, valores con los cuales antes se contaba para el proceso de significación y que habían sido parte esencial de la llamada antipoesía.

A las personas que conocen bien la poesía de Gonzalo Rojas ya les habrá sorprendido la manera cómo este decálogo se acerca mucho a una descripción fenomenográfica de su manera discursiva. En el fondo de esta descripción, se encuentran dos transformaciones básicas: (a) el carácter ahora central de los mensajes no verbales, y (b) el desprestigio del binarismo constructivo. Esa misma aparición en un plano central de la poesía lírica de los "mensajes no verbales" no es extraña al espíritu del discurso de Rojas, donde la cantidad de significación transmitida por los mecanismos expresivos del tono le da a sus textos una diferencia cualitativa respecto de otros poetas "unitonales" de su generación como Anguila o Parra (por supuesto, sin desmedro de la grandeza de sus aportes). Es esta presencia semántica de mecanismos no verbales de expresión la que nos interesa, porque nos parecen que ha sido la base fundamental a partir de la cual el discurso que estudiamos se ha acercado a la escritura actual.

Desde luego que el binarismo constructivo no es lo medular en la poesía de Rojas. El binarismo tradicional a toda la poesía moderna, desde el romanticismo al superrealismo, con la polaridad positivo-negativo en su base fundamental, se presenta "todavía" en la poesía de Rojas, pero, por decirlo así, con vergüenza. Formulaciones como "de la putrefacción a la ilusión" son sarcásticas y parece no sólo destruirse mutuamente, sino socavar la realidad misma del binarismo positivo-negativo. Aunque la tendencia de la crítica que ha explorado a fondo la poesía de Gonzalo Rojas, es sostener la existencia de ese binarismo como base fundamental de su poesía (me refiero a José Olivio Jiménez, Marcelo Coodou, Naín Nómez) (1), y probablemente tienen razón, es obvio también que este binarismo se ironiza o se multiplica hasta su anulación de una manera que sólo encontramos claramente en muy pocos poetas de su generación (y más bien fuera de Chile, como Lezama Lima, en Cuba, o Luis Cernuda, en España, u Olga Orozco en Argentina).

Una manera de hacer explícito el o los tonos de la poesía, es la recurrencia a formas expresivas ya conocidas por el lector y que están normalmente asociadas a un tono bien determinado. Este aspecto ha sido ya estudiado con gran éxito en la poesía de Rojas y es el que aquí he puesto como número 3: la recurrencia a los modos escriturales del habla, o la redefinición del habla como escritura. Una cantidad

abundantísima de procedimientos expresivos, escriturales, recogidos del diálogo constante con la palabra viva y sonante, se encuentran en este discurso, yhan sido descritos en detalle por Nelson Rojas, sobre todo en la segunda parte de su libro *Estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas* (2). Casi todos estos mecanismos producen en el lector una asociación con un tono ya definido, y a diferencia de los antipoemas de Nicanor Parra, la poesía de Rojas no juega con el contraste entre lo cotidiano y prosaico de estos tonos y la dignidad de aquellos que se esperan de la alta poesía (produciendo el efecto "anti-poético" al jugar así con la expectativa del lector), sino que los incorpora como mecanismos candorosamente legítimos de expresión.

Para un examen de los mecanismos expresivos del tono, a diferencia de lo que se cree y se dice de Gonzalo Rojas, no podemos contar con la recitación como una manera de definir los tonos de su poesía. Fuera de que la recitación es algo que, en general, ha caído en desprestigio, y fuera del hecho simple de que los autores no están normalmente disponibles para un ejercicio así, las recitaciones, por muy buenas que sean en la forma, suelen constituirse en discurso paralelo al texto, en una especie de otredad fundamentalmente impertinente. En el caso de Rojas, de quien se dice que recita muy bien, pasa con él algo semejante que con Neruda: se crea un estilo de recitación que se "roba" los poemas. La lectura perfecta, pero más bien plana, que suele hacer Rojas generalmente traiciona los tonos de su discurso tal como uno los percibe en la lectura. Hay un exceso de cuidado fónico más bien flaubertiano que distrae del texto. Sus énfasis de lectura generalmente se dirigen a hacer claro lo que se lee o a "pulir" las aristas expresivas que son, sin embargo, las modulaciones fundamentales de su discurso. Valga esto para destruir un mito.

Tratándose de olvidar este para-discurso que es la recitación y que constituyen reflexiones que estoy convencido de que son aplicables a todos los poetas (hasta a Dylan Thomas y, con toda seguridad, a García Lorca), resumiremos brevemente lo que es, en verdad, una larga búsqueda de los indicios del tono aportados por la escritura, sea dentro o fuera de los textos (para hablar de algo que, como hemos sugerido, en su existencia real no tiene dentro ni fuera).

(1) Pareciera, en principio, que el tono de la poesía de Gonzalo Rojas difiere fundamentalmente de la poesía actual en cuanto a la apercepción de un sujeto fuerte, egotista, idéntico a sí mismo. Pero si se lee *Del relámpago*, por decirlo así, de una sentada, se observa que se va creando no una sola imagen de un hablante lírico ficticio -algo así como un protagonista de toda su poesía-, sino múltiples. A lo largo de esta multiplicidad se encuentran variaciones que recorren la gama pluriplanar, desde la bravata ("Y nada de lágrimas") hasta la autohumillación ("Me arranco las visiones"), desde la autodenigración ("He comido con los burgueses") hasta la predicación de la autosuficiencia de la palabra ("Pero las palabras arden: se me aparecen / con un sonido más allá de todo sentido, / con un fulgor y hasta con un peso especialísimo"). Un sujeto presa de infinitos avatares, que anuncia claramente el plurisujeto de *La ciudad y Vida*, de Millán, o el tono de vértigo autoinmolador en la poesía de Zurita, algunas de esas "templanzas de acero" en el *Contradiconario*, de Eduardo Llanos, y hasta ese verbo aparentemente frío pero que esconde tonos diversos y variados, como en *Pie del efímero*, de Raúl Barrientos, en *Exit*, de Gonzalo Muñoz, o *Introducción a Santiago*, de José Ángel Cuevas. Todas estas tonalidades (o destonalizaciones) subjetivas homologan tonalidades comunes del habla en Chile y hasta los avatares del ser chileno, como podrá verse en los ensayos de Félix Schwartzmann o Ariel Peralta. El sintagma entonces, reproduce esta desdentificación del sujeto en un verbo tartamudeante, aprensivo, lleno de

paréntesis y correcciones, construido muy lejos del esquema gramatical de fondo: sujeto -verbo-complementos (como ha estudiado Nelson Rojas en la obra citada). Como ilustración ideal de todo esto, véase "Aparición":

Por un Gonzalo hay otro, por el que sale  
hay otro que entra, por el que se pierde en lo áspero  
del páramo hay otro que resplandece, nombre por nombre, otro  
hijo del rayo, con toda la hermosura  
y el estrépito de la guerra, por un Gonzalo  
veloz hay otro que salta encima del caballo, otro que vuela  
más allá del 2,000, otro que le arrebató  
el fuego al origen, otro que se quema en el aire  
de lo oscuro: entonces aparece otro y otro.

(2) Descomposición del tropo: La poesía superrealista (de Huidobro a Lihn) consuma el destronamiento del plano evocado en la metáfora como plano superior, lo que eventualmente conducirá a la relegación del binarismo constructivo que se observa en la poesía actual. La analogía suele ser informativa, conjeturante, pero no ata un plano inferior (lo real) a uno superior (lo evocado). Por este camino se llegó a la antimetáfora (plano evocado inferior y hasta denigrante.) la que se encuentra, por cierto, en abundancia en la poesía de Rojas. Por ejemplo, el poema "A esa empusa" ("todo fue polilla a lo largo del encanto"), o el final de "Críptico" ("Lo / mohoso es el cuchillo").

(3) La recurrencia a los modos escriturales del habla: anáforas, repeticiones, autocorrecciones, interrupciones, anacolutos, contradicciones, paranomasias alógicas, etc. Todo ello remite a un hablante cuya escritura está constantemente transformándose, corrigiéndose, engañando y engafiándose, mintiendo o exagerando, pero siempre diciendo la verdad. Esto es lo que hemos llamado "la escritura del renegado" jugando libremente con ese palimpsesto lírico que es "Torreón del Renegado" ("cuchillo / ronco de agua que no escribe"): el hablante marginal, errante, que de pronto irrumpe en el centro de la conmovición "a ésta la casa loca del / ser y más ser"), atormentándose en un decir lleno de negaciones y sarcasmos ("A esto y nada, que se abre / por obra del vértigo / mortal"), es la voz del río Renegado cuyo torrente furioso puede a su vez ser secuestrado ("medido en tiempo que arde y arderá") gracias a la mediación de "Hilda / honda que soñó este sueño". El río y el hablante, reunidos por la mujer ("hiló hilandera en el torrente, ató / eso uno que nos une a todos en el agua / de los nacidos y por desnacer"), viven un mutuo secuestro: palabra (hablante), soñador (mujer), cuchillo (río Renegado). No sólo "de lo alto del Nevado de Chillán baja turbulento El Renegado", sino que entre estos aullidos roncós baja también la voz del hablante. Aunque el autor niegue esta relación, está en la esencia de la ironía y el palimpsesto que el emisor, por decirlo así, se lave las manos, y en realidad se trata de significados no emitidos, pero que constituyen mensajes de un carácter eminentemente no verbal: sólo es posible probar la ironía o el palimpsesto examinando el grado de coherencia / incoherencia del texto con elementos que constituyen su frontera e, incluso, con elementos extratextuales. Cuando la incoherencia se da íntegramente en el discurso textual, la ironía se transforma en sarcasmo y el palimpsesto en alegoría (lo que constituye también una faceta importante en la poesía de Rojas). Para que la ironía exista, tiene que haber lectores-víctimas que no la entiendan; y nada quita que la víctima sea el propio autor (en cuanto su lector).<sup>(3)</sup>

(4) Un análisis de poemas como "Al silencio" o "Réquiem de la mariposa" que pretenda entender estos poemas como simbolistas, simbólicos o contruídos alrededor de un símbolo, comete el anacronismo crítico de leer poesía contemporánea con los parámetros de Darío o Machado. En el poema de Rojas, la visión de esa "voz, única voz" debe entenderse como una intuición válida en sí misma. No se puede entender esa "voz", que según el título, es el silencio", como plano evocado de nada. La "voz" es el silencio". La "voz" es plano real y evocado a la vez, en cuanto voz y en cuanto nominación del silencio respectivamente. Esta afirmación, por de pronto, nos liga al objetalismo u objetivismo ya señalados, pero aquí viene a cuento como una manera de enfatizar la siguiente conclusión: Cuando el plano real se hace evocado y viceversa, cuando lo que tenemos ante nuestra imaginación es una plasmación imaginaria donde lo real y lo evocado se identifican o fusionan, el lector tiene ganada automáticamente su libertad de interpretación. El plano significativo último no existe o se abre a una inagotable multiplicidad de sentidos.

Esto es algo que jamás soñó el simbolismo hispánico, que terminó sofocado entre sus propios enigmas, como puede verse ya en el neosimbolismo de un Jorge Guillén, un José Lezama Lima, un Alberto Girri. "Al silencio" queda como un vaso intuitivo inagotable que la crítica haría mal en clausurar o llenar de otra cosa. Y se equivocaría quien tratara de entender el "Réquiem de la mariposa" intentando "interpretar" qué significa la "mariposa", porque, o es ella misma, o sus referentes son múltiples y totalizantes, más allá de las virtualidades semánticas relativamente precisas (aunque sean misteriosas o enigmáticas) del símbolo.

(5) Tendencia al palimpsesto. Las circunstancias históricas han obligado a nuestros artistas a producir medios de expresión que escapen o traten de escapar a la censura. Es una curiosa y fina dialéctica entre autocensura y osadía disimulada de la que constan ejemplos en *La Araucana* y el *Purén indómito*. Es el puñal que se esconde, no bajo el poncho, sino bajo la escritura. En el palimpsesto hay un texto que no se dice, pero que los lectores cómplices leen. Este fenómeno se encuentra en toda la poesía actual, desde el Caribe hasta la Araucanía, y obedece a la represión que rige nuestras culturas, especialmente la política y sexual.

Los textos, entonces, apuntan a referentes no significados; esto es, el significado definitivamente se ha escindido de su referente (oculto). Es el lector cómplice el que sabe y calla. Muchísimos de los poemas de Rojas, como "Los letrados", "A esa empuja", "La cicatriz", etc., poseen referentes más allá de lo que se significa. Son discursos fuertemente sarcásticos, con alusiones e indirectas que, sin embargo, no olvidan la cautela y la conveniencia. (Como esto tiene mucho que ver con lo que Marcelo Coddou llama "poesía activa", remitimos a su *Poética de la poesía activa* para un mayor desarrollo).

(6) Los marcos semánticos en la poesía de Rojas combinan elementos expresivos verbales y no verbales.

Entre los principalmente verbales están:

-los títulos, generalmente fundamentales para entender los poemas, aunque ubicados en la frontera del texto. Ej.: "Los letrados". Sin el título, sería difícil saber de qué trata el poema.

-las fechas. Muchos poemas están fechados, y ello suele ser esencial para la significación. Ej.: la fecha "4 de septiembre de 1964" en el poema "El testigo", sin la cual no tendríamos claro su diálogo activo con una coyuntura histórica precisa: la tercera derrota de Allende cuando se perfilaba como el favorito. Muchos de los poemas escritos por Rojas cuando joven, están fechados, lo cual en *Del relámpago*,(4) les proporciona cierto tono nostálgico de "raconto" y les otorga un marco especial para una nueva lectura.

-las notas. Poemas como "La cicatriz" tienen notas que son esenciales para definir el tono punitivo del poema (al definir en forma de diccionario los términos insultantes incluidos en el texto).

-los epígrafes definen el tono la mayor parte de las veces que se utilizan, por ej.: "¿A qué mentimos?", donde un discurso escéptico de tono explícitamente amargo, se suaviza por el tono de tristeza filosófica que le da el epígrafe: "Vivimos, gran Quevedo, vivimos tiempo que ni se detiene, ni tropieza, ni vuelve".

-las indicaciones de origen, como en "Lo ya visto", donde la ingenuidad mística del poema se reduce (o quizás ironiza) al indicarse su origen juvenil: ,

El rostro que perdemos cada mañana al  
comparar la velocidad del espejo con  
únicamente la vida, ¿no será el indicio  
de la Eternidad?

*De Cuaderno secreto 1936*

-las indicaciones del lugar de la escritura pueden alterar también el tono. Tanto en el poema "Piélagos padre" como en "La litera de arriba", se enriquece la figuración espacial del punto de hablada, y, por lo tanto, la definición del tono, al decirse que fueron escritos a bordo de naves.

-las indicaciones de fuentes, por ej.: "Alta, muy alta, vuela la gaviota", donde el tono celebrante de la nostalgia se envuelve en una suave tonalidad irónica casi indefinible al explicarse: "(Sobre un acorde del poeta Hugo Zambelli)".

-los frecuentes comentarios al margen, como en "Llamado Neftalí", donde el posible tono irónico del texto se esconde bajo un comentario respetuoso de Neruda y otras famas.

-las dedicatorias, por ej.: "Escrito con L", de referencia tan dramática entre los chilenos, se envuelve de ese pícaro humor rojiano al dedicarse, en realidad sin razón aparente, a Juan Liscano. O "El coro de los ahorcados", que sitúa claramente su tono de espanto antifascista al dedicarse a Günter Grass. Hasta el reconocimiento del libro "a la Fundación John Simon Guggenheim" -obligatoria y, quizás, irónica (¡cómo saberlo!)- es una calculada nota preliminar que, indudablemente protege el libro en Chile.

Entre los mensajes predominante no verbales:

-las numeraciones, cómo en "Turpial A-6B", donde la separación en breves unidades numeradas subrayan cambiantes tonalidades y exigen una reacomodación del ánimo del lector.

-la ubicación de los poemas en la página, con el título varias líneas por debajo del tope tiene, por lo menos, dos consecuencias: 1) Le da al comienzo de los poemas una tonalidad de discurso ininterrumpido, que se recoge "in medias res"; un discurso que sale del silencio para hundirse nuevamente en él, y 2) Obliga, cuando el poema tiene cierta extensión, a pasar a la página siguiente, a veces doblando la hoja, lo cual crea una pausa inesperada, un tono de suspensión y expectativa que no está en el texto mismo.

-la uniformidad de la tipografía, clara, de buen gusto, sobria, sin ninguna decoración, produce la sensación de parentesco total entre todos estos discursos, y una concentración exclusiva en el círculo hermenéutica de la palabra, casi como si no hubiera que leerla, sino oírla.

-etc. La distribución gráfica de los versos es esencial, pero su examen es muy complejo para el espacio con que contamos.

(7) El objetivismo, que ya hemos tocado en el punto 4, puede comprobarse palpablemente, como arte poética, en estos versos del poema "La palabra":

Un aire, un aire, un aire,  
un aire,  
un aire nuevo:

no para respirarlo  
sino para vivirlo.

La oposición 'respirar - vivir' es un algoritmo que implica la transformación de la imagen "aire" en imagen lírica. No sería pertinente, entonces, buscar otro sentido al poema intentando entender "aire" como tropo, como imagen que significa otra. Y sin embargo, el título apunta que todo ello se refiere a la "palabra".

La relación 'aire - palabra' es la que se destituye como oposición binaria, porque, en primer lugar, la palabra no se 'parece' al aire, sino que 'es' aire, así como este aire 'es' la palabra; y, en segundo lugar, todo el sentido de la repetición es la diseminación del sentido de la imagen hasta que se vive. Es esta impregnación de lo que se siente como objeto vivo la que remite fundamentalmente a su tono. Lo central del poema no es entonces lo que se dice, sino cómo se dice, lo que se ha llamado a veces la actitud del hablante, pero que es más bien, aquí, el tono del respirante o del viviente. Y este tono, en realidad, es lo que se dice.

(8) y (9) Elprosaísmo, ya sea derivado de prosa o de prosaico, ha sido estudiado por algunos críticos, sobre todo Nelson Rojas en el libro citado y por Daniel Torres. Me remito por lo tanto a esos estudios.

(10) Intertextualidad sin jerarquías. Para esto puede servir toda la poesía de Rojas como ejemplo, pero nos basta aquí "El testigo" donde interdialogan slogans políticos con la Biblia; por ej. el verso: "No pasarán los ricos / por el ojo difícil de la aguja", reúne el slogan "No pasarán" (por lo demás, de triste historia) con la condena evangélica.

## **Conclusión:**

En muchos sentidos, Gonzalo Rojas ha hecho lo contrario de lo que dice en el poema "Al fuego eterno": "Ahora / Lihn / tiene la palabra, Hahn, / Millán; Turkeltaub, / Zurita". En verdad, todavía la tiene Rojas. Tal como Neruda les arrebató mucho del espacio lírico a los poetas "léricos" con su *Memorial de Isla Negra* y otros textos; tal como Humberto Díaz Casanueva arrebató la palabra maldita de la boca de nuestros maldicientes de los años 50 a partir de su *Réquiem*, pero sobre todo desde *La estatua de sal* hasta *El hierro y el hilo*, *Los veredictos* y *El pájaro Dunga*; Gonzalo Rojas ha "resurgido" en los años 70 y 80 como una voz poética que ocupa, llena y reina suprema sobre los espacios de la poesía joven, realizando una tarea poética, un testimonio lírico de real vigencia histórica e, incluso, política.

Publicado en: *Dioses, Antidioses... Ensayos críticos sobre poesía hispanoamericana*. Ed. LAR. Concepción, 1987.

## Notas

1.- José Olivo Jiménez. "Una moral del canto: el pensamiento poético de Gonzalo Rojas", en *Revista Iberoamericana* N° 106-107, enero-junio 1979.

Marcelo Coddou. "La poesía de Gonzalo Rojas", en *Inti. Revista de Literatura*

*Hispánica*, N° 18 - 19, Otoño 1983 - Primavera 1984. Véase, además, su libro sobre G. Rojas: *Poética de la poesía activa*. Madrid - Concepción. Ediciones Literatura Americana Reunida, 1984.

Naín Nómez, "La permanencia en lo transitorio: una constante estética y existencial en Gonzalo Rojas", en *Extremos*, N° 1, enero 1986.

2.- Nelson Rojas, *Estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas*. Madrid, Editorial Playor, 1984.

3.- En *Memoria de allá abajo* (lamentablemente todavía inédito), Gonzalo Rojas agrega al poema una nota que dice lo siguiente: "Constancia y claridad, buena o mala intención, suele incurrirse en el delirio interpretativo. No soy yo- propietario de ese torreón de palo- el Renegado sino alguien mucho más veloz: el río".

4.- Como el lector advertido ya habrá notado, estamos citando de la segunda edición (1984) de *De Relámpago*, Editorial Universitaria, Santiago, Chile (facsimil de primera edición en México del Fondo de Cultura Económica, 1981, más una nueva sección bajo el título "Otros poemas").

5.- "El prosísimo en 'Carbón' de Gonzalo Rojas", leído en el Congreso de Literatura y Lengua Romances de la Universidad de Cincinnati (mayo de 1986), y de próxima publicación en una revista de esa universidad.





Información disponible en el sitio ARCHIVO CHILE, Web del Centro Estudios “Miguel Enríquez”, CEME:

<http://www.archivochile.com>

Si tienes documentación o información relacionada con este tema u otros del sitio, agradecemos la envíes para publicarla. (Documentos, testimonios, discursos, declaraciones, tesis, relatos caídos, información prensa, actividades de organizaciones sociales, fotos, afiches, grabaciones, etc.)

Envía a: [archivochileceme@yahoo.com](mailto:archivochileceme@yahoo.com)

**NOTA:** El portal del CEME es un archivo histórico, social y político básicamente de Chile. No persigue ningún fin de lucro. La versión electrónica de documentos se provee únicamente con fines de información y preferentemente educativo culturales. Cualquier reproducción destinada a otros fines deberá obtener los permisos que correspondan, porque los documentos incluidos en el portal son de propiedad intelectual de sus autores o editores. Los contenidos de cada fuente, son de responsabilidad de sus respectivos autores, a quienes agradecemos poder publicar su trabajo.

© CEME web productions 2003 -2007 