

Nuevos estudios sobre la Poesía de Gonzalo Rojas

Marcelo Coddou

I. Las claves visionarias

"Prisioneros de sus sentimientos, cantaron un solo canto durante toda su vida", ha escrito Karl Vossler a propósito de Hölderlin y Leopardi. Afirmación es ésta que puede extenderse plenamente a lo que, hasta ahora, ha escrito Gonzalo Rojas: la estructura fundamental de su obra parece fundarse en una oposición clave, VIDA/MUERTE, en que cada término -y la oposición misma- conllevan múltiples valencias, pero cuyos sentimientos e intuición poética básicos no varían sino que van afirmándose -haciéndose, así, cabalmente precisos-, en tanto para su expresión el poeta encuentra la palabra más justa.

El objeto del pensamiento poético de Gonzalo Rojas -su "clave visionaria", de abolengo pascaliano-, es el hombre y su destino, el hombre y su *miseria*. Claves temáticas e impulsos del quehacer de su poesía los constituye: una preocupación agónica por la existencia humana en todas sus direcciones; la angustia, en cifra quevediana, del tiempo, un sentimiento, religioso, del Ser vivido en su aspiración de trascendencia; el ámbito histórico concreto del desenvolvimiento del hombre. Líneas problemáticas que, desde el romanticismo (y no dejemos de anotar que Octavio Paz supo apreciar con lucidez que la herencia a que se acoge Gonzalo Rojas es la romántica), se presentan tanto en la poesía moderna como en el existencialismo filosófico, de los que son sus orientaciones cardinales.

De allí que Gonzalo Rojas no haya sentido que su obra inicial pueda quedar marginada de lo que estima sus logros más significativos, que aparecen, insistentemente, una y otra vez, de volumen a volumen; a veces, con modificaciones importantes (pero, ¿es que no ha dicho Borges, con razón, que "el concepto de texto definitivo no corresponde sino a la religión o al cansancio"?). Por ello el autor del *Del relámpago* aclara: "no hay *Transtierro* en mí si no hay *Oscuro* en la simultaneidad del oleaje: *Contra la muerte ahí, La miseria del hombre*".

Precisamente por tratarse de una poesía de extraordinaria coherencia y unidad, es que para su recta lectura se nos exige partir del núcleo que la cohesiona. Y éste es el anhelo de la Totalidad desde la conciencia de la multiplicidad. Es la búsqueda del encuentro de lo Absoluto a partir de la dispersión. El temple de ánimo básico del hablante de los textos de Gonzalo Rojas aparece conformado por un impulso a restablecer un Fundamento cuya presencia aparece perdida en medio de caos. Tal restauración exige del hablante -y, así, del receptor que oye el texto-, un desplazamiento a los instantes genésicos, el reencuentro con momentos fundacionales. Siendo ése el impulso básico, en la estructura poética van mostrándose los conflictos inherentes a su cumplimiento y van reconstituyéndose los determinantes de sus frustraciones. Es así como el *obrar poético* -y no debe olvidarse que Gonzalo Rojas propicia y practica una "poesía activa"-, se hace instrumento necesario de aprehensión de un sentido, de modo que sus funciones trascienden los niveles meramente reproductivos de la Naturaleza y el Mundo, para

alcanzar dimensiones de participación efectiva en el proceso de su conformación. Es lo que debiera reflexionarse como el mejor cumplimiento que la poesía chilena ha dado al "Creacionismo" de Huidobro, apreciado éste en su sentido más profundo y, quizás, menos comprendido.

Al suyo Gonzalo Rojas lo llama "ejercicio ciego pero incesante, larvario, tal vez", y lo ofrece en tres vertientes que, visibles, lo acompañan desde sus inicios: una reflexión poética rigurosa sobre el alcance de lo lírico y su función; una presencia del amor en dimensiones tales que, con razón, ha permitido que se hable de "erotismo místico" cuando se la considera con detención; y un apreciar el quehacer del hombre en la historia y la sociedad. Sus dos libros claves, *Oscuro y Del relámpago*, aparecerán, así, subdivididos en tres secciones cada uno, de acuerdo con esas orientaciones temáticas; en el libro caraqueño de 1977 ellas son: "Entre el sentido y el sonido", "Que se ama cuando se ama" y "Los días van tan rápidos"; en el volumen mexicano de 1981: "Para órgano", "Las hermosas" y "Torreón del renegado".

Pero cualquier intento de comprenderlos reducidos a compartimentos estancos resultará inválido. El lector debe atender a la compleja relación, siempre tensa, entre esas tres facetas sólo aparentemente diversas de la poesía de Gonzalo Rojas. Tanto es así, que los poemas pueden desplazarse, de libro a libro, entre una y otra sección, "conforme a un proyecto de vasos comunicantes", pues se les distribuye "en la urdimbre de un todo necesario". Ha de entenderse cada unidad como suma contrastada de las diversas preocupaciones y expresiones (en lo que éstas significan de *exploración* verbal en el ámbito de aquéllas), presentes en Gonzalo Rojas. Y debido al mismo sentido de unidad profunda es que cada uno de sus libros tampoco constituye un mundo cerrado, aparte, sin relación. Representan, por el contrario, y lo repetimos, núcleos de un universo que se ha ido moviendo, sin solución de continuidad, en un solo devenir constante.

Creo que resulta apropiado sostener que la obra de Gonzalo Rojas ofrece como dominante una dimensión *metafísica*, en la medida en que en ella hay un número significativo de temas problemáticos que sobrepasan el horizonte exclusivamente empírico de la realidad. Reconocido ello -que el cuestionamiento sobre el Ser y la existencia forma el centro medular de su inquirir poético-, no podemos dejar de advertir la preocupación por esa zona constitutiva de la existencia que es el ámbito histórico en que se desenvuelve el hombre, ámbito al que el poeta atiende con hondura y constancia, entregándonos de él una visión la más de las veces desgarrada y otras fortalecida en la confianza de su final redención. La actitud básica que frente a la sociedad asume el sujeto lírico de la poesía de Gonzalo Rojas podría calificarse, adecuadamente, de *testimonial*: se va dejando constancia tanto de las fracturas que constituyen el drama del vivir concreto del hombre -parte de su *miseria*-, como de sus inagotables decisiones por superarlas.

José Olivio Jiménez -estudioso que con penetración ha sabido leer al autor de *Oscuro*-, se ha referido al "poeta crítico moral, denunciativo hasta el dolor o el sarcasmo y comprometido sin consignas con las causas más justas del hombre", presente en la obra de Rojas. En efecto: nadie más lejos que él de ese entusiasmo calculador de la *pasión* cabalista, como llamaba Fourier (y recuerda Octavio Paz), a ese amor por el poder que nos lleva a formar camarillas y bandos. Será desde esa posición de total libertad, mantenida a todo costo, muchas veces doloroso, que Gonzalo Rojas escriba poemas decisivos en la "literatura política" de nuestra América: "Reversible", "Desde abajo", "Pericoloso", "Cifrado en octubre", "El helicóptero", "Liberación de Galo Gómez", "Octubre ocho", son algunos de los títulos

con los que se adhiere a lo más inmediato, a un *aquí* y a un *ahora*, de circunstancia concreta, no difícil de identificar para el que quiera textos en que el poeta asume su responsabilidad ante las exigencias de las convulsiones de la sociedad. En nada los desmerece -por el contrario-, que apunten ellos a un designio de delatar la auténtica situación del hombre. Sin ilusionar a su lector -al no conducirlo a ningún tipo de evasión-, quieren ser -son- un modo de tomar conciencia, desnuda, agónica, del ser del hombre. Poesía mediadora entre el mundo y la conciencia, instrumento por el cual expresar -objetivar- una experiencia. Mas respondiendo siempre a las exigencias que al poema le son propias, reclamando respeto por su naturaleza intrínseca. Diríamos: una búsqueda de la mayor proximidad posible entre el signo y el referente significado, entre la palabra y la realidad vivida.

Poesía visionaria la de Gonzalo Rojas: lo mueve una voluntad de representación, de transmitir imágenes. Su impulso icónico condice con una concepción central, suya, de la *poesía* activa, donde la literatura no se agota en sí misma y, por el contrario, constituye vehículo comunicante, modo de plasmación que remite a instancias que están más allá del texto. Atiende, y esto es ostensible, a lo verbal intrínseco, pero con repudio a cualquier formalismo gratuito. La poesía de Gonzalo Rojas va hacia realidades y evidencias -suyas u objetivas-, de las que ella es signo que alcanza significación en la medida de su fidelidad a lo que significa. De las instancias complejas de la totalidad de lo real, esta poesía quiere transmitir un *conocimiento*, y lo hace sin prescindir de su subjetividad: por lo menos un movimiento vibrátil emotivo está siempre presente en ella. El desgarro mismo con que frecuentemente el poeta integra sus visiones, parecen serle garantía de la autenticidad buscada. Raro es el texto con predominio de la neutralidad abstracta o de encadenamientos puramente lógicos, de distanciamiento analítico. Las Normalizaciones (fundamentalmente las rítmico-sonoras, pero también las sintácticas) juegan una función que tienden a hacer de sus mensajes una comunicación "poética".

En el entender de Gonzalo Rojas el fenómeno de la comunicación literaria -el de las relaciones entre la obra y el lector-, rechaza las polaridades extremas con que se le ha pretendido concebir a través de la historia y de la crítica literarias. Lejos de aceptar la "gratuidad" absoluta y el hermetismo rebuscado del arte -esa postura autotélica que, fundada en el principio de la inmanencia, confiere a la literatura como única finalidad la de su presencia autosuficiente-, rechaza también cualquier didactismo estrecho que pretenda ver al arte como enseñanza imperativa de los sectores de la realidad que acota. No concibe una literatura aislada del mundo y de las relaciones humanas que lo constituyen, pero tampoco postula que contenga la verdad absoluta y definitorio, de la realidad. Si bien propicia una poesía que sea conducta -"siempre quise, más que escribir, *vivir* como poeta"-, y si también es cierto que no rehuye, como hemos dicho, el ámbito político ni ninguno otro de la realidad infinita y que, por ende, no acepta la mutilación temática -"justo porque el poeta de veras es él y más que él: uno y todos los mortales"-, también lo es que no quiere confundir poetizar con politizar: "eso sería servidumbre -ha dicho- y alejaría del misterio".

Y la presencia del misterio en ninguna esfera se le revela mejor que en la erótica, a la que tan consustancial le es un impulso místico, entendido éste como tendencia hacia la unión con un Orden trascendental. En el libro primigenio, *La miseria del hombre*, de 1948, Alfredo Lefebvre ya podía determinar, como elementos claves del estrato de las ideas dentro de su estructura, el "sentimiento patético del desquiciamiento de la unidad de hombre" y la "sensualidad erótica" como sucedáneos de las formas de la muerte. En toda la poesía de Rojas nos

encontramos con un hablante que siente el asedio implacable de las contingencias, modalidades diversas que para él asume el acabamiento inexorable. Insistentemente también hay referencias al *aprendizaje de la palabra* como un juego en el cual se le revela "lo oscuro y germinante, el largo parentesco entre las cosas", proposiciones que se entienden rectamente a la luz de la señalización de Octavio Paz de que "la verdadera religión de la poesía moderna reside en la analogía". Tal creencia en la analogía universal -ha establecido también Paz-, está teñida de erotismo: "los cuerpos y las almas -escribe en *Los hijos del limo*- se unen y se separan regidos por las mismas leyes de atracción y repulsión que gobiernan las conjunciones y disyunciones de los astros y sustancias materiales". En Gonzalo Rojas lo confuso de la heterogeneidad y pluralidad del mundo se vuelve inteligible, precisamente, por la analogía que, sin suprimir las diferencias, las redime, haciendo tolerable su existencia. En esta poesía la angustiante alteridad sólo es enfrenable desde las posibilidades de aproximación erótica, traducida en el recurso poético de la analogía, en cuanto ésta le permite al hablante concebir el mundo como *ritmo*, en donde todo se corresponde porque ritma y rima. "En lo que he escrito -afirma Gonzalo Rojas-, he tratado de ver el parentesco que existe entre la variedad infinita de las cosas. Mi poesía ha sido una ardua lucha por capturar ese parentesco en una palabra que fuera viva y que contuviera la suma integral de lo que suena y resuena: todo ello desde el ritmo mismo de las cosas, de su más íntima interioridad".

Lo que se le ofrece como espectáculo regido por el azar y el capricho, quiere ser aprehendido en repeticiones y conjunciones. Procura asentarse así en la idea de la correspondencia universal, acceder al seno de la Unidad, intento cumplido, sin embargo, desde la visión irónica que implica, como contrapartida, la lucidez frente al deshacimiento y la ruptura permanentes. En otra declaración suya encontramos lo que su poesía nos da como imagen: "...el hombre está todavía descuartizado y fragmentario, y aún anda en el caos: ese caos de los cuarenta sentidos sueltos: pululación de ojos y de manos, de orejas y narices, hasta ahora no amarrados en el cosmos orgánico, pleno y flexible".

Son muchos los textos del autor en los cuales el motivo básico es el amor en su dimensión erótico-sensual, pero que culminan, en definitiva, en un apóstrofe a la divinidad que, en la poesía de Gonzalo Rojas, asume la presencia del que es potente como para "amarrar en el cosmos orgánico". La sensualidad dominante expresa ese anhelo que acompaña a la búsqueda de una armonía natural -nuevamente: "cósmica"-, donde la mujer está unida a la infancia y la tierra y donde el sexo omnipresente es el gran fecundador universal, nunca mero encuentro de dos cuerpos solitarios, unidos momentáneamente en un esfuerzo individual.

Por ello, si le preguntan a Gonzalo Rojas si la suya es "poesía del amor", él dirá: "Sí: poesía del amor, del *infierno* al *paraíso*. Del loco, loco amor, en la línea de Catulo o Arcipreste, de Rilke o Breton. Pensamiento erótico que hay que entenderlo en lo que es. Pobre cuerpo: inocente animal tan calumniado. Tratar de bestiales sus impulsos, cuando la bestialidad es cosa del espíritu".

Al igual como acontece en las preocupaciones de los poetas surrealistas, el amor-pasión ocupa en la obra de Gonzalo Rojas lugar privilegiado: espera de ese enigma la gran revelación; lo aprecia fruto de la síntesis suprema de lo objetivo y lo subjetivo, instancia donde pueden recobrase todos los prestigios del Universo. Su poesía magnífica al ser amado, deifica a la mujer, convertida muchas veces en el

término de la procesión mística, capaz de tomar el lugar de lo Absoluto y, así, del Fundamento.

La búsqueda del Fundamento -que José Promis ha destacado como rasgo de los escritores de la generación chilena de 1942, a la que Gonzalo Rojas pertenece-, es característica de nuestra época. Según propone Paz: "nuestro tiempo es el de la búsqueda del fundamento, o, como decía Hegel, el de la conciencia de la escisión".

Las oposiciones *escisión / unión* se resuelven, en Gonzalo Rojas, en la experiencia que se obtiene a través del amor y de la poesía. Poesía y amor son una *religión* que pueden reintegrar al hombre a la energía original de la cual se siente escindido. Lo que el propio Gonzalo Rojas dijera sobre *Transtierro* vale, en verdad, para toda su obra: "aspira a mostrar, y sólo a mostrar, la muerte-vida como búsqueda del origen". Léanse sus textos con esa advertencia presente y podrá apreciárselos de un modo efectivo.

II. Memorias de allá abajo

Como suele acontecer con la mayor parte de los libros, para éste juegan determinaciones varias. Una, la señala el propio autor: el requerimiento de que fue objeto para que diera testimonio sobre el plazo último en su país de historia quebrada. Otras, más oscuras y remotas, más hondas, armonizan con las que son constantes en su pensamiento poético: la palabra transida de experiencia, la tesitura vital en que se dibuja y desdibuja el trazo de su paso de hombre, atento siempre a la circunstancia, gastándose y haciéndose en ella.

Memorias son este libro, entonces. Pero *Memorias de allá abajo*. Tienen los textos -cada uno y la suma de ellos- mucho de "relato" autobiográfico y, así, subjetivo, individual, hasta caprichoso quizá -¿y por qué no?-, en donde se ponen de relieve acciones significativas en que el hablante ha participado o de las cuales ha sido testigo (sin que, necesariamente, todas ellas lo hayan tenido como protagonista) (1). Y vienen de una dimensión que, en su enfrentamiento con la opuesta, se resuelve dialécticamente: *de allá abajo*. Hay en la poesía de Gonzalo Rojas contradicciones constantes. Se han señalado para ella cualidades: "la materia y el Espíritu, el instante y la Eternidad, el accidente y lo Absoluto, lo hondo y lo Alto, la historia y el Origen, lo visible y lo invisible, la nada y el Todo, la palabra y el Silencio, lo diverso y lo Único" (2). Dualidades complementarias y, así, requiriéndose. Pensemos en una de ellas: la que opone lo Hondo y lo Alto.

Siempre la poesía de Gonzalo Rojas busca el aire. "Puse todas las musas a volar, las aves todas para ahuyentar la turbulencias" (3). Como dice Toussenel, y recuerda Cirlot, "envidiamos la suerte del pájaro y prestamos alas a lo que amamos" (4). Si con respecto a Neruda pudo establecer la Mistral que el suyo era una especie de "espíritu angélico de la profundidad", en la poesía del autor de *Transtierro* la índole

imaginaria dominante es eminentemente aérea. Junto al simbolismo recurrente -el aire: hálito vital, creador, espacio abierto, ámbito de movilidad y producción de procesos vitales-, los elementos que con él se enlazan: el vuelo, la ligereza, la luz, el perfume. Si el ánimo de Orfeo corresponde al sujeto lírico de las *Residencias*, la actitud básica del hablante de los poemas de Gonzalo Rojas es voluntad de ascenso, movimiento alado, *ánimo de Icaro*, ansia de alzamiento al entorno de lo Absoluto, ese Absoluto que sólo se le entrega en su fragmentación esencial. El encuentro se abre como posibilidad *desde allá abajo*:

Crezco y crezco en el árbol que va a volar
leemos en "Uno escribe en el viento", y
A mí con mis raíces
en el mismo poema (5).

También condice con la noción de adentramiento en lo profundo y sin negarla, la de cerrazón: "la cerrazón misma de Chile y su proyecto de volar" (en nota reciente al poema "La piedra"(6)). Y la caída ("Aquí cae mi pueblo" (7)). Por eso éstos, tan ansiosos de ser poemas de *alumbramiento* (vale decir, *de luz* o, lo que es lo mismo, de moralidad, intelectualidad, de síntesis de totalidad, de fuerza creadora, energía cósmica, irradiación), buscan ser *una ventilación del caos aciago desde el verbo progenitor*, "sin más orden y concierto que la pasión y la resurrección de un pueblo para que nazcan de él las estrellas después de tanto *alumbramiento*" (8). De allí el proyecto movilizador: *la denuncia como el único oxígeno de esta hora*. Y, entonces, poesía política. En algún momento hasta "la denuncia desafiante", la severa autocritica ("Visiting Professor"). En todos, afán testimonial y la aceptación de que "el poeta es conducta" (9).

"La poesía política latinoamericana -escribe Enrique Lihn- ha sido, la más de las veces, retórica y exitista y también irrealista, en tanto los porfiados hechos le quitan la razón. Ha sido panfletaria y demasiado existencias. Ha empleado un lenguaje transparente, previsible, de fácil codificación" (10). Si el autor de *La pieza oscura* tiene razón -y no podemos negarle a Lihn conocimiento profundo del desarrollo de la literatura de Nuestra América ni, por largos instantes, pasión decidida por una poesía de inequívoca proyección social-, la obra de Gonzalo Rojas que se mueve en esa directriz temática le sitúa en lugar de excepción: ninguno de los rasgos señalados por Lihn son válidos para definir unos textos como los reunidos en este volumen, la mayor parte de ellos *literatura política*.

Aceptamos, con Eduardo Galeano, que "política no es el buen o mal manejo de los asuntos de Estado, sino todo el espacio de encuentro entre los hombres, en el que se ponen en cuestión los problemas esenciales de libertad, de dignidad del hombre" (11). Los textos hacen de éste un libro *político*, precisamente porque tiene que ver con la libertad y la dignidad humana y con todo lo que lastima, mutila o mata esa libertad, esa dignidad:

Aquí duerme el origen de nuestra dignidad:
lo real, lo concreto, la libertad y la justicia

"Aquí cae mi pueblo".

Y lo hacen en una doble dirección: señalando o refiriendo en algunos a hechos que están en el espacio externo, el abierto de la calle y el combate, pero en otros aludiendo también -y creo que son los más-, a los conflictos que en el interior del

hombre reproducen las contradicciones de la sociedad. La escritura de Gonzalo Rojas no permite que la palabra se escinda del avatar de *hechos evocados*, pero tampoco acepta que se la confunda con la objetividad que tratan: no pierde su especificidad, pero la orienta al desvelamiento. A Gonzalo Rojas le impulsa, por un lado, el afán desmitificador de falsedades y, por otro, de construcción de mitos: su poesía participando en la fundación de mitos históricos. "Deber de los poetas fijar el mito", nos lo dice él mismo en nota reciente a su poema "*La piedra*" (12). Así creo que deben leerse textos como "Sátira a la rima", muestra -entre muchos otros- de lo primero y varios de los últimos que ha escrito: "El alumbrado", "Ningunos" y un largo etcétera, de lo segundo.

Ambas modalidades de textos y todos los que caben en la amplia gama de tales extremos, son poesía nacida de *circunstancia*, de "casos", de hechos en el tenso ámbito que conforma el vivir mísero del hombre. Hay, en todos, un ejercicio de enunciados con fuerte capacidad connotativa, más allá de las denotaciones que el lector pudiera entender como evidentes. No puede decirse que en la mayoría de ellos prevalezca la transparencia y que su descodificación sea fácil. El peligroso irrealismo cede ante una enunciación que libra a la anécdota de cualquier univocidad, impidiendo la adscripción de la ideología de los textos a un maniqueísmo falso. Más bien el cuerpo de la escritura propicia una mirada que se quisiera más lúcida, un entender la complejidad extrema del entorno, la frecuencia del fracaso de los proyectos humanos. Si certeza hay -y la hay- es la de que el lenguaje poético puede expandir sus capacidades revelatorias -*revelación y rebelión*, lo diremos, conjugan en la poética de Gonzalo Rojas- y, así, confianza en las opciones de apertura que ellas propician. El lenguaje, no importa si críptico (en esto no se permite concesiones), multiplica sus capacidades de abrir el mundo, del cual no hay escisión posible ni para el poeta ni para el lector.

Textos como éstos -que se quisiera agrupar bajo fáciles etiquetas: de "preocupación social", "políticos", como yo mismo insinuaba considerarlos, "denunciatorios", "responsables" o, más acertadamente quizá, "testimoniales"-, carecen del triunfalismo que caracteriza a tanta obra de tal factura, de esa índole *exitista* que acusaba Lihn. Nacidos todos ellos de circunstancia identificable, la trascienden, en el mejor sentido del término, en cuanto que configuran una zona que ninguna ideología estrecha puede apropiarse. Plantean para ellos una capacidad de polisemia y de apertura (debo reiterarlo) que es propia del cuestionamiento sin voluntad de recetismo alguno. Hay en ellos una especie de carácter tentativo y plurivalente que parece constituir la índole misma de su locución poética, pero propuesta a la colectividad como una especie de pacto con el cual cumplir: el poema ofrece la lucidez de su percepción y los lectores pueden seguirle en su desvelamiento. Todo sin imposiciones, sin pretensiones de fácil didáctica.

"El Poeta es el que, por debajo de las diferencias nombradas y cotidianamente previstas, reencuentra el parentesco huidizo de las cosas, sin similitudes dispersas", ha concluido Michel Foucault (13).

"En lo que he escrito -replica por su parte Gonzalo Rojas- he tratado de ver el parentesco que existe entre la variedad infinita de las cosas" (14).

Consciente ante su propio quehacer, Gonzalo Rojas sabe que lo por él realizado se da "en la urdimbre de un todo necesario, distribuido en tres vertientes conforme a un proyecto de vasos comunicantes" (15). Efectivamente: las directrices cardinales que estructuran los dos libros capitales de su producción, *Oscuro*, de 1977 y *Del*

relámpago, de 1981, constituyen un permanente encuentro de la reflexión sobre la poesía y lo poético, con el amor y con la omnipresencia del Tiempo, existencias e histórico (16).

Esta tripartición con que se propone una distribución temática, no obedece, entonces, más que al intento de ordenar las diversas facetas que responden a una sola clave visionaria: *el hombre y su miseria*. La poesía se postula -en el pensamiento de Gonzalo Rojas- como opción de encuentro del sentido de la existencia y como modo activo de participar en ella, orientándola en sus desvaríos. El amor anuda a la creatura desvalida al Espíritu, y la Historia se hace partícipe de las limitaciones que acompañan los pasos del hombre. De allí que parte significativa de su obra esté encaminada a enrostrar la complicidad de la Historia en el destino que al hombre pareciera estarle asignado. Movido por el amor -certeza de Absoluto y Plenitud- el poeta instrumentaliza su palabra en la denuncia de los obstáculos que para cumplirlo se le imponen.

Insisto: no corresponde trazar deslindes donde no los hay, "Fiel a mis visiones hasta la monotonía (...) ando en la misma urdimbre desde hace medio siglo y no me arrepiento", nos advierte en la "palabra previa" a este mismo volumen. Ni el poeta parece estar muy seguro, a veces, del lugar preciso en el cual situar sus textos (17), signo externo de algo mucho más decisivo: la obsesiva preocupación por el entorno condice con la certeza de que el encuentro sólo es posible en el amor y que la poesía juega en ello papel irrenunciable. El núcleo que cohesiona el orbe temático de la obra de Gonzalo Rojas y que marca el temple con que lo plantea y resuelve, es un anhelo de Unidad sentido desde la conciencia y el rechazo de la multiplicidad. La búsqueda del encuentro total a partir de la dispersión. Cuando hablamos de poesía de *denuncia* -concebida en una órbita restringida, la político-social, dominante en estas *Memorias de allá abajo*-, es que estamos pensando en uno de los determinantes que a la frustración de apetencia totalizadora le significa al hombre su estar en el mundo. Un *estar* que en Gonzalo Rojas es un *ser o no ser*.

Lo digo con inocencia: siempre quise ganar para mí una Palabra tan viva, tan viva, tan absolutamente viva, que me fuera al mismo tiempo revelación y conducta, revelación y rebelión, puesto que únicamente quise lo que quiero: SER (18).

He aquí dos términos fundamentales: revelación y rebelión. El cuestionamiento sobre el Ser y la Existencia forma el centro medular de su inquirir poético. Ello implica, por definición, la pregunta, entre otras, sobre el ámbito histórico en que se desenvuelve el hombre. Frente a su vivir -un vivir en circunstancia-, la poesía deja testimonio -se hace *Memorias*- tanto de las fracturas que constituyen tragedia cotidiana, cuanto de las inagotables decisiones por superarlas. Exhorta a la revelación de las cosas, mediante el desquiciamiento o aniquilamiento del orden convencional: rebelión.

Quizá pocos lo han visto mejor que José Olivio Jiménez, quien, en ensayo suyo sobre *Oscuro*, se refiere al "poeta crítico moral, denunciativo hasta el dolor o el sarcasmo y comprometido sin consignas con las causas justas del hombre", presente en ese libro (19).

Así es. En la poesía del autor de *Contra la muerte* hay momentos en que la angustia desolada parece encontrar como única salida el grito de horror ante la injusticia o el sesgo irónico, satírico muchas veces, que le provoca el espectáculo de la inautenticidad y la mentira. En otros, sin embargo, plantea la certeza del camino

que ha de seguir el hombre en su lucha incesante por instaurar un reino que le sea propio.

No sería difícil, como decía, detectar los momentos de los hechos a los que la necesidad de *revelación y rebelión* han impulsado la escritura de Gonzalo Rojas y las proposiciones que ella promueve. Hay un instante inicial de condenación a una naturaleza humana caída, en donde -lo vio con ojo agudo Jaime Concha-"las aplicaciones contra el dinero como 'encarnación de la muerte en la tierra' son afines a la sensibilidad de la crítica precapitalista, al atesoramiento, a la usura y al capital monetario". Sigue luego y ya sin pausas, una cabal conciencia de la Historia. Me parece justa la forma en que lo señala el mismo crítico recién citado: "ésta (la Historia) entra de golpe, aireando para siempre esta poesía que deja de ser, así, una Danza de la Muerte Medieval hasta llegar a un pleno reconocimiento de la faz de la historia contemporánea" (20).

La denuncia, entonces, en este libro de *Memorias*, asume direcciones muy concretas. Están, claro, las formas de la existencia burguesa, de las maneras degradadas del vivir social, aquellas que se fraguan en modalidades ideológicas en completo caos, por incapacidad del hombre para encontrar -dentro de definidas coordenadas-, la posición que, definiendo su ser, lo afirmen en una praxis consecuente ("Retroimpulso", etc. (21)). Y el ánimo desesperado que acompaña a la verificación de que el hombre *comete el error de no amar al hombre* (22), y ese asumir impostoras y artificios que, entre muchos, aparece en el texto llamado "Las mujeres vacías" (23), ese afán ilusorio de enmascarar la condición auténtica de lo humano, irrealizable en estructuras como las dominantes en el mundo en que estos textos se gestaron.

Cabe puntualizar algo también primordial para la comprensión de esta faceta de la obra de nuestro autor: cuando hace *él poesía de intención social* -y ya lo adelantábamos y volveremos todavía una vez más -sobre el asunto- no cumple con ninguna poética militante regida por una decisión político-partidista o de afán didáctico-programático. En momento alguno deviene mero documento, peligrosamente próximo a la arenga o al panfleto. Se mantiene siempre alerta ante el dogma el racionalismo utópico o la receta fácil. Rechaza la inmovilidad de los esquemas omniexplicativos.

Qué duda puede haber que para el poeta de estas *Memorias de allá abajo* la realidad está mal hecha. Por eso pide "*cambiar, cambiar el mundo*" (24). Su certeza es de que el mal viene también de las desvirtualizaciones que impone el hombre, de ese su desnaturalizar con que se manifiesta en el abuso, la rapacidad, la instauración de la injusticia social y la desigualdad. Consecuentemente, se adhiere con su obra al desenmascaramiento, hace de su escritura un modo de transformación de reestablecimiento de la verdad. El poeta entonces, se convierte en *testigo*, en acicate que impulsa la acción con su palabra de denuncia. Sin adscribirse a imposiciones programáticas, sin conceder a la simplificación esquematizadora, respetando la ambigüedad inagotable de la realidad heterogénea, irreductible a ningún tipo de estrechez o determinismo mecánico, hace a su poesía instrumento subversivo.

Corresponde intentar algunas observaciones sobre los componentes configuradores de estos textos cuya unidad temática la constituye el propósito denunciativo y memorialista. Quizá el más resaltante se dé en la ruptura que ellos implican frente al estatuto dominante en otros sectores de la poesía del autor. Me refiero al corte del paradigma que se produce al sumirse en ellos la norma coloquial,

determinando, así, una entrada franca en el ámbito conversacional, cotidiano. No digo que esto no se dé también en otros textos de Gonzalo Rojas cuya preocupación es distinta (debería decir complementaria): lo que sucede es que aquí se intensifica hasta constituir un estilema recurrente. Importa resaltar: a diferencia de lo que vendría acontecer con otros poetas de nuestra América (pienso en el citado Lihn, en Pacheco, en Hanh, en Pasos), el hablante en la poesía de Rojas formula su discurso confiado todavía en la certeza de su, palabra, en la fortaleza con que se constituye como emisor. No llega a ser ese sujeto tan tremendamente expuesto a una condición precaria que -lo vio bien Pedro Lastra (25)- aparece en los poetas que mencionábamos. A la pregunta sobre la justificación de la entrada en el ámbito conversacional que hace la poesía denunciativa y testimonial de Gonzalo Rojas, respondería que con ello busca una forma cabal de adhesión a lo más inmediato, a ese *aquí* y a ese *ahora* de circunstancia histórica definida. una apetencia de mayor proximidad entre el signo y el referente significado, entre la palabra y la "realidad" vivida.

También en el plano de la disposición del discurso, en estos textos es posible observar otra modalidad formal importante: el empleo frecuente *del recurso de narratividad*. Visible ya en poetas del modernismo y el mundonovismo, el rasgo no sólo acentuará su presencia en promociones posteriores, sino que asumirá en ellas un carácter muy definido, rompiendo la barrera de los géneros, permitiendo su interpenetración. Ello se cumple, según la lúcida explicación de Pedro Lastra, en que "el dato narrativo en el poema no importa ni significa en el orden de lo representativo, pues un poeta no pretende contar una historia, sino provocar una intensificación" (26). Ahora bien, siendo la *intensidad* pretensión máxima, el uso del recurso de la narratividad no llega jamás, en este libro, a la efusión verbal, a un explayarse por parte del hablante -sujeto de la enunciación- que disminuya el voltaje de la comunicación. Gonzalo Rojas sabe que la anécdota en un poema lírico-dramático (índole que bien define, creo yo, los de esta área temática suya), en sí es neutral y que sólo su configuración lingüística la convierte en objeto estético. Y no dejemos de consignar lo más evidente: la narratividad condice con la orientación decisiva de los textos hacia el relato, propio de las *Memorias*, fundamentación para el empleo del recurso en la modalidad genérica en que se inscriben.

En relación con ello, y volviendo una vez más, la última, a ese rasgo de independencia que aquí, como en todo, parece ser designio fruto de convicción en Gonzalo Rojas, repitamos que no hay ideología, alguna que abarque de forma absoluta la riqueza semántica de su producción, ampliándose, con ello, sus resonancias líricas. Como acontece en su poesía erótica, en la línea denunciatoria también el peso de lo significado encuentra desarrollo acorde en el nivel de los significantes. El plano que cabe reconocer como lingüístico, en la escritura del autor de estas *Memorias* funciona a modo de reflejo, de reproducción lograda, de encarnación (diría) de las inquietudes que provoca en el ánimo del hablante la estructura compleja de lo real. Así, las antítesis, el oxímoron, los anacolutos, los retruécanos, son figuras que tienen presencia prominente en esta poesía, multiplicando, ampliando y desarrollando las tensiones y conflictos que el yo aprecia como inherentes al mundo de que su palabra busca ser revelación. A ésta, a la palabra, la somete, como siempre en toda su obra, a un cuidadoso trabajo artesanal, a un procesamiento escritural.

Lo recién observado no desdice la afirmación contenida en uno de los textos más recientes de los reunidos en este volumen: que para aquellos por los que escribe - *los mutilados, los desaparecidos*- tenga que hacerlo con "sintaxis de niño" (27). En

una dimensión oscura y cierta, la voz del poeta será siempre, según propusiera Freud, una especie de persistencia del reclamo infantil: ensoñándose todopoderosa, la palabra nace desde la conciencia de su última limitación. Como dice Lida Aronne-Amestoy reflexionando frente a unos textos de Alejandra Pizarnik:

*Únicamente desde el rincón infantil de la afectividad
puede desgarrarse la protesta, el canto, el miedo; la
conciencia de la madurez sólo conoce la serena piedad (28).*

Resulta sugerente constatar que son muchos los textos en que Gonzalo Rojas concilia escrituralmente la presencia de la infancia con el orden degradado de la existencia social, como si en la contraposición encontrara el antagonismo entre el mundo deseado (que se evoca por su perfección perdida) y el ámbito de las quiebras, de las trizaduras y el dolor. El titulado "Uno escribe en el viento", termina:

Hubo una vez un niño.

"Sartre", nos ofrece estos dos versos:

*Náusea: tocaste fondo. El ojo real
y el niño, el niño, el niño que mira por tu rostro.*

"Liberación de Galo Gómez" señala de su personaje invocado:

*por entero y austero, por hombre
libre desde niño (...)*

Y el poema dedicado a Floridor Pérez, "Yo que no lloro", viene acompañado de la siguiente nota:

"La inconcordancia sintáctica se explica sola. ¿Qué hacemos sino balbucear cuando nos encarcelan a un inocente, a un niño? Floridor es inocente (29).

Y, así, los ejemplos podrían multiplicarse. ¿Cómo no *situar* en esta orientación el estremecedor poema "Llamándote aquí: cambio", del cual copio su estrofa segunda?:

*Esto no parece Mundo, da risa
tanto tableteo; del
que no sé nada estos doce años es del
niño, ¿qué habrá sido del niño.? (30).*

Poesía metafísica la de Gonzalo Rojas. Aun ésta, la de sus *Memorias de allá abajo*. Metafísica en el sentido que define para Neruda uno de sus más lúcidos estudiosos, Alain Sicard, cuando aclara que ha de llamarse metafísica a ese "interrogar a un mundo cuyos misterios no se pueden agotar (31). En ambos, en Neruda, en Gonzalo Rojas, *poesía de meditación*, que incluye facetas muy diversas de la realidad del hombre. Es en su mismo desarrollo y crecimiento que irán acentuándose, en el poeta de *Contra la muerte*, unas en desmedro de otras, que parecieran relegarse, sin perderse nunca del todo en el horizonte de su escritura: todo en una superposición continua, de modo trabado y cuya organicidad no es posible disputar. Desde instantes muy lejanos hay ya en su obra textos que revelan una sensibilidad alerta al sufrimiento ajeno, una voluntad decidida por identificarse con las penurias que

surgen de los modos de una existencia social degradante. En uno muy conocido de 1940 puede llamar al dinero "encarnación de la muerte en la tierra". En otros, no muy posteriores, las figuras centrales muestran su conciencia de las instancias que definen aspectos decisivos del contorno en que se mueven: el dedicado al hijo primogénito, a quien invoca así:

traías tu cabeza como un minero ensangrentado -harto ya de la oscuridad y la ignominia- reclamabas a grandes voces un horizonte de justicia (32).

Y aquel, que resuena con el recién citado, pero ahora con referencia al padre: en que se nos dice:

*Ahí viene el hombre, ahí viene
embarrado, entablado contra la desventura, furioso
contra la explotación (...) (33).*

En poesía de tan poderosa tesitura vital -como decíamos al inicio de estas páginas-, lo biográfico tendrá que jugar papel importante. Ello explica, por ejemplo, que sea en la visualización del oprobio del trabajo en las minas de carbón -lugares de la infancia y de la juventud del propio poeta- donde él encuentra la cifra de lo que significa el desvivir mísero en una sociedad en sí miserable: "sólo yo me sé el horror de esos chiflones insanos con sus pulperías y sus fichas", leemos en "Mistraliano" (34), refiriéndose al mismo mundo que constituye el ámbito del texto denominado "Cuerdas cortadas para Baldomero Lillo". También lo biográfico -inevitablemente- marcará el ciclo más decididamente político de su obra, ése que, como aclara el mejor de sus estudiosos, Nelson Rojas, "tiene que ver con la tragedia del 11 de septiembre de 1973" (35), y en donde el tema básico se desarrollará en varios motivos: el exilio ("Diáspora 60" y otros), la tortura ("Desde abajo"), el terror ("Helicópteros"), los desaparecidos ("Ningunos"), etc.

Los textos recién recordados y muchos más, algunos de los cuales fuimos mencionando en nuestras anotaciones, parecen responder a la advertencia de uno clave, el titulado "Aquí cae mi pueblo", en cuyos dos últimos versos se lee -y los hemos citado antes-:

*Aquí duerme el origen de nuestra dignidad:
lo real, lo concreto, la libertad y la justicia.*

Por eso no resulta extraño que al finalizar la presentación de este nuevo -y viejo- libro suyo, Gonzalo Rojas pueda afirmar.

Iba a decir que los poetas tenemos hambre y sed de justicia.

Me parece que todos los textos aquí reunidos (los recientes y los de más antigua data) respondan a esa conciencia.

Marzo de 1986.

Notas

- (1) Vid. René Jara y otros, *Diccionario de Términos e "Ismos" literarios*. (Madrid: Edcs. José Porrúa Turenzas, 1971), p. 92.
- (2) Cfr. José Olivio Jiménez, "Una moral del canto: el pensamiento poético de Gonzalo Rojas", *Revista Iberoamericana*, 106-107, (enero-junio 1979), p. 371.
- (3) "Palabra previa", p. 5. Cuando sólo indico la página tras el texto citado, estoy refiriendo a la presente edición.
- (4) Vid. Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*. (Barcelona: Ed. Labor, 1979), 3ª ed., p. 371.
- (5) "Uno escribe en el viento", pp. 60-61.
- (6) "La piedra", pp. 14-15.
- (7) "Aquí cae mi pueblo", p. 20.
- (8) "Palabra previa", p. 5.
- (9) Cfr. Mario Benedetti, "Gonzalo Rojas y la poesía activa", *Los poetas comunicantes*. (Montevideo: Biblioteca de Marcha, Colección Testimonios, 1972), pp. 145-171.
- (10) Vid. Enrique Lihn, "En alabanza de Carlos Germán Belli", en *Catorce poetas hispanoamericanos de hoy*. (ed. por Pedro Lastra y Luis Eyzaguirre), *Inti*, 18-19 (otoño 1983-primavera 1984), p. 134.
- (11) Vid. María Sandblad y Guío Derecy, "Conversación con Eduardo Galeano", en *Araucaria*, 3 (1978), pp. 85-97. Cit. p. 85.
- (12) "La piedra", p. 15.
- (13) Vid. Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*. (México: Siglo XXI Editores, 1981), p. 56.
- (14) Vid. Patricio Ríos, "Entrevista a Gonzalo Rojas", en *Aisthesis*. Revista de Investigaciones Estéticas de la Universidad Católica (Santiago), 5 (1970), pp. 275-277.
- (15) Vid. Gonzalo Rojas, *Del relámpago*. (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), p. 7.
- (16) Las tres secciones de *Oscuro*. (Caracas: Monte Avila, 1977) se titulan: "Entre el sentido y el sonido", "Qué se ama cuando se ama", y "Los días van tan rápidos". *Del relámpago* se organiza también en tres partes: "Para órgano" "Las hermosas" y "Torreón del Renegado".

(17) Vid. nuestro ensayo "Sobre *Del relámpago*: un aspecto de su estructura", en *Academia* (Santiago), 5-6, (1º y 2º trimestre de 1983), pp. 233-239. Id. *El Cono Sur: dinámica y dimensiones de su literatura*- (Rose S. Minc, editor), Montclair State College, octubre 1976. (1985), pp. 168-174.

(18) "Entrevista a Gonzalo Rojas", *PEC* (Santiago), 276, octubre 1976.

(19) Cfr. el ensayo citado de José Olivio Jiménez.

(20) Vid. Jaime Concha, "La poesía chilena actual", *Literatura Chilena en el Exilio*, 4, (octubre de 1977), pp. 9-13. Cit. p. 10.

(21) Vid. "Retroimpulso", texto fechado en 1945, en *Del relámpago*, p. 215.

(22) Copio entero el breve poema "Mortal", no incluido en estas *Memorias* y que puede leerse en *Del relámpago*, p. 235:

*Del aire soy, del aire, como todo mortal, del gran vuelo terrible y
estoy aquí de paso a las estrellas, pero vuelvo a decirte que los
hombres estamos ya tan cerca los unos de los otros, que sería un
error, si el estallido mismo es un error, que sería un error el que no
nos amáramos.*

(23) *Del relámpago*, p. 167.

(24) "Uno escribe en el viento", penúltima estrofa, p. 61.

(25) Vid. el importante ensayo de Pedro Lastra, "Notas sobre la poesía hispanoamericana actual", prólogo al citado número de *Inti*, *Catorce poetas hispanoamericanos de hoy*, pp. IX-XVII. Id. en *Revista Chilena de Literatura*, 25, (abril de 1985), pp. 131-138.

(26) En el ensayo citado en la nota anterior.

(27) "Ningunos", p. 7.

(28) Cfr. Lida Aronne-Amestoy, "La palabra en Pizarnik o el miedo de Narciso", en la citada antología de *Inti*, p. 229.

(29) "Sartre" en *Del relámpago*, p. 239. Los otros poemas en este volumen.

(30) "Llamándote aquí: cambio", p. 30.

(31) Cfr. Alin Sicard, *El pensamiento poético de Pablo Neruda*. (Madrid: Gredos, 1981), p. 9.

(32) Cfr. "Crecimiento de Rodrigo Tomás" en *Del relámpago*, pp. 69-73. De este poema las *Memorias*... sólo recogen el segundo movimiento, bajo el título "Pero el hijo es el padre", p. 46.

(33) "Carbón", pp. 21-22. Este poema ha sido analizado por Alicia Galaz en su ensayo "Gonzalo Rojas o la poesía como autoesclarecimiento", ponencia presentada en la Philological Association of the Carolinas", Charleston, marzo de 1986.

(34) "Mistraliano", p. 12.

(35) Vid. Nelson Rojas, *Estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas*. (Madrid: Nova-Scholar, 1984), p. 74.

III. Presencia de Quevedo

Sin la terminología precisa a que nos ha acostumbrado la teoría contemporánea de la escritura, pero aludiendo al mismo fenómeno que ésta conoce como "dialogismo" o "polifonía" (Bakhtin), "transtextualidad" (Genette) o "intertextualidad" (Kristeva), Borges, mucho antes, había dicho:

*el libro no es un ente incomunicado: es una relación,
es un eje de innumerables relaciones (1).*

En el cruce de las muchas presencias con que se ha ido informando la poesía de Gonzalo Rojas -toda ella un solo libro, desde el inicial *La miseria del hombre* (1948), al más reciente *Del relámpago* (1981), pasando por *Contra la muerte* (1964), *Oscuro* (1977) y *Transtierro* (1979)- hay una que parece haberle significado tanto punto de partida hacia realizaciones personales de su pensamiento poético, cuanto desencadenante sugeridos de visiones e imágenes con las cuales plasmar tal pensamiento. Esa es la presencia de Quevedo.

De la urdimbre, de relaciones posibles que hacen unitaria la obra del poeta chileno, nos preocupará aquí la que, señale proximidades significativas con el poeta de los *Sueños*. Desde el principio digamos que no cabe postular evocaciones precisas, ni en la substancia del contenido ni en el plano de la expresión. Las obvias diferencias de orden "técnico", por ejemplo, claro está que obedecen a la acción impositiva que sobre la nueva escritura ejerce la distancia secular que la separa de la del autor español. Pero aceptarlo no debe constituir impedimento para rastrear, en quien escribiera *Contra la muerte*, la huella dejada por el clásico de la lengua, tanto la del que se expresara en los *Sueños*, como en las fantasías morales y, en particular, en los poemas éticos-filosóficos.

Enrique Lihn ha recordado la admiración sentida por Gonzalo Rojas frente a los grandes barrocos españoles *realistas y fantasiosos*, en lo que se hermana -dice Lihn- a Nicanor Parra y se reencuentra con Neruda y la Mistral (2). El propio Rojas, si bien es de aquellos cuyo arte no se les congela en líneas doctrinarias y se nos aparece más bien reacio a formulaciones programáticas o declaraciones en torno a su poesía, en ocasiones varias ha hecho explícito su amor a Quevedo. Doy tan sólo dos muestras -son posibles otras-: en un pequeño volante que acompañara la aparición de *Contra la muerte*, en 1964, bajo el título de "Gonzalo Rojas o la vuelta al mundo" habla de Quevedo como "mi Quevedo"; mucho después, en entrevista concedida a *Chicago Literary Review*, reconocería su devoción por los clásicos hispanos y, entre ellos, por Quevedo:

Even though I did not have a bookish nature, I discovered the classics through a natural enchantment with the great collection of Rivadeneira. From that time on Garcilaso was mine, as well as San Juan, Quevedo and Aldana, all in growing desire, as it probably happened to many according to the testimony of Darío or Neruda and the like (3).

Resulta legítimo, entonces, que tratemos de ver lo que de Quevedo ha hecho suyo el poeta chileno. Pero debe intentarse desde una actitud crítica que no pretenda puntualizar dependencias absolutas, de esas que restan personalidad a la dicción de quien se reconoce lector fiel de autores que ha asimilado. Como guía puede servir lo que, muy juiciosamente, alguna vez apuntara entre nosotros el profesor Anderson Imbert:

Hay fuentes externas, a las que uno va para saber; y hay fuentes internas de las que uno sale para crear.

Una cosa es saber, otra es crear. Sin duda lo que uno sabe entra en lo que uno crea, pero las fuentes del saber no son las mismas que las fuentes del crear (4).

Estimo que, para Gonzalo Rojas, Quevedo ha significado ambas cosas: referencia nutricia con la cual acceder a un conocimiento de la condición temporal del hombre, en combate mantenido contra los múltiples modos de manifestarse de la muerte, y también ejemplo de rigor con el que, al tenerse presente, pueden plasmarse tales visiones. De allí que, repitamos, no nos importe para nada el inventario de posibles coincidencias totales -en tono, vocabulario y sintaxis del discurso literario, aunque las haya-, sino, más bien, comprender lo que, en la elección de la obra del poeta barroco, Gonzalo Rojas ha tomado para sí, en un proceso de cabal interiorización de lo leído en el texto ajeno.

De ancestro quevediano me parece, por ejemplo, el rechazo que ya en 1948 Gonzalo Rojas materializara en su primer libro, de toda poesía con pretensiones de agotarse en sí misma. No olvido la impronta que en ello necesariamente pueda haber habido de adscripción a lo mejor del surrealismo (5). Pero sí cabe destacar que Gonzalo Rojas no supo -no pudo- aceptar la concepción creacionista de su admirado Huidobro, en esto *heredero* del simbolismo -y distante de *Breton*-, que postulaba una literatura que sobrepasara al hombre y sus circunstancias, al *hombre y su miseria*. Lo que en el simbolismo y seguidores fuera guerra al sentimiento, al personalismo sentimental, en nuestro poeta llegará a ser eclosión de vitalidad, extremada muchas veces de signo pasional, de desmesura que cabe llamar quevedesca. Y al trazar este deslinde con respecto al creacionismo no estoy dejando de considerar que es de Huidobro, en parte importante, que Gonzalo Rojas recibe la concepción de un necesario adentrarse en lo desconocido infinito, ya que de allí, sin duda, procede la exigencia baudelairiana que Rojas haría centro medular de su poética (6). Lo que pido reconocer es que el poeta de *Transtierro* nunca llegará a sentir la tentación, tan poderosa en el creacionismo y en otros -ismos de vanguardia, de postular la tentativa de Mallarmé de crear un absoluto frente a la vida. Aquello que en los seguidores de Huidobro en actitud más discipular devendría verdadero *fetichismo de la palabra*, en Gonzalo Rojas es, quevedeanamente, anhelo de hacer de ella un saber de salvación. "Vigilancia de la palabra" sí, como dijera con acierto Pedro Lastra, pero nunca fetichismo.

Quizás Borges no se equivocara del todo al proponer una apreciación de Quevedo como "primer artífice de las letras hispánicas (...) menos un hombre que una

dilatada y compleja literatura" (8). Pero ha de reconocerse que ésta no es sino aprehensión parcial de quien diera en su escritura mucho más que sabias articulaciones verbales. Quien supo verlo bien fue Neruda al proponer, en las antípodas de Borges, a un Quevedo capaz de revelar, como nadie, la "muerte física" -por un lado- y de asumir, por otro, actitud denunciatoria frente a la sociedad de su época (9). No me cabe dudas de que de la suma sin contrastes de esos rasgos, que dos de los más grandes de la poesía hispanoamericana aprecian en el español, se hace parte significativa de la obra de Rojas.

Momentos quevedescos, temas y motivos, de singular relieve en su poesía son los que tocan esa "muerte física" a que aludía Neruda. Según todos sabemos, el cantor por excelencia de la muerte en la literatura hispana es Quevedo, a la que muestra en símbolos aterradores, como presencia que condiciona en todo momento la vida del hombre. Algo análogo acontecerá en la poesía de Rojas. De igual modo la lóbrega mitología de la muerte en su significado escarmentador -subrayado con transparente complacencia por el autor del XVII-, reaparece en los textos del poeta contemporáneo. Es cierto que no lo hace con el atuendo propuesto por Quevedo, entre medieval y barroco, cuando la presenta muy galana y llena de coronas, cetros, hoces, abarcas, chapines, tiaras, caperuzas, mitras, etc" (10). Desaparece también el sentido alegórico que muchas veces reviste en Quevedo, para construirse en concreciones de ataúdes, huesos y sangre, según lo ilustra, por ejemplo, ese texto estremecedor que se titula, precisamente, "Contra la muerte" y del que por ahora cito tan sólo un fragmento, el de su quinto movimiento:

*No lloro, no me lloro. Todo ha de ser así como ha de ser,
pero no puedo ver cajones y cajones
pasar, pasar, pasar, pasar cada minuto
llenos de algo, rellenos de algo, no puedo ver
todavía caliente la sangre en los cajones (11).*

Hemos citado un texto en el cual es posible detectar otro rasgo de indisputable filiación quevediana: el que la crítica denomina del "desengaño". Del mismo copio ahora la 3a, 4a y la última estrofas:

*¿Qué sacamos con eso de saltar hasta el sol con nuestras máquinas
a la velocidad del pensamiento, demonios: qué sacamos
con volar más allá del infinito
si seguimos muriendo sin esperanza alguna de vivir
fuera del tiempo oscuro?*

*Dios no me sirve. Nadie me sirve para nada.
Pero respiro, y como, y hasta duermo
pensando que me faltan unos diez o veinte años para irme
de bruces, como todos, a dormir en dos metros de cemento allí abajo
(...)*

*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.*

Aquí lo más evidente es ese compartir con Quevedo la preocupación, que llega a lo obsesivo, por todo cuanto se refiera a la condición temporal del hombre. La visión

es idéntica a la del gran barroco: el tiempo es la muerte que, en el seno de la vida del hombre, cava y esculpe su tumba. Quizá lo más resaltante, sin embargo, sea el corolario que del sentimiento de la muerte aparece en ambos poetas: el *desengaño que* decíamos, perspectiva moral de la desilusión ante el acabamiento inexorable. Es por allí que la presencia de Quevedo se hace manifiesta en el universo poético de Gonzalo Rojas. En lo que recién citáramos se da el tono grave, propio del Quevedo de los sonetos; habrá instancias en las cuales ese desengaño conduzca a arrojar las máscaras de la hipocresía social en la modalidad humorística que preside las composiciones burlescas y satíricas, como, por ejemplo, la precisamente así llamada "Sátira a la rima".

Y es que, al igual que en el maestro barroco, en la obra del autor contemporáneo pueden verse dos actitudes básicas: la poesía como expresión de la autenticidad del ser y la poesía como juego (12). Y, según acontece en Quevedo, el juego ha de entenderse en Rojas como contrapartida sintomática de la profunda reflexión que preside la primera actitud, al hacerse portadoras -tanto la visión deformante cuanto el retorcimiento expresivo-, de una significativa dosis de análogo escepticismo vital. Se ha dicho con respecto a Quevedo: "la sátira, la crueldad, el humor macabro está muy cerca del desengaño ascético y social, del oscuro negativismo del desencanto y hasta de la frustración. El poeta, riéndose de la Humanidad (...) nos está dando la paródica visión de la inautenticidad del ser, en sus reflejos sociales" (13). Podrían intentarse el análisis de varios textos de Gonzalo Rojas que asumen esta actitud burlesca, con notas de humorismo negro: se documentaría con ello la validez de establecer un paralelo (reconociendo siempre las diferencias) con Quevedo, aún en dimensión del poetizar que parecería tan intransferible y, sin duda, dependiente como pocas otras de aclimatación histórica precisa. Lo que resalta es, no obstante, una sugestiva similitud de actitudes.

Pero si volvemos nuevamente nuestra atención a "Contra la muerte" -uno de los poemas más representativos de la obra toda del poeta chileno y que diera título a uno de sus volúmenes capitales-, veríamos, que la invitación a que consideremos el mundo desde el punto de vista de la muerte, implica una empresa de desmixtificación, en lo que viene a coincidir también con momentos importantes de la poesía de Neruda, en esto tan próxima a Quevedo. Desde ella, desde la muerte, se ejerce un conocimiento auténtico, el que sobrepasa y desenajena del orgullo del que se obstina en ignorar la relatividad que le confiere al hombre su condición mortal, para satisfacerse en la seguridad falsa de sus poderes intelectuales. Cuando Neruda bautizó a Quevedo "Caballero del conocimiento", lo hizo pensando en que al hombre ha de recordársela que el acto cognoscitivo es, en sentido prioritario, acto de sumisión, lección de humildad (14). Por él se adquiere la certeza de la relatividad que a todo proyecto humano impone la condición mortal que le acosa. Reitero una cita:

*¿Qué sacamos con eso de saltar hasta el sol con nuestras máquinas
a la velocidad del pensamiento, demonios: qué sacamos
con volar más allá del infinito
si seguimos muriendo sin esperanza alguna de vivir
fuera del tiempo oscuro?*

La distancia significativa que se establece entre ambos poetas aparece explícita en algunos de los versos siguientes del mismo texto de Rojas que ya hemos recordado, pero que conviene repetir:

*Dios no me sirve. Nadie me sirve para nada.
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 (...).*

Lo que Neruda resolviera como revelación de una verdad a la que accede en sus valoraciones de la Naturaleza y la Materia; o que en Quevedo llegó a ser aceptación de la doctrina del *Eclesiastés* -no es en este valle de lágrimas, sino en la vida eterna donde ha de procurar realizarse el hombre-, en Gonzalo Rojas se traduce en búsqueda angustiada. Si paralelo hay que buscar en la poesía hispana contemporánea, habría que intentarlo en Octavio Paz: en el mexicano, Dios también deja de ser certeza para convertirse en aspiración. No conozco poema -en el ámbito nuestro del español- que exprese en tan alto extremo la angustia del hombre sumido en la hostilidad del mundo que el titulado "El ausente", del autor de *Libertad bajo palabra*:

*Dios vacío, Dios sordo, Dios mío,
lágrima nuestra, blasfemia,
palabra y silencio del hombre,
signo del llanto, cifra de sangre,
forma terrible de la nada,
araña del miedo,
reverso del tiempo,
gracia del mundo, secreto indecible,
muestra tu faz que aniquila,
que al polvo voy, al fuego impuro (15).*

Si para Quevedo Dios era un bien adquirido e indiscutible y la muerte apertura que lleva a la eternidad sin contradicciones, en Paz y en Rojas es tormento cotidiano, causa primera de un oscurecimiento que desemboca en lo lúgubre, anhelo, enigma. Dos ejemplos de la obra del poeta de *Oscuro*:

1º) *¿Todo
es igual a todo, mi oscuro?
¿Todo es igual a Ti mismo? (16).*

2º) *Por eso veo claro que Dios es cosa inútil,
como el furor de las ideas
que vagan en el aire haciendo un remolino (17).*

En la misma línea de concreciones materiales -tan quevediana y de la que el crítico y maestro que también es Gonzalo Rojas tiene conciencia cabal que singulariza como ningún otro rasgo a la poesía más nuestra (18)- se nos ofrece este otro poema suyo:

*Me divierte la muerte cuando pasa
en su carroza tan espléndida, seguida
por la tristeza de automóviles de lujo:
se conversa del aire, se despide
al difunto con rosas.
Cada deudo agobiado
halla mejor su vino en el almuerzo (19).*

Este poema puede servirnos de gozne para tocar -y no más que tocar- otro aspecto de raigambre quevedesca en el pensamiento poético de Gonzalo Rojas. En efecto: además de la presencia de la "muerte física" (a que aludiera Neruda y que en Rojas alcanza un notable desarrollo, del que hemos dado alguna muestra), nos parecen momentos quevedianos -temas, motivos y tratamiento- lo que podríamos denominar como extrema "abominación de la riqueza". De "encarnación de la muerte en la tierra" habla la poesía de Rojas cuando se refiere al dinero. Ambas instancias realzan su fuerza expresiva en el cruce con que aparece en el siguiente poema -del que nuevamente me veo obligado a transcribir sólo fragmentos-, donde muerte y dinero se identifican en su poder destructor, cumplido, siempre, en imágenes de inexorable concreción:

*Todos los miserables contribuyen
al desarrollo, al crecimiento informe
de este charco sin término.*

*Los Bancos y los Templos abren sus grandes puertas
para que pase el río.
Todo se normaliza para que el río reine sobre vivos y muerto
y de todos los ojos que corren por las calles
sale el color maligno de su agua purulenta,
y de todas las bocas sale el olor del río. (...)*

*Pero no lo gritemos. Que él sabe nuestra suerte,
él es la institución y la costumbre,
él vence los regímenes, demuele las ideas,
él mortifica al pobre, pero revienta al rico
cuando no se somete a lamer su gangrena,
él cobra y paga, sabe lo que quiere
porque es la encarnación de la muerte en la tierra (20)*

Hasta la misma técnica destructiva del gran poeta barroco es empleada por Gonzalo Rojas, al configurar los arquetipos en quienes encarnan el poder corruptor de una sociedad basada en la posesión de "bienes". Son muchos los versos y los poemas que se relacionan con la condena quevedesca: "Poderoso caballero /don Dinero". Además del recién citado podríamos considerar este otro texto en que leemos, refiriéndose a los burgueses:

*Atrincherados tras la mesa,
pude verlos tales como son:
cuál es su mundo, cuáles son
sus ideales: ¡la plata y la mesa! (21).*

Esa "moneda vergonzosa" a la que se refiere en otro poema (22), aparece y reaparece, una y otra vez, no sólo como símbolo sino más bien cual realidad desenmascaradamente vigente en un mundo que el poeta condena. Recogiendo la parábola bíblica -Quevedo lo hizo repetidamente-, escribe:

*Arauco desde el fondo de la historia le dijo al miedo
abiertamente ¡no!
No pasará la araña por el ojo.
La araña con su tela tenebrosa. No pasarán los ricos
por el ojo difícil de la aguja.*

*Si el Pobre de los pobres
este viernes chillante de cien mil automóviles, la noche
farisea del aire, en el aullido
del lujo, y la arrogancia, ¡si el mudo Compañero!
Voy solo en el torrente como un testigo inútil. Llorarían
las piedras de vergüenza. Crucifícale.
Dólares y más dólares veloces la serpiente
que crece y crece y crece con el miedo Voy solo
apurando este cáliz, pueblo mío (23).*

Uno de los grandes textos últimos de Gonzalo Rojas vuelve a recoger esa trinidad de motivos a la que hemos aludido: presencia de la muerte, anhelo de Dios y poder corruptor del dinero (forma del morir). Es el que se titula "Poeta estrictamente cesante", que cierra *Del Relámpago* y cuya estrofa final dice:

*Puede usted ocho horas, quince, novecientas así
toser, buscar que busca altura, ¡qué bonitos los Bancos
recién pintados para la fiesta con su esqueleto de lujo
y lujuria, ésta sí es Eternidad
y certidumbre!, deposite aquí su alma por
rédito y más rédito fresco, y
no lo piense más, esta noche
será rey, lo lavarán desnudo en la Morgue
como cuando vino: sangre
y sienes; con un pistón lo lavarán
rey ahí,
quietecito (24).*

Sobre cada aspecto aquí sumariamente apuntado corresponde ampliar y profundizar. Estimo que tal empresa no haría sino corroborar lo que ahora sólo hemos podido insinuar: si hay un poeta que a Gonzalo Rojas le ha significado adentrarse en sí mismo, ése es Quevedo. Dejo la sugerencia como un momento más del tema que a todos aquí nos preocupa: el de las relaciones entre la literatura de España y la de Iberoamérica.

Notas

(1) Cfr. J. L. Borges, "Nota sobre (hacia) Bemard Show" (de 1951), en *Otras Inquisiciones* (Buenos Aires: Emecé, 1960), p. 218.

(2) Vid. Enrique Lihn, "Poetas fuera o dentro de Chile 77. Gonzalo Rojas, Osca Hahn, Manuel Silva", en *Vuelta*, 15 febrero 1978, pp. 16-22.

(3) Vid. Larry Krasner, "Fragments from the Lightning. Interview with Gonzalo Rojas", en *Chicago Literary Review*, marzo 1983, p. 15. El texto "¿A qué mentimos?", fechado en 1946 (*Del Relámpago*, p. 35), lleva estas dos líneas a modo de epígrafe: "Vivimos, gran Quevedo, vivimos tiempo que ni se detiene, ni tropieza, ni vuelve". En "La cicatriz", antes de iniciarse el poema, leemos: "Duelo con espada no mortífera, de acero quevediano, en loor de algún poeta de esta edad de hojalata".

(4) Cfr. Enrique Anderson Imbert, *La originalidad de Rubén Darío* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1967), p. 83.

(5) Para el volumen de la *Revista Iberoamericana* dedicado a la literatura chilena, hemos propuesto un estudio nuestro que se titula "Gonzalo Rojas y el surrealismo en Chile: precisiones necesarias". Allí desarrollamos lo que aquí sólo hemos sugerido sobre el punto.

(6) Véase el ensayo de Lilia Dapaz, "Presencia de Huidobro en la poesía de Gonzalo Rojas", en *Revista Iberoamericana*, 106-107, -enero-junio 1979, pp. 351-358.

(7) Cfr. nuestro estudio "Gonzalo Rojas y la vigilancia de la palabra", en *Homenaje a Pedro Lastra*, volumen preparado por Mario Rojas y Roberto Hozven, de próxima publicación en Ed. Premiá, México.

(8) Vid. J. L. Borges, "Quevedo", en *Otras Inquisiciones*, p. 64.

(9) Vid. Pablo Neruda, "Viaje al corazón de Quevedo", conferencia pronunciada en Santiago el 8 de diciembre de 1943, recogida en *Viajes* (Santiago: Ed. Nascimento, 1955).

(10) Cfr. Quevedo, "El sueño de la muerte", en *Obras Completas, I, Prosa*, ed. de Luis Astrana Marín (Madrid: Aguilar, 1945), 3a ed., p. 237.

(11) *Del Relámpago*, p. 62.

..

(12) Véase la "Introducción" de José Manuel Blecua a Quevedo, *Obras Completas, I, Poesía Original* (Barcelona: Ed. Planeta, 1968), 2ª ed., P. XCV.

(13) Cfr. María del Pilar Palomo, *La poesía de la edad barroca* (Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1975), pp. 122-123

(14) Vid. Alain Sicard, *El pensamiento poético de Pablo Neruda* (Madrid: Gredos, 1981). Sobre Neruda y Quevedo el cap. II de la Quinta Parte.

(15) Vid. Octavio Paz, *Libertad bajo palabra (Obra Poética, 1935-1957)* (México: F.C.E., 1960), p. 253. Sobre las relaciones de Paz con Quevedo, vid. Guiseppe Bellini, *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX* (New York: Eliseo Torres & Sons, 1976), pp. 37-56.

(16) *Del Relámpago*, p. 25.

(17) "Retroimpulso", en *Del Relámpago*, p. 215.

(18) Vid. "Mapa y morada de Gonzalo Rojas. Entrevista de Julio Ortega", en *La Gaceta del Fondo de Cultura Económica*, 158, febrero de 1984, pp. 15-17.

(19) Vid. "La farsa", en *Del Relámpago*, p. 248. En "Domicilio en el Báltico" (*Del Relámpago*, p. 183), volverá a repetirse el procedimiento de dar carácter fuertemente físico a la imagen del paso temporal. Leemos:

*Envejecer así, para aquí veinte años de cemento
previo al otro, en este nicho
prefabricado (...)*

(20) "El dinero", en *Del Relámpago*, pp. 77-79.

(21) "Sátira a la rima", en *Del Relámpago*, pp. 244-246.

(22) "Publicidad vergonzosa", en *Del Relámpago*, pp. 254-255.

(23) "El testigo", en *Del Relámpago*, p. 289.

(24) "Poeta estrictamente cesante", en *Del Relámpago*, pp. 267-268.

IV. Enunciación y enunciado en "Vocales para Hilda"

Una atención cuidadosa al estrato fónico de la poesía de Gonzalo Rojas revelaría que no siempre sigue al sentido para configurarlo, sino que, con frecuencia, se le adelanta. Gonzalo Rojas escribe *desde el interior de las palabras*, con todo lo que ello implica, muy manifiesto también a nivel morfo-sintáctico, cuyas posibilidades combinatorias -y esto acentuadamente en su producción más reciente-, el poeta explora al máximo: esos hipérbatos, encabalgamientos, elipsis, anacolutos, que tanto enriquecen su dicción. Y si las consideraciones se extendieran a los recursos expresivos de naturaleza melódica, fundamentalmente al ritmo -que en Gonzalo Rojas está siempre en el centro mismo del significado de su pensamiento poético-, resultaría evidente la preocupación que por *plasmear* su palabra, acorde con la visión propuesta, guía al poeta.

Todo ello constituye, para cualquier lector suyo, signo resaltante de su poesía. Lo que corresponde aquí, creo yo, es ver en textos concretos los modos con que en ellos opera esa *manipulación* -legítimo trabajo de poeta- a que nuestro autor somete el lenguaje para obtener de él los efectos buscados.

Nos situaremos, pues, dentro del *sistema retórico* que moviliza un texto específico suyo, "Vocales para Hilda" (1), y lo haremos con la atención puesta en dos elementos claves: uno, la visión de mundo configurada en los procedimientos enunciativos (si Uds. quieren, los **significados** que constituyen el sistema retórico utilizado) y, dos, en la índole misma de estos procedimientos cuya función es comunicar el sentido (o sea, en el **proceso de significación**). *Decisivo* en mi intento será estimar que el rasgo más importante de ese poema no reside tanto en su significado como en la forma de producirse ese significado. Comparto lo sostenido por Pedro Lastra de que nada define mejor la actitud frente al proceso de producción poética asumida por el autor de *Oscuro*, que la estricta *vigilancia de la palabra* que nunca deja él de ejercer (2). Esta se traduce, necesariamente, en una morosa atención a los elementos configuradores del enunciado. Subrayarlos y elucidar la función de algunos de ellos, es lo que aquí nos importará.

Les adelantaba que el texto elegido es "Vocales para Hilda", poema que, a juicio de Humberto Diaz Casanueva, "es una de las creaciones, mejor dicho culminaciones, de la poesía castellana o latinoamericana" (3). Poema de amor, en donde el título

enuncia ya lo que constituyen las tres instancias que deseamos revisar: connotación compleja del símbolo de las vocales, elemento mínimo del habla, portador de toda una rica gama de valores semánticos; actitud de oferta asumida por un hablante lírico que se instituye en figura central del texto, y, tercero, presencia de un "tú de la apelación", quien es receptor de la entrega y que viene a encarnar los atributos buscados por el yo del enunciado, convirtiéndose, de tal manera, en realización plena de las virtudes que se anhelan para el ser amado.

Contrariando lo que muchas veces exige la índole de la poesía de nuestro autor, no nos referiremos aquí a la tesitura vitalista de su lenguaje, que conlleva la presencia de material biográfico y frecuentemente hasta documental, que aporta información y se sostiene en núcleos no imaginativos. Creo que sí podría hacerse uso de tal opción analítica, pero preferimos, por razones que pronto verán, estimar todo ese material como conductor o impulsor del flujo del discurso lírico.

Apuntábamos que ya desde el título tiene presencia marcada el "tú lírico", el "tú de la apelación", en necesaria comparecencia ante el hablante que lo apostrofa. Esta entrada de sujeto segundo implica el diálogo, pero aquí con interlocutor mudo, con receptor silente del homenaje amoroso, dándose así pertinencia poemática a la función conativa. La actualización se cumple bajo el signo pronominal (un "tú" veinte veces reiterado, trece en posición aislada como vocativo único, constituyente por sí mismo de verso autónomo y elemento de enlace de estrofas, multiplicando su presencia en la de máxima intensidad semántica). Constituye un *tú lírico femenino* que funciona como excitador directo de la apelación amorosa. En la dirección erótica que asume la poesía de Gonzalo Rojas -una de las tres corrientes cardinales de su obra-, el yo del hablante se abre siempre en tensión dialógica, en permanente búsqueda de la amada, a la que podría designársela como un "tú esencializador", hasta que el vivir tensivo se resuelva -cuando se resuelve- en un *nosotros* salvador. Tal esencialismo no contrasta, sino que se integra, con lo corpóreo vital, poseedor de la energía erótica de la amada, fuente, cauce y término del impulso sensual:

la que me besa y adivina

...

*manos
que amé,
pies
desnudos
del ritmo
de marfil
donde puse
mis besos*

*tú
volcán
y pétalos,
llama,
lengua
de amor
viva.*

A través de los signos de apelación a la amada y en sus mismas designaciones -en varios sistemas diversos y complementarios de atributos- hay una constante convocatoria a un destino que no podrá cumplirse sino en la plenitud de la unión.

Sólo así, en el encuentro arrebatado -y los ejemplos de éstos se multiplican en la obra de nuestro poeta-, el existir llega a su realización. Ese anhelo de Absoluto que preside toda la poesía de Gonzalo Rojas, halla, en textos que son decididamente eróticos como el que aquí nos preocupa, una de sus formulaciones más cabales. Por eso decimos que el "tú" es el signo de trascendencia, al que se invoca desde una dramática gesticulación que va a la búsqueda de sentido último para el objetivo existencias del yo (el yo ficticio que opera como hablante lírico a nivel de enunciado y de enunciación). De allí la identificación extrema en que vienen a culminar las series de aproximación:

*Tú,
Poesía,
tú,
Espíritu.*

Pero como Poesía y Espíritu son el Todo para el hablante, los atributos calificativos seguirán multiplicándose al infinito, sin término posible. De allí que el último del texto quede abierto: no hay acabamiento, la lengua, poderosa, no lo es tanto como para llenar las opciones y será una apertura también total la que cierre, sin cerrar, el poema.

Con esto en cuenta, si trasladamos nuestra atención ahora a la esfera de las figuraciones imaginativas con que se designa al "tú" de la apelación, vemos que éstas constituyen aquí un estilema fundamental de la expresión poética. Ninguna instancia mejor que ella para ver cómo cada término potencia y alcanza su "virginal plenitud de sentido y plasticidad". Esto es, como las palabras, movilizadas por tensiones poderosas de la intuición, a través de complejas y sutiles relaciones, cumplen todo un intenso proceso de creación semántica. Nos importa atender a la figuración imaginativa como estilema poseedor, a lo menos, de las cuatro funciones siguientes:

1. expandir y profundizar una irradiación significativa;
2. lograr vínculos estrechos con lo emotivo-conativo, síntoma de subjetividad y "señal" para la imaginación del sujeto-receptor;
3. desarrollar la capacidad impresiva que implica romper con la función referencias del signo y en donde lo decisivo sea (empleo la categoría de Pfeiffer) "su atemperado contenido y su fuerza de persuasión" (4); y
4. ampliar el potencial visualizador, en que los efectos de extrañamiento -esos que el formalismo ruso señalara como propios del mecanismo desautomatizador- sean focos de atracción hacia la materialidad misma del mensaje (en Jakobson, *la función poética*).

Tomemos algunas de las figuraciones imaginativas del poema, impedidos, como estamos, de revisarlas todas. Por ejemplo, "mujer (...) cítara alta". El primer paso, según lo exige la naturaleza misma del fenómeno constructor de imágenes, es el de lograr una impertinencia semántica. En esta imagen se da el desvío que implica la incompatibilidad que nace de que tal relación no respete las reglas de selección que el código impone. En efecto: el lexema *cítara* del término irreal, comporta el clasema /+Instrumento Musical Inanimado, que ciertamente no puede funcionar como atributo de "mujer /+Humano". El desvío remite a los elementos connotativos de

cítara que la imagen busca desarrollar. Pero antes de puntualizar lo que intelectivamente nos sea permisible, no es impertinente tener en cuenta que esta imagen es centro de toda una composición del mismo autor, titulada precisamente "Cítara mía", en donde la valoración es idéntica y de la cual copio estos versos, que nos facultan para entender el significado que el "yo" de "Vocales para Hilda" le atribuye al emplearlo como cualidad de la amada:

*(...) permíteme
recorrerte y tocarte como un nuevo David todas las cuerdas (5)*

solicita el hablante de "Cítara mía", igualándose así al de las "Vocales para Hilda", quien también ve en la amada instrumento de cántico al Absoluto. Me ahorro muchas disquisiciones si me limito a tomar la definición del término ofrecida por Cirlot:

símbolo cósmico; sus cuerdas corresponden a los planos del universo. Su forma redondeada por un lado y plana por otro (como en la tortuga) significa la integración del cielo y de la tierra. (6)

Esa imagen, supongámosla suficientemente explicada por la definición de Cirlot, debiera poder ponerse en relación con otras, si no todas, las que buscan cumplir igual función en el texto. Sólo así nos estará permitido apreciar que éste tiene esa coherencia que parece ser requisito insoslayable de un poema logrado. Y, en efecto, en un nivel semántica último, no hay ninguna figuración imaginativa que no guarde con las demás relación de oposición o complementariedad. Selecciono las siguientes, todas ellas plausibles de ser colocadas en un eje semántica o temático y con opción de oponerse entre sí:

*la sagrada
la translúcida
la vibrante
la loca
de amor
la alta
la que hila en la velocidad ciega del sol
la (de) presencia elegante
la arpa
la cuerda para oír el viento
la página espléndida
la orquídea (aérea)
la cordillera
la crisálida.*

De evidencia total es el carácter positivo de los atributos de cada elemento seleccionado, para, desde él, proyectarse como calificativos de la amada. Lo que constituye logro mayor es las conexiones que entre ellos el texto establece. Las que más cohesión ofrecen son aquellas que apuntan a dos cualidades sobresalientes: su carácter "aéreo" y su vinculación -de una u otra forma- a la capacidad de emitir o reproducir música. Música, aire, aire, espíritu: Espíritu y Poesía. Poesía y Espíritu: los dos términos vienen a ser la expresión cifrada de la suma de todos los otros.

Pero la coherencia va más allá. El emisor del discurso laudatorio ofrece, también él, lo que el "tú" invocado emite: las vocales. Esas del título -"Vocales para Hilda"-

reaparecen al final del texto, en posición privilegiada, entonces e inmediatamente después de la identificación excelsa ("Tú, Poesía/Tú, Espíritu"), cuando se lee:

tú,
que soplas
al viento
estas vocales
oscuras,
estos
acordes
pausados
en el enigma
de lo terrestre:
tú:

Obviamente resulta imperativo para el análisis esclarecer la significación del símbolo 'vocales', por la función decisiva que, según se ve, juega él dentro de la totalidad coherente del poema, en muchos de sus niveles.

Vocal ha de entenderse en relación con *palabra*, de la que constituye elemento esencial y sobre ésta hay frases preciosas del propio Gonzalo Rojas, que conviene recordar y así lo haremos. También se enlaza con *aire*, de tan importante presencia en el sentido último del texto y símbolo recurrente y decisivo en el pensamiento poético de nuestro autor. Recalquemos algo ya dicho: es el hablante el que ofrece a la amada las vocales: éstas son, pues, el texto mismo que leemos. Pero esas vocales -el poema-, son las que ella, figura invocada, "sopla al viento", en "el enigma de lo terrestre". La poesía -las vocales son poesía, no sólo poema-, pretenden desentrañar el sentido de la existencia, y lo hacen desde la opción quizás única: lanzadas al viento, a ése que es aspecto activo, violento del aire. Y los enlaces van dándonosos nítidos. El aire, considerado el primer elemento, es asimilable al hábito o soplo creador (empleo vocablos que están en Cirlot, pero resalto que *soplo* aparece en el texto analizado). El viento significa a la vez aliento y Espíritu. En el poema de Gonzalo Rojas la tríada es Amada/Poesía/Espíritu.

Demos un paso más, el último: el calificativo de "vocales" en el pasaje considerado es "oscuras". Sin poder extenderme en el valor de lo oscuro en nuestro autor, digamos tan siquiera que la oscuridad se identifica con *lo material y lo germinal*. La oposición Materia/Espíritu se supera dialécticamente en la visión del texto y connota lo germinal, lo genésico, lo creador. Todo lo que postula el Absoluto. En "Ars poética en pobre prosa", Gonzalo Rojas ha confesado:

pero las palabras arden: se me aparecen con un sonido más allá de todo sentido, con un fulgor y hasta con un peso especialísimo. ¿Me atreveré a pensar que en ese juego se me reveló, ya entonces, lo oscuro y germinante, el largo parentesco entre las cosas? (7).

Poema de amor, entonces, "Vocales para Hilda", pero en donde la Amada alcanza el más alto prestigio como sostenedora del que la evoca, por constituirse en la entidad que planifica, al ser capaz de resolver uno de los constituyentes fundamentales del enigma: la Unidad última de lo disperso, "el largo parentesco entre las cosas".

Febrero de 1986

Notas

(1) Para la comodidad del lector, copio el poema. Aparece en Del Relámpago (México: F.C.E., 1981), pp. 146-150: **(Aquí hacer link al poema "Vocales para Hilda que está en la antología)**

(2) Cfr. Pedro Lastra, "Notas sobre cinco poetas chilenos", *Atenea* (Concepción), abril-septiembre, 1958, pp. 148-154 y "Una experiencia literaria en su contexto", *Texto Crítico* (Xampala, Veracruz), septiembre-diciembre 1977, pp. 165-169.

(3) Vid. Humberto Díaz Casanueva, "Oscuro, de Gonzalo Rojas", *Eco* (Bogotá), num. 190.

(4) Cfr. Johannes Pfeifer,

V Apropósito de "Nieve de Provo"

Un poeta nuestro que, por sobrio, corre el peligro de parecer parco, Pedro Lastra, señaló hace algunos años que a los de su generación, Gonzalo Rojas les había enseñado a ejercitar *la vigilancia de la palabra* (1). Lección no pequeña. Frente a la sobreabundancia nerudiana, a los exabruptos de De Rokha; ante la carencia de posibilidades de identificación con los proyectos de la Mistral y la distancia polémica a la que obligaba Huidobro, en las décadas de los cincuenta y sesenta, en Chile, se necesitaba la presencia de una voz que, sin postulaciones rupturistas extremas -algo y mucho de ello es Parra-, recogiera las enseñanzas de las búsquedas sin estridencias, el apego a los clásicos de la lengua, la opción por la originalidad sin originalismos y el anhelo de la autenticidad. Atenerse a visiones personales, respetar los contextos y sus requerimientos, no dar saltos desviacionistas extremados y -adoptar la sobriedad por disciplina, no eran tareas fáciles. Se necesitaba el caso ejemplar, un modelo que no se impusiera con normas sino con su propia conducta. Fue así como se perfiló, ante los poetas de la llamada generación del 50, la presencia de Gonzalo Rojas. Frente a ella y a las siguientes. El reconocimiento es también cauto, muy distante de los discipulismos fáciles a que parecía invitar -quisiéralo o no- la antipoesía de Parra. Los que transitan por las direcciones ofrecidas por el autor de *Contra la muerte*, lo hacen a sabianda de su marginalidad de las vigencias inmediatas, de su trato con la poesía a despecho de toda publicidad. Las exigencias de Gonzalo Rojas eran -lo son: lo siguen siendo- calar hondo. Ello implicaba el trato moroso, *disciplinado* diríamos, con la tradición y sus rupturas, con la tradición de los cambios, pero también con las búsquedas de continuidad.

Gonzalo Rojas lo señaló de múltiples maneras en muchas oportunidades y los poetas más jóvenes oyeron su advertencia, reconociendo en él un maestrazgo que no era ni de escuela con preceptos fijos, ni de ortodoxias de esas que parecen no perdonar nada.

Un poeta de generación siguiente a la del citado Lastra, Gonzalo Millán, supo formularlo con propiedad y lo por él dicho vale para él y, estoy seguro, para muchos de su misma promoción:

Gonzalo Rojas fue y sigue siendo mi querido maestro. A él debo, entre otras cosas, la consideración de la poesía como conducta, la necesidad del creador de asumir una postura estético-moral y estético-política siempre solidaria con él hombre (2).

Por allí está, me parece, la situación justa de Gonzalo Rojas en el proceso de la poesía chilena del último plazo. No extrañará, entonces, que su voz haya ido imponiéndose, sin prisas pero sin pausas, entre los poetas nuestros de hoy, a quienes ofrece la lección de su poesía activa ("más que escribir, quiero vivir como poeta"). De las muchas facetas de esa enseñanza suya, me llama, también a mí, poderosamente la atención el cuidado por él puesto en la formulación poética. Esa actitud de respeto suyo por el trabajo responsable frente a la materia verbal, el buscar siempre cómo formular con propiedad la visión propuesta, todo eso que explica tanto su sobriedad en el publicar como la atención puesta en los estratosfónicos, morfo-sintácticos y estructurales de su dicción. En cada verso parece darse por entero: de allí su falta de condescendencia con los facilismos, el cuidado que presta a los recursos de la lengua, su preocupación por *plasmear* lo que en él son visiones. Tomo, a modo de ejemplo, uno de sus textos más recientes:

NIEVE DE PROVO

*Tanto como uno cuida sus arterias
para que no revienten sigilosas
las azules, ¿y la Nariz
que es por donde entra
Dios, quién la cuida?*

*Locura todo, la nube
en que andamos arrogantes, la piel, el
deseo de la piel, metafísica y
lujuria, hasta que aparece la Historia
con su leopardo adentro, que salta*

*y te abre en dos el pellejo: o das
tu sangre colorada al sol para que arda
alta, o culebrón y
metros de miedo te agachas pardamente, ¿quién
va a ganar?*

*Sépalo el dos mil, las aves blancas
del seso, no hay que sonar con paraguas y
máquinas de coser, prohibido
por ahora el árbol, parpadeo
del vaticinio.*

*Más claro, casi seguro
que Poe vino anoche ebrio en busca de Malcolm Lowry El
Cónsul con sus zapatos
por esos cerros sedientos a
medio enloquecer,*

*que más que cerros son vocales desconocidas, lagartos
de antes, horcas
inconmensurables de antes del Mundo con
el muerto colgando del cielo
por asfixia.*

*Que hable otro ahora, Kafka o el búho; bueno, el
búho; que diga como geómetra
cuál es el eje de imantación de estos caballos
sobre la nieve, ¿el trapequista que duerme
allá arriba?, ¿el cráneo vertiginoso?*

*Alabado sea México
porque es esdrújulo como el Hado y dél, de
sus ruinas, siguen apareciendo recién nacidos intactos
después del sacudón, llorando
en maya, adivinos.*

*Nuestro Señor Jesucristo no anduvo en avión, el que anduvo
fue Buda que daba vueltas y vueltas en
su inmovilidad de turquesa, un
ejercicio que está en la copa de verlo todo a la vez, pasión,
vidrio.*

*¿Y el abedul, quién no ama al abedul
cuyo vuelo
parece el de un arcángel? El pensamiento
es un abedul. Esa casa de aire de Chillán de Chile es
un abedul donde moramos longilíneos.*

*También es longevo el juego de hilar
línea sobre el papel y es el Ojo
que vemos el que nos ve, Lebu por ejemplo
en su oleaje blanco, fijo, con sus dagones de
espuma.*

*Sangre sangrienta, ¿quién dijo sangre por ahí?
De aquel Franco que hubo,
¿qué quedó sino incienso sucio olor a sangre?
De este otro imbunche
ni eso, Allende:
el pueblo no se vende.*

*Miren cómo lloran en el banquillo de Buenos Aires los
engominados, ¿y sus caballos
a chorro, y sus tanques
oceánicos? Péinense ahora que
todavía es tiempo.*

*Asco de estridencia mortuoria, crueldad, lujo
de tanto sur airoso
y doloroso, no es que uno*

*no crea en las estrellas, es tan difícil el
báratro.*

*Tan larga la carta de esta navegación
que empezó hace tanto tiempo en un diálogo
de nariz y aire con tanto
encantamiento. Acordes, música de
nada.*

En una impresión inicial, este poema parece ser el desatino mismo: las conexiones no se establecen lógicas, las imágenes desfiguran sus propiedades concretas y los enlaces no aparentan ofrecer el rigor de las relaciones conceptuales. Mucho hay allí de desajustado, de incoherencia quizás. "Texto loco" en el calificativo del propio autor al remitirlo a sus auditores. Texto que, así, sin embargo, responde a eso que es "locura" todo en el mundo mismo que el poema devela. Nosotros, los receptores, debemos volver sobre la propia impresión para captar la unidad entrañable que anuda al cúmulo de propuestas imaginarias.

Recojo una de las más sobresalientes de esas proposiciones, bastante críptica si no se tiene en cuenta el sistema al que se integra dentro de la totalidad que la incluye: la de la Nariz, que es por donde entra Dios, una nariz que dialoga, en el encantamiento, con el aire. Su ámbito de acción lo constituye, por definición, el aire. El aire y lo que en él mora o lo que él connota. Constatar tal Obviedad obliga a plantearse el valor semántico que, en la restricta simbólica de nuestro poeta, porta tal término.

En la Poesía de Gonzalo Rojas el aire es la definición misma de la plenitud anhelada, del cumplimiento de las realizaciones positivas. Y el respirar constituye opción de un aproximarse a los ritmos del Universo que su poesía quiere acceder. O sea respirar, respirar hondo, consiste en captar el sentido de la existencia, apreciar *lo oscuro de la miseria del hombre* en medio de su *transtierro*, de su desvivirse cotidiano que es búsqueda de la totalidad desde las falencias del acontecer, eso que sólo puede percibiéndose en el *relámpago* de una intuición siempre acosada por sus desvaríos, impotencias y limitaciones. Limitaciones, impotencias y desvaríos propias del hombre y su miseria, de la miseria de ser hombre, siempre en *lucha contra la muerte* (3).

En el intento por percibiéndose en el acontecer complejo y múltiple del acoso existencial, aparecen valencias varias de ese *ser-en-el-mundo* que la poesía de Rojas busca identificar. La trascendencia posible y anhelada, en amor en su dimensión erótica -la cercana y la otra-, las opciones ofrecidas por poéticas vividas en lo que de ellas es -se aprecia- como válido, las apetencias de un Kafka ejemplar, el fenómeno ahí, ahí mismo, de lo que para algunos es definición de lo real maravilloso americano y que, para Gonzalo Rojas, para él sin dudas, constituye la maravilla de la realidad nuestra. Todo sin olvido de la dimensión muy personal, privada quizá, pero significativa, del ámbito propio, nunca ajeno a sus preocupaciones básicas. Y la infancia, el sitio privilegiado del retomo constante, *Lebu en su oleaje blanco fijo, con sus dragones de espuma*. Pero sin olvido tampoco de esa otra dimensión de la existencia que es el desvivirse en la Historia, en los espacios donde moran caudillos y pueblos, pueblos que no enajenan su condición.

Y, en enlace explicable para los que padecen la consistencia de los desajustes históricos en nuestro Continente, aparecen *los generales engominados* -qué

sugere imagen-, los dictadores de la farsa. Para que todo culmine en el desencanto que viene a dar el tono de la visión propuesta. Desencanto e impotencia que se resuelven, sin embargo, positivamente, en la confianza cierta de que existe el posible *diálogo de nariz y aire* con lo que es *tanto encantamiento*.

Y es precisamente la percepción de una vastedad compleja, del Todo en su multiplicidad misma, la que, en el ánimo del hablante, provoca el encantamiento. La poesía, esa que va escribiéndose con la existencia, con el desgarrar y el asco, con la ironía y el pensamiento lúcido, con la violencia erótica y la nostalgia, la poesía se ofrece, en la visión del texto, como una opción de diálogo entre el perceptor del mundo, su órgano de aprehensión y las entidades que se constituyen en la Realidad. En el poema se da, como ya antes entre otros textos de Gonzalo Rojas con los que guarda continuidad de visión y temple, la comprensión de relaciones entre el aire cósmico y el aire humano (el aliento): lo que es principio cósmico que emite y llena el mundo, aparece también como principio microcósmico en la nariz humana que lo respira.

La aprehensión -decíamos- apunta a varias de las dimensiones constitutivas de lo real (el anhelo es de Totalidad) que entran en constante relación de oposiciones, de enfrentamientos sin resoluciones fáciles. El "yo" y su corporalidad siempre muy resguardada ante la opción de lo eterno sin atención suficiente (1ª estrofa); lo erótico y la Historia en la 2ª; el desafío extremo en la 3ª; entre la apertura a lo alto y el doblarse en lo más mísero; la imagen de las búsquedas postuladas por poéticas diferenciadoras ante lo establecido (el surrealismo en que se alude en la estrofa 4ª) y, cuatro estrofas más, la referencia a lo acontecido en el plazo inmediato -el terremoto de México en este año, el de la redacción del texto-, trascendido en la visión que capta el mensaje críptico de los periodos precortesianos -esos mayas que se proyectan en el adivinar de los "recién nacidos intactos"-. Más la imagen del árbol que autentifica un existir ("esa casa de aire de Chillán de Chile es un abedul"), que, rápido, proyecta, necesariamente, al rincón de la infancia. Y, en salto que no hace sino subrayar la dimensión múltiple de las preocupaciones que mueven el ánimo del hablante, la referencia a lo político contingente: el horror del fascismo, en España antes, en Chile ahora y (ampliando la perspectiva, en concordancia con la efectividad de lo histórico acontecido), los generales argentinos. Para, en imagen-síntesis, plantear que todo esto último constituye un "asco de estridencia mortuoria".

La estrofa final de esta silva destemplada propone, con claridad, que el poema todo es una especie de epístola que se ha ido formulando desde un largo tiempo, a sabiendas de su propia inanidad. Pero, en la formulación misma, hay esa especie de seguridad en la palabra que postula el mundo. Quizá una Nada, pero una nada cuyo designio es, en sus acordes esenciales, opción de encuentro.

Diciembre de 1985.

Notas:

(1) De Pedro Lastra vid. "Notas sobre cinco poetas chilenos", *Atenea* (Concepción), abril-septiembre 1958, pp. 148-154 y "Una experiencia literaria en su contexto", *Texto Crítico* (Xalapa, Veracruz), septiembre-diciembre 1977, pp. 165-169.

(2) Cito del escrito de Millán "Hacia la objetividad", texto de autopresentación solicitado al autor por Soledad Bianchi para una antología suya de la joven poesía chilena. La cita viene de copia del manuscrito que me hiciera llegar Millán.

(3) Recordemos los títulos de los libros de poesía publicados por Gonzalo Rojas: *La miseria del hombre* (1948), *Contra la muerte* (1964), *Oscuro* (1977), *Transtierro* (1979), *Del relámpago* (1981). En 1982 apareció una antología suya bajo el título *50 poemas*.

Web de la Universidad de Chile



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

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