

## LA POESÍA DE GONZALO ROJAS

Jorge Rodríguez Padrón

### ABSTRACT

The poetry of this Chilean poet, whose origins can be found in the Surrealist poetics of the group "Mandrágora", is analyzed. The key to the specific formal development of his poetry which is based mainly on the confidential, almost epistolary tone characteristic of his writing, is provided.

Gonzalo Rojas (Lebu, Chile, 1917) ha declarado en alguna ocasión<sup>1</sup> que se siente próximo "a esos poetas de pensamiento como Huidobro, en quienes tal pensamiento va unido a un ejercicio muy libre de la palabra". Yo diría que la suya es una escritura que desarrolla un conocimiento apasionado, que maneja una palabra vibrante y solícita siempre atemperada por la reflexión: una voz que clama en esa soledad subsiguiente a toda experiencia vivida con intensidad; una voz que resulta ser un meditación sobre la palabra, sobre el amor y sobre el tiempo. Cuando Gonzalo Rojas escribe (y recordemos que su obra —como él mismo confiesa— es más bien exigua, "de tan escaso comercio con los públicos y siempre a medio andar") está haciendo una elección decisiva: inaugura con la palabra una visión libre e inquietante del mundo, pero también consume en ella su propia experiencia, anulada en la oscuridad y el silencio que se tienden tras la palabra. La poesía como acto de amor, donde la entrega (pasión) exige una anulación (reconocimiento) y donde se quiere dar cuenta "del carácter desquiciado del ser y de sus elementos aparentemente dispares, como

lo uno y lo múltiple, lo visceral y lo óseo, el soma y el sema, lo fragmentario y lo total”<sup>2</sup>. Dos libros que son sendas recopilaciones de la obra de Gonzalo Rojas nos ayudarán en este recorrido que intentamos por los mecanismos de una escritura como ésta que habita en tan incierto como dramático límite. El primero de ellos, *Oscuro*<sup>3</sup>, es una recopilación paradigmática de la obra de Rojas, hecha por el propio poeta y cuyos objetivos él mismo explica en nota epilodal: “trátase más bien en el aire de estas líneas de ofrecer una parte, sólo una parte, de ese ejercicio ciego pero incesante —larvario, tal vez— en tres de sus vertientes visibles (...) registro del tres en el uno del pensamiento poético”<sup>4</sup>. El poeta habla de una parte tan sólo de ese ejercicio de la poesía; pero hemos de convenir que se trata de la parte más significativa y definitoria; y que, además, dibuja el recorrido de la obra toda de nuestro escritor, determinando sus tres articulaciones básicas. No se trata sólo de una parte de su obra, sino —en cierto modo— de ordenar las facetas de ese “intento visionario” al cual Gonzalo Rojas ha permanecido fiel, y donde los extremos aparentemente irreconciliables de la experiencia tienden a confluir, a confundirse y neutralizarse, hasta inaugurar el “ámbito de lo sagrado” que es el espacio donde la poesía se entrega con toda su plenitud, “aunque la motivación provenga muchas veces de lo accidental”<sup>5</sup>. El otro libro es una muestra de cincuenta poemas<sup>6</sup> que vuelve a insistir en esa articulación tripartita, pero que se complementa muy bien con la primera, puesto que recoge textos que no sólo abundan en las intenciones ya señaladas por el autor, sino que también aportan nuevos matices que no se destacan lo suficiente en *Oscuro*, según entiendo. Por otra parte, el orden que David Turkeltaub —su antólogo— da a los cincuenta poemas elegidos para esta edición atiende más a una visión global de la obra de Rojas que a una ordenación temática, como parece preocupar básicamente al poeta en el libro por él mismo preparado.

“Entre el sentido y el sonido” nacerá la palabra. Surge al final del silencio, con el principio de la voz; pero —paradójicamente— la palabra poética también se descubre en el final de la voz, cuando el silencio se enseñorea del mundo. Ese primer aspecto de la tríada unitaria que es la poesía de Gonzalo Rojas nos remite a un estadio fundacional, original, al instante en que en el silencio se abre el hueco de la voz; ese momento en que, sobre el negro sugerente, estalla el relámpago de la revelación verbal. Por eso, la imagen de Lebu antecede a toda recopilación textual. Lo mismo que el trópico ejerce una extraña influencia en el colombiano Alvaro Mutis, cuya poesía queda mediatizada por esa presencia apabullante, este “torrente hondo (...) de donde viene uno con el silencio aborigen” es el lugar original, el principio de una sucesión, de un constante derramarse en la vida y en el tiempo hechos palabras; pero también es mito, referencia o símbolo de una plenitud conseguida e inamovible; eternidad que no cons-

tituye retórica alguna, que no es más que “esto mismo”. En medio del torrente, la palabra “relámpago”, y con ella, la iluminación del instante fundacional, de esa simultaneidad en que todo se conjuga para nacer del vientre de la oscuridad como un Uno perfecto:

es un acorde ya sin tiempo, en un zumbido  
de arterias y de pétalos para irme en el torrente con las olas  
que salen en esta silla, de esta mesa de tabla, de esta materia  
que somos yo y mi cuerpo en el minuto de este azar  
en que amarro la ventolera de estas sílabas.

Amarrar la locura de las sílabas, su agitación caótica, para que la existencia sea la palabra misma, para que la “letra pública” se imponga “como palabra viva y necesaria, y (parezca) exigirmos de veras la participación del oyente para poder seguir respirando, y respirándola”<sup>7</sup>. Para que la sucesión de la vida se identifique con la sucesión del discurso textual; para que la pasión se refrene con la distancia crítica y reflexiva impuesta por el lenguaje. Pero la duración del relámpago es sólo un instante, y su luz (su voz) se verá negada por la oscuridad (silencio): vuelve rápidamente la noche (el silencio) como enigma, como misterio donde habita el todo posible; como sabiduría, iniciación o matriz a partir de la cual se podrá repetir siempre el mismo fértil alumbramiento. Por eso señalaba Gonzalo Rojas el estado “larvario” del ejercicio poético:

y te sentí latir la noche entera;  
hija de los abismos, silenciosa,  
guerrera tan terrible, tan hermosa  
que todo cuanto existe,  
para mí, sin tu llama, no existiera.

Un descubrimiento conseguido gracias a la fuerte sensualidad que sirve de nexo entre el poeta y ese mundo recién alumbrado; sensualidad que, en una primera aproximación, podría parecernos desbordada, excesiva, pero que, muy pronto, notamos refrenada por la verdad, por la pureza directa de la vida. Ese temblor original del encuentro y la posesión no enajena al poeta, ni lo desplaza de su centro (“Me hablan de Dios o me hablan de la Historia. Me río/ de ir a buscar tan lejos la explicación del hambre/ que me devora, del hambre de vivir como el sol/ en la gracia del aire, eternamente”). “En la gracia del aire”: un lugar radicalmente poético en donde han de cumplirse las bodas entre la experiencia y la palabra, esa difícil identidad que el lenguaje como transparencia debe revelar; un lugar radicalmente poético, donde la palabra sea de verdad libre. Mas ese descubri-

miento no se agota en sí mismo. Gonzalo Rojas, por intermedio de esta conquista, llegará a establecer un vigoroso diálogo (una dialéctica de sentido exclusivamente poético: una reflexión sobre la palabra) con aquellos poetas en los cuales reconoce una cierta proximidad; poetas que han vivido la experiencia de la escritura como una pasión visionaria, y que han sentido la pujante y liberadora incandescencia de la palabra. Esto —me parece— lo refleja muy bien la antología preparada por David Turkel-taub: los poemas dedicados a César Vallejo, a Octavio Paz, a Ezra Pound (éste sobre todos, como tendremos ocasión de ver con detalle); o aquellos otros que evocan a Paul Celan o a Georges Bataille, apuntan a ese diálogo implícito, a esa tensión intelectual y pasional que se desborda en una palabra absolutamente libre. En el caso del poema titulado “Por Vallejo”, porque de las entrañables “raíces (que) lo siguieron sangrientas cada día más lúcido” y porque de esa vida de la cual “ni París pudo salvarle el hueso ni el martirio”, arranca una voz y un testigo, una identidad de gozo y de dolor que el peruano entrega en el aletear de su propia ofrenda. Y si Vallejo resulta ser así el origen, la raíz y la piedra de las que brota el magma de una voz arrebatada, Octavio Paz (y el poema se titula “Urgente a Octavio Paz”) ofrece la revelación intelectual de esa turbulente identidad americana (“El otro México que somos todos cuando la aorta/ del amanecer abre ritual el ritmo de las violetas/ carnales de la Poesía, las muchachas de bronce que marchan airosas al sacrificio/ desnudas al matadero por nosotros antes de parirnos/ altas en su doncellez hacia lo alto de los cóndores”); pero también con Octavio Paz se descubre y se dialoga sobre la exigencia de adelgazamiento que se debe imprimir al lenguaje para conseguir que “el aire/ vuelve al aire del pensamiento y no muramos/ de muerte y esto sea el principio Octavio/ de otro principio y otro”.

Paul Celan y Georges Bataille serán dos modelos de conducta literaria, dos escritores para quienes la palabra no es nunca ni avaricia ni mezquindad, sino descaro y fuerza torrencial; para quienes lenguaje y vida juntan su libertad “vidente y riente” hasta alcanzar esa “palabra/ que él supo y yo no sé, la/ Palabra”, como escribe Rojas en su oración y ofrenda a Bataille, o como se deduce de esa profesión de fe en la soledad, el dolor y el llanto compartidos que preside el poema de significativo título, “Fosa con Paul Celan”<sup>8</sup>. Pero ya advertía que es “No le copien a Pound” el poema más característico de la serie, pues Rojas nos conduce por él hasta “lo innumerable (que se halla en) el fondo de lo innumerable”. Hace una disección del proceso de la escritura, aprovechando esa fragmentación balbuciente y plural de Pound que convierte su poesía en el “gran palimpsesto de lo Uno”; en la unidad absoluta y abarcadora que, desde un estallido instantáneo, se eleva en rotación hasta ocupar todo el aire. De ahí la actitud solícita e imperativa de Gonzalo Rojas en este poema, y la convic-

ción explícita de que atravesar el territorio de la poesía es abrirse al peligro del vértigo, pero también a la sugestión del relámpago inaugural:

háganse aire,  
aire-hombre como el viejo Ez, que anduvo siempre en el peligro, salten intrépidos  
de las vocales a las estrellas, tenso el arco  
de la contradicción en todas las velocidades de lo posible, aire y más aire  
para hoy y para siempre.

Pues, como Pound, Rojas busca en sus poemas el modo de fijar, siquiera con ese balbuceo instantáneo donde todas las lenguas son una, el *aire* de la poesía en un texto sucesivo y fluyente, cuyo dinamismo abraza la totalidad en la unidad de la palabra. Así lo confirma en su poema "Acorde clásico":

Nace de nadie el ritmo, lo hechan desnudo y llorando  
como el mar, lo mecen las estrellas, se adelgaza  
para pasar por el latido precioso  
de la sangre, fluye, fulgura  
en el mármol de las muchachas, sube  
en la majestad de los templos, arde en el número  
aciago de las agujas, dice noviembre  
detrás de las cortinas, parpadea  
en esta página.

La escritura, pues, como principio y fin de la voz; como fin y principio del silencio: un misterioso paréntesis de luz que la voluntad inflama. Principio y fin, vida y muerte que, como el vértigo del amor ("¿Qué se ama cuando se ama?"), plantean "el enigma de lo terrestre" y —en consecuencia— la pulsión del deseo, la fuerza o la intuición que se disparan incontenibles hacia la realidad, para deshacerse luego, casi instantáneamente, en la desilusión de lo revelado ("allí estarán las mesas esperando mi risa/ tan ronca como el vaso de cerveza, servido y desolado"). El amor, así, será encuentro y pérdida ("echamos las redes de los cinco sentidos/ para sacar apenas el beso de la espuma"), todo o nada, vida o muerte; extremos que a la palabra —única ofrenda: "la poesía es nuestra sangre"— tiende a anular.

Los textos de esa segunda parte, en consecuencia, más que la reflexión apuntada más arriba, plantean una relación confidencial. De ahí el tono epistolar donde el tú es siempre destinatario del movimiento apasionado que se hace conocimiento a medida que discurre y avanza, apartándose del yo. En ese tiempo, acotado por el ritmo peculiar de los poemas,

Rojas incorpora recursos de la canción popular o del melodrama, un patetismo que destaca la gestualidad y el carácter ritual del amor, pero deslizando una sutil ironía o creando una desproporcionada alternativa, contraste entre lo cósmico y lo cotidiano, entre las estrellas y el aire, por un lado, y lo terreno; por otro (“Soy del aire/ y entro en él con toda la hermosura terrestre:/ en el fuego, en el vino, en las espléndidas muchachas”). Contrarios que Gonzalo Rojas se empeña en anular, para que la convencional distinción no pueda con la libertad del deseo, con esa palabra poética que estalla y vuela en la pasión reveladora que aquí se materializa en el amor. Amor que es búsqueda denodada, conciliación de contrarios que ofrezca una razón para existir: una forma de revelar la identidad. Que es —por otra parte— lo que alienta en la pulsión poética de toda la obra de Rojas. Nuestro poeta asume así esa trágica disyuntiva del escritor hispanoamericano; ese buscar a tientas, entre los signos que lo rodean, el lugar de confluencia, el centro donde todos serán uno. Un centro que, en ocasiones, es la palabra, la identidad de la voz; pero que, otras veces, es confirmación sensualizada de la existencia y de su perpetuación. En los poemas amorosos de Gonzalo Rojas se mezclan entonces los elementos exclusivamente eróticos, el deseo de posesión y de gozo que despierta el amor, con la trascendencia del acto amoroso, con su fertilidad y su vigor. Un optimismo y una vitalidad que, sin embargo, se hallan siempre acosados por el fantasma de la muerte. Guillermo Sucre verá a nuestro poeta como a un “ser solar, muy plantado en el mundo, y, por ello mismo, acosado por la presunción de la muerte”<sup>9</sup>. Pero Gonzalo Rojas juega con una ventaja: esa pasión nunca lo arrebató de la realidad; él conoce las limitaciones que pesan sobre el deseo. Por eso adoptará una posición distanciada, una prudente distancia crítica, que se traduce en ese lenguaje confidencial, en esa reducción de la experiencia a sus niveles sentimentales primarios que atenúan, con su pequeñez, la amargura o el desencanto producidos por la fugacidad de la revelación amorosa.

Revelación amorosa que tampoco es distinta de la revelación trágica del paso del tiempo. “Los días van tan rápidos” vuelve a ofrecernos, en su instantaneidad, que también es entrega y extinción, como pasaba con el amor, aquella misma fusión de contrarios. Principio y fin anulados en la contemplación de ese otro enigma que es la historia, las vidas o genealogías de personas y objetos: la trampa mortal de los hechos y su irrisoria grandeza. Ello nos conduce hasta esa imagen manriqueña, transformada en visión irónica, casi en una broma feroz:

los días van tan rápidos  
al invisible océano que ya no tengo sangre donde nadar seguro  
y me voy convirtiendo en un pescado más, con mis espinas.

La identidad se vive entonces como un drama, si no más inmediato, sí con una tensión mayor. La soledad ante el tiempo y ante la historia, la obsesión por escapar de fuerzas ahora incontrolables que imponen una única forma de concebir el tiempo y la vida, obligan al escritor a establecer un recorrido inverso, a penetrar en la memoria hasta el origen, hasta "la materna hondura/ donde termina el hueso", para de esa forma no abandonar nunca el fuego original, el llameante relámpago del principio y del constante nacimiento: una esperanza de presente y una fe inagotable en la vida. Mayor dramatismo, sin duda, porque los acontecimientos concretos de la existencia dejan al descubierto la condición extranjera, solitaria, perdida, del escritor; de ahí, la tenacidad indagadora que se observa en estos poemas, las referencias concretas a la adivinación y a la lectura de determinados signos; pero también la urgencia por conseguir que la poesía abra senderos que no terminen ("La Poesía se adelanta y sus agujas marcan el vuelo de las aves"), senderos que discurren por encima del tiempo, lo que transmitirá a estos textos un contenido metafísico que desborda la simple referencia a los acontecimientos y a los objetos. Pero también aquí notamos que el escritor mantiene esa posición privilegiada que facilita la utilización de la ironía (ahora sobre la historia), con un tono de prédica y admonición que nos descubre la torcida sensualidad del mundo.

"Almohada de Quevedo" es un poema singular que resume muy bien este sentido y que, además, explica la valoración que de la poesía de Quevedo hacen los escritores hispanoamericanos. El texto al cual aludo es una meditación ante el tiempo y ante la muerte; una visión muy quevedesca en cuanto al sentido de ambos conceptos, pero quevedesca también en tanto que Rojas actúa sobre el lenguaje con un desparpajo paralelo al que usa el escritor español, con la misma voluntad agresiva y descreída que él utiliza. El humor no es un recuerdo forzado, ni una vulgaridad, sino una forma de tomar distancia y acentuar así la graveza trágica de la reflexión (obsérvese, por ejemplo, el título mismo). El uso de ciertas expresiones arcaizantes actúa no como reverencia arqueológica hacia el modelo, sino como medio para violentar la rutina sentimental que aureola esa temática ("Cerca véote la mi muerte, cerca que te oigo/ por entre las tablas urgentes, que te palpo/ y olfatéote con los los gallos, cuadernas/ y sogas para la embarcación, cerca/ nerviosa mía que me aleteas y me andas/ desnuda por el seso"); la imaginería, entre artificial y grotesca, acrece el sentido caótico y degradatorio del momento y la tensión desolada en que el protagonista se encuentra ("Feo que el cuerpo tenga que envejecer/ para volar de amanecida con esos trémolos/ pavorosos, vaca/ la hueca bóveda de zafiro, ¿qué haremos mi/ perdedora tan alto/ por allá? ¿otra casa/ de palo precioso para morar alerce, mármol/ morar, aluminio; o no habrá/ ocasión comparable a esta máquina/ de dormir y velar limpias las/ sábanas, lúcido el/

portento?"); y el final del poema hurta, con inteligente sutileza, la rotunda confirmación retórica para dejar —como en un gélido aleteo— la sensación inquietante de esa muerte que constantemente actúa, en una danza sin final ("Tan cerca/ como vas y vienes viniendo a mí desde/ que nos nacimos obstinados los dos en nuestras dos/ niñeces cuya trama es una sola filmación, un/ mismo cauterio: tú el vidrio,/ la persona yo del espejo./ Parca,/ mudanza de marfil").

Amor, poesía, tiempo; tres caminos para iluminar una identidad; tres caminos para conferir un sentido plural y solidario a la experiencia, bien tendiendo hacia el otro que unifica, sin que para ello se deba hacer dejación de la conciencia individual, bien entregándose por la palabra a ese aire que es de todos, bien aproximándose, con amarga ironía, al sentimiento también solidario del dolor. Caminos que, sin embargo, muestran también sus trágicas limitaciones; y si el amor y la muerte eran los contrarios de una lucha nunca resuelta, la raíz y el vuelo, la cercanía y la distancia en que se debate la palabra, plantean el mismo dilema:

quemem hojas  
de violetas silvestres, vístanme con un saco  
de harina o de cebada, los pies desnudos  
para la desnudez  
última; nada de cartas  
a la parentela atroz, nada de informes  
a la justicia; por favor tierra,  
únicamente tierra, a ver si volamos.

Aludía más arriba a un ritmo peculiar en los poemas de Gonzalo Rojas, y también a ese tono confidencial, casi epistolar, tan característico de su escritura. Y vale la pena explicarlo con más detalle, porque creo es la clave del específico desarrollo formal de su poesía. En los textos de Gonzalo Rojas se manifiesta un rotundo acierto en la precisa incorporación del tono coloquial, del ritmo conversacional, que condicionará el desarrollo del poema, de modo que —por su intermedio— se cumpla esa identificación entre la sucesión de la palabra y la sucesión de la vida. Una vitalidad y una espontaneidad que, sin embargo, no se quedan en meros reflejos, sino que crean un fluido, una corriente verbal, que desborda los límites convencionales del verso y la distinción, también convencionalmente aceptada, entre subjetividad y objeto, entre el discurrir de la experiencia y el discurso poético. Se trata de un ritmo cuya movilidad se consigue gracias a la utilización de nexos copulativos, o gracias al uso de una repetición intencionada de ciertos enlaces ("así sople el verano o el invierno,/ así viva feliz sentado sobre el triunfo/ y el estómago lleno, como un cón-

dor saciado,/ así padezca el látigo del hambre, así me acueste/ o me levante, y me hunda de cabeza en el día/ como una piedra bajo la corriente cambiante”) o por la suma de ciertos términos que prolongan la frase (“Unos hechos pudieron ser los culpables, unos hechos/ vertiginosos, caudalosos, con la fecha de aquel cuatro/ de algunos de estos meses”). Un ritmo que el poema retiene hasta el final, en una sucesión de fragmentos o de alteraciones sintácticas que disuelvan la imagen cuando el poema concluye, lo que matiza poéticamente, y con gran eficacia expresiva, ese recorrido por la imagen, esa detenida contemplación que resulta ser dramática valoración de la temporalidad, del instante de la revelación poética. Véase, si no, el ritmo característico del poema ya comentado, “Almohada de Quevedo”, que nos evoca inmediatamente la tensa y monótona musicalidad de las *danzas de la muerte*; un ritmo, en fin, caracterizado por la perplejidad o el miedo que produce comprobar cómo la palabra, una vez liberada, nos devuelve una imagen terrible de nuestra realidad y de nuestra experiencia. De ahí, por ejemplo, la proclividad de Gonzalo Rojas hacia el uso del anacoluto:

Guárdela el pavimento salobre si la puede  
guardar, entre el aceite y el aullido  
de la rueda mortal. O esto es un juego  
que se parece a otro cuando nos echan tierra.  
Porque también la Arruga...

De ahí, por ejemplo, la singularísima distribución rítmica de los versos, como queda demostrado con suficiencia en cuantos ejemplos hemos aducido a lo largo de este trabajo.

Gonzalo Rojas, cuyos orígenes hemos de situar en la poética surrealista del grupo chileno “Mandrágora”, sabe que el pensamiento poético sólo se produce en libertad, y que esa libertad exige el riesgo, el vértigo iluminado de la palabra ante el cual no podrá volverse atrás. Todo lo contrario: llegado al límite, la pasión y la imaginación lo arrastrarán, enseñoreándose de la experiencia y del lenguaje. Pasión e imaginación, dos fuerzas decisivas que rompen los límites convencionales de la historia, pues la palabra es entonces encarnación de la libre voluntad del deseo; una fuerza incandescente, como el sol o la llama, que todo lo ilumina, que todo lo arrebata y consume. En consecuencia, ese conocimiento primario, sensualizado, de la propia identidad (“Las toco, las huelo, las beso a las palabras, las descubro y son mías desde los seis o los siete años; mías como esa veta de carbón que resplandece viva en el patio de mi casa”), estalla y despliega desde su centro la maravilla de una luz distinta, con una insospechada trascendencia intelectual (“las palabras arden: se me aparecen como un soni-

do más allá de todo sentido, con un fulgor y hasta con un peso especialísimo”), todo lo cual produce ese milagro de que la poesía se escriba sola, “con la verdad terrible de cada cosa”. Una libertad absoluta de la palabra que se revela a partir de ese contacto inicial.

Ello explica que —como decía— el poema discorra dominado por “una cierta elocuencia: una retórica envolvente de ritmo largo”<sup>10</sup> que sin embargo se contradice oponiendo, al mismo tiempo, una concentración exigente de lenguaje y una fragmentación que es dispersión inesperada de la frase, a su reducción o al anacoluto: la palabra ha sido poseída por el deseo y el poeta tiene conciencia de estar “en este cráter donde hablo/ solo como loco”. El discurso fluido e ininterrumpido de los poemas de Gonzalo Rojas genera una constante disyuntiva, una siempre insólita posibilidad de seguir en otra nueva dirección. Es la de Rojas una poesía original, una poesía que se deja arrastrar por el gozo de la revelación verbal y que no confirma, sino que impone la duda, la incertidumbre. Ello sucede en la conformación misma del texto: la especial funcionalidad del encabalgamiento, un recurso que imprime a los poemas de nuestro escritor una singular movilidad; un dinamismo que —sin embargo— se verá alterado, de forma sorprendente, por los cambios de ritmo, por la superposición de disyuntivas condicionales, por los cortes en el discurso propiamente dicho o por la utilización constante de la rima interna; una serie de recursos, en fin, que aplican sobre el poema y sobre el lenguaje una perspectiva irónica. Transcribo completo un breve poema, ejemplar en este sentido. “Madre yacente y madre que anda” es su título:

En los días más lúgubres cuando estamos más muertos  
que los difuntos sopla  
tu caricia en el aire  
de la conversación y parece que un golpe  
nos para en pie por dentro pero nadie Gabriela,  
pero Elqui abajo nadie libremente la cumbre.

Nadie la cordillera porque si despertara  
el hombre de su piedra sigilosa, si nunca,  
si nunca más hubiera  
vanidad ni doblez, si la máscara nunca,  
la persona, la máscara, si naciendo naciera.

Pero también el verso se hace versículo, se desborda de sus límites cuando existe una implícita voluntad de trascender la mera experiencia, cuando la fuerza generada por esa palabra incandescente va más allá de la palabra misma; y por eso valora el escritor, con tanto esmero, la alteración sintáctica, ese característico hipérbaton que aparece de pronto crean-

do una mirada doble y simultánea sobre el poema (“crecimiento/ hasta lejos en los dos hijos; aquí está el derrame,/ cierre esa mano de loco, cerebral”); o la presencia constante de la aliteración como una forma de juicio contenido de manera implícita en el texto mismo (“Máquina carnicera cuyos élitros nos persiguen hasta después/ que caemos, máquina sucia,/ madre de los cuervos delatores, no hay abismo/ comparable a esta patria hueca, a este asco/ de cielo con este cóndor venenoso, a este asco de aire/ apestado por el zumbido del miedo, a este asco/ de vivir así en la trampa/ de este tableteo de lata, entre lo turbio/ del ruido y lo viscoso”, escribe en el poema “El helicópero”: hago hincapié en la distribución de la aliteración, con las sibilantes en el comienzo de la estrofa para llegar, en un crescendo, hasta la aliteración de la dental sorda y de la vibrante, disolviéndose, por último, en un nuevo sonido sibilante que, además, comporta una significación muy específica: *viscoso*). También la utilización de gerundios y de infinitivos, o de participios de presente, deja abierta la acción, libre y sin modificaciones, pero valorada —al propio tiempo— de una forma instantánea e inaugural, al desposeerla de toda posible matización temporal y generar ese drama del instante resuelto en movimientos decisivos (“un zarpazo, un ritmo, no hay otra hermosura comprobable:/ ni la que besamos, ni/ la que no alcanzamos a besar en la prisa/ de la aguja terrestre,/ ni la majestad/ del cielo y sus abismos, ni esta noche/ tan/ tensamente fragante/ para yacer desnudos como vinimos y nos vamos”).

La poesía de Gonzalo Rojas se construye como una reflexión sobre la experiencia, una vez que ésta se ha cumplido, pero con la suficiente fuerza reveladora como para dejar al descubierto la doble faz de la realidad que el escritor contempla desde una distancia suficiente para que su voluntad visionaria no actúe como fuerza enajenadora: “un tipo de pensamiento mítico” unido a “la fría observación de la realidad”, para instaurar la poesía “como tarea de rescate y conocimiento”<sup>11</sup>.

## Notas

1. José Olivio Jiménez. "Fidelidad a lo 'oscuro'". Madrid. *Insula*, 380-381 (julio-agosto 1978).
2. J.G. Araya. "Una clave en el pensamiento poético de Gonzalo Rojas". Hemos consultado copia mecanográfica de este artículo, donde no consta lugar ni fecha de publicación.
3. Caracas. Monte Avila, 1977. Los títulos de las tres partes son los siguientes: "Entre el sentido y el sonido", "¿Qué se ama cuando se ama?" y "Los días van tan rápidos".
4. *Oscuro*, pág. 213.
5. José Olivio Jiménez. Loc. cit.
6. Santiago de Chile. Ed. Ganymedes, 1982. Redactado el presente trabajo, llega a nuestras manos una nueva publicación antológica de la obra de Gonzalo Rojas, *Del relámpago* (México, F.C.E. 1981), donde también el propio escritor reordena sus poemas en tres grandes apartados: "Para Organo", "Las Hermosas" y "Torreón del Renegado".
7. *Oscuro*, pág. 214.
8. Creo que merece la pena relacionar estos poemas con el titulado "Concierto" (hasta que nosotros sabemos inédito) donde, como su título indica, se reúnen en ajustado equilibrio todas esas actitudes dispersas.
9. *La máscara, la transparencia*. Caracas. Monte Avila, 1975 págs. 340-341.
10. Guillermo Sucre. Loc. cit.
11. J.G. Araya. Loc. cit.