

# Mas allá de las palabras: Gonzalo Rojas

## I. Espacios y tiempos

**E**l viernes pasado en Santiago presencié un espectáculo que cambió fundamentalmente lo que yo pensaba decirles ahora a ustedes. El profesor Juan Gabriel Araya inició una serie de tres ponencias sobre Gonzalo Rojas, que culminaron en una breve intervención y lectura de algunos poemas por el poeta mismo. Rojas, «desvalido de riñones», pero no de alma, provocó un efecto en el público que yo nunca antes había presenciado. Más de la mitad de los concurrentes eran estudiantes universitarios, y uno que otro liceano. El resto eran profesores venidos de todas partes del mundo a un congreso de literatura hispanoamericana. Muchos de esos estudiantes habían ya asistido a varias sesiones, y me daba la impresión de que se empezaban a aburrir. Los noté con frío, y muchos de ellos, a la una de la tarde, parecían más preparados para almorzar que para escuchar poesía. A las dos de la tarde, después de que los tres profesores ocuparon enteramente los veinte minutos asignados, la voz de Gonzalo Rojas irrumpió. Los rostros serios se transformaron en rostros atentos, fascinados. Tuve la certeza de que no esperaban algo así. Estaban sorprendidos de que de pronto la poesía fuera algo REAL.

Entonces recordé mis experiencias por aquella década de los 50 en que conocí a Gonzalo Rojas. Y confirmé una idea que he tenido por años: su poesía debe ser vivida como un *happening*, un suceso, una vibración imaginaria que necesita tanto de la presencia del autor como del lector. Así se realiza. Podemos pasarnos horas, días, años, en estudios formales de su poesía, alcanzando quizás una mejor captación de su valor y sentido intrínsecos. Pero la magia se da como un fenómeno de felicidad comunicativa.

1) Primero, Rojas parte de la convicción de que su público es de poetas, aunque jamás hayan escrito. A través de un acto de fe nunca ironizado, el poeta cree en quienes lo escuchan y, por ello, los transforma, eleva, y en cierto modo, redime. El que estaba pocos minutos antes hundido en aparente aburrimiento, embozado en su bufanda, esperando con ojos inciertos y vacíos, un poco anonadado por los profesores, de pronto se transfiguraba. No haré comparaciones ni tampoco hablaré de «carisma», porque es algo diferente, especial, que me recuerda la experiencia de «oír cantar». Hablaré de extraordinaria fe y amor por el destinatario. El poeta invita al público a compartir emoción, y es correspondido. De un amontonamiento de cuerpos reunidos en algo incierto como la recitación, la concurrencia se transforma en cuerpo vibrante, en plena comunión. Creo interpretar la reacción general como la de quien dice: «Y bueno, esto de la poesía resulta al fin algo real, que existe». Es como una experiencia de salvación, de salud emocional.

2) Segundo, el público podía sentir claramente su importancia vital para el cumplimiento feliz de la comunicación poética. No era una simple lectura de textos cuyo valor y calor sólo podían ser percibidos en la soledad, como generalmente ocurre, sino «una voz, única voz», continua, de largo respiro, donde la poesía cabía anchurosa y radiante. Poesía en acto. Poesía allí mismo, entre él y ellos. Poesía de verdad.

De este modo, el efecto de salud o salvación era mutuo. La persona ahogada de aflicción y que temí caería desmayada cuando el poeta leyó un poema dedicado a la muerte de Eduardo Anguita, debe haber entendido esa vieja palabra «catarsis»: vivir el dolor para purgarlo. El poeta debe haber sentido que su afán tenía realidad. Esta transfiguración me evocó el momento en que nace el amor: desde la cotidianeidad, los extremos vacíos se encienden y todo adquiere valor y sentido.

Dos experiencias recordé: un recital de un grupo literario liceano, del cual yo formé parte, en 1954. Gonzalo Rojas, joven profesor de 37 años de la Universidad de Concepción, nos hizo el honor de asistir. Escuchó atento nuestras imberbes producciones artísticas, y al final nos felicitó... y se fue. No pasó nada más. Pero quedamos con la misma sensación: lo que hacíamos había adquirido existencia.

La segunda fue en la universidad. En la primera clase que dictó, nos asignó una lista de libros que deberíamos empezar a estudiar para la clase siguiente. Yo, ansioso de saber y, además, de impresionarlo, conseguí dos de estos libros y los leí completos. En la segunda clase, ya no hizo mención de los libros, hasta que resultó evidente que se había olvidado para siempre de la tarea. En cambio, leyó y comentó su poema «Al silencio». Pese a la perplejidad y decepción inicial, ésta es una de las muchas clases

suyas que recuerdo. Lo más alentador fue su confianza para considerarnos dignos de escuchar su poesía y de compartir sus confidencias. Los treinta estudiantes nos sentimos admitidos, aceptados en un círculo excepcional: el que crea la palabra. Nunca hubo ironía en esto. Nos transmitía gusto estético. Poseía algo que pocos profesores de literatura poseen: saber qué es poesía y qué no.

Hasta cierta experiencia negativa resulta aleccionadora. Gonzalo Rojas presidió en 1955 un jurado que me otorgó un primer premio por unos poemas que ya no existen. Entre otras cosas, había que leer los poemas en pleno Teatro Concepción (el de entonces) en un acto gigantesco. No me atreví y le pedí a un compañero mayor y más experimentado que lo hiciera. Gonzalo Rojas, que, además de seleccionarlos, había sido halagador en sus comentarios, le dijo a este generoso compañero mío, después de terminada la lectura: «¡Qué haces tú leyendo esos poemas!» Me costó mucho decidirme a encarar al poeta. Por fin le pedí explicaciones. Esto es más o menos lo que él me dijo, entre herido y molesto: «Hombre, es que en tí esos versos son frescos, originales, con rica imaginación, pero él ya es un viejo, viene amargado de Santiago: en él suenan falsos». Pasaron años antes de que yo entendiera algo que ahora me es evidente. La poesía la tenemos todos. La tiene el viento, el silencio sobre la bahía de Valparaíso; la tienen las voces de la naturaleza y las del hombre. En algunas se va afinando en la forma acendrada de un suspiro, un verso o un discurso avasallador. Es cuestión de espacios y tiempos, momentos y lugares precisos: vale tanto una chicha de Palavecino como un Chateneuf-du-Pape en un *restaurant* de Avignon. Poco a poco se van entendiendo mejor esos «injustos» poemas contra los profesores, especialmente aquel contra nuestro primer estructuralista chileno, Félix Martínez Bonati, ahora eminente profesor en la Universidad de Columbia. Nuestro maestro de teoría literaria despreciaba de todo corazón a todos los profesionales de la crítica, de los que se suele decir que prefieren la teoría literaria a la literatura. Más de alguna vez nos pareció negativa esta arrogancia y hubiéramos deseado un profesor a la moda. Pero para eso había otros a quienes podíamos seguir en el Departamento de Filosofía o los profesores del Pedagógico que hacían clases en las Escuelas de Verano que el mismo Rojas organizaba.

## II. Proxemia y tono

Hay un proceso de imaginación lírica que veo comenzar con los albores de la modernidad: Julián del Casal, el José Martí de los *Versos libres*, Rubén Darío, Eguren, y que parece radicalizarse entre los posmodernos,

por ejemplo, José Emilio Pacheco, José Luis Vega, Oscar Hahn, Gonzalo Millán, Néstor Perlongher, Tomás Harris, Maira Santos.

Me limitaré a tres puntos: el elemento proxémico, la invención del destinatario y el predominio de la literalidad.

Todos estos puntos inciden en enfatizar aquello de lo cual estoy convencido. Para entender, vivir y apreciar la poesía de Rojas, importan menos los elementos semánticos del texto que lo que considero su característica más notable: la fundación de un tono (tanto en la recitación como en la publicación) y la incorporación del interlocutor al texto mismo (casi una creación). A diferencia de Huidobro y otros, Rojas no trata de crear mundos, sino que nos arrastra en un torbellino de palabras anterior a cualquier objeto definitivo. Es, para mí, el de Rojas un vanguardismo más radical que el de los primeros vanguardistas, incluso que los de Rokha y Vallejo (a los cuales continúa), y me parece que hay pocos en Hispanoamérica que hayan logrado este efecto de creación *con* el lector. Quizás Juan Gelman, quizás Lezama Lima, el otro Lima de Puerto Rico, Jaime Sabines, algún Fernández Moreno, cierto coronel Urtecho.

En primer lugar, es claro que la materialidad de la voz desempeña una función decisiva en esta poesía. Elementos anteriores al texto como el tono, la altura, el timbre y la intensidad se presentan como definitorios del sentido. Y hay bastantes pistas en la palabra misma como para reproducir estos elementos con muy poco riesgo de equivocarnos. He llegado a aceptar que la lectura que Gonzalo Rojas hace de sus poemas es también un indicio. Antes me parecía que el poeta ocultaba su osadía verbal a través de una lectura más o menos solemne. Pero he terminado de convencirme de que el acto poético, feliz o virtual, en comunicación inmediata o diferida, está presidido por una exuberancia de proxemia y tono.

Los tonos varían, no son tan subjetivos: se escriben a través de indicios textuales y paratextuales reconocibles. Como en *De Rokha*: «y qué me dicen de», ciertos respiros populares, por decirlo así, lanzan el poema, le dan el tono y marcan el sentido. La altura poética está definida por un desafío asumidamente viril, profundo, asociándose a timbres bajos en que predomina el peso de la «o». El timbre poético va creando una materialidad lírica sobre un bajo continuo que tiende a lo gutural, lo redondo, lo oscuro, lo interior.

Y la intensidad está marcada por una notable transformación del castellano oral. Prácticamente se eliminan los acentos verbales, y se asumen otra vez, como en latín, las vocales largas y breves. Escuchen a Gonzalo Rojas: su lectura continua no marca acentos, sino alarga aquellas vocales expresivamente más valiosas. Esto acerca su poesía a las tonalidades de la liturgia. El juego rítmico abunda en vocales breves juntas, o lo contrario,

vocales largas adosadas una a la otra. Las palabras se alargan en sí mismas, pero también una enfrente de otra.

Tono, altura, timbre, intensidad fundan una textura proxémica fuerte sin la cual lo mejor de esta poesía se disimula.

Es lógico, entonces, que uno viva momentos diferentes en relación a estos versos; momentos de separación y momentos de alucinación. El lector tiende, a veces, a alejarse de esta voz, pero cada reaparición suya se da con inusitada sorpresa.

Personalmente, hay tres hitos inolvidables en mi acercamiento a esta poesía. Y son sucesivamente mis lecturas de *Al silencio* (en 1955), *Contra la muerte* (en 1964) y *Uptown* (en 1980).

¡Cuánto nos hicieron sufrir con el poema «Al silencio» los ayudantes de cátedra y mis propios compañeros! Esa manía de entender la poesía a través de la fórmula: «esto que se dice aquí» significa «esto que yo digo acá», es decir, la interpretación. La manía de traducir los textos a la banalidad abstracta o la trivialidad cotidianizante que exige una inteligencia vacía o mediocre, nos hizo pasar de interpretaciones de esa «voz» como metáfora, como símbolo, como alegoría, etc., hasta llegar a interpretaciones analógicas, místicas, metafísicas, psicológicas (especialmente freudianas), etc., y a más de alguna chuscada que —para peor— nos hacía reír. Desde el principio yo prefería quedarme con la literalidad y creo que no estaba equivocado. La modernidad lírica separa tanto las palabras de las cosas que ya no tiene mayor sentido hacer este recorrido desde el verbo hasta los posibles referentes. En realidad, ahora estoy convencido de que lo más característico de la modernidad es la tendencia a desleír el aspecto trópico, traslaticio de la poesía, y presentar los mundos poéticos en su literalidad vergonzante. Lo que esto quiere decir es que aquella «voz, única voz» significa lo que literalmente dice. El título «Al silencio» crea el oxímoron de que esa voz sea el silencio, pero el silencio emerge como una voz más profunda, tal como dice el poema. Los sentidos están dados por los indicadores del tono: en este caso, el título, las interjecciones, la anáfora correctiva, la solemnidad de la «o» larga. Es música. Es verbo. Es voz. Es ritual discursivo. Los timbres son profundos. La altura es de socavón. La intensidad es continua, como si no empezara, o empezara *in medias res*. ¡Qué importante es aquí la materialidad del sonido!

El segundo poema fue «Contra la muerte»: «¿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»..., donde estamos ahora más que nunca convencidos de que el sentido fundamental lo da la frase «con eso de», y la exclamación «demonios», es decir, los significantes proxémicos y los indicadores del tono.

En «Uptown», muchos años después, Rojas escribe su propio *Poeta en Nueva York*, no un macrocosmos surrealista, sino un microcosmos fragmentario, presente delante suyo, que lo hace reaccionar con nuevo espanto y resignado jolgorio: «No seamos locos, juguemos a Chagall». El hablante, parado en un vagón del tren subterráneo («este agujero», «este Expreso», «esa piel», «veámosla / blanca, ahí», «aquí»), ve pasar la ciudad frente a él entreverada con fragmentos de su despedazada memoria de lo divino: «sentada, venenosa, sentada aquí en el subway, sucia, los pies / tan lejos del Altísimo».

Trabajar, para mí, con la poesía de Rojas sería una larga búsqueda de los elementos proxémicos (la construcción de muchos poemas sobre la base de una situación de enunciación en su elementalidad déctica), pero, sobre todo, de los indicadores del tono aportados por la escritura, sea dentro o fuera de los textos (para hablar de algo que no tiene dentro ni fuera). Son estos indicadores del tono los que ahora examinaremos, seleccionando los más salientes, y sometiéndonos a la brevedad del tiempo que disponemos.

1) El sujeto lírico: Pareciera en principio que el tono de su poesía difiere de la actual en cuanto a la percepción de un sujeto fuerte, egoísta, idéntico a sí mismo. Pero si se lee *Del relámpago*, por decirlo así, de una sentada, se observa que se va creando no una sola imagen de un hablante lírico ficticio —algo así como un protagonista de toda su poesía, como en Neruda o Lihn—, sino múltiples. A lo largo de esta multiplicidad se encuentran variaciones que recorren la gama pluriplanar, desde la bravata («Y nada de lágrimas») hasta la autohumillación («Me arranco las visiones»); desde la autodenigración («He comido con los burgueses») hasta la predicación de la autosuficiencia de la palabra («Pero las palabras arden: se me aparecen / con un sonido más allá de todo sentido, / con un fulgor y hasta con un peso especialísimo»). Estos sujetos explícitos son, principalmente, más que figuraciones de un personaje básico, simples portadores de tono.

Muchas de estas tonalidades (o «destonalizaciones») subjetivas homologan tonalidades propias del habla en Chile y hasta de los avatares del ser chileno, como podría verse en los ensayos de Félix Schwartzmann o Ariel Peralta. El sintagma, entonces, reproduce esta desidentificación del sujeto en un verbo tartamudeante, aprensivo.

2) La recurrencia a modos escriturales del habla (anáforas, repeticiones, autocorrecciones, interrupciones, anacolutos, contradicciones, paronomasias analógicas, etc.) remite a un hablante cuya escritura está en constante transformación, corrigiéndose, engañando y engañándose, mintiendo o exagerando, pero siempre diciendo la verdad. El hablante marginal, errante, que de pronto irrumpe en el centro de la conmoción («a ésta

la casa local del / ser y más ser»), atormentándose en un decir lleno de negaciones y sarcasmos («A esto y nada, que se abre / por obra del vértigo / mortal»), es como la voz del río Renegado cuyo torrente furioso puede a su vez ser secuestrado («medido en tiempo que arde y arderá») gracias a la mediación de «Hilda / honda que soñó este sueño». El río y el hablante, reunidos por la mujer («hiló hilandera en el torrente, ató / eso uno que nos une a todos en el agua / de los nacidos y por desnacer»), viven un mutuo secuestro: palabra [hablante], soñadora [mujer], cuchillo [río Renegado]. No sólo «de lo alto del Nevado de Chillán baja turbulento El Renegado», sino que entre estos aullidos roncós baja también la voz del hablante. Aunque el autor niegue esta relación, está en la esencia de la ironía y el palimpsesto que el emisor, por decirlo así, se lave las manos; en realidad se trata de significados no emitidos, pero que constituyen mensajes de un carácter eminentemente no verbal: sólo es posible probar la ironía o el palimpsesto examinando el grado de coherencia / incoherencia del texto con elementos que constituyen su frontera e, incluso, con elementos extra-textuales. Cuando la coherencia se da internamente en el discurso textual, la ironía se transforma en sarcasmo y el palimpsesto en alegoría (lo que constituye también una faceta importante en la poesía de Rojas). Para que la ironía exista, tiene que haber lectores-víctimas que no la entiendan; y nada quita que la víctima sea el propio autor (en cuanto su lector). El sentido, aunque se genera en las palabras, está más acá o más allá de ellas.

3) Tendencia al palimpsesto. Las circunstancias históricas han obligado a nuestros artistas a producir modos de expresión que escapen o traten de escapar a la censura. Es una curiosa y fina dialéctica entre autocensura y osadía disimulada de la que constan ejemplos en *La Araucana* y el *Purén indómito*. Es el puñal que se esconde, no bajo el poncho, sino bajo la escritura. En el palimpsesto hay un texto que no se dice, pero que se espera que los lectores cómplices lean. Esto se encuentra en toda la poesía actual, del Caribe a la Araucanía, y parece obedecer a la represión que rige o ha regido nuestras culturas, especialmente la política y sexual.

Los textos, entonces, apuntan a referentes no significados: esto es, el significado definitivamente se ha escindido de su referente (oculto). Es el lector cómplice el que sabe y calla. Muchísimos poemas de Rojas, como «Los letrados», «A esa empusa», «La cicatriz», poseen referentes no sólo más allá de lo que se dice, sino más allá de lo que se significa. Son discursos fuertemente sarcásticos, con alusiones e indirectas que, sin embargo, no olvidan la cautela y la conveniencia.

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

Entre los principalmente elementos verbales están:

— Los títulos, a veces fundamentales para entender los poemas, aunque ubicados en la frontera del texto. Ej.: «Los letrados»: sin el título, sería difícil saber de qué se trata.

— Las fechas. Muchos poemas están fechados, y ello suele ser esencial para la significación. Ej.: sin la fecha «4 de septiembre de 1954» en el poema «El testigo» no estará claro su diálogo activo con una coyuntura histórica precisa: la tercera derrota de Allende cuando se perfilaba como el favorito. Muchos de los poemas escritos por Rojas cuando joven, están fechados, lo cual, en *Del relámpago*, les añade cierto tono nostálgico de *racconto* y un marco especial para una nueva lectura.

— Las notas al pie. En poemas como «La cicatriz», delatan el tono punitivo del poema (al definirse en forma de diccionario los términos insultantes incluidos en el texto).

— Los epígrafes, por ej.: «¿A qué mentirnos?», donde un discurso escéptico, explícitamente amargo, se suaviza por el tono de tristeza filosófica del epígrafe: «Vivimos, gran Quevedo, vivimos tiempo que ni se detiene, ni tropieza, ni vuelve».

— Las indicaciones de origen, como en «Lo ya visto», donde la ingenuidad mística del poema se reduce (o quizás ironiza) al establecerse su carácter juvenil:

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

(De *Cuaderno secreto*, 1936)

— Las indicaciones del lugar de la escritura: tanto en «Piélagos padre» como en «La litera de arriba» se enriquece la figuración proxémica del punto de hablada y la definición del tono, al decirse que fueron escritos a bordo de naves.

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

— Los frecuentes comentarios al margen, como en el «Llamado Neftalí», donde el posible tono irónico del texto se esconde bajo un comentario respetuoso de Neruda *et al.*

— Las dedicatorias, por ej.: «Escrito con L», de referencia tan dramática entre los chilenos, se envuelve de ese pícaro humor rojiano al dedicarse, en

realidad sin razón aparente, a Juan Liscano. «El coro de los ahorcados» sitúa su tono de espanto antifascista al dedicársele a Günter Grass. El reconocimiento del libro «a la Fundación John Simon Guggenheim» — obligatorio y, quizás, irónico (¡cómo saberlo!)— es una calculada nota preliminar que indudablemente protegió el libro en Chile.

Entre los mensajes no verbales:

— Las numeraciones, como en «Turpial A-6B», donde la separación en breves unidades numeradas subraya cambiantes tonalidades y exige una reacomodación del ánimo del lector.

— La ubicación de los poemas en la página, con el título varias líneas por debajo del tope tiene, por lo menos, dos consecuencias:

1) Le da al comienzo de los poemas una tonalidad de discurso ininterrumpido, que se recoge *in medias res*; un discurso que sale del silencio para hundirse nuevamente en él; y

2) Obliga, cuando el poema tiene cierta extensión, a pasar a la página siguiente, a veces doblando la hoja, lo cual crea una pausa artificial inesperada, un tono de suspensión y expectativa no presente en el texto mismo.

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

— La distribución gráfica de los versos es esencial, y su examen probablemente daría resultados sorprendentes

O - O

En suma, la poesía de Gonzalo Rojas se nos presenta como un fenómeno que desborda marcos textuales, se asume como voz, rito, *happening*, tanto en la recitación como en la lectura privada. La consideración pragmática de estos textos les quita la inocencia, les abre las ventanas, los saca de cualquier clausura semántica y los devuelve a esa comunicación feliz en que la poesía se hace.

(Conferencia leída en la  
Universidad del  
Bío-Bío, Chillán, 18 de  
agosto de 1992)

**Jaime Giordano**