



Estudios Filológicos

ISSN: 0071-1713

efil@uach.cl

Universidad Austral de Chile

Chile

Goic, Cedomil
Cartas poéticas de Gonzalo Rojas
Estudios Filológicos, núm. 36, 2001, pp. 21-34
Universidad Austral de Chile
Valdivia, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=173413831002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

[Inicio Web Revistas](#) [Web Biblioteca](#) [Contacto](#)

Revistas Electrónicas UACH

Sistema de Bibliotecas UACH

Artículos [Búsqueda artículos](#)

[Tabla de contenido](#) [Anterior](#) [Próximo](#) [Autor](#) [Materia](#) [Búsqueda](#) [Inicio](#) [Lista](#)



Estudios filológicos

ISSN 0071-1713 *versión impresa*

- [Como citar este artículo](#)
- [Agregar a favoritos](#)
- [Enviar a e-mail](#)
- [Imprimir HTML](#)

Estud. filol. n.36 Valdivia 2001

Estudios Filológicos, N° 36, 2001, pp. 21-34

Cartas poéticas de Gonzalo Rojas ^{*}

Gonzalo Rojas' poetic letters

Cedomil Goic

* Conferencia plenaria en el acto de inauguración *Chile y la poesía hispánica de Europa y de las Américas*, realizado en la Universidad Austral de Chile el 9 de enero de 2001.

¿Qué hago aquí
parado en esta silla?
Gonzalo Rojas, *El alumbrado*, 1986.

El propósito de este trabajo es abordar la expresión, en la poesía de Gonzalo Rojas, de un género llamado cartas o epístolas poéticas en verso. Las epístolas se escribieron a partir de Horacio y Ovidio y se han cultivado en la tradición literaria de todos los tiempos hasta el presente. La información de nuevas a amigos y familiares como cauce de comunicación encuentra modos innovadores en diversos mensajes –recado, cable, telegrama, fax, memo, correo electrónico, etc.–, que contribuyen a conformar nuevas epístolas poéticas. Entre los poetas contemporáneos y actuales, Gonzalo Rojas (Lebu 1917) ha cultivado este género epistolar con una extensión, originalidad y variedad que queremos ahora destacar en esta

The purpose of this paper is to approach Gonzalo Rojas' poetic expression of a genre called poetic letters or epistles in verse. This genre of poetic epistles was written initially by Horace and Ovidius, and continued to be written within the literary tradition of all times to the present. The information of news to friends or relatives, as a channel of communication, finds new forms in a variety of modern messages –message, cable, telegram, fax, memo, e-mail, etc.– which contribute to give form to a new kind of poetic epistles. Among contemporary and current Chilean poets, Gonzalo Rojas (Lebu 1917) has cultivated this genre with an extension, originality and variety that we want to underline in this first approach through the analysis of some of his most important samples.

Mi propósito en esta ocasión se reduce a abordar la expresión, en la poesía de Gonzalo Rojas, de un género poético bimilenario que posee una rica tradición desde la poesía latina de Horacio, para verlo cómo desemboca en el comienzo del tercer milenio cuyos primeros escalones pisamos con alguna indiferencia. Un género poético llamado cartas o epístolas poéticas en verso que se escribieron, a partir de Horacio y Ovidio, en la tradición renacentista italiana, con Petrarca, y en el Siglo de Oro español e hispanoamericano y en el siglo dieciocho y en el diecinueve y en el veinte y hasta en el veintiuno. Cuando nos ocupamos de ellas estamos seguros de que la amistad y el amor, la petición y la información de nuevas a amigos y familiares encuentran cauces de comunicación innovadores en el recado y otros mensajes –cable, telegrama, fax, memo, correo electrónico, etc.– que contribuirán, con sus diferencias y con renovados desafíos expresivos, a conformar nuevos mensajes, cartas misivas o epístolas poéticas con viejo y nuevo sabor.

Entre los poetas contemporáneos y actuales, Gonzalo Rojas (Lebu 1917) ha cultivado este género epistolar con una extensión, originalidad y variedad que queremos ahora destacar aunque sólo en una primera aproximación.

La poesía de Gonzalo Rojas es poesía situada en varios contextos. En el contexto biográfico es preciso destacar su experiencia traumática de la infancia, causada por un profesor de castellano que le hace leer ante la clase parado en una silla. El niño es tartamudo y lee desde la preeminencia sobre su clase con dolor y vergüenza. Esta situación se proyectará como una figura en su obra poética. No hablará el poeta con vergüenza aunque sí con dolor y humor en el futuro, y no será estrictamente tartamudo pero sí vallejano de sintaxis abrupta, cortada, omisiva, elíptica. Por sobre todo, hablará con una preeminencia sobre la clase, su voz será notoria, distinta y no se bajará de la silla. En El Orito, mineral de alta cordillera, enseñará a leer a los mineros en el silabario de Heráclito que lleva en su cartera. Sigue, ha seguido hoy enseñando el mismo silabario en que "todo fluye". Enseñando en el sentido de mostrar y aun de instruir, con insistencia en la repetición –repita hasta que se lo aprenda–, que no hay otro saber que el aprendido por sí mismo con esfuerzo y disciplina.

En el contexto etario o generacional cayó niño, en 1938, en medio de los poetas de la Mandrágora y publicó en la revista del grupo sus primeros poemas. Más allá de su amistad, cercanía y diferencias con los miembros del grupo juvenil, se queda con Jorge Cáceres, de quien hablará desde su silla y despotizará en contra del grupo por su lejanía aparente de la vida. La poética surrealista de 1940 era una poética postsurrealista, posterior a la disolución de 1935, es decir, era una poética no declarada de la paranoia crítica o del paranoidismo crítico. Explicable, en parte, por la gravitación ineludible de Vicente Huidobro. La filiación surrealista de los poetas mandragóricos la define fundamentalmente el contacto personal que mantuvieron con André Breton. Pero Rojas conserva del injustamente menospreciado surrealismo chileno la "poesía negra" y su violencia, la construcción crítica de Arenas y nada de sus claudicaciones ni debilidades, y algo de la poesía alquímica de Gómez-Correa con la sublimación de la "nigredo", el sol que arde y el alba renovadora de la vida, recreadora del mundo. Por una afinidad amical se puede vincular al grupo a Eduardo Anguita, y como su única prolongación, desde su refugio de Oaxaca, a Ludwig Zeller.

Para Gonzalo Rojas no es Mandrágora ni quipo carlo, sino gonzállica, poética, poética o "poesía negra".

más importantes de su generación en la poesía chilena.

En el contexto histórico-social, le tocó la suerte del 38 con el ascenso constructivo de la clase media al poder político, que teñirá la poesía de protestas y denuncias sociales y de aspiraciones al cambio y a la redención obrera. Los tres gobiernos radicales se le pasarán volando con terremotos y todo, como el General Ibáñez, Alessandri y Frei. Así se le pasó la Guerra fría, se le vino Allende y el golpe. El golpe lo sorprendió entre Cuba y China y de allí vagaría por el mundo, en "trastierro" por Berlín, Caracas, Nueva York, Provo, Utah; hasta su retorno al torreón del Renegado, y sus viajes a Madrid, la Residencia de Estudiantes, México, Buenos Aires, convertido en pasajero del mundo.

En el contexto cultural universitario es el segundo de dos grandes poetas o antipoetas de su generación cuya vida profesional ha transcurrido en el medio universitario y, por cierto, el primero en poner las Letras en el plano nacional e internacional desde el recinto universitario. Sus encuentros nacionales e internacionales, sus talleres literarios, institucionalizaron iniciativas que no habían logrado perdurar en otras partes o que fueron segundas partes de su espíritu emprendedor. Como Jefe del Departamento de Castellano dirigió uno de los grupos de mayor excelencia en el país, junto a Alfredo Lefebvre, Luis Muñoz, Gastón von dem Bussche, y otros talentosos profesores universitarios. De allí salieron figuras que alcanzarían gran relieve académico en el país y en el extranjero, como Jaime Concha, Jaime Giordano y Marcelo Coddou, poetas y destacados estudiosos de la poesía.

En el contexto hispanoamericano e hispánico, ha recibido los premios de poesía Reina Sofía, Octavio Paz y José Hernández. Lo que por sí solo lo distingue entre los poetas del 42 hispanoamericano. Está, entre otros, en compañía de Octavio Paz, José Lezama Lima, Nicanor Parra, Pablo Antonio Cuadra, Alberto Girri, Enrique Molina, Juan Sánchez Peláez y Adolfo Westphalen. En su viva sobrevivencia los supera a todos y en su creatividad se codea con los jóvenes poetas de hoy; es su vivo antecesor y se presenta como el inevitable curso de la poesía, para ser modificado, para la lectura desviadora, la relectura, y la superación de lo insuperable.

En el contexto poético, el efecto innovador de su creación afecta al concepto de poesía con su propuesta original fundada en la tempestuosa experiencia sureña infantil de 1926 –como describe en "Ars poética en pobre prosa" y otros lugares–, de la revelación instantánea, momentánea, deslumbrante del relámpago, que luego se complementa con la experiencia cósmica del silencio como puerta del conocimiento del infinito, del absoluto, y de lo oscuro en esa experiencia marina y nocturna del puerto de Valparaíso. Desde la silla, dictará su Ars poética dispersa en textos metapoéticos como: "No le copien a Pound", "Urgente a Octavio Paz", "Concierto", "Rimbaud", "Guardo en casa con llave", "Adiós a Hoelderlin", "A quien pueda importar", "Tabla de aire", "Tres rosas amarillas", "Desocupado lector" y otros. También nos ilustra sobre el concepto del poeta, del poema y del lenguaje poético. En éste luce su conciencia de los efectos sonoros, de rima y ritmo de su obra que sabe jugar con las cláusulas rítmicas y el metro, aunque su poesía es esencialmente amétrica y versolibrista. Deslumbra con sus juegos de aliteraciones: "Fuego que cierta noche fue fauna y flora frágil", y con la palabra que da lugar menos a metaplasmos que a fuertes metaforismos creadores en la línea de la afasia chilena, decir una cosa por otra sin encontrarle siempre el sinónimo reductor y comunicativo: occipitala, animala, clavículo. Mientras, en el plano sintagmático domina la combinación de sustantivo y adjetivo de implicaciones contradictorias: "cuerpo clavículo", "carta sanguínea", "lluvia seca", y complementos del nombre más subordinadas adjetivas: "al cuchillo ronco de agua que no escribe". En tanto que se solaza en la organización de locuciones modales en grupos binarios o reduplicaciones: "iba y venía infusa y difusa", "se hartó del hartazgo", "parecía que parecía, pero no parecía", "¿qué sacan con llorar? ¿con ser qué sacan?" En el plano sintáctico es un creacionista enloquecido que combina sujeto y predicado, verbo y complementos con la aproximación de lo semánticamente inaproximable o contradictorio. En el plano oracional tropieza en provocadores anacolutos, omisiones verbales, elipsis y nexos insólitos. O se enreda en transposiciones: "ese negro tuyo pelo". En el plano intertextual de su obra lucen los subtextos bíblicos, griegos y latinos; los del Arcipreste de Hita, San Juan de la Cruz, Quevedo, Baudelaire y Rimbaud, Darío, Huidobro, Neruda, De Rokha, Borges, William Blake, Yeats, Ezra Pound, Paul Celan y otros. En el plano textual, en

agónica; un pasado, unos pasados presentes, en coexistencia o copresencia unánime, de una sola alma infinitamente múltiple, redundante y permanentemente viva. Lo mismo vale para el desdoblamiento de su visión poética: su propio "polioblón" contiene todos los libros, es poesía total.

El texto rojiano es un solo libro que se ordena y reordena y revuelve sobre sí mismo corrigiéndose, enmendándose, por resta o por incremento, con un talento guiado por el paranoidismo crítico, la conciencia creadora, bajo el delirio, *thaumadsein*, el asombro poético, provocado por el relámpago, nacido de la oscuridad y del silencio.

Podría pensarse que la búsqueda de una poesía parlante o conversacional, en la poesía contemporánea, movió a utilizar formas que favorecieran la modalidad comunicacional de la poesía a la manera de la carta o epístola poética en verso. Quede planteada esta posibilidad que no intentamos resolver aquí. En todo caso, la carta poética en verso métrico escrita en tercetos endecasílabos, y en otros metros y estrofas, es una forma de historia prestigiosa y extraordinariamente rica en la poesía española e hispanoamericana. Las maravillosas epístolas de Garcilaso, Quevedo, Aldana, Andraca, las hispanoamericanas de Francisco de Terrazas, la Poetisa Anónima, Amarilis, Sor Juana, José Joaquín de Mora, Andrés Bello, Guillermo Blest Gana, José Martí y Rubén Darío, merecen el estudio y el rescate. En la poesía amétrica, los originalísimos *recados* de Gabriela Mistral, las cartas del canto XII "Los ríos del canto", en el *Canto General* de Pablo Neruda, son dignos de destacar. Las cartas de Nicanor Parra ya iniciaban este camino primero ingenuo y luego satírico y sentencioso. La *Carta-elegía a Jorge Cáceres* y la "Carta a Jacques Hérold", de Enrique Gómez-Correa; el *Sol ciego*, de Humberto Díaz Casanueva, trazan un camino novedoso y original.

Gonzalo Rojas da mayor extensión a este género o especie lírica del modo apostrofico o dramático. Su número de cartas excede al de otros poetas. Su variedad acepta las intimaciones del presente y del pasado y las nuevas formas de la comunicación, como lo muestran "Papiro –que es carta o piel– mortuorio", "Cable sin Él", "Carta a Delfina", "Carta a Nadja", "Carta al poeta joven para que no envejezca nunca", "Carta de amor", "Carta del suicida", "Carta para volvernos a ver", y la notable "Epístola explosiva a Alfredo Lefebvre (1917-1971)", "Fax con ventolera", "Fax sobre el asombro". Pero por encima de todo, desarrolla una escena comunicacional de epistolografía inédita y maestra. Detengamos de inmediato la idea inadecuada de que esto es cosa de literariedad añeja y pasada de moda. Si ustedes quieren, es todo eso. Pero la encontrarán viva y actualizada lo mismo en Jorge Teillier que en Gonzalo Millán, Floridor Pérez, Eduardo Llanos, Javier Campos, Claudio Bertoni, Raúl Zurita y muchos otros.

La carta poética tiene dos formas dominantes de las cuales vamos tratar en forma dispar. Una es el arte poética, composición en la que, se supone de acuerdo a su modelo horaciano, el poeta habla desde su sabiduría y su experiencia. No era, precisamente, el caso huidobriano, propuesto desde el impulso juvenil y desafiante. Rojas prefiere hablar desde la sabiduría, desde su silla, desde su cátedra de catedrático irreverente. La otra es la carta familiar. A ambas las caracteriza el sermo, el estilo familiar y conversacional. Este es, y ya ha sido dicho, un híbrido de oralidad y sabotaje de ésta mediante la metáfora inventiva, o de ésta y la lengua poética con la oralidad o la tartamudez.

Nos servirá, para comenzar a trazar una visión de la epistolografía rojiana, el homenaje a Breton que rescata su contribución poética innovadora en la "Carta a Nadja", no sin adelantar que su "Carta al poeta para que no envejezca nunca" la destrona y rectifica. La "Carta a Nadja" tiene por subtexto el libro *Nadja* (1928) de André Breton. Un libro singular que se escribe como un informe médico, que quiere ser un documento y también diario de vida, y una novela autorreflexiva o una metanovela. Nadja, el personaje, traza la figura del encuentro fortuito, del azar, del amor, de la libertad, es decir, de lo incondicionado, de la visión de lo momentáneo y sobreviviente, y de la locura. En esos rasgos se emblematizan los conceptos ya definidos en los dos libros que porta Breton en su encuentro de 1926, *Manifiestos del Surrealismo* y *Los pasos perdidos*. El libro propone un modelo de mundo

Apuntan al libro y al personaje Nadja, la destinataria de la carta, y hacen o pueden hacer referencias equívocas a sus dibujos, que ilustran el libro bretoniano y muestran la imagen de sirena de Nadja, o Melusina, su posición, su vestido, sus ojos extraños, pero no verdes –como sí lo son los de "De una mujer de hueso de la que quise escapar", poema de *Materia de testamento* (1988)–, y omite su cabellera rubia. Pero asumen también, poéticamente, su locura que mezcla lo insólito –el vuelo de "la Tour Eiffel que habrá volado a Nueva York a ver a su Beatrice ciega /, extasiada de tanto Empire". Versos locos del poeta que hace volar, dinamizando, la masa enorme e inerte de la torre y la humaniza en el deseo de ver a su Beatrice, para la dantesca escalada celeste, y de extasiarse ante el Empire State Building. Versos locos que hacen de la carta una carta a Nadja que, si real, desaparecida; y que la hace objeto, además, de varios intercambios de cartas sanguíneas –familiares o de consanguíneos locos– de Salónica a Praga, de Praga a Varsovia, a Buenos Aires, en alusión a posibles eróticos encuentros mágicos con su destinataria.

Quien escribe asume también la significación del libro y del personaje, al tiempo que procura su contacto epistolar; teme encontrarla mal traducida al inglés allí donde procura hallarla, pues le hace falta –"con la escasez de ti que tengo"– la inspiración, la Musa, el misterio de la visión, o la necesidad de que se encuentre con el alma errante, de la poesía –diría Braulio–, su amor o su locura. Habla desde la privación o la falta de inspiración, y construye su imagen con los datos de los dibujos de Nadja que acompañan el libro: su imagen de Melusina, sin rostro, siempre vuelta de espaldas y atadas las colas con André. Pero lee mal, es decir, se aleja creadoramente del texto bretoniano al describir el vestido blanco escotado y agregar los datos lexicológicos referentes a la etimología de alhelí: "por si no lo sabes, del hispano-árabe hairi / que vino a entrar a la lengua de los locos mucho más tarde / al cierre del seiscientos". En una suerte de paréntesis, que salta a la segunda persona formal, dice: "confío en lo verde / que habrán sido sus ojos; los más abiertos / de lo áureo". Lo áureo es en Rojas evocación o insinuación de la belleza perfecta. Da lugar aquí a una múltiple superposición de la Nadja, tal como la retrata Breton, como la sueña Rojas, y como se le aparece en el retrato de la Musa, que lo inspira en ese tiempo o instante poético a confiar, que es ensoñar un retrato o visión desde el deseo vivo y actual que lo conduce a la fusión y a la transformación múltiple de la realidad.

En el segundo grupo estrófico, de los dos que tiene el poema, la esperanza cierta es la visión desatentada que mezcla la locura poética y la locura de la historia; la de Huidobro, Cendrars y Apollinaire cantando a la Tour Eiffel y volando ésta a Nueva York, específicamente al Museo Guggenheim, con la colección de Robert Delaunay de "la Tour rouge", donde existe hasta hoy. Pero no es esto, es que "habrá volado a Nueva York / a ver a su Beatrice ciega, extasiada de tanto Empire", masa inerte y volante, mecánica y humanamente enamorada de Beatrice –que sale del libro dantesco y del siglo XIII y ciega y extasiada contempla la elevación y altura de los edificios y del Empire State Building en particular y del poder de ese mundo. Pero la locura poética y la locura de la historia concurren en la separación, anulando la pausa, marcada por una coma, que se despoja de la referencia neoyorkina en un verso ambiguo: "de tanto Empire, caído" que, después de la pausa breve de final de verso, prolonga su encabalgamiento en el verso siguiente: "de tanto Empire, caído / ese Muro que era la vergüenza / de las estrellas".

Estos versos son expresión de una metanoia, de una conversión que afecta al poeta y al mundo y queda marcada por ese hito histórico. Superpone ahora sobre la imagen de Nadja, Beatrice, ciega o enceguecida, "cuanto fulgor hebraico hay en ti", ilusión de la alusión al reflejo bíblico de una mujer indeterminadamente entre las muchas mujeres bíblicas, Eva, Sulamita, Amada del Cantar de los cantares o Jezabel o Ana, pero más cercanamente, Magdalena, "la mismísima hebraica loca y milenaria" o el poder profético o angélico. Llama, finalmente, "esta carta sanguínea entre los dos", que los hermana, carta que escribe de todos lados una y otra vez, comunicación constante o frecuente en todas partes en procura de inspiración poética o del don profético simplemente. Tanta esperanza y confianza remata en la conclusión con el deseo de que acepte el poema –hay aquí un indudable desdoblamiento poético autorreflexivo– reduciéndose en tamaño –*excusatio propter infirmitatem*– con falsa modestia, haciéndose "más flaco que tu querido cuerpo clavículo". Se le mezcla aquí la visión de una imaginada Nadja con una Mefelda, y otra flaca, como la del poema "una perecha en el

metonímicos de occipital y animal, occipitala y animala, cabezona o querida bestia o extremadamente flaca. Si estuviéramos en el plan cubista de la vanguardia tendríamos que contemplar aquí la imagen de la mujer marcada por indicios que la desrealizaran, la marcaran bella, de ojos extraordinarios y de color verde, rubia, de espaldas, sin dar el rostro, acaso de cabeza grande y de cuerpo sensual, vestida de blanco y escotada, con algo de Primavera o Venus botticellianas, pero asténicas, con marcas del libro y los dibujos de Breton. El deseo podría poner los ojos verdes y la belleza perfecta en indicios, allí donde no deberían verse, pero el deseo los quiere, con algo de Beatrice rodeada de monumentos de altura desde la Tour Eiffel hasta el Empire State Building o el paisaje de Nueva York y las ruinas del Muro de Berlín, –lo que sube y lo que baja, lo que se yergue y lo que cae–, un mundo de estrellas celestes y un fulgor que anuncie y resplandezca en la visión angélica de una mujer con "fulgor hebraico", la Magdalena de Magdala y acaso el *collage* fragmentario de una fotografía de la flaca cuya caracterización encuentra ecos en el poema "Martes trece" y cuyas coincidencias ofrecen claves para una identificación probable de la referencia.

Otro es el desdoblamiento de la carta, el libro y la autorreferencia con que la misiva concluye. La llama "carta sanguínea", otra imagen creada, construida sobre los rieles de la lengua: "corriente sanguínea, presión sanguínea, tipo sanguíneo, vasos sanguíneos". Esta "carta / sanguínea entre los dos", de un lugar a otro, es un vaso comunicante entre seres familiares, amantes o afines que se necesitan o que tienen el mismo tipo de sangre, se complementan y se dan vida si es necesario, sin importar las distancias. Por cierto, habla de la poesía y de la comunicación poética como comunicación viva de la sangre y como relación sexual ilustrada en su poema "Mnemosyné", en el que se juega con el sentido de carta como piel.

El texto entero se apoya en un modelo de mundo que implica la superposición de experiencias diversas de la lectura y de la vida, de la ficción y la realidad, de lo verosímil y de lo inverosímil, de omisiones y agregados; entre las omisiones la G. ominosa, excluida en la intertextualidad con la *Nadja* bretoniana.

Si nos preguntáramos sobre el mito que preside estas visiones en que el hablante se transforma en todo lo que quiere: lector, amante, viajero, corresponsal y al transformarse cambia al mismo tiempo toda la situación, mezclando todos los limbos sus colas, podríamos decir que no es otro que el mito de Proteo. Esto sin olvidar que en la visión schopenhaueriana del amor, Zeus transformado –en cisne, toro, lluvia de oro– seduce a Leda, Europa, Dánae, mitifica los ardides, disfraces y poder del amor como voluntad trascendental o, si se quiere, en el lenguaje deleuzeano del día, como deseo nómada.

CARTA A NADJA

Confío que al recibo de ésta no estés ahí
toda triste, toda traducida
a un inglés tan flaco con la escasez
de ti que tengo, mi occipitala,
5 mi animala, confío que el traje
escotado ése sea un traje
blanco de los que parecen alhelíes
bque vino a entrar a la lengua de los locos mucho más tardelancos, se entiende, por si no
lo sabes, del hispano-árabe hairi
10 al cierre del seiscientos, confío en lo verde
que habrán sido sus ojos; los más abiertos
de lo áureo.

Confío en la Tour Eiffel que habrá volado a Nueva York
a ver a su Beatrice ciega, extasiada
15 de tanto Empire, caído

hebraico hay en ti, confío en esta carta
 sanguínea entre los dos, de Salónica a Praga, de Praga
 20 a Varsovia, a
 Buenos Aires, ida y vuelta:
 acepta
 lo que no alcanzo en mi violín de aprendiz
 más flaco que tu querido cuerpo clavículo.

2

Frente a la belleza ideal y misteriosa de la poesía, su alma errante, Gonzalo Rojas nos propone otras visiones metapoéticas, entre ellas la del amor loco –*l'amour fou*– que hace de su presencia una experiencia de la locura transportadora y terrible encarnada en una mujer que lo vuelve loco.

"Carta del suicida" se llama un poema de 1940, perteneciente a su primer libro *La miseria del hombre* (Valparaíso 1948). Esa mujer, con su movimiento, su agresividad, su permanencia, a pesar de las circunstancias, cuando canto o cuando me entrego al placer, le sigue o acompaña siempre y le sirve de hada o transporta mágicamente, lo besa lujuriosamente, cuerpo que quiere escapar de la muerte, y no lo deja ni en el sueño, pues se cobija en lo medular y le grita y le lleva a los cielos "como un cóndor sin madre / empollado en la muerte". Vuela, pero sin escapar a la muerte, a su gravedad, a su gravidez. El yo víctima, la poesía victimaria, el amante sufriente, ella mujer insufrible, amante, odiosa, terrestre y genial, celeste y mortal. La matriz del poema es 'me mato porque esta mujer no me dejaba en paz'. Sus formas de amplificación derivan del modelo inicial:

Juro que esta mujer me ha partido los sesos.
 Porque ella sale y entra como una bala loca,
 y abre mis parietales, y nunca cicatriza,
 5 así sopla el verano o el invierno,

Lo que sigue, reitera en variadas formas la persistencia absoluta: verano e invierno, con hambre o satisfecho, me acueste o me levante, trabaje o cante, ocurra o no un portento, valen todos por decir: siempre, en todo momento. Al establecer la anáfora con el comienzo del texto, se complementa la persistencia en la totalidad "de día y de noche", "en la vigilia y en el sueño".

Ahora bien, si queremos caracterizar a esa mujer insoportable y que conduce a la muerte al hablante y a dejarnos este testimonio escrito al lado de su cuerpo suicida, destinado a sus familiares y amigos, veremos que la domina el dinamismo, la velocidad, la condición heridora, sin cicatriz posible, perduradora, la posesión, la magia, el erotismo, el sueño, la precariedad, el vuelo y la muerte: Eros y Thánatos. Todo esto es imagen compleja y efectiva de la poética del fuego. Esta universalidad es imagen de la mujer como fuego que invade y arde con violencia y consume sin consumirse. El poema es una ironización de la virtud poética visceral:

CARTA DEL SUICIDA

Juro que esta mujer me ha partido los sesos.

Porque ella sale y entra como una bala loca

así viva feliz sentado sobre el triunfo
 y el estómago lleno, como un cóndor saciado,
 así padezca el látigo del hambre, así me acueste
 o me levante, y me hunda de cabeza en el día
 10 como una piedra bajo la corriente cambiante,
 así toque mi cítara para engañarme, así
 se abra una puerta y entren diez mujeres desnudas,
 marcadas sus espaldas con mi letra, y se arrojen
 unas sobre otras hasta consumirse,
 15 juro que ella perdura, porque ella sale y entra
 como una bala loca
 me sigue adonde voy y me sirve de hada,
 me besa con lujuria
 tratando de escaparse de la muerte,
 20 y cuando caigo al sueño, se hospeda en mi columna
 vertebral, y me grita pidiéndome socorro,
 me arrebat a los cielos, como un cóndor sin madre
 empollado en la muerte.

Esta puede llamarse poesía del fuego visceral, corporal, animal. Si consideramos este poema desde el punto de vista del "arte de pájaros" donde es posible hallar el alto azor o la alondra huidobriana, el cuervo nerudiano y sus pajarantes, el loro de Lihn, habrá que agregar este pájaro gonzálico que es el cóndor, sea como "cóndor saciado", hombre o poeta satisfecho, o "como un cóndor sin madre / empollado en la muerte" que lo "arrebata a los cielos". Ave ésta que le da prestigio y majestuosidad al vuelo, al tiempo que lo mancha con las limitaciones que le han sido impuestas. Pero éste no es pájaro cualquiera: lo pone en lo más alto, en el lugar natural del fuego.

3

Si miramos ahora el arte poética a la manera horaciana, desde la figura de la experiencia y la sabiduría, o desde la silla, ésta aparece con una determinación de libertad anárquica que es, casi sin determinación, pura naturaleza y libertad. Contra la descripción o la *narratio* de las cartas precedentes y a la hora de transmitir su sabiduría decide escribir "Carta al poeta para que no envejezca nunca". Aquí el remitente o destinador se sube a la silla para hablar con autoridad médica y con los gestos verbales pertinentes al joven poeta inexperto, su discípulo y paciente. Una: repita usted hasta que se lo aprenda; otra: si repite mi lección sanará porque le estoy indicando el único remedio para su mal. Todo esto es autoridad. Es prescribir. Pero este prescribir, como otros famosos, prescribe no prescribir prescribiendo. No siga el modelo de las visiones de Lautréamont: el paraguas y la máquina de coser en la mesa quirúrgica; deje que aparezca el montevidiano riendo sin su chocante coincidencia; olvídense del azar, ¡esas son pamplinas! El juego es otro, pero no se sabe cuál. Puro misterio entonces. Nada de "la belleza será convulsiva o no será" conque Breton remata su *Nadja*, ni menos *Nadja*, el hada enloquecida. Ni tampoco –al margen del general castigo del surrealismo– la computación con su limitado modelo cerebral y su mundo virtual, acaso con su proyecto oulipiano. El poeta lo sabe: la apuesta es diferente. Sepa en definitiva que la Musa es usted mismo, con este cuerpo de irre realidad fictiva: "con sus zapatos hamletianos de rey / sin nadie adentro diciendo el to be / o el not to be de la farsa / parado ante nadie / desde el momento / que el momento va a estallar", es decir, en la inminencia. Como prescripción médica o psiquiátrica el final conclusivo resuelve la ambigüedad inicial de "no hay rata curativa", deslexicalización de "hierba curativa, infusión curativa o emplasto curativo", pero el médico

Repita usted siete veces: no hay
 rata curativa y sanará, repita, repita,
 hasta que las palomas salgan volando del pantano
 y aparezca Lautréamont como por encanto
 5 riendo sin paraguas
 ni mesa de disección, ¡pamplina
 el azar!, el juego es otro
 y no se sabe cuál, no hay
 belleza convulsiva ni menos
 10 hada, ni
 mucho menos computación, la apuesta
 es distinta, usted
 mismo es la musa con sus zapatos hamletianos de rey
 sin nadie adentro diciendo el to be
 15 o el not to be de la farsa
 parado ante nadie desde el momento
 que el momento va a estallar, se lo digo, repita,
 repita: no hay rata
 curativa, toda rata acarrea peste.

Consideremos, por último, la "Carta a Huidobro". Se publicó por primera vez en *Un ángulo del mundo* (Santiago 1993: 13-14), compilación de la Fundación Vicente Huidobro, que reúne las contribuciones a un Encuentro Iberoamericano de Poesía convocado con motivo del centenario del nacimiento del poeta. Luego se recogió en Río Turbio en ediciones simultáneas de Madrid (1996: 42-44), Valdivia y México D.F. Aquí la carta se endereza en el plan de la celebración o conmemoración y se alude a la cualidad profética de la obra huidobriana, particularmente de su libro *Altazor*, aunque debe observarse que la condición profética de los libros de Huidobro se extiende de *Horizon carré a Ecuatorial*, *Hallali*, *Tour Eiffel*, *Tout à coup*, *Temblor de cielo* y a varios de sus *Ultimos poemas*. "Carta a Huidobro" es carta profética de 43 versos dividida en tres partes numeradas con caracteres árabes. Quien habla, desde la silla del profeta, se muestra lleno de certidumbres inciertas, como un profeta débil e inseguro: "Poca confianza en el siglo XXI, en todo caso algo pasará, Ah, y otra cosa, sin vaticinio...". Hasta donde alcanzamos a ver, son frases claudicantes que denotan vacilación, inseguridad o falta de certeza última de la predicción que se hace. A pesar de ello anunciará signos y rasgos auspiciosos del mundo por venir y no dejará de afirmar con convicción absoluta lo que habrá de sobrevenir. A quien se habla es a Huidobro, a través de aquello de que se habla, aludiendo a su don profético, en imitación y relectura de su profecía milenarista, sin apelación explícita al poeta, más allá del título, en el texto de la carta. Las referencias al ojo y al éter –del eterfinifrete–, son altazorianas, y la frase final del poema "de repente", es cita, en una nueva situación poética del *Tout à coup* huidobriano. Las referencias ecológicas, tecnológicas y astronómicas de la visionaria profecía de *Altazor* son sobrepasadas con originalidad y audacia, desde la visión propia de la poesía de Rojas. Las causalidades se expresan en un lenguaje cercano, a veces, al lenguaje bíblico: "por obra y gracia", "por añadidura", "merced a". La profecía habla del siglo XXI, del nuevo Milenio y del Apocalipsis, de las mutaciones de la humanidad, del mundo hispanoamericano y de la geografía antártica, y sus transformaciones espaciadas a lo largo del nuevo milenio de comienzo a fin. La carta afirma y niega; es profecía y antiprofecía a la vez. El poema desenvuelve tres invariantes proféticas: 1. La humanización del universo, 2. El eterno retorno y *the drifting continents*, y 3. La negación mesiánica y el establecimiento final del reino de la poesía, del portento, la maravilla permanente. El primer segmento comienza de modo vacilante y con notas negativas: "poca confianza" en lo que será del siglo: "algo pasará". Lo que no es justamente visión profética. "nacerá alguno/ del que

a) "el ojo ganará en prodigio", es decir, en su capacidad visionaria; b) "el viaje mismo será vuelo mental"; c) "no habrá estaciones", con sólo manipular la llave correspondiente tendremos verano –o la estación que queramos–; d) "las muchachas / perdurarán bellísimas esos nueve meses" de su embarazo y nueve meses más después del parto; todo esto, loco Tiresias, por obra y gracia de las galaxias y merced al crecimiento de los alerces de antes del Mundo; e) así, del mismo modo, variará el ritmo de las mareas a "otro ritmo sanguíneo más fresco"; y, más importante y paradójico; f) "lo que por contradanza hará / que el hombre entre en su humus de una vez y sea / más humilde, más / terrestre".

El segundo segmento se remite al conocimiento de la Realidad y la cultura. "Sin vaticinio" dice, es decir, inevitablemente, "envejecerán las máquinas de la Realidad", las que elaboran estos productos que interpretan el mundo u ordenan el sentido de nuestra vida y sus sustitutos: las alucinaciones, el mal cine y los periódicos añejos y los mercaderes de la fama, "todo eso envejecerá", inevitablemente. Esto, en cuanto se refiere a negatividades. En lo positivo, el cuerpo y los sentidos humanos, vista, tacto, olfato, recuperarán su virtud cognoscitiva original y efectiva en la creación, en el descubrimiento incesante. Y, atención, no la verdad del dictum norteamericano, sino "el fornicio nos hará libres"; "no / pensaremos en inglés como dijo Darío" (Darío dijo, en verdad, en "Los cisnes", *Prosas profanas* (1896): "¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?"). No estoy tan seguro que en este mundo en que se habla un esperanto que calca el inglés con bárbara incompetencia no nos lleve inevitablemente a pensar en inglés. Más positiva y regresiva, pero rescatadora a la vez, se hace la poesía cuando nos anuncia que "leeremos otra vez a los griegos" y "volverá a hablarse etrusco / en todas las playas del Mundo". Esto último, nos intriga de verdad, pero tiene en el fondo un sentido revelador que acaso muestre la conexión profunda de un decisivo elemento rojiano. Por una parte, esta nueva lengua universal es una lengua perdida cuyas inscripciones no han sido sino escasamente descifradas y cuyo contenido arqueológico reconocible en muros, vasos y construcciones representa un paso del helenismo a la cultura romana y cuyos rasgos propios están, en ese proceso, desdibujados y poco determinados en su singularidad. Pero, y esto es lo que nos importa destacar, entre sus dioses está Tinia, un dios del fuego, cuyo poder hablaba a través del trueno y descendía en el relámpago y era representado comúnmente con un rayo en la mano, a semejanza de Zeus (el mismo que resuena en *Nadja*, cuando la mujer dice ver la mano que traza el rayo en el cielo). Al cabo de la cuarta década del XXI, nos dice el vate en el plan de las ampliaciones de la profecía huidobriana, "los continentes" en movimiento –*the drifting continents*– "se unirán", "de modo que la Antártica con toda su fascinación (experiencia del poeta que visitó el continente helado) entrará en nosotros y siete trenes pasarán bajo ella en múltiples direcciones a una velocidad desconocida". En su tercer fragmento, posterga la *parousía*: "Hasta donde alcanzamos a ver Jesucristo no vendrá / en la fecha". No habrá todavía una segunda venida en gloria y majestad. Se nos propone en seguida otra impensable revolución tecnológica o tecnológicamente delirante: "pájaros / de aluminio invisible reemplazarán a los aviones", lo que no nos conmueve en su triple desviación que hace chocar lo animal y natural, con lo mineral y artificial, todo material y corpóreo e inevitablemente visible, con lo incorpóreo, inmaterial e invisible. Este portento es, con todo, puerta insignificante para el prodigio que se nos anuncia para "al cierre del XXI". La conclusión de la carta predice el advenimiento del reino de la poesía, de aquello de que nos daba noticia el relámpago: "prevalecerá lo instantáneo, no seremos testigos de la mudanza", quiere decir que no habrá más cambios, que arribaremos a lo Eterno, y, unido el fin con el comienzo como en el *ouroboros* y la visión alquímica, "dormiremos / progenitores en el polvo con nuestras madres que nos hicieron mortales", para desde allí celebrar "el proyecto de durar" eternamente, "parar el sol" y todo movimiento, y "ser –como los divinos– de repente". Rojas renueva aquí la visión mistraliana del Paraíso y la experiencia de lo maravilloso perpetuamente perseguida por el proyecto huidobriano. En nuestro caso, diferencialmente, el modelo de mundo responde a la pregunta vacilante y asertiva de Breton: "¿Todo el más allá se encuentra en esta vida?" (Breton 107). Todo el más allá se encuentra en esta vida. No hay más que leer al poeta vidente:

CARTA A HUIDOBRO

del que nadie sabe, otra física
en materia de soltura hará más próxima la imantación de la Tierra
de suerte que el ojo ganará en prodigio y el viaje mismo será vuelo
mental, no habrá estaciones, con sólo abrir
la llave del verano por ejemplo nos bañaremos
en el sol, las muchachas
perdurarán bellísimas esos nueve meses por obra y gracia
de las galaxias y otros nueve
por añadidura después del parto merced
al crecimiento de los alerces de antes del Mundo, así
las mareas estremecidas bailarán airoso otro
plazo, otro ritmo sanguíneo más fresco, lo que por contradanza hará
que el hombre entre en su humus de una vez y sea
más humilde, más
terrestre.

2. Ah, y otra cosa, sin vaticinio, poco a poco envejecerán
las máquinas de la Realidad, no habrá drogas
ni películas miserables ni periódicos arcaicos ni
disipación y estruendo- mercaderes del aplauso ignominioso, todo eso
envejecerá en la apuesta
de la creación, el ojo
volverá a ser ojo, el tacto
tacto, la nariz éter
de Eternidad en el descubrimiento incesante, el fornicio
nos hará libres, no
pensaremos en inglés como dijo Darío, leeremos
otra vez a los griegos, volverá a hablarse etrusco
en todas las playas del Mundo, a la altura de la cuarta
década se unirán los continentes
de modo que entrará en nosotros la Antártica con toda su fascinación
de mariposa de turquesa, siete trenes
pasarán bajo ella en múltiples direcciones a una velocidad desconocida.
3. Hasta donde alcanzamos a ver Jesucristo no vendrá
en la fecha, pájaros
de aluminio invisible reemplazarán a los aviones, ya al cierre
del XXI prevalecerá lo instantáneo, no seremos
testigos de la mudanza, dormiremos
progenitores en el polvo con nuestras madres
que nos hicieron mortales, desde allí
celebraremos el proyecto de durar, parar el sol,
ser –como los divinos– de repente.

Las Condes
Santiago, Chile