

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. (209)

En el polo opuesto, el zángano es versión humorística del poeta aplicado a su tarea («Claro que soy el zángano, y eso qué, polidactílico/ encima de esta Underwood de ocasión, zumba que zumba...», 206), pero también el gusano con su precariedad inútil («Los días van tan rápidos»), en tanto que la belleza ultrajada por los designios de la muerte halla su emblema en el «Réquiem de la mariposa», plegaria del poeta sobrecogido ante el misterio de la Maligna.

Sin embargo, más que la *animalia* que transita esta selva imaginaria, dos grandes signos naturales la identifican: el río y el sol que la fecundan, imbricados hasta tejer una constelación de sentidos diversos. En la misma veta que Rimbaud¹⁰, la alquimia poética de Rojas se define como solar y afirmativa, genésica y desafiante, robadora del fuego de los dioses que ofrenda fraterna a los hombres. En esa clave, la rotación del sol de la inspiración fertiliza los sueños, en tanto que el conocimiento es el «pulpo de tinta» que lo atenaza («Escrito con L») y los poetas son el fuego eterno (250). Pero es también el sol la insolencia de vida y eternidad que reza al oído del hombre su *memento mori*, astro mítico de la vida y la muerte que con su luz humilla al ciego o al mortal. Y es traspunto de Eros, que invita al agua femenina a la metamorfosis mágica en el vuelo vertical por los espacios del aire, o que consume la vida en la hoguera de los sentidos («permíteme tocarte/ como el sol, y morirme», 109)¹¹. Esa omnipresencia solar, que se imbrica con la imagen del relámpago y la del tigre, condiciona la aparente ausencia de color que domina esta escritura, resuelta en lumbre diamantina que niega la sombra y alimenta las visiones.

Confabulado con ese foco simbólico, el río, incisivo y enigmático como las aguas que arrastra, vela igualmente los enigmas de la vida y de la muerte. Puede ofrecerse como ritmo-río, vorágine y palpito de vida

¹⁰ La nota definitoria que distingue a Rimbaud del resto de los simbolistas, y que lleva incluso a muchos teóricos a excluirlo de ese grupo estético, es el carácter enérgico y vital de su poesía, presidida por la imagen del sol, y no de la luna que alumbra de melancolía los versos del impresionismo francés más convencional. Véase al respecto su poema «Soleil et chair» (Arthur Rimbaud, Poesía completa, Ediciones 29, 1986:183).

¹¹ Ya los análisis de Gaston Bachelard han señalado el «carácter matrimonial de la química común del fuego y del agua», índices de lo masculino y lo femenino respectivamente, para concluir que «cuando la imaginación sueña con la unión duradera del agua y del fuego, forma una imagen material mixta de singular poder (...) En muchas ensoñaciones cosmogónicas, la humedad caliente es el principio fundamental. Será la animadora de la tierra inerte y hará surgir de ella las formas vivas» (El agua y los sueños, México, FCE, 1978: 154-155).

que arrastra los seres y las cosas con su murmullo, ese «zumbido de lo invisible» (19) que alienta el torrente de la creación. Y es el propio poeta –que ya nombrara Neruda como «río del canto»¹²–, o su precaria temporalidad –esa «materia deleznable» que acusara Borges¹³, pero es también muerte y resurrección, palabra viva y eterna, y su reto se asimila al del cuchillo. El río Renegado es arteria que vivifica la tierra y «cuchillo ronco de agua» (181), y ese instrumento es a su vez emblema del voluntarismo: «Ahí dejo temblando este cuchillo» (37), reza un verso que se origina en una anécdota real y evoca el temblor estático del verso. Asimismo, su metal, que se asocia a la dureza de las piedras o los huesos¹⁴, contrasta con los emblemas de lo siniestro –sucio, blando, viscoso– que puede contener el río en sus variantes negativas: profanado y turbio, es emblema máximo de lo mezquino y oscuro, de los amores traicioneros (que nombra el título de su último libro¹⁵), de la muerte alevosa y de la podredumbre que ahoga a la gran ciudad («El dinero»). A esas aguas sombrías se han de oponer las imágenes de la liberación y la pureza, en formulaciones de corte expresionista donde colisionan los dos polos: «hasta que las palomas salgan volando del pantano» (33). En esta trama es destacable la asociación de lo siniestro con las máscaras, de presencia frecuente en la dialéctica de Rojas, en tanto que la transparencia se hace privilegio del aire, de nuevo con las variantes mixtas que intensifican su valor primigenio, en visiones oníricas que tiñen el oxígeno de sangre. Muestra de ello es el poema «El testigo», escrito tras la derrota electoral de Allende en 1964: en sus versos hay un aire sucio y un río de despojos, aullidos de ángeles y soles ensangrentados que acusan implacables a los mercaderes de la patria, siempre sin retórica ni consignas, pero desde un compromiso inquebrantable.

El motivo de las máscaras se hace recurrente en la alianza de la falsía y el artificio, y se convierte en enemigo primero del ser humano y su verdad desnuda. Son las mismas que acusara Octavio Paz porque «dividen al hombre de los hombres, al hombre de sí mismo»¹⁶, y en el caso de Rojas se materializan en la pesadilla de la gran urbe y en los disfraces de la Enemiga, en la prosa de los sofistas «enmascarados y enmascarantes» (203) y en la cosmética que cubre la belleza («Paráfrasis»), pero sobre todo en lo turbio que anega la transparencia primera de los reinos

¹² Pablo Neruda, *Canto general, sección XII, Barcelona, Seix Barral, 1978.*

¹³ Jorge Luis Borges, «Heráclito», en *Obra poética, 1923-1977, Madrid, Alianza Emecé, 1993: 322.*

¹⁴ *Acerca del simbolismo que ronda el concepto de dureza, véase Gaston Bachelard, La tierra y los ensueños de la voluntad, México, FCE, 1994.*

¹⁵ Gonzalo Rojas, *Río Turbio, Madrid, Hiperión, 1996.*

¹⁶ Octavio Paz, «Piedra de sol», en *Obra poética (1935-1988), Barcelona, Seix Barral, 1990: 271.*

perdidos. En sus diálogos con la Historia, el poeta es implacable en la denuncia combativa –siempre desde los márgenes–, para hacerse voz de la conciencia de su tiempo y acusar cada mentira o cada injusticia, como lo testimonian tantos poemas que, sin renunciar a la mirada trascendente ni a la esencia poética, delatan el advenimiento de la ignominia, muy especialmente a partir del golpe militar de 1973 y el consecuente destierro, o «transtierro», en la expresión que hereda Rojas de José Gaos y sus referencias a la diáspora española del 36. El verso se hace entonces conjuro y exorcismo contra los fantasmas de lo inefable –la represión, la tortura, los desaparecidos–, que sólo hablan de muerte, y el paisaje se convierte en correlato objetivo de la patria mutilada o prostituida, con ríos de sangre que surcan escenas de holocausto, donde «llueve plomo y pesadumbre» (220).

Inmediatez y trascendencia construyen así una dialéctica que vertebró la escritura de Rojas, cuya genealogía de la imaginación –como él gusta llamarla–; lo integra en la estirpe romántica y sus derivaciones vanguardistas. Esto no impide su diálogo fecundo con los clásicos; desdeñoso de la fiebre originalista, se declara transido de Quevedo –desde su vena satírica a la metafísica¹⁷, al tiempo que venera por igual el erotismo celestial de San Juan o el mundano del Arcipreste, o reitera el mensaje calderoniano de labios de Segismundo: «contra vosotros naciendo» (81). Dialoga asimismo con los que considera fundadores de la voz americana: Gabriela Mistral, que también combatió las máscaras, Neruda, genésico y torrencial, Borges, con su rigor obstinado, Rulfo, emisario del silencio, o Huidobro, que cede a Rojas el misterio de su «espejo sin reflejo»¹⁸, y al que éste envía una carta abierta más allá del tiempo, por el correo marítimo del legendario *Winnipeg*¹⁹. Y tantos otros que alimentan la poesía, ese «artificio/ de hacer y rehacer hasta llegar a tientas al gran palimpsesto de lo Uno» (31), que incluye un lugar de honor para los grandes poetas de la heterodoxia, desde la religiosidad herética y luciferina de Baudelaire, que hizo del arte hechicería y evocación²⁰, hasta la insurgencia de Breton, cuyos «Secretos del arte mágico del surrealismo» –incluidos en su *Primer Manifiesto*– explican el enigma de «Escrito con L»²¹.

¹⁷ Con él se vincula también la pasión de Rojas por los neologismos, que abren su poesía a poetomancias y esquizotextos, viejóvenes y putidocellas, extrasoles y arcancielos, y que en el poema «La cicatriz», sátira integrada en la guerrilla literaria, con su inventiva y humor declaran la deuda explícita al «acero quevediano».

¹⁸ Parafrasea Rojas en «La viruta» las últimas palabras del poeta creacionista antes de morir: «espejo que no tiene reflejo» (Materia de testamento, Madrid, Hiperión, 1988: 20).

¹⁹ Gonzalo Rojas, Carta a Huidobro, Madrid, Sirena de los Vientos, 1994. Caja con versos e ilustraciones.

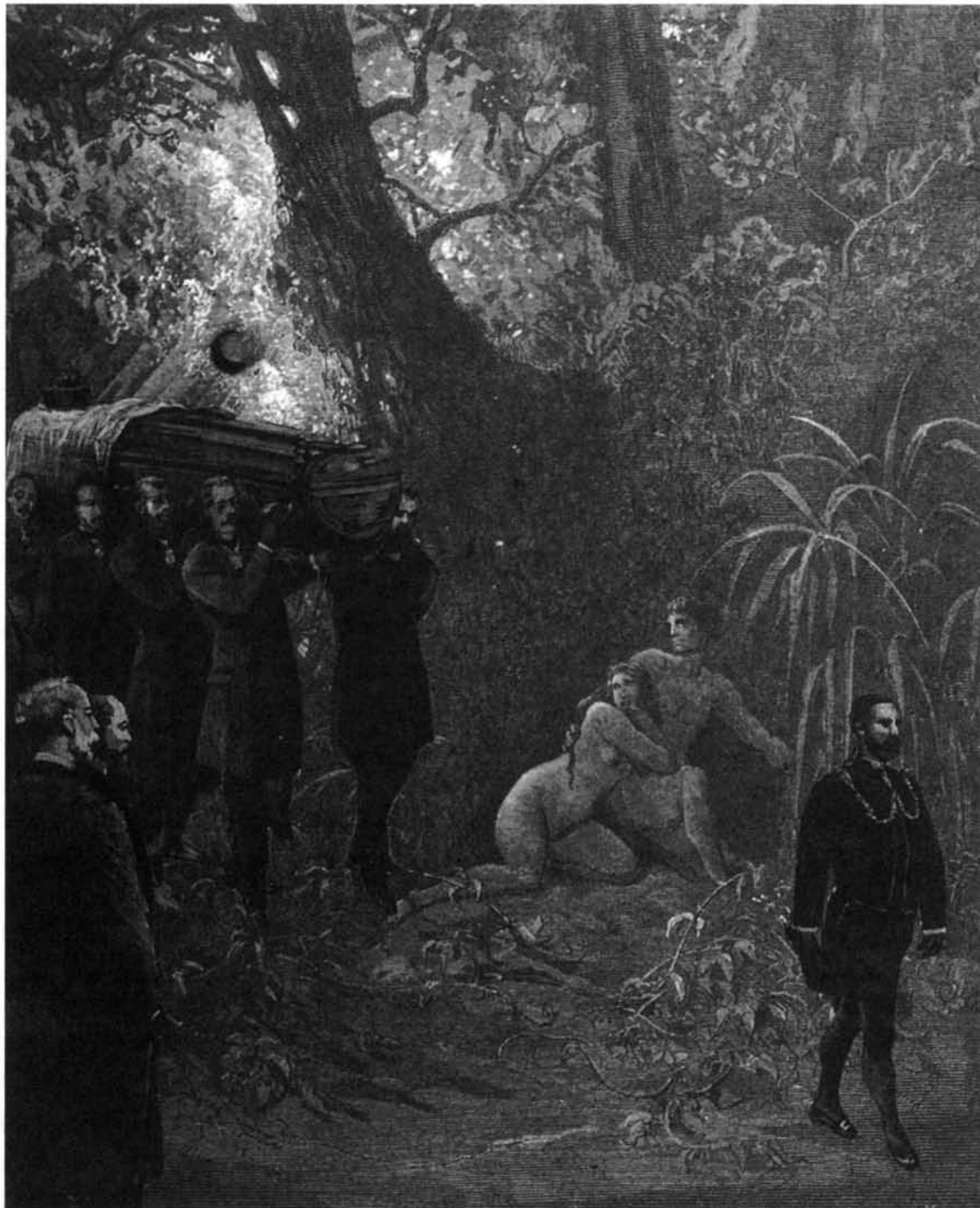
²⁰ Véase Charles Baudelaire, Mi corazón al desnudo, Madrid, Felmar, 1975.

²¹ Véase André Breton, «Secretos del arte mágico del surrealismo», en Manifiestos del surrealismo, Madrid, Guadarrama, 1974: 49.

Alineado con ellos, proclama Rojas una guerra abierta a las convenciones que encarcelan el genio poético, y con humor goliardesco satiriza la «baba metafísica» («Los letrados») y los sofismas de los retóricos forenses que hacen autopsia de la poesía («La lepra»). El humor va a ser uno de los catalizadores que enlacen lo trascendente –la videncia es también central para los surrealistas– y la inmediatez, y en la misma línea se resuelve lo mágico y lo fantástico, que vivifica lo inerte («La piedra», «Éxtasis del zapato») o teje fábulas que se debaten entre el onirismo y el absurdo tragicómico («Todos los elegíacos son unos canallas»). En ese reino de la paradoja, la escritura de Gonzalo Rojas se nutre de dicotomías axiales –vanguardia y clasicismo, materia y Logos, torrente y aforismo, afirmación y balbuceo, desafío y quebranto, música y silencio, patrias y exilios– y confirma las palabras de Lezama, compañero en el viaje poético: «De la contradicción de las contradicciones,/ la contradicción de la poesía,/ borra las letras y después respíralas/ al amanecer cuando la luz te borra»²². Pero siempre para concluir, desde la llama encendida por Vallejo (38), con una única certeza: «la rosa es todavía».

Selena Millares

²² José Lezama Lima, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1992: 343.



Juan Benet: *Et in Arcadia ego* (1992)