

La lengua particular de Gonzalo Rojas

Gonzalo Rojas' Particular Language

Carolina Pizarro Cortés*

Resumen

El presente artículo se aproxima a la poesía de Gonzalo Rojas con el objetivo de ingresar al taller del poeta. Se sostiene que, de los múltiples aspectos originales de la obra de Gonzalo Rojas, hay tres características axiales en su lengua poética, compuesta por rasgos de estilo precisos y recurrentes. Estas características son: (1) la utilización de los versos como manifestaciones de quiebre y no de unidad sintáctica, cuyo recurso principal es el encabalgamiento; (2) la abundancia de neologismos producidos según normas compositivas del español, y, finalmente (3) la formulación de una suerte de vocabulario metafórico/simbólico generado a partir de la repetición de imágenes. Si bien dichos rasgos no son exclusivos de la obra de Rojas, por cuanto se trata de recursos comunes a una amplia gama de obras poéticas, sí lo es el giro que el poeta les imprime. Además, su funcionamiento en conjunto potencia la originalidad del estilo poético disruptivo del autor.

Palabras clave: Gonzalo Rojas, procedimientos formales, neologismos, vocabulario metafórico/simbólico.

Abstract

This article approaches the poetry of Gonzalo Rojas with the aim of entering the poet's workshop. It is maintained that, of the multiple original aspects of Gonzalo Rojas' work, there are three axial characteristics in his poetic language, composed by precise and recurrent style features. These characteristics are: (1) the use of the verses as manifestations of breakage and not of syntactic unity, whose main resource is enjambement; (2) the abundance of neologisms produced according to the compositional norms of Spanish, and, finally (3) the formulation of a sort of metaphorical/symbolic vocabulary generated from the repetition of images. Although these features are not exclusive to Rojas' work, since they are resources common to a wide range of poetic works, the twist that the poet gives them is. Moreover, their functioning as a whole enhances the originality of the author's disruptive poetic style.

Keywords: Gonzalo Rojas, formal procedures, neologisms, metaphorical/symbolic vocabulary.

* Universidad de Santiago de Chile, Santiago de Chile, Chile, ORCID 0000-0001-7645-922X, maria.pizarro.c@usach.cl

1. Según Aguiar e Silva, la “recusación intencionada de los hábitos lingüísticos” y “la exploración inhabitual de las posibilidades significativas de una lengua” (Aguiar e Silva, 1999: 24) son rasgos concretos que permiten distinguir la especificidad de lo literario. Dicha caracterización admite matices, en tanto cada texto se sitúa frente al lenguaje de una forma particular, recusando hábitos y explorando posibilidades de diferentes modos y con distintos énfasis. A ello hay que sumar las condicionantes históricas y culturales que influyen en lo que se entiende por literatura.¹ En el caso del llamado género lírico, hay una amplia gama de concepciones de lo que se considera una obra poética, que varían dependiendo del tiempo y del contexto. La poesía occidental del siglo XX —principalmente europea y americana— presenta una línea de desarrollo afín a los rasgos explicitados por Aguiar e Silva. Ambos principios pueden observarse en el trabajo de poetas cuyo estilo enfatiza especialmente en los aspectos formales rupturistas de su obra. La recusación intencionada se manifiesta en su poesía como una tensión entre el lenguaje poético propuesto y el uso cotidiano de una lengua natural. Al operar sobre esta última, buscan renovar su capacidad expresiva, y para hacerlo apelan tanto a la sonoridad como a la visualidad. Cierta tipo de poemas privilegia la construcción de sentido a través de sus rasgos sonoros; en estos casos puede aplicarse la perspectiva de Valéry, para quien la poesía debe aspirar a “the indissolubility of sound and sense...” (Valéry, 1958: 74). Otras formas poéticas ponen un mayor acento en su materialidad visual. El poema se propone como objeto a la percepción del ojo, en tanto quien lee dialoga con la distribución de una tipografía u otras formas gráficas en la superficie de un papel o una pantalla. Ambos aspectos materiales del lenguaje pueden entrar en combinación, de modo que la obra poética active los dos canales perceptivos simultáneamente. En lo que toca a la exploración inhabitual de las posibilidades significativas de la lengua, en el tipo de poesía que privilegia el rupturismo en la forma, las operaciones ejecutadas sobre el lenguaje, en lo sonoro y lo visual, se irradian a los significados que despliega el texto poético. Dicha renovación, complementariamente, puede verse reforzada en el plano semántico por la utilización de imágenes de carácter metafórico y simbólico, que abren los sentidos de la obra una serie de connotaciones y ecos.

La poesía de Gonzalo Rojas se inscribe en este doble registro de tensiones. Por una parte, su lenguaje poético busca la renovación del español —de la lengua en su carácter de sistema abstracto y al mismo tiempo del español histórico, del español de Chile— apelando al oído y al ojo simultáneamente. Por otra, da cuenta de una resemantización de un conjunto significativo de palabras que, presentes en varios poemas, adquieren carácter metafórico y simbólico propio. La estructura métrico-sintáctica de sus obras así como la imaginería que ellas proponen tienen un carácter disruptor, que desconcierta. El objetivo de este trabajo es ingresar al taller del poeta precisamente a través de esas disrupciones para lograr una aproximación a su “lengua particular”. Sostendremos que, de los múltiples aspectos originales de la obra de Gonzalo Rojas, hay tres características axiales en su lengua poética, compuesta por rasgos de estilo precisos y recurrentes en el tiempo. Estas características son: (1) la utilización de los versos como manifestaciones de quiebre y no de unidad sintáctica, cuyo recurso principal es el encabalgamiento; (2) la abundancia de neologismos producidos según normas compositivas del español, y, finalmente (3) la formulación de una suerte de vocabulario metafórico/simbólico generado a partir de la repetición de imágenes. Si bien dichos rasgos no son exclusivos de la obra de Rojas, por cuanto se trata de recursos comunes a una amplia gama de obras poéticas —y no contemplando solo obras contemporáneas—, sí lo es el giro que el autor les imprime. Además, su funcionamiento en conjunto potencia la originalidad de su

¹ Si bien Aguiar e Silva apunta a rasgos que aspiran a cierto grado de abstracción, su horizonte son los campos creativo y crítico en torno a la literatura europea del siglo pasado, de impronta vanguardista en el plano estético y formalista/estructuralista en el plano teórico.

estilo poético disruptivo. Desde el punto de vista metodológico, es pertinente aproximarse a estos rasgos inicialmente por separado. Atenderemos a cada nivel según su especificidad. Los dos primeros recibirán atención en lo formal: el análisis del encabalgamiento se hará desde la combinación de las perspectivas métrica y sintáctica, y la interpretación de neologismos considerará los mecanismos gramaticales de su formación. El tercer rasgo, por su parte, se abordará desde una perspectiva hermenéutica, con énfasis en la originalidad semántica de las expresiones recurrentes en la obra del poeta. Considerando la concepción de obra en progreso que manejaba el propio autor,² tomaremos ejemplos de la última antología que publicó en vida, *Quedesbím Quedeshóth*, la que, según la costumbre rojiana, recoge poemas de distintas épocas.

Una primera clave de acceso a esta hoja de ruta es el concepto de lengua que maneja Gonzalo Rojas, marcado profundamente por lo lúdico. Según señala en una entrevista, para generar una poesía original es indispensable un conocimiento acabado del idioma:

Hay que saber [usar las palabras], hay que tener el dominio de ellas, un registro vivo, léxico y sintáctico [...] [L]a gente ha olvidado que la palabra es un juego, un juego grave[,] pero al fin, un simple juego, y que para manejar las pautas, normas si tú quieres, claves de ese juego, hay que tener un dominio del registro, registro vocálico, silábico de todos los matices de la palabra, y no estoy hablando semióticamente, por algo se dijo “En un principio era el verbo”. (En Alanís, 2007: 13)

La cita bíblica aludida por el poeta se liga al hecho de que, más allá de lo meramente estético, había en Rojas una pujanza que lo llevaba a forzar el lenguaje en busca de nuevos sentidos. Concibe su palabra como una palabra creadora, en constante movimiento. Él ha afirmado que sus poemas se resuelven como una suerte de respiración; bien podría decirse que el poeta busca que se perciban como organismos vivos. Sostenemos a propósito que una puerta de entrada para percibir y comprender esa vitalidad está en la forma original en que Rojas tuerce el idioma a su favor.³

2. El primero de los rasgos que hemos propuesto para definir la lengua particular del poeta: el verso como quiebre de la unidad sintáctica, pertenece en principio a lo que podríamos denominar una recusación de hábitos de orden visual. Hay aquí una aparente contradicción con los marcados acentos de oralidad de su poesía, sobre todo si consideramos que la identificación de la estética rojiana con el habla y sus recursos ha sido puesta de relieve por varios/as críticos/as de su obra. Como bien señala Jaime Giordano, “este aspecto ha sido ya estudiado con gran éxito en la poesía de Rojas [...] la recurrencia a los modos escriturales del habla, o la redefinición del habla como escritura. Una abundante cantidad de procedimientos expresivos, escriturales, recogidos en el diálogo constante con la palabra viva y sonante, se encuentran en este discurso” (Giordano, 1987: párr. 6).

² Esta forma de antologación en continuo es destacada tempranamente por Marcelo Coddou en *Nuevos estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas* (1986).

³ La búsqueda de sentido a través de las manipulaciones de la lengua también es destacada por Fabienne Bradu. La estudiosa sostiene que el esfuerzo de Rojas se orienta a traducir a través de su poesía al menos algo de la realidad. Según puntualiza, dicha traducción “suele implicar, en todas sus dimensiones, un inevitable desajuste entre la expresión de origen y la expresión de llegada, y más aún cuando se trata de encontrar la palabra justa o más acertada para lo que se expresa con la velocidad del relámpago y fuera del lenguaje. El poeta solo dispone para ello de las palabras, de la sonoridad de las palabras, del ritmo de los versos, de los cortes de los versos, de la armazón de los versos en el cuerpo del poema, en fin, de todas las figuras de lenguaje imaginables para comunicar un sentido y un sentimiento” (Bradou, 2013: 9). Nuestra aproximación coincide en el fondo con su lectura, pero aspira a destacar no el carácter de esfuerzo, sino la dimensión lúdica de las alteraciones del lenguaje.

Si bien la cercanía con los elementos orales de la lengua cotidiana es notable, pudiéndose incluso hablar de un tono conversacional en una gran cantidad de sus poemas, hay que observar también su vínculo con la visualidad del texto, con el despliegue del discurso en la página, que genera una discrepancia con la oralidad. La experiencia de escuchar al poeta recitando su obra,⁴ pasando por alto flagrantemente las pausas de fin de verso, es una señal de alerta. De hecho, es casi nula la coincidencia de la unidad verso con una unidad sintáctica “normal” del español. Sus poemas —en todas sus épocas creativas— se caracterizan por una versificación irregular, saturada de extraños encabalgamientos que se perciben como fracturas, como si el juego fuese deshacer la unidad entre sonido y sentido, funcionando la visualidad del lenguaje escrito como una permanente llamada de atención. En este punto coincidimos parcialmente con la interpretación de Marcelo Coddou, quien describe el fenómeno con énfasis en las torsiones morfosintácticas operadas sobre el lenguaje, más que en la tensión oralidad/visualidad. Señala el crítico que “Gonzalo Rojas escribe *desde el interior de las palabras*, con todo lo que ello implica, muy manifiesto también a nivel morfosintáctico, cuyas posibilidades combinatorias [...] el poeta explora al máximo: esos hipérbatos, encabalgamientos, elipsis, anacolutos que tanto enriquecen su dicción” (Coddou, 1986: 23).

En mayor consonancia con nuestra lectura, Claudio Guillén explica el efecto contradictorio que produce la poesía de Rojas apelando a un referente teórico: la distinción entre secuencia sintáctica y secuencia métrica, estratos que se encuentran en permanente interacción en el poema. Según sostiene, “pueden coincidir y sobre todo, muchísimo mejor, pueden no coincidir la forma gramatical de la frase y la forma métrica o prosódica del verso. A un nivel sentimos el verso, con sus aliados, como el cómputo silábico y la estrofa, y a otro nivel, superpuesta, la frase, con la andadura y la entonación que la acompañan” (Guillén, 2006: 14).

El poema que comentaremos a continuación, “Julio Cortázar”, es un ejemplo de no coincidencia. Puede leerse atendiendo a las pausas versales, como también respetando las pausas sintácticas que el poeta incorpora a través de signos de puntuación —comas y puntos seguidos— incluso a mitad de verso:

JULIO CORTÁZAR

Ha el corazón tramado un hilo duro contra
lo arbitrario del aire, ha hilado la Espera
que ya está ahí, a un metro, ha
del rey pacientemente urdido la túnica, la
desaparición.

Lo ha en su latido palpitado todo: el catre
último, altas
las bellísimas nubes, éste
pero no otro amanecer. Lo aullado
aullado está. Nubes,
interminablemente nubes.

Es que no se entiende. Es que este juego no
se entiende. Ha el Perseguidor
después de todo echándose largo en lo más óseo de
su instrumento a nadar
Montparnasse abajo, a tocar otra música. Ha fumado
su humo, solo
contra las estrellas, ha reído. (Rojas, 2009: 261)

⁴ Así se aprecia, por ejemplo, en los videos <https://www.youtube.com/watch?v=QX4qLqez57U> y <https://www.youtube.com/watch?v=xBDCnwbTRJE>

Además del uso especial del hipérbaton distinguida por Coddou, apreciable sobre todo en la primera estrofa, llama la atención en el poema el encabalgamiento abrupto, que aparece como procedimiento ya en el paso del primer al segundo verso: “Ha el corazón tramado un hilo duro contra / lo arbitrario del aire, ha hilado la Espera” (Rojas, 2009: 261). En este caso el sintagma preposicional, que corresponde a un complemento circunstancial de oposición, se separa: la preposición queda en el primer verso y la frase sustantiva, en el segundo, lo que intensifica la tensión —el “contra”— entre la dureza del hilo y la materia efímera del aire. Más extrema es la aplicación del recurso en la última estrofa, en donde el encabalgamiento se complementa con pausas internas, generadas por el uso de puntos seguidos en mitad de verso, tanto en el primero como en el segundo: “Es que no se entiende. Es que este juego no / se entiende. Ha el Perseguidor” (2009: 261). La separación entre ambos versos corta la unión psíquica entre adverbio de negación y verbo, lo que le da cierta relevancia al “no” y, por extensión, significa desde lo visual una negación todavía más extrema: es posible leer “este juego no”. El encabalgamiento intensifica así, nuevamente, las oposiciones. Las pausas a mitad de verso, por otra parte, desaceleran abruptamente el ritmo del poema. El efecto, podría decirse, es el de una voz que se detiene y piensa, o bien que duda. Esta forma de administrar las pausas y los cortes es, como consigna Rodríguez Padrón, una constante en su obra.⁵

Es cierto que en la producción de Rojas hay también poemas de factura más clásica, donde la unidad sonido-sentido del verso tradicional se respeta. Ello sucede, por ejemplo, en varios textos en los que escribe “al modo de” un autor que los inspira. De allí que puedan postularse diferentes tonos en la poesía del autor. Cabe señalar, sin embargo, que el quiebre en la estructura sintáctica es el procedimiento mayoritario, y que no obedece a un capricho, sino más bien constituye un recurso generador de sentidos. A propósito ha señalado Hilda May:

Cuidémonos siempre de ver en el encabalgamiento, usado por Rojas con algún exceso, únicamente un recurso sospechoso y casi maniático, pues el encabalgamiento responde aquí a una presentación de la realidad desde lo ambiguo en los grados más diversos; todo ello sin duda para vivificar esa realidad, transgrediéndola, hasta conseguir a veces cierta transrealidad o transfiguración. (May, s.f.: 30)

Otros casos ilustrativos que sustentan como centro estructural el uso del encabalgamiento abrupto son “Sermón del estallido” (Rojas, 2009: 165), “Fondo de ojo” (2009: 130), “Las hermosas” (2009: 86), “De una mujer de hueso de la que quise escapar” (2009: 184) y “A un vestido de mujer” (2009: 182). En los dos últimos poemas mencionados, además, Rojas se permite el corte de palabras, separando la unidad mínima en sílabas que quedan ubicadas en distintos versos. Obsérvese el procedimiento de atomización de la lengua en “A un vestido de mujer”:

A UN VESTIDO DE MUJER

El peligro está en la sí-
laba de la que sale sangre su-
cia a medio coagular por descui-
do, ¿y la carta

⁵ Según indica el crítico, “la especial funcionalidad del encabalgamiento, [es] 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” (Rodríguez, 1987: 404).

arácnida, qué
fue
de
esa tela? Los
andaluces
dicen tela por
arcángel. Me
acuerdo de ella, la
oigo sollozar. (Rojas, 2009: 182)

El primer verso del poema advierte de un peligro que “está en la sí”. En el verso siguiente la palabra cortada continúa en “laba”. Completa el sentido habitual: el peligro está en la sílaba, es decir, en expresar. Antes, no obstante, se ha activado un significado complementario que anida al interior de la palabra. El segmento “sí” es también el sustantivo que indica afirmación. “El sí” se transforma en “la sí”, cambiando de género y adaptándose a la mujer evocada en el poema. Lo riesgoso, si atendemos al segundo sentido develado, es hacer una concesión o dar una respuesta afirmativa. Allí el encabalgamiento radical abre el concepto desde dentro y devela distintas capas de significado.

3. El segundo aspecto de la lengua particular de Gonzalo Rojas, que nos permite trazar un puente entre los rasgos sintácticos y los semánticos que la caracterizan, es el cultivo de los neologismos. Es frecuente en su poesía la aparición de palabras inventadas. Estas son en su mayoría variantes de expresiones existentes que el poeta deforma de modo lúdico según procesos constructivos normales del español. Rojas cultiva la lexicogénesis, principalmente por derivación sufijativa. Entre otros procedimientos, el poeta crea nuevos verbos a partir de sustantivos, así como también adverbializa nombres comunes y feminiza palabras cuyo original está en masculino.

Muchos de estos neologismos rojanos aparecen significativamente en los poemas de tema amoroso, en los que el hablante apela a una mujer que desborda las nominaciones comunes. Aplicando la feminización de masculinos, la amada será en varios poemas una “animala” o bien la “oxígena de mi oxígeno” o será “mentala más que nupciala” o “solloza” o “precipicia”. Aquí hace una reinterpretación de bases gramaticales cuyo género está amalgamado en las mismas y las modifica agregando sufijos que originalmente no les corresponden. Notable resulta la conciencia creativa en el siguiente ejemplo, tomado del poema “Vaticinia”: “Ay vaticinia mía de Monterrey (y excusa el neologismo por / no insistir / en eso de visionaria)...” (Rojas, 2009: 321). En estos versos el hablante propone abiertamente, en un irónico paréntesis, la creación de una palabra nueva. La expresión “visionaria” no es la adecuada, pues no se ajusta a la cualidad expresiva de su mensaje. De allí que tenga que feminizar al vaticinio —producto del acto visionario— y transformar al agente, a la mujer en este caso, en “vaticinia”. Rojas ha interpretado la terminación “-o” de la palabra como un sufijo flexivo de género y lo ha reemplazado por su contrario: “-a”. Para comprender el sentido de estos neologismos sirve la lectura que hace de ellos Gonzalo Valle, quien sostiene que

Rojas da rienda suelta a la práctica de [una] *filosofía hormonal*, donde las diferencias se afirman y subrayan, y ambos sexos buscan la unidad desde sus opuestas categorías. Esta polarización la lleva, incluso, al terreno lingüístico y da doble género y doble voz a numerosas palabras: secuoia y secuoio, personaje y personaja, clavículo y clavícula, nogal y nogala, cóndor y cóndora. (Valle, 2001: 78)

Es posible distinguir otro grupo de neologismos vinculado al amor, referido ahora a la sexualidad y a la imposibilidad de describir el acto amoroso con expresiones habituales. En este caso el frenesí disloca la lengua y hace surgir palabras nuevas, lo que refresca el lenguaje erótico. Rojas genera neologismos verbales a partir de sustantivos concretos. En el poema “Instantánea”, por ejemplo, el hablante lírico dirá “pero lo que con evidencia me musifica son tus muslos” (2009: 107) y en “Oriana”, “Ay, lo culébrico / de la situación...” (2009: 188). Propondrá nuevos adjetivos en “Sábete Sancho”: “gotea fémico y másculo, nupcial / y cerebral y por lo visto húmedo y espermato...” (2009: 160), y nuevos adverbios en “Cosa mentale”: “...me yegualmente / fascinaron tus ancas...” (2009: 205).

Además del ámbito erótico, la creación de palabras aparece en otras áreas asociadas a lo corporal-sensorial. Un ejemplo es “El alumbrado”, en donde el hablante declara: “...ohear / su ojo, orejar diamantino / su oreja, naricear / cartílago adentro el plazo de su / aire...” (2009: 61). En este caso ohear, orejar y naricear son las versiones alternativas de ver, oír y oler, construidas a partir de los sustantivos ojo, oreja y nariz. Podríamos postular que se trata de acciones representativas de la sustancia corporal, que corrigen la carencia expresiva de los verbos “correctos”, aportando nuevos matices. El sentido se acerca al órgano, se apega a él, de modo que cuerpo y sensibilidad se confunden.

Los neologismos verbales como los antes descritos son recurrentes también en poemas de otras temáticas, como “Ningunos”,⁶ donde “ningunos cocodrilos / cocodrilearán...” ni “...paciencias / ningunas de mujeres pacienciarán” (2009: 51). Hay además intensificaciones adverbiales novedosas, como en “E-mail para violín”, en donde aparece la expresión “...[s]e es hombremente hombre” (2009: 117). Finalmente, la conciencia lúcida del neologista ocurre una vez más en “Féretro y más féretro”, poema en que el hablante, jugando al demiurgo lingüístico, hace entrega a sus oyentes de un vocablo que representa la vocación humana: “...porque uno es eso y nada más, un / nacedor. Cuídenla: qué bonita palabra nacedor y / tan sin énfasis. Eso no más hay que ser: nacedor / y no Hacedor, déjale eso al Dios” (2009: 326).

3. El tercer aspecto de la lengua personalísima del poeta es el significado especial que adquieren las palabras dentro de su propia expresividad. Es posible sostener que Gonzalo Rojas ha dado forma a un vocabulario particular, generado a partir de imágenes poéticas recurrentes. Fabienne Bradu habla de la policotomía en el “diccionario privado” del autor, apelando a esas palabras que reúnen y fusionan múltiples realidades (Bradu, 2002: 70-71). Jaime Giordano aboga por la misma apertura de sentido, no obstante, advierte del riesgo de leer su poesía en clave simbólica, señalando expresamente que

se equivocaría quien tratara de entender el “Réquiem de la mariposa” intentando “interpretar” qué significa la “mariposa”, porque, o es ella misma, o sus referentes son múltiples y totalizantes, más allá de las virtualidades semánticas relativamente precisas (aunque sean misteriosas o enigmáticas) del símbolo. (Giordano, 1987: párr. 13)

A pesar de que concordamos con su precaución, en la medida en que los sentidos de una imagen no se cierran de modo concluyente, debemos consignar que es posible distinguir constelaciones asociadas a determinadas palabras, y una de ellas es, indudablemente, “mariposa”.

⁶ El título mismo del poema es un neologismo, ya que es la versión en plural de un pronombre indefinido que solo se utiliza en singular.

Dentro del contexto de *Quedeshím Quedshóth* hay veinte poemas que no solo mencionan al insecto, sino que lo ubican al centro de una imagen de alta significación. Lo mismo opina María Nieves Alonso en el contexto mayor de su poesía: “Particularmente importante y polivalente es el simbolismo de la mariposa” (Alonso, 1992: párr. 17). Para la estudiosa, se pueden distinguir al menos tres sentidos vinculados a la imagen: “lo amable, lo entrañable por excelencia”, “la plenitud que puede poseer el hombre tras pasar la ‘oruga de la vejez’”, y, en relación específica con el ya mencionado “Réquiem”, “su identidad absoluta con la vida (contra la muerte), la belleza, el amor, la libertad y lo sagrado” (Alonso, 1992: párr. 17).

Evidentemente, no es posible establecer una relación de uno a uno, esto es, sostener que cada vez que aparece la mariposa en el poema ello tiene un significado preciso. Lo que sí hay es una serie de asociaciones que pueden especificarse, en tanto los contextos que rodean las mariposas rojianas son acotados. Con ciertos matices, podemos distinguir al menos tres: (a) las representaciones de la trascendencia, (b) la caracterización de la mujer y (c) las referencias a la imaginación y la fuerza creativa del artista.

(a) En relación con la trascendencia, la mariposa aparece en ciertos poemas como una suerte de puente que permite vincular el mundo concreto del hablante con las esferas de la divinidad. Esto sucede en “Metamorfosis de lo mismo”, en que la mariposa es un ente que le habla a la voz sobre Dios: “...la que más / me habló de Él esa vez fue la mariposa” (Rojas, 2009: 15). En “Versículos”, por su parte, donde encontramos un intenso intertexto bíblico con el Génesis, ella representa la capacidad de regeneración, relacionada a un ciclo de la vida: “sigue cayendo nueve meses, sube / ahora de golpe, pasa desde la oruga / de la vejez a otra mariposa / distinta” (2009: 37). Una imagen análoga es la que se presenta en “Échenle agua a los muertos”. Allí dice el hablante, a propósito de una posible resurrección: “agua madre / para que salgan / como orquídeas o / como mariposas al otro lado / de las estrellas...” (2009: 157).

En “Oda pindárica” y “El cofre”, por su parte, la mariposa aparece asociada a una suerte de infinitud cósmica con visos de trascendencia. En el primero de estos poemas, en que se dialoga con una serie de autores que sirven de referente al pensamiento del hablante, ella es una de las “fuentes” consultadas: “...o tú a ver mariposa / que no te has leído a nadie, ¿cómo es eso / de bailar en el abismo de los abismos?” (2009: 64). En “El cofre”, poema dedicado a María McKenzie, la primera mujer del poeta, muerta en su juventud, el hablante hace referencia a la desesperación que le provoca su pérdida, y en este contexto señala: “...qué hago, cómo / lo hago sin ella, a cuál / oxígeno me encomiendo, a cuál / mariposa sideral...” (2009: 104). Finalmente, el conocido “Réquiem de la mariposa” comienza con el siguiente verso: “Sucio fue el día de la mariposa muerta” (2009: 143), lo que interpretamos, a la luz de las referencias anteriores, como la decepción que provoca en el hablante la finitud de un ente vinculado con la trascendencia. El texto gira en torno de la muerte, provocada por la “Arruga”,⁷ y la mariposa, en este contexto, es la portadora de una información crucial: “cómo / o, por lo menos, cuándo” (2009: 143), preguntas referidas aquí al dejar de ser larvas y salir del miedo, esto es, desplegarse la vida como las alas de una mariposa, aunque al final la Arruga siempre venza.

(b) La representación de la mujer en los poemas de Rojas también recurre a la imagen de la mariposa, trasladando sus cualidades positivas a lo femenino, como puede verse en “Instantánea”: “por lo veloz de la tersura / gloriosa y gozosa que hay en ti, de la mariposa” (2009: 107). Nótese el uso de adjetivos cargados de connotaciones religiosas: gloriosa y gozosa apuntan a los misterios gloriosos y gozosos que forman parte del rezo del rosario, lo que nos

⁷ Esta imagen aparece en otros poemas, siempre asociada al fin inevitable de la vida. A propósito, señala May: “Desde luego ‘arruga’ es una connotación muy registrada en Rojas e implica el deterioro y también la presencia de la muerte” (May, s.f.: 85).

conecta en el plano de la alusión con el carácter trascendente que le da Rojas a la imagen de la mariposa. En “Californiana”, por su parte, la transferencia de cualidades tiene un carácter más físico. La mujer es descrita como un “...principio / del principio blanco de mariposas dado el volumen / y la velocidad del encanto...” (2009: 173). Lo mismo sucede en “Vaticinia”, donde el tú femenino interpelado es descrito como una “...cruza / trémula de alazana y mariposa...” (2009: 321). En “Cosa mentale”, por su parte, al caracterizar a la amada el hablante se permitirá una alusión a las supuestas palabras de un genio: “mentala más que nupciala / como dijo Leonardo hablando de mariposas...” (2009: 205).

(c) La tercera área de aparición de la mariposa como imagen está referida a la representación de las facultades de la imaginación y la creatividad. En “Sábeta Sancho”, poema de reminiscencias quijotescas, sostendrá el hablante que la imaginación “...se parece / a una mariposa grande de antes del Mundo...” (2009: 160). En “Féretro y más féretro” irá un paso más allá, declarando, mientras apela a su ataúd, que “Imago es más que mariposa” (2009: 326). No es posible determinar el sentido exacto que el poeta le otorga aquí a la palabra “imago”, de confusa definición en el propio latín. La asimilamos a imagen y extendemos el sentido a imaginación, estableciendo un vínculo entre ambos poemas. La mariposa, en estos contextos, se relaciona con la fuerza creativa, que es al mismo tiempo trascendida y trascendente. Tal asociación se ve ratificada por una considerable cantidad de poemas dedicados explícitamente a creadores insignes, en tanto parte importante del panteón artístico y literario de Gonzalo Rojas es concebido apelando a la vinculación entre mariposa y creación. En “Río turbio” el hablante dirá “la mariposa es terminal, Picasso / es terminal, / Picasso que inventó la mariposa / cuando entró en Jacqueline encima / de los setenta...” (2009: 110), aludiendo simultáneamente a la paternidad física y la potencia genésica en un sentido más amplio. En “El domingo en persona soñé con Juan de Yepes”, poema dedicado al autor místico más conocido como San Juan de la Cruz, el hablante declara que “Soñar con mariposa es párpado” (2009: 149), identificando lo soñado — esto es, a Juan— con una mariposa. En “Adiós a Hölderlin”, reflexionando acerca de la evolución del lenguaje poético y con un claro tono romántico-nostálgico, dirá: “serpiente se dice en todas las lenguas, eso / es lo que se dice, serpiente / para traducir mariposa porque también la / frágil está proscrita” (2009: 257). Significativo es el título del poema dedicado al autor mexicano, “Mariposas para Juan Rulfo”, en donde relacionando fertilidad física con fertilidad imaginativa, el hablante declara: “Cómo fornicarán felices las mariposas...” (2009: 273). Jorge Luis Borges también recibe la visita de los insectos alados en “Aleph, aleph”: “¿Qué veo en esta mesa: tigres, Borges, tijeras, mariposas...?” (2009: 304).

La mariposa entreteje lo trascendente, lo femenino y lo creativo. En su vuelo rasante sobre los poemas de Rojas permite trazar estelas de sentido que dicen relación con lo que está más allá, con lo que se abre a nuevas dimensiones. El poeta condensa en la imagen propiedades positivas no solo en lo tocante a la gracilidad y la belleza, sino que llega incluso a una suerte de religiosidad, vinculada al oficio del vate en ambos sentidos, como poeta y como visionario.

La zoología particular de Gonzalo Rojas incorpora además otros representantes de una fauna simbólica: el caballo,⁸ que aparece vinculado a la figura del escritor (hay poemas sobre

⁸ Sobre el sentido simbólico del caballo han escrito con detalle May (s.f.), Alonso (1992) y Coddou (2006). Respecto de la polivalencia del signo, Alonso se exclama: “Siguiendo la tradición, en la poesía de Gonzalo Rojas, este bello animal, símbolo solar y marítimo en las antiguas mitologías, aparece asociado al hombre, simboliza la velocidad, la libertad, la vida, la relación vida-muerte y también lo natural frente a lo artificial. No obstante, su capacidad evocadora es mucho más compleja y diversa, y así, representa la exaltación apasionada, la paciencia, la nostalgia, la infancia, la imaginación, el cambio, y la continuidad y, sobre todo, se relaciona intensa y definitivamente con la imagen del padre, eso sí, siempre próxima a la de la madre” (Alonso, 1992: párr. 24).

Blake, Rulfo y Círyl Connolly, así como sobre el propio poeta, que establecen la identificación); la serpiente, que se relaciona, por un lado, con el lenguaje, y, por otro, con la sexualidad; y el leopardo, que también tiene rasgos asociados a la creación.

En cuanto a los elementos naturales, además del aire, que de hecho da título a una de sus antologías anteriores, precisamente por la abundancia de alusiones en su poesía, nos encontramos con la lluvia (una lluvia absoluta como una certeza, que no cesa de caer, durante 400 años), y con el mar y los ríos, vinculados estos últimos intertextualmente a las nociones tradicionales de eternidad y flujo del tiempo. Dice el propio Rojas al respecto:

Llover [...] no significa [...] la mera situación física de estar cayendo agua. Llover en la poesía de Gonzalo Rojas tiene un sentido mucho más hondo. (Y ya alguna vez me has oído decir que un verdadero poeta registra un sistema de pensamiento como los filósofos o como los científicos, pero desde lo imaginario sin duda. Un sistema imaginario, un sistema de imaginación). [...] Llover es germinar, llover es lo húmedo. (En Ortiz, 2011: 212)

Aparece también en repetidas oportunidades el concepto Mundo, con mayúscula inicial, que abarca una totalidad cósmica de alcances harto mayores que solo el globo terrestre. El sentido que acapara mayor espacio en los poemas es la vista, así como la consiguiente alusión a los ojos, y los objetos culturales más mentados, sin lugar a dudas, son el espejo y el cuchillo. Detenerse en este último es también necesario, apelando al grueso número: del total de poemas antologados en *Quedeshím Quedeshóth*, catorce construyen imágenes en torno a este instrumento.

El propio Rojas da luces sobre el sentido del cuchillo en su obra:

Para mí, *el cuchillo guarda relación con el enigma mismo de escribir*. [...] El cuchillo es cortante, es peligroso dicen los italianos, es peligroso. Eso de escribir es un riesgo, es una apuesta, es un desafío. No es raro entonces, que el hablante en mi caso, cuando dispara el cuchillo sobre la mesa para que entre en vibración con el mundo, esté desafiando la opción de “ser”, nada menos que eso. Así este cuchillo no es un instrumento filudo y cortante nada más, sino que contiene esa otra dimensión de un pensamiento acerado que quiere entrar en contacto fresco, vivo, intenso con el “ser”. (En Ortiz, 2011: 208)

Si hay que agrupar a los distintos cuchillos según las asociaciones semánticas que van generando a lo largo de la lectura de la antología, podemos distinguir varias formaciones, algunas basadas en el aspecto físico del objeto y otras que consideran una apertura semántica mayor. Entre las primeras tenemos la presencia del cuchillo propiamente tal, como arma o instrumento. En el poema “Versículo”, por ejemplo, la muerte aparece representada a través de una imagen cotidiana de disección. El sentido de la vida del ser humano choca con la violencia de su finitud. Dice el hablante: “Hasta que es cortado y arrojado a esto vino, hasta que / lo desovan como a un pescado con el cuchillo...” (Rojas, 2009: 37). En “Desde abajo”, por su parte, el objeto está asociado a la represión concreta del cuerpo: “con un cuchillo / nos fueron marcando el lomo...” (2009: 135). “El cofre”, poema que ya señalamos como altamente biográfico, incluye la imagen para rescatar un hecho pasional: “...lo del cuchillo / no fue para tanto, perdimos / y sangramos pero ¿cuándo no se pierde?...” (2009: 104). Elementos biográficos de otro orden quedan representados en “La viruta”, en donde un defecto de la visión, una “mancha” que percibe el ojo del hablante “es como un cuchillo...” (2009: 58).

“Féretro y más féretro” también establece un diálogo con el periplo vital del poeta, quien recuerda a través del poema: “...alguien / que tengo que haber sido yo entraba y disparaba corriendo / el cuchillo” (2009: 326). Aquí el objeto sigue, sin embargo, “evolucionando”, hasta transformarse en algo más. Nos preguntamos, ¿una imagen que representa el acto creativo? El hablante dice: “este mismo cuchillo litúrgico cuya hoja / no es y al que le falta el mango...”, “cuchillín, cuchillón como un arponazo venenoso y musical” (2009: 326).

En un nivel de abstracción un poco más alto, pero siempre rescatando las propiedades físicas del cuchillo, aparece su asociación con el agua, mayoritariamente con la forma del río. En “Paisaje con viento grande” establece una comparación-metáfora que fusiona ambos elementos: “...Lebu / es un río-cuchillo que corta para abrir / lo arcano” (2009: 73). Algo análogo sucede en “Carbón”, donde río y cuchillo comparten nuevamente una imagen: “Veo un río veloz brillar como un cuchillo...” (2009: 28). “Torreón del renegado”, por su parte, llevará la vinculación más lejos, rozando nuevamente el acto creativo, gracias a una referencia a la escritura: “A esto vine, al Torreón / del Renegado, al cuchillo / ronco de agua que no escribe” (2009: 53). Otra variante líquida aparece en el poema “Ningunos”: “...ningunas / lluvias lloverán cuchillos...” (2009: 51).

El cuchillo como una imagen que sugiere más allá de su forma o función también se manifiesta en otras constelaciones semánticas. La diada amor-desamor suele ostentar la presencia de lo cortopunzante. En “Falta bencina”, por ejemplo, el hablante declara: “Pulso dos cuchillos: beso y bisturí, habré amado / torrencial, habré sangriento cortado / el gran amor...” (2009: 63). Una cara negativa del vínculo amoroso aparece en “Retrato de mujer”, donde un hablante despechado le dice a ella: “Siempre vas a tener tu noche y tu cuchillo / y el frívolo teléfono...” (2009: 88). Imagen similar es la que se genera en “Celular 09-2119000”: “...se nota el cuchillo / en lo taimado del teléfono” (2009: 224). Finalmente, en “Al dictado automático”, poema en que se recuerda a una mujer tan perdida ya para el hablante que este la imagina muerta, la pregunta final implica un corte: “...¿qué habrá sido /cuchillo de lo sido?” (2009: 229).

La última asociación de carácter metafórico que quisiéramos explorar dice relación, nuevamente, con el acto creativo, como veíamos a propósito de la presencia de las mariposas. En “Poietomancia” esto es explícito en el verso en que el hablante declara: “...todo / está escrito por el cuchillo...” (2009:24). En el poema “Críptico”, no obstante, que alude al Apocalipsis y su escritura, la vinculación es opaca. El texto termina en el siguiente verso: “...Lo / mohoso es el cuchillo” (2009: 52). Colegimos que si hay alguna alusión, es indirecta, y casi tan oscura como el título del poema. Solo podemos consignar que aquí la imagen también se asocia con la creación mediante la palabra.

5. Gonzalo Rojas es un inventor de lenguajes nuevos, un renovador del castellano que se habla en Chile o en cualquier otro rincón del mundo. Los procesos compositivos que se han descrito y las constelaciones de sentido propuestas, si bien no son exclusivos del poeta, logran en su conjunto un alto grado de originalidad. La tensión entre sintaxis y métrica que observábamos en el uso radical del encabalgamiento, en que los versos son manifestaciones de quiebre y no de unidad, permite al poeta generar al menos dos sentidos para una misma frase o incluso una misma palabra. El recurso formal en su caso es una puerta hacia la polisemia, que se aparece ante la vista de manera abrupta e inesperada, y obliga así a replantear el significado que entrega la pura audición. En segundo lugar, el despliegue creativo que alimenta su poesía de neologismos abre aristas novedosas en el mismo seno de las palabras. Rojas da cuenta de un dominio magistral de las normas compositivas de su idioma y lo aplica con un espíritu lúdico, que tuerce el sentido original de un concepto y al mismo tiempo lo refresca. Finalmente, el

vocabulario metafórico y de fuertes resonancias simbólicas que Rojas genera a partir de la repetición de imágenes, refuerzan en el nivel temático los efectos de resemantización que observábamos en las intervenciones formales ejecutadas sobre las bases métricas de sus poemas así como sobre las estructuras morfosintácticas del español.

El carácter axial de estos tres rasgos se fundamenta en dos aspectos asociados a la obra de Gonzalo Rojas. En primer lugar, y como ha quedado de manifiesto a lo largo de este recorrido, se comprueba por el abundante uso de estos recursos. El argumento cuantitativo permite observar la relevancia de las tres operaciones en la propuesta estética del autor, en tanto las utiliza con distintos matices en una amplia variedad de poemas de distintas facturas y temáticas. En segundo lugar, se comprueba por su recurrencia en el tiempo. Como se señalaba al principio, la última antología que Rojas publicó en vida fue compuesta como todas las anteriores: hilvanando un nuevo poemario a partir de obras poéticas de diferentes periodos, que se repiten reordenadas (barajadas) en distintos volúmenes. A propósito explica Fabienne Bradu que en la obra de Rojas impera un “principio de repetición”, que lo lleva, entre otras cosas, a rescatar y reeditar insistentemente un conjunto de poemas. El fundamento de esta práctica está en la propia concepción de obra del autor: “Si bien para muchos un libro se antoja un producto definitivo, algo así como la culminación de un esfuerzo de largo aliento, para Gonzalo Rojas un libro era solo un alto provisional en el largo camino hacia el libro único que nunca vería en vida” (Bradu, 2013: 8). Los recursos analizados, por ende, se manifiestan en distintas épocas creativas del poeta —se repiten, como apunta la crítica—, marcando un ritmo de largo aliento.

El objetivo del ejercicio aquí esbozado no ha sido desguazar su lengua particular, sino infiltrarnos, como decíamos al comienzo, en el taller creativo del autor. De allí la atención en los detalles y la reordenación de tantos versos en busca de paradigmas significantes y significativos. Su obra, rica y compleja, bien amerita el esfuerzo.

Bibliografía

- Aguar e Silva, V.M. (1999). *Teoría de la literatura*. Madrid, Gredos.
- Alanís Pulido, A. (2007). “Soy un aprendiz lentiforme. Entrevista con Gonzalo Rojas”. *Acequias* 37: 12-15. En http://itzel.laguia.mx/publico/publicaciones/acequias/acequias37/soy_aprendiz_lentiforme.pdf (consultado el 31/09/2020).
- Alonso, M.N. (1992). “Mariposas, caballos y dragones. Lo que es del fuego al fuego”. En Alonso, M.N., Rodríguez, M. y Triviños, G. *Cuatro poetas chilenos*. Santiago de Chile, Lar. En <http://www.gonzalorojas.uchile.cl/estudios/nieves.html> (consultado el 31/09/2020).
- Bradu, F. (2013). “Gonzalo Rojas. De la repetición y del relámpago”. *Revista de la Universidad de México* 111: 6-13. En <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/3f5c73f3-5aa3-4141-8856-14ddb668f89e?filename=gonzalo-rojas-de-la-repeticion-y-del-relampago> (consultado el 31/09/2020).
- Coddou, M. (2006). “El símbolo del caballo en la poesía de Gonzalo Rojas”. *Alpha* 22: 191-197. DOI <https://doi.org/10.4067/s0718-22012006000100013>
- _____. (1986). *Nuevos estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas*. Santiago de Chile, Sinfronteras. En http://www.archivochile.cl/Cultura_Arte_Educacion/gr/s/grsobre0023.pdf (consultado el 31/09/2020).

- Giordano, J. (1987). “Gonzalo Rojas: su diálogo con la poesía actual”. *Dioses, antidioses... Ensayos críticos sobre poesía hispanoamericana*. Concepción, Lar. En <http://www.gonzalorojas.uchile.cl/estudios/index.html> (consultado el 31/09/2020).
- Guillén, C. (2006). “De algunas querencias formales y temáticas”. En Pizarro, A. (comp.). *Silencio, zumbido, relámpago: la poesía de Gonzalo Rojas*. Santiago de Chile, USACH.
- May, H. (s.f.). *La poesía de Gonzalo Rojas*. *Archivo Chile*. En https://www.archivochile.com/Cultura_Arte_Educacion/gr/s/grsobre0019.pdf (consultado el 10/04/2020).
- Ortiz Veas, M. (2011). “Gonzalo Rojas: Transcripción de un balbuceo sobre el poema ‘Carbón’”. *Atenea* 503: 205-218. DOI <https://doi.org/10.4067/s0718-04622011000100011>
- Rodríguez Padrón, J. (1987). “La poesía de Gonzalo Rojas”. *Revista de filología, Universidad de La Laguna* 6-7: 395-406.
- Rojas, G. (2009). *Quedeshím Quedeshóth*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- Valéry, P. (1958). “Poetry and abstract thought”. *The art of poetry*. Princeton, Princeton University Press.
- Valle, G. (2001). “Casi todo es otra cosa para Gonzalo Rojas”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 611: 75-81.

* * *

RECIBIDO: 01/07/2020
VERSIÓN FINAL RECIBIDA: 05/07/2020
APROBADO: 06/07/2020