



EL DESNACIDO: ALTERIDAD Y TIEMPO

Aquellos lectores que en 1948 abrieron el ejemplar de Valparaíso de *La miseria del hombre*, de Gonzalo Rojas, o los que se demoren ahora en el primer poema de *Íntegra*, sus obras completas, hallarán de inmediato extrañeza y verdad.¹ Ese poema inicial, escrito en 1940, se llama «El sol y la muerte» (19-20). El sujeto habla de una ceguera o de ojos vacíos frente al sol, «quemados para siempre», y reconoce en su propia humanidad, que debe avenirse al tiempo mortal y al ansia del cuerpo viviente –que, mientras vive, muere «en los pechos y los labios las formas de la muerte»–, el límite para dar lugar al rayo y al fuego que lo atraviesan. El sujeto ha perdido el fundamento del ser en el mundo pero se sabe doble: *es* doble. Y también se sitúa, como todo hombre moderno, en una duplicidad: la encrucijada temporal entre lo transitorio y lo eterno. Pero esa otra lengua que habla en su lengua –lengua materna y lengua infinitamente otra– lo ha partido y también lo ha parido en dos:

«Me parieron dos vientres distintos, fui arrojado / al mundo por dos madres, y en dos fui concebido, / y fue doble el misterio, pero uno solo el fruto / de aquel monstruoso parto. // Hay dos lenguas adentro de mi boca, / hay dos cabezas dentro de mi cráneo: / dos hombres en mi cuerpo sin cesar se devoran, / dos esqueletos luchan por ser una columna» (19).

Alteridad y agonía en la palabra dicha se manifiestan como ritmo, es decir, como alternancia y compás en una lengua tartamuda que

nombra siempre el otro lado que los ojos ciegos no pueden integrar como un Todo, un absoluto –«Mi lengua tartamuda / que nombra la mitad de mis visiones / bajo la lucidez / de mi propia tortura, como el ciego que llora / contra un sol implacable» (19-20)–, en ese ritmo, respirado y tartajeante, en el que el español se hace progresivamente síncopa, asma, ahogo, resuello y, de súbito, destello. En esa fulguración, la tartamudez se torna cántico reencontrado en el *rhythmus*. Así habla el sol por la boca del ciego encadenado por el tiempo que estalla en lengua torrencial, porque la poesía es su lengua: «Abro mis labios, y deposito en la atmósfera un torrente de sol, / como un suicida que pone su semilla en el aire / cuando hace estallar sus sesos en el resplandor del laberinto» («La poesía es mi lengua», 23).

El primer poema de *La miseria del hombre* (Valparaíso, 1948) tiene una fuerte marca programática, y fue Hilda May la que advirtió que ese poema que encabeza la obra «responde a la intención de hacer patente esta herida desde la que va a decir el mundo: no soy uno, soy dos, pero además soy uno». ² Esta dualidad con la cual se abre la poesía de Rojas no responde sólo a su imaginario particular sino que también forma parte de un aspecto que lo excede y expande. Coincide con un rasgo del sujeto imaginario de la poesía hispanoamericana que comienza a escribirse alrededor de los años cuarenta pero se integra a una honda tradición, de la cual la poesía de Gonzalo Rojas –especialmente en sus dos primeros libros, *La miseria del hombre* y *Contra la muerte* (1964)– es uno de los ejemplos más cabales: una lógica poética de la alteridad que manifiesta, a su vez, un fenómeno iniciado en Occidente en el siglo XIX y que consistía en una doble vacancia, la pérdida de la individuación y la pérdida del fundamento divino para el sujeto y su palabra. Ambos aspectos habían hallado tanto en la filosofía como en la poesía de Friedrich Nietzsche su máximo despliegue, pero tuvieron su larga descendencia en Occidente y su precisa aparición en la poesía. O, mejor dicho, la poesía misma permitió percibir con agudeza los alcances de esa mutación.

EL ARTISTA DIONISIÁCO

Antes de *El nacimiento de la tragedia* (1871), Nietzsche había iniciado su perspectiva de lo dionisiaco como un filólogo que polemizaba con la filología clásica en varios escritos. En esos primeros escritos lo dionisiaco se insinuaba como un impulso extático que se formaba en la danza, la exteriorización del instinto y la Naturaleza en estado de emoción. Ese impulso encarnado

provocaba la restauración o la reconciliación del vínculo entre la humanidad y la naturaleza, que se consideraba perdido o eclipsado por la racionalidad instrumental. Tal rasgo, manifiesto en un sujeto que ve arrasado su principio de individuación para dar lugar a la embriaguez, que trastorna todos los sentidos y produce una expansión ayoica, retorna a una experiencia originaria, en el sentido de arcaica. No se trata, como sugirió Gutiérrez Girardot en su análisis del vínculo de Nietzsche con la filología griega, de un antirracionalismo, sino más bien del símbolo de formas alternativas del pensamiento.

La sustancia de ese instinto primordial es la música, negación del *principium individuationis*. La música pasa por la embriaguez pero también se trata de un lenguaje y, en consecuencia, la conciliación con la naturaleza contempla las manifestaciones de la lengua como instinto por excelencia. Nietzsche llama dionisiaca a su doctrina estética. «Para el filólogo, el estudio del lenguaje bajo la perspectiva de la música constituye la métrica», escribe Gutiérrez Girardot.³ También se trata, entonces, de una teoría del ritmo. Así, en *El nacimiento de la tragedia*, Nietzsche describe al artista dionisiaco como aquel que «se ha identificado plenamente con el Uno primordial, con su dolor y su contradicción, y produce una réplica de ese uno primordial en forma de música, aun cuando, por otro lado, ésta ha sido llamada con todo derecho una repetición del mundo y un segundo vaciado de sí mismo [...]. Ya en el proceso dionisiaco el artista ha abandonado su subjetividad: la imagen que su unidad con el corazón del mundo le muestra ahora es una escena onírica, que hace sensibles aquella contradicción y aquel dolor primordiales con el placer primordial propio de la apariencia. El “yo” del lírico resuena, pues, desde el abismo del ser: su “subjetividad”, en el sentido de los estéticos modernos, es pura imaginación».⁴

Nietzsche –que en el prólogo retrospectivo de 1886 se lamenta: «Lo que entonces tenía que decir no me atreví a decirlo como poeta»– halla en el ritmo poético una evidencia de esta mutación y puede convalidar desde allí la escisión del sujeto unitario que se desdobra en su apariencia, es decir, en un sujeto vaciado de sí que es, también, *otro*. Este momento de la modernidad halla en la poesía su piedra de toque. Mientras Nietzsche publica en 1871 *El nacimiento de la tragedia*, Arthur Rimbaud escribe las llamadas «cartas del vidente» a Georges Izambard y Paul Démeny, en las cuales se cifra esa misma escisión en su célebre fórmula «Je est un autre» [Yo es otro]: «Es falso decir: yo pienso: sería mejor decir: se me piensa. –Perdón por el juego de palabras–. Yo es otro».⁵ Este

momento forma parte de una vasta tradición moderna, en la cual Nietzsche, que nunca se alejó de la poesía, obra como un pivote; y que también tuvo, en el descubrimiento freudiano, sus derivaciones. Corresponde a aquello que Jürgen Habermas caracterizó, en *El discurso filosófico de la modernidad*, como una crítica de la razón instrumental que somete la naturaleza a su dominio para alcanzar la productividad y la riqueza, y establece una alienación del sujeto respecto de la naturaleza misma.⁶

Ese aspecto, que nacía con lo dionisiaco en el Nietzsche temprano y que indagaba lo otro de la razón, situaba en lo arcaico menos una exaltación del pasado que una futuridad de lo originario. En *Así hablaba Zaratustra*, Nietzsche modela una primera imagen del eterno retorno de lo mismo (*ewige Wiederkehr des Gleichen*). Habla de un pórtico de dos caras al que concurren dos caminos enfrentados, uno que va hacia atrás y otro que va hacia adelante, pero cada uno de ellos «dura una eternidad». Sobre ese pórtico está escrita la palabra *Instante*: «“¡Mira este instante!”», dice Zaratustra. A partir del pórtico llamado *Instante* corre hacia atrás una calle sin fin: detrás de nosotros yace una eternidad. ¿Acaso no tendrá que haber recorrido alguna vez esta calle todo cuanto *puede* correr? ¿Acaso no tendrá que haber ocurrido ya alguna vez cada una de las cosas que *pueden* ocurrir?».⁷ La temporalidad implícita en ese modelo habla de un eterno retorno como una continuidad que abjura de la idea perfectible del progreso y exalta en su lugar la irrupción de un instante único, de un éxtasis que hunde al sujeto mismo en un tiempo y un espacio alternos, alternativos, y desata lo imprevisible, lo inaudito, lo que irrumpe como un relámpago en lo oscuro: amor, poema, redención. A ese éxtasis lo llamaba Rimbaud «el desarreglo razonado de todos los sentidos». Nietzsche fue contemporáneo de Rimbaud y de Mallarmé, y como señala Habermas:

«La razón centrada en el sujeto queda ahora confrontada con lo absolutamente otro de la razón. Y como contrainstancia de la razón Nietzsche apela a las experiencias de autodesenmascaramiento, transportadas a lo arcaico, de una subjetividad decentrada, liberada de todas las limitaciones del conocimiento y la actividad racional con arreglo a fines, de todos los imperativos de lo útil y de la moral. La vía para escapar de la modernidad ha de consistir en “rasgar el principio de individuación”».⁸

POÉTICAS DE LA MODERNIDAD

Así la revolución poética del siglo xx no comenzó en el siglo xx sino en el siglo xix cuando el vasto sujeto romántico fue destro-

nado, el yo perdió su fundamento unitario y Nietzsche ya había rasgado en lo dionisiaco el principio de individuación. En la poesía europea el sujeto había comenzado a escindirse o vaporizarse para siempre. El pensador francés Alain Badiou habló de dos modos: cuando Rimbaud colma de sarcasmo la «poesía subjetiva» o cuando Mallarmé establece que el poema sólo se da si su autor como sujeto se ha ausentado. La transfiguración del objeto en idea en Mallarmé conlleva la vaporización del yo –y su paso del *je* al *soi-*. «El desarreglo razonado de todos los sentidos» en Rimbaud, por el cual los objetos se vuelven visiones alquímicas del verbo, conlleva la duplicación del yo unitario.⁹ La frase de Rimbaud «Je est un autre» en cierto modo clausuraba la poesía del siglo XIX. El «Coup de dés» de Mallarmé es el poema de la identidad perdida. Ya no hay en la poesía de Occidente sujeto unitario, y ello se corresponde también con la pérdida del fundamento trascendente, con la destitución del Logos divino como garante de la subjetividad.

Como la contracara de la escisión subjetiva, de una subjetividad que no puede ya fundamentarse en la trascendencia, este carácter aparece en la idea de la muerte de Dios. Una larga sombra de su vacío llegaba a través del siglo XX hasta los años treinta, en los que una revista como *Acéphale* –donde escribían, ya en disidencia con el surrealismo, Georges Bataille, Roger Caillois, Pierre Klossowski y André Masson, entre otros– recuperaba la filosofía de Nietzsche para afirmar al dios Dioniso contra el Crucificado y una especie de sacralidad ateológica. Ese nuevo sujeto que se infundamenta aparece como el «acéfalo», versión desplazada del superhombre. Una vez más se manifiesta en un tiempo que se vuelve irrupción, éxtasis, presencia que sobreviene bruscamente. Bataille escribe:

*«El acéfalo expresa mitológicamente la soberanía consagrada a la destrucción, la muerte de Dios, y en esto la identificación con el hombre sin cabeza se compone y se confunde con la identificación con lo sobrehumano que ES por completo “muerte de Dios”. Superhombre y acéfalo están unidos con igual brillo a la posición del tiempo como objeto imperativo y libertad explosiva de la vida. En uno y otro caso, el tiempo se convierte en objeto de éxtasis e implica en segundo término que aparezca como “eterno retorno” [...] o como “catástrofe” (sacrificios) o incluso como “tiempo-explosión”».*¹⁰

Entre 1936 y 1939, arrebatándole Nietzsche a los fascistas y vindicando medio siglo después el llameante legado dionisiaco, aquellos «acéfalos» de la revista de la conjuración sagrada resue-

nan intempestivamente en la poesía latinoamericana aunque se desconozcan. De pronto esa tradición que no dice su nombre, como un eco ustorio reaparece allí, especialmente en los poetas de la segunda vanguardia, la que se inicia en los años cuarenta. Reaparece, por ejemplo, en la poesía de la otredad de Octavio Paz y en la poesía incandescente y torrencial de Gonzalo Rojas.

La poesía de América no fue ajena a esta instancia de la subjetividad decentrada. El propio Rubén Darío, poeta moderno que había enarbolado la sagrada Harmonía como fundamento del ser, lo sospechaba. Bajo la impronta del pitagorismo, la Harmonía era figura de la ley de la analogía universal, el universo mismo que ritma en el poema y en el verso, la celeste unidad que hace brotar en el sujeto mundos diversos y pitagoriza en las constelaciones. Pero Darío ya intuía hacia principios del siglo xx, con terror secreto, que en el ritmo del poema el cuerpo también se abría a la dualidad, a la pérdida, al gasto, y no podía señalarlo sino como desgarramiento y locura. Lo sensitivo del cuerpo que en el ritmo irrumpe como alternancia deriva en alteridad. Aquel yo duplicado de *Cantos de vida y esperanza* («Yo soy aquel que ayer nomás decía») no puede ser «yo es otro» de Rimbaud, pero es un yo que quisiera ser otro, el combate del dos en sí mismo:

«Pero ¿qué voy a hacer, si estoy atado al potro / en que ganado el premio, siempre quiero ser otro, / y en que, dos en mí mismo, triunfa uno de los dos? / En la arena me enseña la tortuga de oro / hacia dónde conduce de las musas el coro / y en donde triunfa augusta la voluntad de Dios». ¹¹

Una década después César Vallejo comienza a situar en el centro del sujeto una oquedad: no es el hidalgo, sino el *hifalto*. Y si a lo largo de *Los heraldos negros* el Dios se duele o se curva en tiempo y se repite y pasa, el yo nace del ocaso: «Yo nací un día / que Dios estuvo enfermo. / Grave». ¹² Perdido el fundamento del Uno que triunfaba del dos, ahora la escisión del yo produce la duplicación, la dispersión, la multiplicidad. «Yo no soy una personalidad, yo soy un cúmulo de personalidades», escribía Girondo; y Borges proclamaba la nadería de la personalidad. En el ocaso de esa década en la que se manifiesta el sujeto imaginario de las vanguardias históricas –el sujeto hifalto en *Trilce* (1922), de César Vallejo; el sujeto desagregado en cada percepción de *Fervor de Buenos Aires* (1923), de Jorge Luis Borges; el sujeto hipertrofiado en *Altazor* (1931), de Vicente Huidobro; el sujeto metonimizado en la materia de *Residencia en la tierra* (1933), de

Pablo Neruda o el sujeto diseminado en *Espantapájaros* (1932), de Oliverio Girondo— surge un cambio hacia 1937, el año en el cual José Lezama Lima publica el poema «Muerte de Narciso». Narciso que se desdobra en la *imago* para entrar en una serie incesante de semejanzas y progresar como una sustancia que sustituye o encubre la vacuidad; Narciso especular en una imagen y en otra y en otra. En ese poema aquella escisión entre el sujeto y su apariencia imaginaria de la que hablaba Nietzsche se complementa mediante la condición necesaria para que Narciso se duplique en la imagen especular que abraza: la muerte. Narciso debe morir como sujeto para progresar como imagen: en *Nostalgia de la muerte* (1933-1938), de Xavier Villaurrutia, y en *Muerte sin fin* (1939), de José Gorostiza, la muerte es la instancia decisiva para que un sujeto hasta entonces consistente se desvanezca. Ese momento narcisista de la poesía hispanoamericana es la instancia previa a la dimensión transformadora, productiva de la escisión: la *alteridad*, que tuvo en Octavio Paz y en Gonzalo Rojas dos articulaciones ejemplares y complementarias.

La lógica de la alteridad del imaginario poético latinoamericano consiste en asumir un sujeto que habita a la vez, en tensión irresoluble pero en una circularidad alterna, una dualidad que lo constituye. Esa dualidad puede alcanzar sin duda, si no una síntesis, una plenitud consagrada en el erotismo como un acto primordial en el cual la diferencia se sublima en comunión pero a la vez en lucha. Esto se manifiesta muy tempranamente en Octavio Paz y con aguda autoconsciencia hasta una espléndida culminación en uno de los poemas centrales de la poesía latinoamericana: «Piedra de sol» (1957), que cierra el ciclo de los poemas reunidos en *Libertad bajo palabra* (1960). El poema suele ser la fábula de una tensión, como anticipamos, el espacio de lo indecible en la dualidad, que sólo podría reunirse en un instante único de plenitud. De allí que el modelo de esa fusión de contrarios sea el encuentro amoroso, ya presente en los quince poemas eróticos del segundo libro de Paz, *Raíz del hombre* (1937). En él ya podía percibirse una teoría de la sexualidad en la que «el abrazo carnal era una repetición instantánea y en miniatura del proceso cósmico [...]. Caída [en un espacio infinito] que era un regreso al origen, al principio, pero asimismo, después de unos eones o unos segundos, una resurrección».¹³ Es decir, ya puede distinguirse claramente una lógica de la alteridad resuelta en el ápice del instante y a la vez la figura de una temporalidad cíclica, como un eterno retorno: regreso y resurrección.

Aquel decentramiento del sujeto que había surgido a partir de la experiencia del artista dionisiaco, reaparece en la poesía. El sujeto puede hundirse en un instante único y vertical que lo reúna con la unidad perdida liberándolo momentáneamente de la enajenación cotidiana: el yo podría vivir su alteridad como reconciliación. El poema surge como el espacio imaginario donde es posible regresar, por la vía discursiva y en la morada de una imagen, a esa unidad originaria. Por esa razón Gaston Bachelard sugiere que el instante poético es una relación armónica de dos contrarios como conciencia de lo ambivalente, es decir, del modo particular en que el poeta en el poema «vive en un instante los dos términos de sus antítesis». ¹⁴ Al buscar el instante vertical, como un precipitado de un tiempo mítico, de un tiempo *otro*, la poesía de Octavio Paz reiteraba una típica configuración de su imaginario como un imaginario moderno: lo *indecidible* en el seno mismo de la fusión analógica. El poema como ese hiato por el cual, en el cual, resplandece la otredad en el relámpago del instante. El cruce entre lo transitorio y lo eterno. «La otredad –definió Paz en *Los signos en rotación*– es ante todo la percepción simultánea de que somos otros sin dejar de ser lo que somos y que, sin cesar de estar donde estamos, nuestro verdadero ser está en otra parte. En otra parte quiere decir: aquí, ahora mismo mientras hago esto o aquello». ¹⁵

LA LÓGICA DE LA ALTERIDAD

La poesía de Gonzalo Rojas manifiesta de modo eminente la alteridad como efecto de la pérdida del principio de individuación, que halla otra temporalidad en el eterno retorno de lo mismo y en el instante eterno. No es aventurado afirmar que se trata de una poética dionisiaca según los términos que anticipamos al comienzo. Se manifiesta, por ejemplo, en la duplicación del sujeto del poema en un relato biográfico. Suele decirse que el conocimiento de la biografía de Rojas proporciona claves para entender de un modo más cabal su poesía y que él mismo dotó de numerosas marcas autobiográficas su discurso poético. Pero también podría afirmarse que el valor de su relato biográfico tiene la capacidad de mitificar al sujeto imaginario del poema. Es decir, el relato biográfico de Rojas conforma una especie de autoficción cuya prueba documental es menos relevante que su verosimilitud poética, aun cuando los hechos sean objetivamente verdaderos. Así el sujeto imaginario de la poesía de Rojas es una especie de encarnación fabulosa de un poeta que parece vivir anticipadamente o, mejor dicho, vivir sin más para que fulgure otra vez la experiencia y re-

torne bajo su iluminada forma rítmica: «En varios texto míos me anticipé, me adelanté, preví. Ese prever, ese ver antes, lo registré no sólo en mis versos, que son derivaciones, segregaciones del pensamiento de uno nada más: lo he visto en mi vida» (168). Esos hechos son relatados, contados y escritos varias veces, desde en entrevistas hasta en declaraciones y prólogos, especie de manifiestos estéticos, o bien como anécdotas que parecen ejercicios iniciáticos. Hay allí un despliegue de la alteridad, una dimensión dual entre vida y poesía, ejercidas por un sujeto que se desdobra en su apariencia para hallar el sentido de su acto. En la gran edición de su poesía completa, *Íntegra*, contamos con numerosos textos dispuestos por la editora, Fabienne Bradu, que acompañan sabiamente los poemas originales.

Veamos un caso. Una noche en Valparaíso, a las orillas de un barranco donde rompen las olas, el poeta trabajaba en sus papeles de profesor y la luz eléctrica se interrumpió en la casa. En la oscuridad de la noche salió a la terraza y ante el océano y la ciudad no oyó nada, ni siquiera el ruido de las olas, ni vio luz alguna, ni siquiera una estrella. «Quedé en la opacidad y la oquedad absolutas», dice Rojas (145). Había sentido de golpe la intuición de la nada. Pronto volvió la luz y escribió el poema «Al silencio», pero sintió que no estaba terminado. Así lo publicó, en la revista *Pro-Arte*, de Santiago de Chile, en 1949. Pero el poema continuó progresando oscuramente y un día, en un tranvía, le llegaron los tres versos finales, que hablan de esa única voz del silencio que no podía contener ni todo el hueco del mar ni todo el hueco del cielo: «Porque te sobra el tiempo y el ser, única voz, / porque estás y no estás y eres casi mi Dios, / y casi eres mi padre cuando estoy más oscuro» (144). La dialéctica de voz y silencio, como la dupla de Dios/oscuridad, sirve para señalar dos campos semánticos en confluencia a partir de este poema que abre la colección *Contra la muerte*, de 1964. El silencio, como una dimensión que parece suspender el mundo en la realización de una nada, implica, por una vía negativa, el grado más superlativo de la voz. Estar y no estar suponen la marca de esa dualidad, que se confunde con el ser y el no ser, con el tiempo y el no tiempo. Es en esa dualidad de lo negativo –como finitud en el tiempo– y de lo positivo –como totalidad realizada– que irrumpe un hiato pleno, cargado de sentido, luminoso en esa sola aparición que contrarresta lo oscuro como un relámpago. Esa dualidad entre voz y silencio también se manifiesta entre oscuridad y luz. La luz que irrumpe como el relámpago en la noche obra en la dualidad, y así lo reconoce el final

del poema: «Casi eres mi padre cuando estoy más oscuro». Y así la voz trascendente del silencio se encarna en palabra tal como la luz irrumpe en la oscuridad y se vuelve vocablo. Otra mítica y muy conocida escena autobiográfica de Gonzalo Rojas alude a otra noche de tormenta, a los cinco o seis años, cuando un rayo cruzó el cielo negro del Arauco y uno de los siete hermanitos de Gonzalo dijo la palabra *relámpago*. Fue como la revelación de un dios que viviese en el vocablo, ardiendo. Menos que la centella, la irrupción luminosa del lenguaje fue lo que el niño oyó y comprendió:

*«Vi al relámpago y lo oí; sobre todo lo oí cuando uno de mis siete hermanitos dijo como un conjuro la palabra primigenia en lo te-trasilábico y esdrújulo de su fulgor: RE-LÁM-PA-GO. Lo cierto es que a contar de ese minuto se me dio para siempre la revelación de la palabra, que pudo mucho más que la cohetería toda del cielo. [...] Ese niño que fui yo –en esa noche de ese invierno en mi Lebu natal– recibió en lo centelleante del fenómeno la iluminación del Todo y, desde ahí, del instante».*¹⁶

Así aparece la palabra, como un *fiat lux* mitológico que se duplica en la vocecita del niño. Asimismo, el silencio se inscribe en la lengua a través de la voz. Y así es que esta alteridad de voz y silencio se *encarna* –en Rojas la metafísica siempre es orgánica y el silencio de la nada escande las notas en la lira de la sangre– en una oralidad respirada: cada palabra surge exhalada después de una aspiración del aire. Y así integra en esa corporal metafísica la tartamudez y el asma del hombre como forma rítmica de la voz poética, que de poema a poema va imponiendo la sintaxis de una música alterna que tampoco es la de la tradición hispánica del verso. Gonzalo Rojas habla de la «gracia de lo irrespirable», y otras veces de larga expiración, lo que llevó al lingüista Nelson Rojas a mencionar, en su estudio sobre el poeta, una «sintaxis hablada» y a la vez «tartamudeante», que «se interrumpe y no concluye una oración, repite, recomienza, abre paréntesis pertinentes y no pertinentes».¹⁷ Véase el comienzo de este poema de 2007, «Beatrice», en el cual además sigue latente el juego de dualidad y unidad:

«Cierra los / ojos, mu- / jer de / sangre y pétalos, es- / cucha: / -aquí hay 2 y / estos 2 son 1, desengánchelos, a- / puéstenlos, ¡míse-ros morituri, vienen / de Rapallo y Lebu [...]» (779).

EL HIJO ES EL PADRE

Otro ejemplo de alteridad en el tiempo del eterno retorno se une a la duplicación de padre/hijo. Por ejemplo, a través de otro rela-

to mitologizante: la imagen del caballito en el que se desplaza la figura del padre. El padre minero de Gonzalo Rojas, que murió a los cuarenta años, cuando el poeta no llegaba a los cinco, le dejó un recuerdo a cada uno de los ocho hermanos. A Gonzalo le tocó un caballito rojizo, que pastaba en los potreros, frente al mar de Lebu. Semana tras semana lo miraba, como si en él regresara la presencia paterna. Pero un día se lo robaron. Dijo el poeta:

*«Con ese despojo se me produjo la mutilación real del padre. Fue como un juego de transferencias. Con el robo de ese caballo me han robado la niñez, me han robado el mundo, la presencia».*¹⁸

Ese caballo, metonimia de la figura paterna, gesta paradójicamente la mutilación de dicha figura al ser robado. La pérdida del padre es la de aquel que instaura con su ley el ingreso al mundo simbólico del hijo, que constituye la adquisición de la lengua, que se transmite bajo la forma de la lengua materna.

La pérdida de la infancia en el robo del caballito rojo como escena poética pone al hijo a la intemperie, al aire mortal en el que la lengua se despliega. Pero al mismo tiempo, en esa pérdida, el objeto robado debe ser sustituido por la imagen lingüística, es decir, restituido por la palabra poética. Allí el hijo se transforma en el padre, en la medida en que asume el lenguaje como el único lugar en el cual el caballito puede ser recuperado, y, en él, lo paterno. Ha perdido al padre, ha perdido el objeto que lo simboliza y al nombrarlo se produce a la vez una regresión al origen, a la infancia en la que el padre no ha muerto. La muerte, el momento tanático, no desaparece sino que se integra y es la lengua la hacedora de un duelo y de una resurrección. Ese aspecto se vincula directamente con uno de los poemas más extraordinarios y conocidos de Gonzalo Rojas, «Carbón» (159-160), publicado en *Contra la muerte* (1964), que también es un ejemplo de la lógica de la alteridad, en la cual la apariencia de lo doble restituye lo perdido en un regreso que presentifica el pasado.

«Carbón» refiere la anécdota de la aparición del padre minero muchos años después de su muerte, en una visión nocturna que surge del sueño, una imagen junto al río que parte Lebu, la tierra natal del poeta, en dos mitades: el río que brilla veloz como un cuchillo. El padre viene mojado y desprende un olor a caballo, también mojado, en medio de una noche de lluvia torrencial atravesada súbitamente por un rayo. El relámpago otra vez divide el tiempo con la irrupción de un instante que se vuelve esa palabra donde renace el muerto, que otra vez un caballo metonimiza. El

río brillante que parte la tierra y el rayo que parte el cielo, cuchillos en lo oscuro, están dividiendo el tiempo: un tiempo de la mortalidad y un tiempo suprahistórico. Como ellos el padre irrumpe, también, atravesando el río del tiempo. En medio de la noche derrumbada no hay novedad, es decir, no hay sucesión ni sorpresa que marquen cambio o duración. El presente del verbo *ser* («*Es* él. Está lloviendo. / *Es* él. Mi padre *viene* mojado. *Es* un olor / A caballo mojado. *Es* Juan Antonio Rojas / Sobre un caballo atravesando un río») afirma la magnitud de la presencia, afirma el instante de una epifanía que recorta un relámpago. La palabra, en el poema, regresa al origen: el padre vuelve a la palabra, en medio de la noche, tal como el silencio volvía a la voz proferida sobre el mundo, boca de sombra que es (casi) otro padre. «Madre, ya va a llegar: abramos el portón», ordena el hijo en el poema. Pero la madre también ha muerto. El poema finaliza con una apelación donde confluyen los tiempos y el padre se halla allí bajo la lluvia «padre o fantasma» esperando cruzar el umbral que es el linde entre la vida y la muerte, entre la presencia y la ausencia, entre lo perdido y lo recuperado. En esta alternancia del dos se juega la alteridad que retorna de lo uno a lo otro: «Pasa, no estés ahí / mirándome, sin verme, debajo de la lluvia».

El silencio como única voz que está y no está tiene el mismo valor que el relámpago en la irrupción de la palabra primigenia. Asimismo, en uno y en otro poema, la paternidad denota la dimensión de lo divino. Por eso la escena de «Carbón» y la escena del relámpago confluyen en un mismo ámbito para el imaginario poético de Rojas. Todo ello, de nuevo, es el indicio en la palabra de la redención del instante. Es el asalto de aquello que el poeta llamó desde siempre lo *numinoso*, cuya valencia, en la poética de Rojas, es la misma que la de la *otredad* en la de Octavio Paz. Dos formas de la alteridad en la poesía hispanoamericana posterior a 1940.

Sin duda Rojas leyó el libro de Rudolf Otto *Das Heilige* (1917) bajo el título de *Lo santo* a poco de ser traducido al español en la edición de la *Revista de Occidente* (Madrid, 1928). Y Walter Otto había escrito en 1933 el libro *Dionisos*, que se vincula con la alteridad en la ruptura del principio de individuación. Dionisos, hijo de Zeus y de una mortal, expresa la asociación de lo celeste y lo terreno y el mito del doble nacimiento. «Aquel nacido de este modo no es solamente quien grita de alegría, quien aporta la alegría; es el dios doloroso y que muere, el dios de una contradicción trágica. Y la violencia interior de esta doble naturaleza es tan grande que entra como una tempestad en medio de

los hombres», escribe Walter Otto.¹⁹ El imaginario de Rojas no es ajeno a esta noción dual desde el primer poema de su obra, como señalamos al principio. Baste señalar que en Gonzalo Rojas hallamos, además de varias declaraciones, una referencia explícita en su conocido poema «Numinoso», de *Oscuro* (1977), que finaliza: «No / somos de aquí pero lo somos: Aire y Tiempo / dicen santo, santo, santo» (214). Este texto remite a esa misma constante dionisiaca de la poética de Rojas, aquella contradicción trágica que refería Rudolf Otto: la capacidad humana de aludir y aun de referir el verbo sagrado desde una condición de miseria y finitud, de lastre temporal; un verbo sagrado que alienta en el lenguaje inevitablemente profano pero que se revela con un «oficio ciego», gracias a un «ejercicio de diamante». Esta asunción todavía determina ciertas elecciones léxicas y, sobre todo, sintácticas y rítmicas. Como si una particular estructuración sintáctica en estrecha combinación con un esquema rítmico que crea un lenguaje de intermitencia pasional, de bruscos cortes de sentido, de sorpresas, favoreciera la aparición de lo numinoso. Desde los patrones rítmicos, desde el juego de repeticiones y equivalencias que determinan una sintaxis y, en suma, una dicción particular, lo numinoso *tiene lugar*. Dicho de otro modo, lo imaginario alcanza su realización mediante el poema como dispositivo verbal. Gonzalo Rojas es muy explícito al respecto cuando se refiere a la noción de cántico:

*«Pound nos enseñó esa dualidad en el oficio poético: la poesía como speech, como diálogo o conversación, o sea, la poesía coloquial, frente a la poesía como cántico. Yo estoy por el rescate de la poesía como cántico. Después de tanta negación que se ha hecho de lo rítmico, no se me ofrece el pensamiento poético sino desde el rythmus. Desde el respiro, pero un respiro sagrado, un respiro numinoso. La palabra no es mía y la he reiterado muchas veces. En alemán lo numinoso o santo se dice das Heilige. Rudolf Otto, célebre investigador, habló esparcidamente sobre esta idea de lo santo o sagrado en la poesía, santo o sagrado que a mí se me entrega desde la dimensión fónica, de allí que yo respete tanto esta dimensión rítmica que se avvicina a lo señalado como canto o cántico».*²⁰

Rojas evoca al padre pero también al hijo, a su primer hijo, en el poema de *La miseria del hombre* «Crecimiento de Rodrigo Tomás» (85-88), cargado de la mitificación de la idea misma de paternidad y a la vez inscripción de su primer gran amor juvenil. Génesis y repetición: «Libre y furioso, en ti se repite mi océano

orgánico, / hijo de las entrañas de mi bella reinante», comienza. En ese doble gestado que es el hijo se reiteran, a la vez, futuridad y regreso a un origen, que se duplica también en la alteridad de la madre. El erotismo no sólo significa la fusión de los cuerpos en un instante eterno, sino también la fecundación, el engendramiento. Lo maternal es un orden más elemental y profundo en el imaginario de Gonzalo Rojas, no sólo porque forma parte de lo femenino, una fuerza generadora en varios sentidos, sino también porque corresponde al alumbramiento: la madre da a luz. En el presente ensayo no nos referimos más que de este modo puntual a otra vastísima dimensión de la alteridad que son lo femenino –«las hermosas»– y el amor para un poeta del erotismo como Rojas, uno de los más extraordinarios de la lengua española.

Por una parte, «Hijo de las entrañas de mi bella reinante»: la capacidad de ser padre, de amar y engendrar acentúa otra vez la dimensión corporal de una poesía hecha de humores, fluidos, sangre, linfas, sudor, semen, presencia y también materia; la conexión con lo femenino obra también en este plano: «La materia es mi madre» (42-44), materia carnal, materia realizada, materia concreta en el mundo. Poesía de la organicidad donde el soma de alguna manera está atado a lo arquetípico pero manifiesto en hambre, deseo y aliento. Por otra parte, la idea de que el hombre se repita en el hijo y se fusione y a la vez duplique en la madre y la mujer inscribe el engendrar y ser engendrado en una vuelta y un avance, un regreso y una reconstrucción, una regeneración y una generación. Ir hacia un lugar futuro es siempre volver a un lugar pasado porque ambos se despliegan como una forma de ritmo, de número vital y poético en el cual lo cíclico reaparece.

A la vez el poema sobre el primogénito se pregunta: «¿Cómo reconstruirte si ya estás, Rodrigo Tomás, / estirando en furor tu columna, tu impaciencia de ser el monarca?». Esto es, ¿cómo situar al hijo en la luz del instante pleno, reconstruirlo en su luz esencial, cuando ya fue arrojado al tiempo mortal? Y ¿cómo restituir entonces en el presente perpetuo del hijo el acto instantáneo del engendramiento y el otro instante del parto que lo alumbrara? Y ¿cómo arrancarlo del tiempo sucesivo y centrarlo en el tiempo cíclico, regenerativo, del ser verdadero en el mundo si *ya está* en el mundo? Pero el hijo manifiesta a los padres su propio enunciado de existencia. Su *Dasein* es: «Heme aquí [...] / Yo soy el invitado que aguardabais antes de ser ceniza». Se trata de buscar al hijo presente –ya que no hay nada más presente que un hijo, no hay mayor manifestación del ahora y de la hora que un

hijo, presencia del presente donde los tiempos se superponen en simultaneidad-, de buscarlo en el alumbramiento. Ese dar a luz ilumina al viviente. Volver al instante del parto es a la vez nacer y partir a la sucesión, y así el poema transforma al alumbrado en desnacido. Todo se invierte en el eterno retorno, que Rojas llamó «metamorfosis de lo mismo»: repetición y regeneración. El padre también es parido en aquel parto y el grito de la madre al parir es la interjección suprema de la lengua en el acto de dar a luz, como relámpago que canta, pero en el seno de la historia, cuyo horror de muerte todo nacimiento redime:

«[Tu madre] te parió allí en la madrugada de setiembre de un día fabuloso / de la Gran Guerra Mundial, en cuyo primer acto yo también fui parido. / Así, en la pesadilla de un siniestro espectáculo, / te alumbró con un grito que hizo cantar a las estrellas».

Al fin de la Segunda Guerra Mundial, cuando apareció *La miseria del hombre*, Mircea Eliade escribía *El mito del eterno retorno* y apuntaba que la revalorización de la periodicidad cíclica y la nostalgia de la repetición eterna, incluso en la obra de Joyce y de Eliot, respondía menos a una resistencia a la historia que a una «rebelión contra el tiempo histórico» y a los males que acarrea; o, lisa y llanamente, a la tentativa desesperada de rehuir o prohibir los acontecimientos funestos de la historia «mediante la reintegración de las sociedades humanas en el horizonte (artificial, por ser impuesto) de los arquetipos y su repetición».²¹

Así padre e hijo engendrados se inscriben en el poema en otro plano que los arranca de la historia mortal: se vuelven míticos aventureros, recorren un tiempo auroral que escanden las sirenas con un canto imposible mientras los peces hablan un idioma primitivo. El sujeto habla en tiempo pasado de este comienzo del mundo en el cual el hijo y el padre han nacido antes que su preciso alumbramiento en un día de la historia humana. Así el poema garantiza el perpetuo nacimiento del impulso genésico de la madre y el padre y también de la negación de su muerte: «Cuando estemos dormidos para siempre, / oh, Rodrigo Tomás: siempre estarás naciendo». El poema retorna al enunciado de existencia del hijo, que al final del texto principia otra vez al decir: «Heme aquí».

METAMORFOSIS DE LO MISMO

El poema «Crecimiento de Rodrigo Tomás» a la vez se duplica y continúa en otro poema, escrito tiempo después, como un se-

gundo movimiento: «Oráculo» (167). Como una sentencia que resume en 1964 aquel poema de 1946, se lee al comienzo otra vez la circularidad del tiempo que pasa y que no pasa, la alteridad y el re-nacimiento donde el padre repite en el hijo que es el padre como si fuera un número, un ritmo propio de todo ciclo de fertilidad: «Pero el hijo es el padre, dice el Coro Mortal: ahí la rueda de la germinación». En la nota a «Oráculo», Fabienne Bradu señala que ese poema aparecido en *Oscuro* (1977) continuaba «Crecimiento de Rodrigo Tomás» y llevaba la siguiente inscripción de Gonzalo Rojas: «El texto del I movimiento es de 1946 y el del II de 1964». Y ya está dedicado al nieto en una serie cíclica: «A Alonso, hijo de Rodrigo, hijo de Gonzalo». Bradu apunta que en los libros posteriores ambos poemas se publican siempre juntos con el título del primero (168). En una de las ediciones de *Contra la muerte* (la del 2007, publicada en Buenos Aires), el poema «Oráculo» aparece luego de «Crecimiento de Rodrigo Tomás» pero con el título «Pero el hijo es el padre». En el prólogo se lee:

*«Moroso y lentiforme como soy, me autorizo a la reimpresión profana en Buenos Aires, con mutilación y mutación y todo [...]. No soy el ritmo pero iba para ritmo. Total, qué les cuesta oír el mar, y al río entrando en él. En cuanto al registro del tono y a las cinco visiones, eso persiste intacto en este libro y no importa el relevo de unos textos por otros, fiel como soy a la metamorfosis de lo mismo.»*²²

Rojas no sólo produce la circularidad en la repetición, sino que la articula en un nivel supratextual sostenido en el tiempo, esa *dispositio* concebida como «un solo todo girante sobre sí mismo». La forma de aparición de los poemas se integra en el imaginario poético de la alteridad de lo mismo en lo otro. La continua reinscripción de los textos manifiesta también un eterno retorno que nunca supone un libro definitivo. Los poemas recirculan de un libro a otro, se retoman, desaparecen y reaparecen sin solución de continuidad. No se trata exactamente de una reescritura sino, otra vez, de una regeneración de la palabra poética. Toda repetición es así diferencia. Por ello en el transcurso de toda lectura de Rojas, el lector tiene esa doble sensación de una novedad y un *déjà vu*, de una constelación nueva que produce un sentido suplementario. Temáticamente, a través de títulos que va tomando de un lugar a otro, también los libros mismos refieren nociones que se transforman en emblemas de toda la poesía: *Contra la muerte*, *Oscuro*, *El alumbrado*, *Transtierro*, *Del relámpago*, *Antología de aire*, *Las hermosas* y *Duotto*, entre otros.

Así, lo que retorna para el artista dionisiaco es su propia apariencia duplicada: una imagen, pasión de sí, que se autofundamenta en la alteridad. Nietzsche afirmaba que aquel poeta identificado con el Uno primordial, que padecía dolor y contradicción en la sucesión, lo replicaba en forma de ritmo, por un lado, y, por otro, mediante una imagen de sí para abismarse en un éxtasis que lo librara de todo límite, de toda sujeción. La metamorfosis de lo mismo en Gonzalo Rojas fue la poesía futura de aquella primera mutación de la modernidad: «Que todo es todo en la gran búsqueda del desnacido que salió de madre a ver el juego mortal y es Uno: repetición de lo que es. Antología de aire, metamorfosis de lo mismo».²³

- ¹ Todas las referencias indicando número de página entre paréntesis, aunque se señalen los libros en los cuales los poemas de Gonzalo Rojas citados aparecieron por primera vez, corresponden a la más completa compilación cronológica de su poesía, con un notable trabajo de edición al cuidado de Fabienne Bradu: Rojas, Gonzalo. *Íntegra. Obra poética completa*, México, FCE, 2012.
- ² Citado en la nota al poema «El sol y la muerte» en la edición crítica facsimilar de Gonzalo Rojas de *La miseria del hombre*. Edición de Marcelo Coddou y Marcelo Pellegrini (Puntángelos / Universidad de Playa Ancha Editorial, Valparaíso, 1995, pp. vii-viii).
- ³ Cfr. Gutiérrez Girardot, Rafael. *Nietzsche y la filología clásica. La poesía de Nietzsche*, Panamericana Editorial, Colombia, 2000, p. 112.
- ⁴ Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia* (introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual), Alianza Editorial, Madrid, 1973, p. 63.
- ⁵ «C'est faux de dire: Je pense: on devrait dire: On me pense – Pardon du jeu de mots – Je est un autre». Cfr. Arthur Rimbaud, *Oeuvres Complètes*. Edición de André Guayux. Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 2009, p. 340. La traducción es mía.
- ⁶ Cfr. Habermas, Jürgen. «Entrada en la postmodernidad: Nietzsche como plataforma giratoria», en *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 109-134.
- ⁷ Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra* (traducción y notas de Juan Carlos García Borrón), Planeta-De Agostini, Barcelona, 1992, p. 180.
- ⁸ Ídem, p. 122.
- ⁹ Cfr. Badiou, Alain. *Condiciones*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002, pp. 97-120.
- ¹⁰ *Acéphale* (1936-1939) (traducción y prólogo de Margarita Martínez), Caja Negra, Buenos Aires, 2005, p. 67.
- ¹¹ «En las constelaciones», poema de 1908, incluido en la sección «Antología de la obra dispersa» de Darío, Rubén: *Poesía* (edición de Ernesto Mejía Sánchez), FCE, México, 1952, p. 457.
- ¹² «Espergesia», último poema de *Los heraldos negros*, en Vallejo, César: *Poesía completa* (edición y notas de Antonio Merino), Akal, Madrid, 2005, p. 162.
- ¹³ Paz, Octavio. «Preliminar» a *Primera instancia. Poesía (1930-1943)*, en *Miscelánea, I. Primeros escritos*, FCE, México, 1999, p. 28.
- ¹⁴ Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*, Siglo Veinte, Buenos Aires, 1980, p. 40.
- ¹⁵ Paz, Octavio. *El arco y la lira*, FCE, México, 1967, p. 266.
- ¹⁶ Rojas, Gonzalo. «Discurso de recepción del Premio Reina Sofía (2 de diciembre de 1992)», en *Obra selecta* (edición de Marcelo Coddou), Biblioteca Ayacucho, 212, Caracas, 1997, p. 288. También en Rojas, Gonzalo: *Todavía. Obra en prosa* (edición de Fabienne Bradu), FCE, México, 2015, p. 580.
- ¹⁷ Rojas, Nelson. *Estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas*, Playor, Madrid, 1984, p. 67.
- ¹⁸ Piña, Juan Andrés. «Gonzalo Rojas en el mito del caballo», en *Conversaciones con la poesía chilena*, Pehuén, Santiago de Chile, 1992, p. 91.
- ¹⁹ *Acéphale*, op. cit., p. 98.
- ²⁰ Mack, Anamaría. «Gonzalo Rojas: diálogo en la cordillera», en *Poesía y poética de Gonzalo Rojas* (Enrique Giordano, ed.), Instituto Profesional del Pacífico, Santiago, 1987, p. 116.
- ²¹ Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno*, Emecé, Buenos Aires, 1968, p. 152.
- ²² Rojas, Gonzalo. *Contra la muerte y otros poemas* (edición literaria a cargo de Rodrigo Díaz, Samuel Bossini y Clarisa Pérez Spillman), Malvario/Albatros, Buenos Aires, 2007, pp. 8-9.
- ²³ Rojas, Gonzalo. *Del relámpago*, FCE, México, 1981, p. 98.