

GONZALO ROJAS: UNA APUESTA POR EL SILABEO

GONZALO ROJAS: A COMMITMENT TO SYLLABUS

ARMANDO LÓPEZ CASTRO
Universidad de León

RESUMEN

Gonzalo Rojas es un poeta de estirpe órfica, de bajada al fondo de lo abisal, donde el tanteo por lo oscuro aparece como signo de una nueva luz. Ese territorio de lo indistinto, donde lo erótico y lo poético se confunden, es el de toda escritura, en cuya indeterminación desaparece toda certidumbre y el lenguaje se abre a lo posible. Y si la palabra poética se caracteriza por la inmediatez de su fulgurante aparición, el verbo de Gonzalo Rojas guarda una analogía con el instante del relámpago, cuya irrupción de lo inesperado puede venir en cualquier momento.

PALABRAS CLAVE: Descenso, tanteo, indeterminación, revelación.

ABSTRACT

Gonzalo Rojas is a poet Orphic lineage, descending to the bottom of the abyssal, where the groping for the dark appears as a sign of a new light. That territory of the indistinct, where the erotic and the poetic merge, is that of all writing, in whose indeterminacy all certainty disappears and language opens up to the possible. And if the poetic word is characterized by the immediacy of its dazzling appearance, the verb of Gonzalo Rojas bears an analogy with the instant of lightning, whose irruption of the unexpected can come at any moment

KEYWORDS: Descent, trial, indetermination, revelation.

La singularidad de Gonzalo Rojas debe buscarse en la generación chilena de 1938, conocida también como Generación Literaria de 1942, que se dividió en dos grupos: el primero, de mayor sentido social y con un lenguaje más directo; y el segundo, influido por el surrealismo y el creacionismo, de naturaleza más estética. A este pertenecen, entre otros, Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa, Teófilo Cid, Jorge Cáceres y Gonzalo Rojas, que se dieron a conocer a través de la revista *Mandrágora* (1938-1941), proyecto destinado a transformar la vida a través de la poesía, de acuerdo con los

* Recibido: 27-01-2025. Aceptado: 30-05-2025

dos fundamentos surrealistas de la libertad y el amor. El contacto con los mineros del Orito y Atacama, entre 1942 y 1944, llevó a Rojas a escribir una «poesía activa», socialmente comprometida con los explotados y los que padecen hambre. De este espíritu renovador, caracterizado por un aire disidente y un lenguaje crítico, participa su primer libro *La miseria del hombre* (1948), obra de rescate y anticipación, a la que el propio poeta consideró siempre como su «cantera» y cuyo deslumbramiento procede de la combinación del desamparo vital y del lenguaje coloquial. A ella pertenece el poema «A quien vela, todo se le revela», lleno de vacilación y ambigüedad, donde la experiencia erótica y la poética se unifican, según expresa la cita de Octavio Paz, y forman un todo inseparable:

A QUIEN VELA, TODO SE LE REVELA

Falo el pensar y vulva la palabra

O. Paz

Bello es dormir al lado de una mujer hermosa,
después de haberla conocido
hasta la saciedad. Bello es correr desnudo
tras ella por el césped
5 de los sueños eróticos.

Pero es mejor velar, no sucumbir
a la hipnosis, gustar la lucha de las fieras
detrás de la maleza, con la oreja pegada
a la espalda olorosa,
10 la mano como víbora en los pechos
de la durmiente, oírla
respirar, olvidada de su cuerpo desnudo.

Después, llamar a su alma
y arrancarla un segundo de su rostro,
15 y tener la visión de lo que ha sido
mucho antes de dormir junto a mi sangre,
cuando erraba en el éter
como un día de lluvia.

Y, aún más, decirle: "Ven,
20 sal de tu cuerpo. Vámonos de fuga.
Te llevaré en mis hombros, si me dices
que, después de gozarte y conocerme,
todavía eres tú, o eres la nada".

Bello es oír su voz: - "Soy una parte

25 de ti, pero no soy
sino la emanación de tu locura,
la estrella del placer, nada más que el fulgor
de tu cuerpo en el mundo".

Todo es cosa de hundirse,
30 de caer hacia el fondo, como un árbol
parado en sus raíces, que cae, y nunca cesa
de caer hacia el fondo.

Gonzalo Rojas es un poeta de estirpe órfica, más de descensos que de ascensos, de bajada al fondo de lo abisal, donde el tanteo por lo oscuro aparece como signo de una nueva luz. Partiendo de la conocida afirmación de Valéry: «La poésie est une hesitation entre le sens et le son», Rojas defiende esta vacilación entre el sonido y el sentido como aproximación a la realidad de lo desconocido, objeto de toda poesía. Ese estado de vigilia, intermedio entre la realidad y el sueño, corresponde a un movimiento tanteante, en el que la palabra poética se convierte en revelación directa de conocimiento, pues sólo en cuanto el poeta tiene un conocimiento pleno de esa experiencia oscura, ésta llega a manifestarse. De ahí que los recursos expresivos más destacados en el poema, como la repetición de frases con idéntica estructura gramatical en infinitivo («Bello es dormir», «Pero mejor es velar», «Bello es oír su voz», que van acumulando un efecto intensificador; la flexibilidad rítmica del encabalgamiento («oírla / respirar»), que destaca la respiración como espacio de lo imaginario; el diálogo con el cuerpo de esa mujer, al que el hablante ve como «el fulgor en el mundo», es decir, como objeto poético; y la imagen del árbol invertido en la estrofa final («como un árbol / parado en sus raíces»), que remite al germen originario de toda creación, se asocian todos ellos entre sí en esa visión de lo oscuro, que sólo puede ser conocida por vía poética. Ese territorio de lo indistinto, donde lo erótico y lo poético se confunden, es el de la escritura poética, en cuya indeterminación desaparece toda certidumbre y el lenguaje se abre a lo posible¹.

En su devenir, la muerte se presenta como reverso de la vida, igual que la luz lo es de la sombra. Tal vez por eso, la muerte, considerada como misterio innombrable que atraviesa el lenguaje, es una forma de dialogar con lo otro, cuya ausencia, de la cual no se puede hablar directamente, se hace presente en el deseo de expresar lo imposible. La única forma de hablar de la muerte es decir sin nombrar, perderse en el silencio para poder hablar de lo no realizado, como sucede en el poema «Al silencio», de su libro *Contra la muerte* (1964), donde la palabra poética, sentida como canto de la

1 Aludiendo a esta confusión entre lo erótico y lo poético, señala G.Bataille: «La poesía conduce al mismo punto que cada forma del erotismo, a la indistinción, a la confusión de los objetos distintos», en *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1982, 3^a ed., p.40.

muerte, habla con la voz de un cuerpo ausente, de alguien que no está, pero que late en lo que se dice:

AL SILENCIO

Oh voz, única voz: todo el hueco del mar,
todo el hueco del mar no bastaría,
todo el hueco del cielo,
toda la cavidad de la hermosura
5 no bastaría para contenerte,
y aunque el hombre callara y este mundo se hundiera,
oh majestad, tú nunca,
tú nunca cesarías de estar en todas partes,
porque te sobra el tiempo y el ser, única voz,
10 porque estás y no estás, y casi eres mi Dios,
y casi eres mi padre cuando estoy más oscuro.

Lo que singulariza a la palabra poética es su capacidad de alojamiento, su enorme poder de encarnación de las cosas. En tal sentido, el silencio, clave de todas las escrituras, se alza como temblor imperceptible y puede albergar por sí mismo la totalidad. Ya en *De rerum natura*, Lucrecio evoca «el severo silencio de la noche» (Libro IV, v.460), y ese silencio nocturno, surgido de la oscuridad («cuando estoy más oscuro»), es anterior a la palabra y condición de su supervivencia. En su acceso a lo infinito del misterio, la apelación del vocativo («Oh voz», «oh majestad»), que indica una experiencia compartida; la reiteración anafórica de un mismo término («*todo el hueco del mar*», «*todo el hueco del cielo*», «*toda la cavidad de la hermosura*»), y del adverbio de negación («*tú nunca*»), con su efecto intensificador; la expresión paradójica («*porque estás y no estás*»), fruto de la contradicción interna; y la aproximación a lo ideal («*y casi eres mi Dios*»), son marcas expresivas que sirven para desmaterializar el mundo, pues sólo el silencio es digno de ser oído. La voz del silencio contiene todo aquello que precede a la palabra («*no bastaría para contenerte*»), permitiendo escuchar el alma de un niño, cuyos ojos siguen abiertos en busca de la inocencia. Dentro de un libro como éste, en donde la escritura abandona un mundo cerrado y abre un camino distinto, guardar silencio equivale a oír la voz interior, antes de que salga a la luz y se cargue con el peso de lo habitual, dejar que la palabra busque la verdadera realidad en el recogimiento².

A partir de *Oscuro* (1977), se instaura en la escritura de Rojas la práctica de incorporar poemas de libros anteriores, consciente, como él mismo ha dicho, de que

2 Respecto a la afinidad del niño con el silencio maternal, escribe M. Picard: «En la palabra del niño, surge más silencio que sonido», en *Le Monde du silence*, París, PUF, 1954, p.89.

«lo que no tiene continuidad no tiene realidad». Para Rojas, la visión de la totalidad sólo es posible desde la conciencia de lo fragmentario, lo cual implica entrar en el vértigo de la circularidad, del Uno con el Todo y del Todo con el Uno, al que responde el título de una de sus antologías, *Metamorfosis de lo mismo* (2000), pues en poesía todo está destruyéndose y creándose de nuevo para recuperar el destello de la unidad perdida. De esta metamorfosis participa el poema «Carbón», uno de los mejores del poeta chileno, en donde el cambio de lo biográfico a lo poético se logra gracias al lenguaje, que es el eje del poema:

CARBÓN

- Veo un río veloz brillar como un cuchillo, partir
mi Lebu en dos mitades de fragancia, lo escucho,
lo huelo, lo acaricio, lo recorro en un beso de niño, como entonces
cuando el viento y la lluvia me mecían, lo siento
5 como una arteria más entre mis sienes y mi almohada.
- 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.
10 No hay novedad. La noche torrencial se derrumba
como mina inundada, y un rayo la estremece.
- Madre: ya va a llegar: abramos el portón,
dame esa luz, yo quiero recibirla
antes que mis hermanos. Déjame que le lleve un buen vaso de vino
15 para que se reponga, y me estreche en un beso,
y me clave las púas de su barba.
- Ahí viene el hombre, ahí viene
embarrado, enrabiado contra la desventura, furioso
contra la explotación, muerto de hambre, allí viene
20 debajo de su poncho de Castilla.
- Ah, minero inmortal, ésta es tu casa
de roble, que tú mismo construiste. Adelante:
te he venido a esperar, yo soy el séptimo
de tus hijos. No importa
25 que hayan pasado tantas estrellas por el cielo de estos años,
que hayamos enterrado a tu mujer en un terrible agosto,
porque tú y ella estáis multiplicados. No
importa que la noche nos haya sido negra
por igual a los dos.

30 —Pasa, no estés ahí
mirándome, sin verme, debajo de la lluvia.

Derivado del símbolo transformador del fuego, el carbón posee la fuerza de una energía oculta, cierta ambivalencia entre lo ardiente y lo apagado. Por eso, el diálogo interior con el que se construye el poema, primero con la madre y después con el padre que llega «muerto de hambre», busca una armonía entre el distanciamiento y la aproximación. El lenguaje del poema, con su tono apelativo, marcado por la presencia del vocativo («Madre»), la exclamación («Ah, minero inmortal») y el imperativo («Pasa»); lo expresivo del lenguaje coloquial («No hay novedad», «dame esa luz», «Adelante»); la vitalidad de las palabras abstractas gracias al juego de los sentidos («lo escucho, lo huelo, lo acaricio»); y las imágenes del cuchillo («Veo un río veloz brillar como un cuchillo»), que alude al riesgo de la escritura, la lluvia con su germinación («Está lloviendo»), el caballo («sobre un caballo atravesando un río»), signo de la presencia de la muerte en la vida, y la casa («ésta es tu casa / de roble»), espacio de intimidad, tiende todo él a configurar un espacio afectivo, donde el recuerdo del padre pervive en la memoria del hijo, como vemos en el desplazamiento de la última estrofa («—Pasa, no estés ahí / mirándome, sin verme, debajo de la lluvia»), en la que el hijo es el padre. Todo el poema discurre hacia esa identificación final que lo colma de sentido, unificando lo lírico y lo dramático en la palabra directa, que va a la raíz de lo humano («Es él»), en diálogo abierto consigo mismo y con los demás, buscando siempre lo más auténtico³.

La experiencia del exilio discurre entre la nostalgia de la propia tierra y la esperanza del regreso a ella. Todo exiliado se halla en un estado de excepción, en la frontera entre lo habitual y lo desconocido. Desde su expulsión del Paraíso, el hombre es un extranjero perpetuo. Y para el que vive esta experiencia radical, que es mucho más ética que geográfica, pues, como ha dicho María Zambrano «el exilio hay que merecerlo», la ausencia prolongada del propio país crea incertidumbre, desconcierto y extrañeza. Los *transterrados* fue el término escogido por el filósofo José Gaos para referirse a los españoles que abandonaron su patria en 1939, fundando en México la revista *España peregrina*, y *Transtierro* fue el título que Gonzalo Rojas dio a su libro publicado en 1979, que nace del golpe militar en 1973 y se prolonga, primero en la República Democrática Alemana en 1974, donde escribe el poema «Domicilio en el Báltico», en el que domina la pesadumbre de la opresión, y después desde su llegada a

3 Hablando de la «vivacidad natural» que impregna su escritura, confiesa Rojas a Jacobo Sefamí: «Por ahí lo amenazaba el horror del gas grisú que podría aparecer: al entrar en combustión ese gas con la mechita encendida del carbón se producía la catástrofe. En ese ámbito de riesgo, de peligro sin fin, de humedad, allí germinó mi poesía», de su entrevista «Las visiones del alucinado», recogida en su libro *De la imaginación poética*, Caracas, Monte Ávila, 1996, p.17.

Venezuela en 1975, donde compone su poema «Transtierro», que da título al libro y en el que el hablante expresa su deseo de proyectarse hacia un futuro de libertad:

TRANSTIERRO

1

Miro el aire en el aire, pasarán
estos años cuántos de viento sucio
debajo del párpado cuántos
del exilio,

2

5 comeré tierra
de la Tierra bajo las tablas
del cemento, me haré ojo,
oleaje me haré

3

parado
10 en la roca de la identidad, este
hueso y no otro me haré, esta
música mía córnea

4

Por la roca.
Parto
15 soy, parto seré.
Parto, parto, parto.

Si el *destierro* nos aleja del país de origen, el *destiempo* nos priva del momento histórico que nos ha tocado vivir y nos sume en una situación de bloqueo de la que es difícil salir. Frente al poema «Domicilio en el Báltico», donde el hablante no puede superar la «esencial tristeza» del exilio, en «Transtierro» el lenguaje poético le permite trascender el aquí y el ahora, hablando con la desnudez del recién nacido («hazte púer / otra vez para que nos entiendan el respiro del ritmo», escribe Rojas en su poema «Dialogo con Ovidio»). De ahí que «Transtierro» empiece hablando del aire («Miro el aire en el aire»), ámbito de libertad, y a través de sus cuatro estrofas, que funcionan como pequeñas unidades semánticas, se de una continuidad en la escritura, marcada por la ausencia de puntuación, el desplazamiento de algunos términos relevantes («comeré tierra», «parado», «Parto»), el predominio de la forma verbal en futuro («pasarán», «comeré», «me haré», «seré»), que indica el cumplimiento de una acción, y la forma ideal de la música («esta / música mía córnea»), expresión de lo incompleto, y acabe hablando del parto («parto seré»), cuyo perpetuo nacimiento alude a lo que

causa sorpresa, a lo inesperado u original. La palabra del exilio, al entrar en lo insólito, se deja ya ver como un estado de ánimo nuevo, como un suspiro de alivio por haber vivido la experiencia de lo extraño⁴.

Si la experiencia del exiliado es la del superviviente, la del relámpago va unida a la experiencia del límite, donde tiene lugar la palabra poética, que se caracteriza por la inmediatez de su fulgurante aparición («diamantino / el clarinete del fulgor largo», dice el poeta, refiriéndose a la música del jazz en el poema que da título al libro). Su poder oscuro alumbría el trazo fulgurante que le hace ser en el vacío esencial del discurso, concentrando la eternidad en el instante y haciendo que el lenguaje, en su salto por encima de las prohibiciones, vaya hasta el final de lo posible. En este rumor de lo infranqueable transcurre el poema «Para órgano», que abre la primera sección *Del relámpago* (1981), en donde la mano, al trazar signos, se convierte en instrumento de lo imaginario dentro del proceso de la escritura poética, que está siempre haciéndose:

PARA ÓRGANO

Tan bien que estaba entrando en la escritura de mi Dios
esta mano, el telar secreto, y yo dejándola
ir, dejándola
sin más que urdiera el punto del ritmo, que tocara y tocara
5 el cielo en su música como cuando las nubes huyen solas
en su impulso abierto arriba, de un sur
a otro, porque todo es sur en el mundo, las estrellas
que no vemos y las que vemos, fascinación
y cerrazón, dalia y más dalia
10 de tinta.

Tan bien que iba el ejercicio para que durara, los huesecillos
móviles, tensa
la tensión, segura
la partitura de la videncia como cuando uno
15 nace y está todo ahí, de encantamiento
en encantamiento, recién armado
el juego, y es cosa
de correr para verla y olfatearla
fresca a la eternidad en esos metros
20 de seda y alambre, nuestra pobrecilla
niñez que somos y seremos; hebra

4 Sobre esta experiencia del desconcierto, producida por la distancia del extrañamiento y que sólo termina con el regreso, escribe J.Solanes: «sólo en el día del retorno se operará la hipóstasis, es decir, la unión en una sola experiencia del tiempo y el espacio», *En tierra ajena*, Barcelona, Acantilado, 2016, p.291.

de granizo blanco en los vidrios, Lebu abajo
por el Golfo y la ululación, parco en lo parco
hasta que abra limpio el día.

- 25 Tan bien todo que iba, los remos
de la exactitud, el silencio con
gaviota velocísima, lo simultáneo
de desnacer y de nacer en la maravilla
de la aproximación a la ninguna costa
- 30 que soy, cuando cortándose
cortose la mano en su transparencia de cinco
virtudes áureas, cortose en ella
el trazo de arteria y luz; el ala
cortose en el vuelo, algún acorde que no sé
- 35 de este oficio, algún adónde
de este cuándo.

El título del poema es una invitación a entrar en el ámbito ideal de la música, cuyo significado metafísico la convierte en la más alta expresión de lo trascendente. A esta unidad de lo musical y lo poético contribuye el lenguaje del poema, en el que la reiteración de la estructura sintáctica que abre cada una de las estrofas («Tan bien que estaba entrando», «Tan bien que iba el ejercicio para que durara», «Tan bien todo que iba»), donde la combinación de imperfecto y gerundio subraya la duración del proceso poético; los constantes encabalgamientos («dejándola / ir», «de un sur / a otro», «de encantamiento / en encantamiento», «algún adónde / de este cuándo»), cuya flexibilidad rítmica sugiere un fluir continuo; el valor afectivo de la adjetivación («nuestra pobrecilla / niñez que somos y seremos»), que expresa la nostalgia del regreso a esa edad primera; y, sobre todo, las imágenes poéticas de «la mano», raíz de la manifestación y que va unida al tejido de la escritura («el telar secreto»); «las nubes», con su impulso de libertad; la flor como emblema de lo efímero («dalia y más dalia / de tinta»), acogedora del ciclo vital en la escritura; y la ligereza del «ala», que va ligada al vuelo, revelan todos ellos el deseo de un poetizar frustrado, que viene marcado en la última estrofa por el paso del gerundio («cortándose») al indefinido («cortose»), cuyo valor puntual sirve para armonizar las fuerzas terrestres y celestes en el instante del tiempo estético, donde se conjugan música y poesía. En su aproximación al ideal de la música, la palabra poética queda resonando en el oyente como expresión de algo inacabado, de un mundo por descubrir, que nace de una tensión y hace posible el encuentro con lo otro⁵.

5 Lo propio de la obra artística es que nos prepara para una transformación sin fin. Sobre ella escribe I. Bachmann: «Lo que es posible en realidad es la transformación, y el efecto transformador que aflora de las obras nuevas nos prepara para una nueva percepción, un nuevo sentimiento, una nueva conciencia», de su ensayo «Música y poesía», recogido en *Literatura como utopía*, Valencia, Pre-Textos, 2012, p. 140

Uno de los objetivos principales de la escritura poética es aproximarse a la iluminación, entendida ésta como la armonía del ser y el llegar a ser. Si la iluminación está más allá de todo límite, su proceso de liberación puede compararse con un relámpago deslumbrante durante una noche oscura, cuya intensidad corresponde al reconocimiento de lo que siempre es, a un eterno ahora. Heredero del relámpago es *El alumbrado* (1986), en donde la claridad interior se traslada cada vez más a la realidad exterior, formando un todo y haciendo que la palabra poética, llamada a encarnar lo eterno en el tiempo, se convierta en representación del mundo, de ese ser que nombra. La palabra con luz apunta a la plenitud del ser, a algo que nos desborda y está por encima de lo normal, de ahí que la iluminación tenga que ver con el mundo de la locura, que es siempre una salida del orden establecido. Así lo vemos en el poema “Al fondo de todo esto duerme un caballo”, donde hay una apuesta por recuperar el reino perdido:

AL FONDO DE TODO ESTO DUERME UN CABALLO

Al fondo de todo esto duerme un caballo
blanco, un viejo caballo
largo de oído, estrecho de
entendederas, preocupado
5 por la situación, el pulso
de la velocidad es la madre que lo habita: lo montan
los niños como a un fantasma, lo escarnecen, y él duerme
durmiendo parado ahí en la lluvia, lo
oye todo mientras pinto estas once
10 líneas. Facha de loco, sabe
que es el rey.

En algunas farsas carnavalescas de la época medieval el loco aparece coronado de rey, de un rey que no reina en este mundo («de todo esto»), pero que siente la nostalgia de un reino perdido, por eso al final del poema se dice: «Facha de loco, sabe / que es el rey». Asociado a él aparece «un caballo / blanco», cuya animación, en la que confluyen tanto el arquetipo muerte-vida como la totalidad mostrada por el blanco, centro del no color, nos abre a un ámbito estético en el que se destaca la audición («largo de oído», «lo oye todo»), como estado propio del poetizar. Y es que la palabra poética, como decir de lo imposible, exige un estado de recepción o escucha para que la visión de lo otro pueda darse sin interferencias. De este modo, ese caballo que «duerme parado ahí en la lluvia», imagen de la fertilidad, se convierte en la figura misma del poeta, cuya apuesta por lo desconocido lo lleva hacia el centro de lo informe, de esa

materia germinal, donde todo se compenetra y se logra una correspondencia entre el hablante y el oyente⁶.

La sílaba, como semilla del habla, contiene el ritmo de todo el universo. Igual que la bellota se transforma finalmente en roble, la sílaba posee una potencialidad dentro de sí y se convierte en centro de todo cuanto existe. Y si toda existencia es relación, la escritura, desde su eterno aquí y ahora, se hace parte integral del cosmos, penetrando en todo y haciéndose eco de lo que está más allá del lenguaje. De tal resonancia participa la escritura de *Materia de testamento* (1988), obra que, junto a *Del relámpago* (1984) y *El alumbrado* (1986), configuran la etapa central de madurez del poeta chileno. En efecto, todo lo que Rojas había escrito antes e iba a escribir después, ha de ser referido a ese período crucial de la década de los ochenta, momento de concentrada síntesis, en el que los elementos germinales se producen por sí mismos y el poeta queda a la escucha de poder nombrar lo que adviene. De tal recepción se nutre el poema «Las sílabas», en donde lo anterior al lenguaje, aquello que todavía no ha nacido y es resistente a toda forma, se esfuerza por manifestarse como experiencia naciente de lo real:

LAS SÍLABAS

Y cuando escribas no mires lo que escribas, piensa en el sol
que arde y no ve y lame el Mundo con un agua
de zafiro para que el ser
sea y durmamos en el asombro
5 sin el cual no hay tabla donde fluir, no hay pensamiento
ni encantamiento de muchachas
frescas desde la antigüedad de las orquídeas de donde
vinieron las sílabas que saben más que la música, más, mucho
más que el parto.

La escucha poética es una espera, en la que se renuncia a toda posesión y se deja venir lo otro como otro. Y lo que el poema acoge, en su intensidad, es lo indecible del origen, el asombro ante lo inesperado, que no está, pero debe aparecer («sin el cual no hay tabla donde fluir»). Tal vez por eso, los elementos naturales que envuelven el acto de escribir, «el sol», «un agua» y «la antigüedad de las orquídeas», apuntan al sopo original de la sílaba, próximo al balbuceo, ese latido de la expresión, cuyo temblor ha permanecido y al que respondió Juan de la Cruz en la estrofa séptima del *Cántico espiritual* («Y todos quantos vagan / de ti me van mil gracias refiriendo, / y todos más me llagan, / y déjame muriendo / un no se qué que quedan balbuciendo»).

6 En cuanto al simbolismo del caballo, vinculado al agua y al trueno, señala G.Durand: «En líneas generales, cabe asimilar, pues, el semantismo del caballo solar al del caballo ctólico. El corcel de Apolo no es más que tinieblas domadas», en *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1982, p.72.

Lo que viene a decir el balbuceo, sentido como inmensidad del amor que desborda a la palabra, es un estado larvario, apenas audible, donde ese «no se qué» se queda flotando en el aire y sostiene a toda criatura. Lo que queda al final del poema es el respirar de la sílaba, previo a la música y al estallido o «parto» de la expresión, el latido único de cada acto creador, pues cada sílaba, percibida como larva de la palabra, como don primordial de lo que es, no se agota en lo que dice, sino que se abre a lo inicial en la génesis de su propia creación⁷.

En la época final de cualquier escritor reconocido, suelen acumularse materiales de acarreo diverso sobre su obra, entre ellos, la proliferación de manuales y antologías. Sin embargo, frente a los manualistas y antólogos, que van en contra de la operación artística, pues la reducen a simple clasificación, lo único que perdura en el tiempo es la validez de la creación individual («El arte se sitúa en el extremo opuesto de las ideas generales; no describe más que lo ideal, no desea más que lo único. El arte no clasifica; desclasifica», escribe Marcel Schwob en el prólogo de sus *Vidas imaginarias*). Quiere ello decir que, en el caso de Rojas, aunque su escritura se forme en gran parte sobre experiencias anteriores, siendo frecuentes en su etapa final tanto la elaboración de antologías a partir de un poema, como *Desocupado lector* (1990), *Qué se ama cuando se ama* (2000) y *Las sílabas* (2006), como las que llevan el título general de antología, *Antología personal* (1980), *Antología del aire* (1991) y *Antología poética* (2000), lo más valioso sigue siendo sin duda la aparición de nuevos poemas, como vemos en *Río Turbio* (1996), *Del ocio sagrado* (2002), *Del loco amor* (2004), *Esquizo* (2007) y *Con arrimo y sin arrimo* (2010). Respecto al primero, donde lo erótico se siente como experiencia de lo trascendente, de una belleza que se ha perdido, pero cuyo recuerdo sigue todavía latente y vivo, yo destacaría el siguiente poema:

SERMÓN DEL ESTALLIDO

A lo que fue a parar la belleza madre que nos parió, ¿y la novela?
Aparentemente los personajes
han llorado, se nos han ido, no quieren más.
Nadie quiere más, nadie,
5 después del estallido.

Todo tan teatral, el funeral
del origen con pecado
y todo, la polvareda

7 Refiriéndose a la sílaba *OM* como aliento primordial, a través del cual respiramos, A.Watts la asocia a la sustancia de lo femenino y al simbolismo del color negro: "Es negra. Ella, el principio uterino, lo receptivo, el vacío y la oscuridad. ¿Dónde podría brillar la luz, si no en la oscuridad?", en *OM. La sílaba sagrada*, Barcelona, Kairós, 1981.p.86.

de las estrellas, el lujo, el soplo
10 sobre las aguas.

Gloria a Quién ahora, ¿al Padre
que no es, al Hijo
que no vino, al Espíritu
Santo que no habló,
15 al ruido?

Todo tan teatral, del átomo
al universo humeante. ¿Y el Logos?
Callemos,
reptemos otra vez, comamos
20 ruinas en el Hoyo.

Lo ser es lo sido.

La escritura poética, tránsito entre lo efímero y lo eterno, es una forma de iluminar la vida para convertirla en objeto estético. Se parte de la vida como representación («Todo tan teatral»), para descubrir la vibración originaria, que yace oculta bajo la máscara o el disfraz. De acuerdo con ese rito de desenmascaramiento, pues como dijo Nietzsche «la máscara revela siempre», lo que hace el lenguaje del poema, valiéndose de la reiteración progresiva de una misma estructura sintáctica («Nadie quiere más, nadie»), cuyo vacío puede albergarlo todo; de las sucesivas preguntas que surcan el poema, hasta desembocar en la cuestión del lenguaje originario («¿Y el Logos?»), cuya memoria hay que recuperar y restituir; y la forma exhortativa del presente de subjuntivo («*Callemos, / reptemos otra vez, comamos / ruinas en el Hoyo*»), que nos implica en la experiencia de la muerte, es ofrecer una confluencia de todos estos recursos en la visión integral de la última estrofa («Lo ser es lo sido»), cuyo aislamiento sirve para que el lector se centre en un estado anterior más primordial. Todo parece indicar aquí que el lenguaje poético, al mediar entre lo inmediato y lo trascendente, tiende a afirmar lo bello como la nostalgia del otro lado del ser, como aquello que permanece oculto y se desvela progresivamente en lo aparente. Precisamente, lo que hace «el estallido» como desgarro es penetrar en lo desconocido y dejar que algo se exponga a la luz, dejando ver la herida para cicatrizarla, pues sin herida no hay poesía ni arte. El brillo momentáneo de lo bello, que nos cautiva de un solo golpe, es el recuerdo de algo que existió y que todavía sigue alumbrando⁸.

8 Hablando de lo bello como salvación de lo esencial, escribe el filósofo surcoreano Byung-Chul Han: «La tarea del escritor es metaforizar el mundo, *poetizarlo*. Su mirada poética descubre las ocultas relaciones amorosas entre las cosas. La belleza es el acontecimiento de una relación», en *La salvación de lo bello*, Barcelona, Herder, 2018, p.103.

La palabra poética habita en lo secreto y tiende a iluminarlo. En su aspiración a la plenitud, se desprende de lo anecdótico para reconocerse en el origen, arriesgando algo más cada vez, pero sin dejar de crecer desde la raíz, cuya voz viaja sin descanso y habla con el aliento del sentido. Esa palabra suya del origen, que se mueve desde el silencio a la respiración, se alza contra la muerte en la vitalidad de su incesante crecimiento. Su discurso lírico, que se resiste a perder el aire, habla siempre desde adentro, dejándolo todo dispuesto para la revelación y el hallazgo. Desde allí, desde ese roce con las piedras, que nos infunden la energía primordial, surgen los poemas *Del ocio sagrado* (2002), cuyo tacto profundo, tan lleno de hondura terrenal, se anuda con la materia para prolongarse en ella, para abrir lo individual a lo cósmico en la renovación de su tenaz engendramiento. Y así, contemplar la piedra es resistir a la extinción, tender un puente entre lo inmediato y lo trascendente, instalarse en un repetido comienzo:

EN CUANTO A LA IMAGINACIÓN DE LAS PIEDRAS

En cuanto a la imaginación de las piedras casi todo lo de carácter copioso es poco fidedigno:
de lejos sin discusión su preñez natural es otra,
coetáneas de las altísimas no vienen de las estrellas,
su naturaleza no es alquímica sino música,
5 pocas son palomas, casi todas son bailarinas, de ahí su encanto;
 por desfiguradas o selladas, su majestad es la única que comunica con la
 Figura,
 pese a su fijeza no son andróginas,
 respiran por pulmones y antes de ser lo que son fueron máquinas de aire,
 consta en libros que entre ellas no hay Himalayas,
10 ni rameras,
 no usan manto y su único vestido es el desollamiento,
 son más mar que el mar y han llorado,
 aun las más enormes vuelan de noche en todas direcciones y no enloquecen,
 son ciegas de nacimiento y ven a Dios,
15 la ventilación es su substancia,
 no han leído a Wittgenstein pero saben que se equivoca,
 no entierran a sus muertos,
 la originalidad en materia de rosas les da asco,
 no creen en la inspiración ni comen luciéragas,
20 ni en la farsa del humor,
 les gusta la poesía con tal que no suene,
 no entran en comercio con los aplausos,
 cumplen 70 años cada segundo y se ríen de los peces,
 lo de los niños en probeta las hace bostezar,

25 los ejércitos gloriosos les parecen miserables,
 odian los aforismos y el derramamiento,
 son geómetras y en las orejas llevan aros de platino,
 viven del ocio sagrado.

La piedra es un material de la tierra y ese material tiene que estar en relación con su propio espacio, el de la indeterminación original, ámbito de lo sagrado a partir del cual la palabra puede seguir siendo lo que fue en un principio («Yo que vi, lo Sagrado sea mi Palabra», había dicho Hölderlin). Las cualidades que aquí se aplican a las piedras («su naturaleza no es alquímica sino música», «casi todas son bailarinas», «respiran por pulmones», «fueron máquinas de aire», «su único vestido es el desollamiento», «son ciegas de nacimiento y ven a Dios», «la ventilación es su substancia», «les gusta la poesía con tal que no suene», «no entran en comercio con los aplausos», «los ejércitos gloriosos les parecen miserables», «viven del ocio sagrado»), son propias de la palabra poética, que se mueve siempre de lo gravitante a lo aéreo. Si en la antigüedad clásica las piedras se distinguen por su firmeza y transparencia, como sucede con la piedra fugitiva que sirvió de ancla a los Argonautas, su brillo contenido, a la vez nocturno y radiante, llama la atención por dar cuenta del misterio, de una sustancia luminosa en la que ausencia y presencia se compenetran. En lugar de desvanecerse en dudosas simetrías («odian los aforismos y el derramamiento»), extraen su fuerza de su centro inaccesible («Fui la piedra y fui el centro / y me arrojaron al mar / y al cabo de largo tiempo / mi centro vine a encontrar», canta la voz de la copla antigua). Y esa reducción a la sola unidad del centro, núcleo mismo de su energía, la convierte en cavidad inmortal, a salvo de terribles sobresaltos. La piedra imaginada es así como el despertar en medio de un sueño, donde la vida no tiene fin y su duración nos sobrepasa con la sombra de su plenitud. Signos en sí mismas de lo sagrado («viven del ocio sagrado»), son anteriores a la escritura y emiten un recuerdo antiguo, algo familiar y rodeado por la huella insólita, que permanece y no deja de expandirse en los surcos del tiempo⁹.

En la escritura de Gonzalo Rojas hay una constante simbiosis entre la experiencia erótica y la creación poética. Al mostrarse la mujer como absoluto, idea tomada del Romanticismo, lo erótico cubre una amplia gama que va desde el deseo a la entrega sexual, como podemos ver en las antologías *Las hermosas. Poesías de amor* (1992) y *Del loco amor* (2004). En uno de sus *Ejercicios en prosa*, al comparar el amor con el relámpago («¡El amor es tan relámpago! Parece que es y en ese mismo instante ya no es»), el poeta habla del amor como una apuesta perdida («Claro, el amor es, acaso, la única utopía que nos queda, y es preferible salir del planeta si no se vive de amor»). Y si el amante

⁹ Hablando de la analogía entre la piedra y la palabra poética, señala R.Caillois: «En esta visión un tanto alucinada que anima lo inerte y va más allá de lo percibido, a veces me ha parecido captar en directo uno de los nacimientos posibles de la poesía», en *Piedras*, Madrid, Siruela, 2011, p.125.

busca en el amor la ausencia de lo que le falta, lo que queda de esa ausencia es algo irreductible e inalcanzable, esa zona privilegiada de lo prohibido, donde todo discurre entre la atracción y el rechazo, lo posible y lo imposible. En tal sentido, el poema «Éxtasis del zapato», uno de los más repetidos en la etapa final, es una exaltación del impulso erótico, que necesita de la ausencia para expresar la unión imposible:

ÉXTASIS DEL ZAPATO

¿De dónde habrá salido este zapato
de mujer, enterrado vivo
entre el cerezo y el espectáculo
del cerezo?

5 Alguna vez hubo
uñas de diamante ahí de un pie
libertino en diálogo con el otro
del que no hay noticia.

Ocioso
10 ahora duerme su desamparo en el pasto
a medio fulgor, mezcla
de altivez y
lástima: todo tan lejos. Lo
arqueológico, lo
15 arterial del arco, el tacón,
¡y esa música!

Todo diálogo es una aproximación entre lo presente y lo ausente. La interrogación que abre el poema, forma dialogal por excelencia, es un medio de evocar lo ausente, el cuerpo de esa mujer bella en el pasado, pero que ya no está. A esa humanización del zapato contribuyen, a nivel expresivo, la particularización de los deícticos, tanto del adjetivo demostrativo de primera persona («este zapato»), como los adverbios de lugar («ahí») y tiempo («Alguna vez», «ahora»); la sensación de lejanía que recorre el poema («todo tan lejos»); y, sobre todo, la plasticidad de las imágenes («el espectáculo del cerezo»), con su renovación; el brillo de las «uñas de diamante» y el realce del «tacón»; y el desplazamiento de la música del verso final («¡y esa música!»), marcada de forma subjetiva por la exclamación y que unifica la naturaleza y el hablante, se integran todos ellos en el viejo tópico del *ubi sunt*, donde la pregunta por el origen de un zapato de mujer, medio enterrado en el campo junto a un cerezo, encierra el recuerdo de un tiempo vivo, de un amor que fue y ya no es, del que el hablante se siente desamparado y que ahora, en el presente del poema, recuerda con «mezcla / de altivez / y lástima». Al igual que las piedras resultan iluminadoras en cuanto depositarias de un ayer

vivo hoy, también el zapato, que albergó el cuerpo de esa mujer, se hace signo de reconocimiento de lo ausente y su brillo duradero, intensamente vivo, sobrevive más allá del olvido¹⁰.

Lo esquizoide es un modo de escisión, de desgarradura, mediante el cual se trata de ver lo eterno en lo efímero, la plenitud en el instante. Arrojado a la tierra tras la expulsión del Paraíso, el hombre tuvo que aprender a elegir, debatiéndose entre la ausencia de no ser nadie y el deseo de inmortalidad. Inmerso en lo inmediato, en el vértigo de una historia a la deriva, el sujeto lírico, particularmente empobrecido, siente nostalgia de la unidad perdida, a la que sólo puede aproximarse a través del ritmo, que permite conjurar la separación y alcanzar la visión de *otro* tiempo dentro del tiempo histórico. Quizás por eso, en una época tan desgastada como la nuestra, los poemas recogidos en *Esquizo* (2007), llevan la marca de lo vivo en tanto que inacabado, como sucede en el poema «Acorde clásico», donde la fluidez del ritmo se presenta como vehículo de plenitud, pues sólo eliminando lo efímero podemos concebir la eternidad:

ACORDE CLÁSICO

Nace de nadie el ritmo, lo echan desnudo y llorando
como el mar, lo mecen las estrellas, se adelgaza
para pasar por el latido precioso
de la sangre, fluye, fulgura
5 en el mármol de las muchachas, sube
en la majestad de los templos, arde en el número
aciago de las agujas, dice noviembre
detrás de las cortinas, parpadea
en esta página.

Se aprende a leer y a escribir gracias al ritmo que nos sostiene y dinamiza. Cuando el poeta chileno repite «Soy un animal rítmico», lo que quiere dar a entender es que el decir poético ha de acompañarse con el ritmo de la respiración del mundo. En su intento de conciliar las tendencias contradictorias, el ritmo deja de ser un recurso métrico para convertirse en una visión integradora del universo («El ritmo no es medida, es visión del mundo. Calendarios, moral, política, filosofía, todo, en fin, lo que llamamos cultura hunde sus raíces en el ritmo. Él es la fuente de todas nuestras creaciones», afirma Octavio Paz en *El arco y la lira*). Nada mejor que el ritmo para buscar la correspondencia entre las cosas. Por eso aquí, lo que sugieren las formas

10 Para la cita de los poemas de Rojas y de sus textos en prosa, tengo en cuenta *Íntegra* (Méjico, FCE, 2013), que recoge su obra poética completa, y *Todavía* (Méjico, FCE, 2015), que incluye toda su obra en prosa, ambos editados y comentados por F.Bradu. En cuanto a lo erótico como discurso de lo ausente, remito al estudio de R.Barthes, *Fragmentos de un discurso amoroso*, Madrid, Siglo XXI, 1982.

verbales en presente («Nace», «adelgaza», «fluye», «fulgura», «sube», «arde», «dice», «parpadea»), es la fuerza que rige el universo con su vitalidad creadora. Reducido al «latido precioso de la sangre», imagen de la vida, el ritmo discurre entre el sentido y el sonido, haciendo que vida y lenguaje se identifiquen en un mismo fluir. La búsqueda de ese temblor originario del comienzo es la que convierte a la palabra, desde su estallido instantáneo, en la unidad abarcadora de lo contradictorio, la que anula toda separación en la unidad de un texto sucesivo y fluyente¹¹.

Toda despedida tiene mucho de nostalgia, que se demora en lo que ya no vive, en lo que una vez fue y no volverá. Nadie puede renunciar a la pérdida del deseo, que transita por el ancho territorio de la memoria y puede dar nacimiento a la palabra. Y no es casual que, para expresar la plenitud en el instante, el poeta chileno recurra en su último libro, *Con arrimo y sin arrimo* (2010), a la conocida glosa de Juan de la Cruz («Sin arrimo y con arrimo, / sin luz y a oscuras viviendo, / todo me voy consumiendo»), en donde la unión del alma con Dios, objeto de toda mística, es la que completa la visión de la transformación amorosa y se hace cuerpo en el lenguaje. La vivencia del amor se funde aquí con el acto mismo de escribir, que, lejos de reducirse a un ritual, se convierte en espacio virtual del habla transgresora, en intercambio de oscuridad y transparencia, que es una de las funciones del lenguaje poético. A esa visión oscura, inalcanzable sólo con luz, alude el poema «Siempre el adiós», ya presente en *Metamorfosis de lo mismo* (2000), en donde el recuerdo del amor se detiene en la lenta rememoración del futuro:

SIEMPRE EL ADIÓS

- Tú llorarás a mares
tres negros días, ya pulverizada
por mi recuerdo, por mis ojos fijos
que te verán llorar detrás de las cortinas de tu alcoba,
5 sin inmutarse, como dos espinas,
porque la espina es la flor de la nada.
Y me estarás llorando sin saber por qué lloras,
sin saber quién se ha ido:
si eres tú, si soy yo, si el abismo es un beso.
- 10 Todo será de golpe
como tu llanto encima de mi cara vacía.
Correrás por las calles. Me mirarás sin verme
en la espalda de todos los varones que marchan al trabajo.

11 Refiriéndose a esta tensión de lo esquizoide, que, a nivel poético, deja el texto inconcluso y abierto, señala J. Llovet: «el sujeto escindido moviliza, por la práctica esquizosémica de la significación, la manifestación de una ruptura que no llega a soldarse definitivamente a ningún nivel», en *Esquizosemia. Por una escritura egoísta*, Barcelona, Anagrama, 1978, p.63.

Entrarás en los cines para oírme en la sombra del murmullo. Abrirás
15 la mampara estridente: allí estarán las mesas esperando mi risa
tan ronca como el vaso de cerveza, servido y desolado.

El dolor causado por la ausencia de la separación de la muerte se ve aquí como algo que puede brotar de nuevo en la posibilidad de la espera. De ahí que la formas verbales en futuro que surcan el poema («Tú llorarás», «Todo será de golpe», «Correrás por las calles», «Me mirarás sin verme», «Entrarás en los cines para oírme», «Abrirás la mampara estridente», «allí estarán las mesas esperando»), que expresan el cumplimiento de una acción, confluyen todas ellas en el abismo de la nada («porque la espina es la flor de la nada»), que nos lleva a ir más allá de todo límite, liberándose de toda identificación y dejando que lo desconocido se manifieste, pues no se puede tener algo sin nada. La nada sería así el abismo que se experimenta como don, lo que está siempre más allá de toda significación y que espera ser descubierto en la unidad del poema. Lo que abre el adiós es el reconocimiento del amor vivido, la transparencia de todo lo que es, aliento imposible de retener, que late invisible y abre surcos en el vacío¹².

El poeta escribe para hacer visible la realidad, el misterio de las cosas, y a lo largo de su trayectoria se esfuerza por desprenderse de lo accesorio y reducirse cada vez más a lo esencial. Este ejercicio de concentración expresiva, que viene de lo otro que es uno mismo y se revela como una aparición, nos abre al deslumbramiento de la belleza, realidad esquiva que no se deja apresar y cuya búsqueda, que está del otro lado, va ligada al descubrimiento de lo desconocido, pues se escribe, no para saber lo que ya es, sino lo que no es, ya que la fuerza de la palabra consiste en intensificar la realidad oculta. Uno de estos poemas matrices en la escritura poética de Rojas es «Oscuridad hermosa», que ha dejado una profunda resonancia en su quehacer artístico y donde el objeto poético, percibido como aquello que se tantea y toca en las sombras, impone su condición y su ley, llevando al hablante a bajar al fondo de la experiencia, pues sólo en cuanto la toca, en cuanto tiene un conocimiento pleno y directo de ella, ésta llega a revelarse:

OSCURIDAD HERMOSA

Anoche te he tocado y te he sentido
sin que mi mano huyera más allá de mi mano,
sin que mi cuerpo oyera, ni mi oído:

12 En la metamorfosis de la creación poética, lo que no es puede serlo del todo. Aludiendo a la experiencia del no saber, que es una ausencia, pero que en el poema se muestra también como una relación, mediante la unión del beso («si eres tú, si soy yo, si el abismo es un beso»), escribe H. Mujica: «Entablar una relación, vivir con lo desconocido ante sí, tiene como condición renunciar a la posesión: entrega a lo irreducible, a lo que ni puedo hacer mío ni puedo saber», en *El saber del no saberse*, Madrid, Trotta, 2014, p.101.

de un modo casi humano
5 te he sentido.

Palpitante,
no sé si como sangre o como nube
errante,
por mi casa, en puntillas, oscuridad que sube,
10 oscuridad que baja, corriste, centelleante.

Corriste por mi casa de madera
sus ventanas abriste
y te sentí latir la noche entera,
hija de los abismos, silenciosa,
15 guerrera, tan terrible, tan hermosa
que todo cuanto existe,
para mí, sin tu llama, no existiera.

Uno de los rasgos de la poesía de nuestro tiempo es la inmersión en lo oscuro como germen del canto. No es que esta intuición sea nueva, pues ya, en el comienzo de la cosmogonía órfica, se dice que «En el principio era la noche», pero sí lo es el decirse de la noche, el canto que asciende de lo hondo para hacer oír lo que no puede oírse. Desde el título mismo, la oscuridad se presenta unida a la belleza y lo que hace el lenguaje del poema, con el aislamiento de adjetivos con valor determinativo («Palpitante», «errante»), que alteran la significación del sustantivo; la reiteración de idénticas formas verbales («te he sentido», «Corriste»), que enlazan las estrofas e intensifican un mismo sentimiento; y el símbolo transformador del fuego («con tu llama»), es identificar la amada con la poesía dentro de esa fecundidad nutricia de lo oscuro, cuya hondura más profunda que cualquier fondo («hija de los abismos, silenciosa»), se convierte en revelación del misterio, de su unidad primera y esencial. La luz de la noche, con su ascenso y descenso («oscuridad que sube, oscuridad que baja»), se hace realidad viva («centelleante»), visión de la luz en la tiniebla, como ocurre en los ritos de iniciación y en la experiencia mística. El abismo de la noche, oculto en la oscuridad de su propio silencio, se convierte en luz, pues según dice el evangelio de Tomás: «Nada hay cubierto que no será revelado». En el fondo, esa luz nocturna de los misterios viene para salvar al mundo y está ahí, diseminada bajo las apariencias, para que la interpretemos por medio de la palabra, para llegar con ella al lugar sagrado donde habitan los dioses¹³.

Detrás de cada sistema filosófico o de la poesía como forma de visión suele haber una imagen esclarecedora: el corazón como aposento de lo divino en San Agustín, la noche como experiencia de la totalidad en San Juan de la Cruz, la rosa

13 Hablando de la noche como saber de experiencia, escribe G. Bataille: «Aun sé esto: no tiemblo, *podría* temblar. Mido lo posible de un hombre y no reconozco los límites impuestos», en *La oscuridad no miente*, Madrid Taurus, 2002, p.24.

como revelación de lo oculto en Silesius y Rilke, la palabra como casa del ser en Heidegger. ¿Podría ser el relámpago el emblema de la escritura de Gonzalo Rojas? ¿No recordó él, hablando de su infancia («Y yo, que con mi cabecita de niño escuchaba, en mi orejita quedó esa palabra, cruzó todo mi cuerpecito y removió mis huesos: *re-lám-pa-go*. Me di cuenta que la palabra es sagrada, desde ese momento he sentido una pasión muy obstinada por la palabra, por ese ritmo esdrujulero, este esdrújulo vale más que todo ese cuento de la vida. Repetía esta palabra mientras sentía el cueterío y lo veía en el cielo, encendiéndose y apagándose. Luego vino la poesía»), el instante del relámpago como analogía con la palabra poética, sujeta a la transgresión del límite? Si ésta sólo se manifiesta en la inmediatez de su fulgurante aparición, tal vez la expresión irreductible de la transgresión, abierta hacia lo que no es ella, es un modo de afrontar lo imposible, cuyo temblor prolonga el *todavía* no cumplido en el discurso lírico («el hombre es todavía», dice Rojas en el poema «Por Vallejo»), despertando el sentido de lo sagrado, que aparece dominado por el miedo del no saber («No / somos de aquí pero lo somos: / Aire y Tiempo / dicen santo, santo, santo», escuchamos al final del poema «Numinoso»). La revelación del relámpago, como la de la palabra, no es algo que podamos rechazar, sino estar alerta, permanecer en suspenso, pues lo desconocido es siempre lo imprevisible. Y es que la palabra señala, como el estallido del relámpago, la irrupción de lo inesperado, de lo repentino, de aquello que está más allá del saber y puede venir en cualquier momento. En el fondo, la visión de lo sagrado, que es contigua a la de la poesía, sólo puede darse en la recepción de una experiencia pasiva, en la espera del instante soberano, donde desaparece toda regla o condición y el lenguaje se abre hasta el extremo de lo posible, hacia la totalidad de lo que es.

BIBLIOGRAFÍA

- BACHMANN, I., *Literatura como utopía*, Valencia, Pre-Textos, 2012.
- BARTHES, R., *Fragments de un discurso amoroso*, Madrid, Siglo XXI, 1982.
- BATAILLE, G., *El erotismo*, Barcelona, Tusquets, 1982, 3^a ed.
- BATAILLE, G., *La oscuridad no miente*, Madrid, Taurus, 2002.
- CAILLOIS, R., *Piedras*, Madrid, Siruela, 2011.
- DURAND, G., *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*, Madrid, Taurus, 1982.
- HAN, B-Ch., *La salvación de lo bello*, Barcelona, Herder, 2018.
- LLOVET, J., *Esquizosemia. Por una escritura egoísta*, Barcelona, Anagrama, 1978.
- MUJICA, H., *El saber del no saberse*, Madrid, Trotta, 2014.
- PICARD, M., *Le Monde du silence*, París, PUF, 1954.
- ROJAS, G., (ed.), *Íntegra*, México, FCE, 2013
- , (ed.), *Todavía*, México, FCE, 2015.
- SEFAMÍ, J., *De la imaginación poética*, Caracas, Monte Ávila, 1996.

Armando López Castro

SOLANES, J., *En tierra ajena*, Barcelona, Acantilado, 2016.
WATTS, A., *OM. La sílaba sagrada*, Barcelona, Kairós, 1981.