

## II. NOTAS

### PROYECCIÓN DE VALLEJO EN LA POESÍA DE GONZALO ROJAS

*Marcelo Coddou*

Drew University

La poesía de Gonzalo Rojas se nos ofrece como una rigurosa y elaborada conciencia autotextual que, entre otras manifestaciones —por ejemplo, el cruce de múltiples modalidades discursivas—, encuentra, en el diálogo que ella establece con la obra de otros poetas, una forma de realización que le lleva a lograr una sorprendente singularidad de voz. “Desde los veinte años Rojas no se parece más que a sí mismo”, ha dicho José Emilio Pacheco, y ha dicho bien<sup>1</sup>. Mas, para el logro de tal originalidad —según lo reconoce el mismo poeta mexicano—, Gonzalo Rojas se nutrió de una atenta lectura de mucha poesía, desde los clásicos de la latinidad, hasta los fundadores de la vanguardia, de Europa y América —conuerdo con Julio Ortega cuando dice que el chileno es “el gran heredero latinoamericano de las vanguardias”—<sup>2</sup>, en un proceso que pasa por la asimilación morosa de los monumentos mayores del Siglo de Oro español. Por el camino de todos ellos es que entra en el *portento del gran juego verbal y el espacio imaginario de la poesía*<sup>3</sup>.

Hemos escrito en otro plazo sobre la presencia de Quevedo en Gonzalo Rojas y algo que entonces sostuviéramos cabe extenderlo a las sugerencias que ahora deseamos hacer acerca de las proyecciones que de César Vallejo se percibe en el pensamiento poético del autor de *Contra la muerte*<sup>4</sup>. Cuando hablamos de proyecciones queremos establecer un deslinde muy nítido con “influencia”. Harold Bloom —pensando en esta última—<sup>5</sup>, opone “poeta sólido” a “poeta efobo”. Éste es quien absorbe las virtudes magistrales del mayor, en actitud contestataria encaminada a obtener un efectivo distanciamiento posterior. No es así en el caso que nos preocupa, donde lo que vamos a encontrar, más bien, es un diálogo que se configura en niveles múltiples: obsesiones recurrentes, la concepción misma del poetizar en direcciones varias y singularidades expresivas, fundamentalmente las de índole sintáctica que, surgidas desde la sustancia del contenido, se insertan en modalidades de tal índole en el enunciado lírico.

Quizás sea útil comenzar por puntualizar la constelación de autores a la cual adscribe Gonzalo Rojas su propio designio. Limitémonos a los chilenos. Tal adscripción va desde el reconocimiento explícito de discipularidad —en el sentido noble y profundo del término—, a la mención de preferencias o el gesto disidente y, en casos, hasta de franco distanciamien-

<sup>1</sup> José Emilio Pacheco, “Oscuro de Gonzalo Rojas”, *Vuelta*, 8, julio 1977, págs. 31-41.

<sup>2</sup> Julio Ortega, “Oscar Hahn y los fantasmas del eros”, en Pedro Lastra y Enrique Lihn, *Asedios a Oscar Hahn*, Santiago, Ed. Universitaria, 1989, pág. 87.

<sup>3</sup> Lo subrayado son palabras del propio Rojas en “Entrevista Proust”, *Revista Babel*, febrero 1989.

<sup>4</sup> Marcelo Coddou, “Presencia de Quevedo en la poesía de Gonzalo Rojas”, *Las Relaciones literarias entre España e Iberoamérica*, Acta del xxiii Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Madrid, 1987, págs. 555-564.

<sup>5</sup> Harold Bloom, *La angustia de las influencias*, Caracas: Monte Ávila, 1973.

to. Como él mismo ha sostenido: “todo poeta es un ser atrapado en una relación dialéctica (transferencia, repetición, error, comunicación) con otro u otros poetas”<sup>6</sup>.

Con los cuatro pilares de la poesía contemporánea de su país natal —la Mistral, Huidobro, Neruda, De Rokha—, el discurso lírico de Rojas guarda proximidades y diferencias. No sólo es posible el estudio intertextual que aquilate tales conexiones —el citado Pacheco acierta cuando señala que el poeta “aprendió de todos ellos”—, sino que contamos también con pronunciamientos reflexivos, de hondo carácter exegético, intentados por él frente a cada uno de los mayores<sup>7</sup>.

Algo análogo, siempre con respecto a la poesía de Chile, es lo que sucede con su paso fugaz por la Mandrágora —proyección chilena del surrealismo o, mejor repetir con Lihn, *surreachilismo*—, en cuanto el poeta de *Transtierro* establece con nitidez lo que al movimiento le acercara y luego alejaría. Sobre las proyecciones del propio trabajo de Rojas en los poetas chilenos que le siguen contamos con el estupendo ensayo de Jaime Giordano, “GR: su diálogo con la poesía chilena actual”<sup>8</sup>. Atento siempre a lo que constituye el quehacer persistente de la literatura de su patria —aún en momentos de tanta adversidad como los que le significara el plazo negro de la dictadura pinochetista—, Gonzalo Rojas ha dado su personal testimonio en ensayos medulares. Sin duda que su propuesta más significativa es la que ha formulado en texto inicialmente titulado “Los compañeros” (así en *Contra la Muerte*) y luego, a partir de *Oscuro*, “Al fuego eterno”, en que el grupo de los elegidos —“recuento arbitrario de nombres espigados entre los posibles herederos de la dinastía cuyas figuras príncipes son los cuatro del fundamento”<sup>9</sup>, lo conforman Braulio Arenas —cambiado por “alguno” en *Del relámpago*—, Eduardo Anguita, Jorge Cáceres, Nicanor Parra, Enrique Lihn, Oscar Hahn, Gonzalo Millán, David Turkeltaub y Raúl Zurita.

No podemos ahora extendernos en consideraciones sobre los lazos entre nuestro poeta y los latinoamericanos, para concentrarnos, como es nuestro proyecto, tan sólo en Vallejo. Habría que ver, por ejemplo, la relación importantísima que su quehacer escritural guarda con Darío, considerado por Rojas, como lo hiciera Paz, en su filiación romántico-simbolista y así, en conexión con el movimiento de las vanguardias y sus proyecciones<sup>10</sup>. Llenaría muchas páginas el recuento de filiaciones, afinidades y preferencias. Lo que se concluiría de tal examen sería una constatación más de los aciertos de la crítica actual cuando concibe que “todo texto —inevitable resulta recordar a la Kristeva—, se constituye como un mosaico de citas: todo texto es absorción y transformación de otros textos. Razón por la cual en lugar de la noción de intersubjetividad se coloca la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble”. Y por este camino es que llegaríamos a la conclusión —como le sucediera a su mejor estudiosa, Hilda Ray— de que quien ha pesado con más fuerza en Gonzalo Rojas ha sido Vallejo, por ser éste el más próximo a su talante<sup>11</sup>. Y, así,

<sup>6</sup> Gonzalo Rojas, “Chile: país vivido”, *El Cono Sur: Dinámica y Dimensiones de su Literatura. A Symposium* (Rose Minc, ed.), Montclair State College, 1985, págs. 28-32, cit. pág. 32.

<sup>7</sup> Véanse, por ejemplo, los siguientes ensayos de Gonzalo Rojas: “Por Huidobro”, *Papel Literario* (Caracas), 12 de marzo, 1978; “Recado del errante”, *Gabriela Mistral* (Marcelo Coddou y Mirella Servodidio, eds.), Xalapa, Universidad Veracruzana, 1980, págs. 149-153 y “Testimonio sobre Pablo de Rokha”, *Revista Iberoamericana*, 106-107, enero-junio 1979, págs. 101-107.

<sup>8</sup> Jaime Giordano, “Gonzalo Rojas: su diálogo con la poesía actual”, *Poesía y poética de Gonzalo Rojas* (Enrique Giordano, ed.), Santiago, Edcs. del Maitén, 1987, págs. 199-206.

<sup>9</sup> Hilda R. May, *La poesía de Gonzalo Rojas*, Madrid, Libros Hiperión, 1991, pág. 200.

<sup>10</sup> Gonzalo Rojas, “Darío y más Darío”, *Atenea*, 415-416, 1967, págs. 209-220. Véase también Lilia Dapaz, “Huidobro en la poesía de Gonzalo Rojas”, *Vicente Huidobro y las vanguardias, Revista Iberoamericana*, 106-107, enero-junio 1979, págs. 351-358.

<sup>11</sup> Hilda R. May, op. cit.

ver la conexión Vallejo-Rojas significa ir más allá de la propuesta de Segres de *interdiscursividad*<sup>12</sup>, ya que no se trata sólo de la opción de establecer las relaciones de poemas concretos en todos los enunciados discursivos registrados en la cultura que ambos escritores comparten, sino, muy directamente, según insinuábamos, de interrelaciones comprobables entre textos de un poeta modelo, fundacional, y otros de un poeta en disposición discipular. Quizás hasta en no pocos casos sea posible hablar de verdadera *transcodificación*, fenómeno estético definible como inclusión o transformación de un texto dado de elementos de contenido o forma de otros textos: cambio de sentido producido por cambios de código, mecanismo que soporta —según la propuesta de Lotman—, la producción del sentido. Pero llevar nuestro propósito en tal dimensión excedería en mucho los intentos modestos de esta Nota.

Un modo posible de ordenar en esquema la relación interdialogica que proponemos puede ser la que considerara aspectos como los siguientes: concepto de la literatura y su función, niveles de realidad poetizados, imágenes del yo lírico, componentes de la enunciación. Impedidos de tocar tan siquiera cada instancia —quede formulado el proyecto—, digamos algo de los enlaces vislumbrados en uno o dos componentes de tal esquema de trabajo.

Pero, antes, cómo no recordar ese poema clave —para los fines de un intento como éste— que Rojas titulara “Concierto”, en que invoca la suma de sus preferencias más marcadas, a partir de la afirmación inicial, “entre todos escribieron el Libro”, y en que se mencionan Rimbaud, Lautréamont, Kafka, Vallejo —Claro—, Shakespeare, Pound, Nietzsche, San Juan, Kavafis, Sade, Bataille, Breton, Swedenborg, Artaud y Hölderlin, para terminar con Celan. Y otra afirmación suya, ésta muy reciente, en página preciosa dedicada al centenario del poeta peruano en la que leemos: “obseso de Vallejo, le he visto muchas veces en el destello más insólito. En París, por ejemplo, el 53, hace ya tantos años, con sus 15 de difunto bajo la lluvia, la mañana aquella que se me apareció de golpe en el ángulo del bistró, humeante la taza, en diálogo hondo con Celan, ese otro invisible de los muelles del Sena”<sup>13</sup>.

Interesante la tríada ésta —Vallejo, Rojas, Celan—. El punto de convergencia máxima (hay otros), creo verlo en una concepción de la poesía que no puede hacerse portavoz de ninguna verdad y que, en su lugar, se vuelve sobre el discurso mismo. Dice Geisler, exégeta hábil de nuestro escritor: “dentro de la lírica alemana del siglo xx Celan es el poeta de la construcción áspera por antonomasia”<sup>14</sup>. ¿No cabe decir lo mismo con respecto a Vallejo y Gonzalo Rojas en el ámbito de la poesía hispana? Proximidades fáciles de percibir entre los tres: importancia del encabalgamiento, empleo de palabras inusuales o “extrañas”, destrucción de la univocidad del sentido frente a la univocidad del ritmo. En suma: valoración de la escritura enigmática.

Y aquí algo preciso: rasgo caracterizador de Vallejo, notable desde *Trilce* y plenamente utilizado en *Poemas Humanos* y en *España aparta de mí este cáliz*, es, en efecto, la cesura, una de cuyas formas puede considerarse el encabalgamiento, que dijimos abunda también en Celan y Rojas. Pausa interior secundaria de las composiciones métricas —junto a la pausa terminal o versal—, la cesura indica que todo lo dicho no ha podido decir aquello que se ha querido decir y que ahora hace falta parar el discurso para dejar lugar a un cambio. Lo

<sup>12</sup> Segres, “Intertextuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delli fonti”, *La parola ritrovata* (Girolamo y Pacanella eds.), Palermo, Sellerio Ed., 1982.

<sup>13</sup> Párrafo de un texto escrito por Gonzalo Rojas para la celebración del centenario de Vallejo y publicado en el ABC de Madrid. Cito por una fotocopia del manuscrito original.

<sup>14</sup> Eberhard Geisler, “Sobre la poesía de Gonzalo Rojas y su relación con Paul Celan”, *Ibero-Amerikanisches Archiv, Taller Literario con Gonzalo Rojas*, 151, 1989, págs. 103-116.

que se desprende de la dicción de los tres poetas es que si la poesía quiere realizarse como tal, ha de estorbar el discurso, creando faltas de cohesión, algo que muy bien define el lenguaje lírico del autor alemán y de los dos hispanoamericanos. “Una de las cosas que me maravilló del poeta Paul Celan justamente —ha declarado Rojas— fue aquel trato suyo con la palabra cortada, escindida, separada. Supo cortar la sílaba con una eficacia máxima”<sup>15</sup>. Y su poema breve “Ejercicio respiratorio” constituye buen ejemplo del concepto tan vallejiano también, de fragmentariedad del mundo, poema que ofrece, a la vez, una construcción despedazada, denunciando su estirpe que llamaríamos trilceana.

Hay en Gonzalo Rojas —sosteníamos—, rasgos sintácticos que se repiten hasta ser los más característicos de su ideolecto: la pregunta reiterada, la exclamación abundante, los dialogismos expresivos, las novedosas coordinaciones en la frontera entre verso y verso, el movimiento nunca predecible de las frases, la rebeldía, en fin, ante las pautas de construcción discursiva “normal”. ¿Cómo no apreciar en todo ello la proximidad a Vallejo? Cada rasgo —y esto ha sabido verlo crítico lúcido como es Gonzalo Sobejano—<sup>16</sup>, constituye síntoma de ese clamor o ansia interrogativa que, *reventándolo de fuego emocional*, hace al sujeto lírico de la poesía de Rojas, tanto como éste los hace a ellos. Y lo que es descripción válida de la modalidad escritural de Rojas, lo es también del poeta de *Trilce*. La sintaxis del hablante denuncia por sí sola —en los dos—, ese carácter de búsqueda dramática del sentido de la existencia del hombre —del hombre y su miseria—, que esta poesía pretende, en dirección y hondura que la hermana a la de Vallejo.

José Bergamín, en el famoso prólogo a la edición madrileña de *Trilce*, acertó al señalar que una de las cualidades esenciales de la poesía de César Vallejo era su “arraigo idiomático castellano”. Ése que el español definiera como “la espontaneidad de su lenguaje originario”, en que se relaciona la poesía del volumen vallejiano con los poetas de la vanguardia española, Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, y por otro lado le da su carácter distinto, original, esa “autenticidad” que admiraba Bergamín y que Gonzalo Rojas asume, por su lado, como propiedad muy suya. En los dos algo que Ángel Valente subraya: “el empleo de un lenguaje que trata de conllevar un máximo de posibilidades de comunicación, que no quiere encerrarse en los moldes del lenguaje poético tradicionalmente aceptado como tal y lo rompe en busca de una expresividad más libre que va a beber en el léxico, en la frase o en la metáfora coloquial”. Hecho éste que puede analizarse desde opciones varias, pero que aquí propongo entender del modo que a continuación señalo.

Es así: un componente muy caracterizadamente vallejiano del estilo de Rojas consiste en traer de la lengua común hipogramas que la retórica establecida hace incompatibles con los temas poéticos del texto y que, sin embargo, son utilizados en la producción de signos parciales o totales de éste. Podría multiplicar los ejemplos: me limitaré a uno de Vallejo y a otros pocos de Rojas. En el peruano la matriz de donde procede *Trilce* XXIII —ese que comienza “Tahona estuosa de aquellos mis bizcochos/ pura yema infantil innumerable, madre”—, es la frase hecha “hacer(se) harina”<sup>17</sup>, conversión del cuerpo en polvo, que el poema metaforiza como una *molienda*, para producir el contenido “muerte”. Este uso de la cita de una frase del dialecto popular atrae al texto vallejiano una cotidianidad liviana, inaceptable en el contexto que la tradición quiere hierática y solemne cuando se refiere a la muerte de la madre. En Gonzalo Rojas un procedimiento así es de frecuencia inusitada:

<sup>15</sup> Juan Andrés Piña, “Gonzalo Rojas en el mito del caballo”, *Conversaciones con la poesía chilena*, Santiago, Pehuen, 1991, pp. 85-125, cit. pág. 122.

<sup>16</sup> Gonzalo Sobejano, “Gonzalo Rojas: alumbramiento”, *Poesía y poética de Gonzalo Rojas*, op. cit., págs. 63-67.

<sup>17</sup> Cfr. Jorge Guzmán, *Contra el secreto profesional. Lectura mestiza de César Vallejo*, Santiago, Ed. Universitaria, 1991.

en uno y otro poeta esa yuxtaposición de niveles provoca gran estremecimiento en la lectura, se constituye, precisamente, en uno de los resortes fundamentales de la eficacia poética de los textos. En Rojas, como en Vallejo, son muchas las veces en que hay una distancia extrema entre el refinamiento o la importancia del contenido del texto y la humildad, diríamos, de los materiales utilizados como hipogramas suyos.

A este propósito vale conocer lo sostenido por el propio Rojas: “El contacto con el lenguaje original —se refiere a los discursos del habla coloquial—, es importante, porque en mi caso, pudiendo haberme quedado en las afueras de Chile, siempre vuelvo. Vengo a oír a la gente. Junto a la infancia, la patria de los poetas es su lenguaje: todo el murmullo, los modismos, esa vivacidad atropellada, esa desvocalización, esas mutilaciones expresivas, son necesarias para mi oreja”<sup>18</sup>, afirmaciones éstas que hacen recordar de inmediato tantas otras análogas y muy conocidas de Vallejo.

Y si pasamos a otro nivel de análisis, ahora uno temático, nos encontramos con que la obra de Vallejo acepta a cabalidad la proposición de que la patria del poeta es su infancia, según insistentemente lo propusieran Hölderlin y Baudelaire, lo reflexionara con hondura Bachelard y lo repite el mismo Rojas, según recién constatábamos. Si del escritor peruano uno recuerda de inmediato textos de sus dos libros de poesía publicados en vida, de Gonzalo Rojas podemos mencionar, a lo menos, “Carbón”, “Conjuro”, “Ars poética en pobre prosa” y “Orompello”. “Carbón” es una mirada ensoñante a la infancia; la de “Orompello” es la del duelo, del hambre, del quebranto, “el plazo de una orfandad un poco vallejana”, según apunta el propio autor. En algún momento para ambos el espacio feliz del hogar constituye ámbito de protección frente a los acosos a que se expone el ser adulto. Y su reencuentro se logra en esa actividad psíquica conceptualizable como proceso mnémico: la memoria como sustituto, como subrogante y connotación de algo que se ha perdido<sup>19</sup>. En los dos, “un puro hogar de la vida, de vida primera, de vida humana primera” (Bachelard), en un sueño que nos lleva a ella (pienso en “Carbón”). Y también en los dos una mirada más mítica que estrictamente biográfica o psicológica, aunque puedan instaurarse estas perspectivas como también operantes. Lo que significativamente subsiste es una fidelidad a la infancia trascendida, en el sentido que sugeríamos. El golpe de la orfandad temprana, más temprana en Rojas que en Vallejo, será decisivo en ellos, al situarlos en el desamparo y ofrecerles una elección a partir del riesgo. No cito de Vallejo por más estudiado. De Rojas este fragmento de “El abismo llama al abismo”, estremecedor poema de *La miseria del hombre*.

fui azotado  
 en mi niñez por la peste divina  
 estoy presto a morirme,  
 en defensa de todo lo que nunca mi lengua  
 pudo decir del viento de mi niñez perdida.

Lamento no disponer de más tiempo como para seguir sugiriendo otros modos de proyec-

<sup>18</sup> Faride Zera, “Gonzalo Rojas, talante de disidencia”, *La Época* (Santiago), 1 de nov. 1992, págs. 27-28. De esta entrevista copio otra afirmación suya muy iluminadora: “Creo que no solamente yo, sino varios poetas de habla hispana recibimos influjos tan decisivos de un Vallejo que nos dio algunas modulaciones de ruptura con el lenguaje en un ejercicio incesante de rehallazgo, y en la necesidad de una suerte de búsqueda del lenguaje en profundidad. No creo que haya otro en la modernidad en nuestro mundo hispano que tenga esa virtud para romper el lenguaje, para abrirlo, para desgajarlo, descoyuntarlo, y hacerlo vivo y fresco y aproximarlos entonces a los grandes modos de los clásicos españoles”.

<sup>19</sup> Cfr. Zemon Davis y Randolph Starns, “Introduction” a “Memory and Counter-memory”, *Representations*, 26, Spring 1981, ensayo al que nos remite Hilda R. May, op.cit., pág. 49, nota 3.

ción de Vallejo en Gonzalo Rojas. Termino citando esta afirmación reciente del poeta de *Oscuro* —es de hace tan sólo unos días— “de Vallejo venimos todos los de allá y los de acá (quiere decir de Hispanoamérica y de España) como antes de Quevedo o Juan de Yepes, y no cesamos de seguir viniendo”<sup>20</sup>.

<sup>20</sup> Ver nota 13.