

Poesía y silencio en Gonzalo Rojas¹

MAURICIO OSTRIA GONZÁLEZ

Universidad de Concepción, Chile

RESUMEN

A pesar de que la poesía, en tanto texto literario, es escritura, no deja de conservar vínculos profundos con la palabra oral. Gonzalo Rojas, íntimo conocedor de las leyes de la poesía, maneja con especial destreza esa relación. De hecho su escritura es especialmente sensible a las evocaciones orales que los versos, las palabras, las sílabas y hasta los sonidos suscitan en el lector de poesía. De ahí la importancia del silencio en su escritura, no solo como tema o como procedimiento retórico, ni siquiera como el silencio que significa toda expresión interiorizada, como la poesía, sino, por sobre todo, el silencio como lo otro de la palabra, como aquello que está siempre presente sin decirse y que apunta a los niveles más profundos de lo innombrable.

PALABRAS CLAVE: poesía, oralidad y escritura, poesía y silencio, poesía chilena, Gonzalo Rojas.

SUMMARY

Even though poetry, inasmuch as a literary text, is writing, conserves deep links with oral word. Gonzalo Rojas, a connoisseur of the laws of poetry, handles with a special skill those links. As a matter of fact, his writing is especially sensitive to the oral evocations that verses, words and even sounds provoke in the poetry reader. Hence the importance of silence in his writing, not just as a theme or rhetorical procedure, or even as the silence that every internalized expres-

-
1. Esta aproximación del crítico chileno Mauricio Ostría a la obra del gran poeta hispanoamericano Gonzalo Rojas, fallecido en abril de 2011 en Santiago de Chile, es celebración de su vida y palabra poética. La obra de Rojas recibió varios reconocimientos como el Premio Reina Sofía de Poesía Iberoamericana (1992), el Premio Nacional de Literatura de Chile (1992) y el Cervantes (2003) (N del E).

sion, like poetry, entails, but silence as “the otherness” of words, like that which is always present without being said, and that points out to that deeper levels of what can’t be said.

KEY WORDS: Poetry, orality and writing, poetry and silence, chilean poetry, Gonzalo Rojas.

*la música callada,
la soledad sonora*
(Juan de la Cruz)

*... solo que, antes que la mañana se me ilumine,
antes que la vida arda al mediodía
me los nombro yo en silencio...*
(Hölderlin)

1. CUANDO HABLAMOS del silencio en la escritura (poética o no) estamos haciendo una traslación de sentidos: estamos pasando de lo que se ve (la escritura, la letra, el trazo, la huella) a lo que se oye (el ruido, el sonido, el tono, la cadencia, la voz).² El silencio es, primariamente una experiencia auditiva: ausencia de sonido. Así, aunque la escritura, el texto (literario o no), pueda aludir al silencio, pueda narrarlo, sugerirlo, nunca podrá serlo. El silencio equivale convencionalmente a los blancos de la página, pero, substancialmente, es irreductible a ellos. En poesía, el silencio no es la página en blanco, entre otras cosas, porque aquél está preñado de sentidos, como lo intuyó San Juan de la Cruz y después, mucho después, los simbolistas franceses, y la página en blanca carece de sentido o antecede al sentido (Ostria, 2002).

No obstante, en el discurso de la poesía (no se olvide que la poesía es ficción) se da, en cierto modo lo imposible, la paradoja de que para simbolizar el silencio, la “música callada” (sentimientos y sensaciones como vivencias interiorizadas) se deba recurrir a una escritura que, a diferencia de lo que sucede con otros géneros o tipos discursivos, opera como pentagrama, es decir como soporte signifiante del signifiante sonoro. A pesar de que la escritura poética, por ser precisamente escritura, no contiene en su materialidad los sonidos, entonaciones o ritmos concretos, propios de toda secuencia oral real, sino solo las imágenes acústicas correspondientes a las unidades distintivas (fonemas, entonemas, esquemas rítmicos y cláusulas acentuales), sí conserva, como raíces

2. Es lo que se suele llamar una sinestesia.

que la vinculan con sus orígenes orales, un vínculo inevitable con la palabra dicha.³ Y entonces, su actualización fónica dependerá de los rasgos fonológicos propios del idioma en que se escriba el poema. Por ejemplo, sin salirnos del castellano, un lector español reconocerá, leerá y pronunciará fricativas interdentales opuestas a palatales, allí donde un latinoamericano neutralizará la oposición a favor del fonema fricativo palatal.⁴ Entonces, solo la lectura en voz alta devolverá a la poesía su corporeidad sonora en plenitud, aunque, claro, cada lectura será necesariamente una interpretación singular del poema con sus énfasis y sus matices. Por eso, Octavio Paz percibe que “el ritmo en el verso de César Vallejo procede del lenguaje peruano y está hecho de ensimismada soledad...” Y concluye: “el placer poético es placer verbal y está fundado en el idioma de una época, de una generación, de una comunidad” (1956: 276).

Al principio, la poesía fue oral: una columna que asciende y que está hecha de versos, es decir, de unidades verbales rítmicas, que aparecen y desaparecen, una tras otra, en un espacio invisible hecho de aire [...] La poesía se apoyó, más tarde, en la escritura; desde entonces se ha servido del signo escrito y de la palabra hablada (Paz, 1990: 121).

2. La poesía de Gonzalo Rojas (Lebu, 20 de diciembre de 1916–Santiago de Chile, 25 de abril de 2011) ha permanecido fiel a esas fuentes primeras, a ese origen oral. Conocedor profundo de las leyes de la poesía, maneja con especial destreza esa relación. De hecho su escritura es especialmente sensible a las evocaciones orales que los versos, las palabras, las sílabas y hasta los sonidos suscitan en el lector de poesía:

[...] no estoy por la partitura efímera [...] sino por la oralidad y por la sintaxis del llamamiento. De ahí que, cuando escribo mis líneas menesterosas de aprendizaje interminable, lo primero que hago es ponerme en pie y leerlas en voz alta. No al lector, al oyente (Rojas 2000: 588).

-
3. Y se sabe que en las distintas épocas, tendencias, movimientos y generaciones poéticas se ha producido un proceso pendular en que, ora, prevalecen los aspectos sonoros, ora, los gráficos. Es lo que diferencia, entre otras cosas, a simbolistas de parnasianos, a futuristas de cubistas... Hay también momentos en que las tendencias se neutralizan o fusionan, como en el modernismo hispanoamericano, particularmente, en la poesía dariana.
 4. No es lo mismo que Neruda recite sus versos a que lo haga, pongamos por caso, Rafael Alberti o los cante Joan Manuel Serrat o Facundo Cabral.

En todas las formas escritas de la poesía, el signo gráfico está siempre en función del oral. El lector advertido oye siempre, detrás del trazo, las palabras del texto, su música verbal (Paz, 1990: 122). Lo que convierte en imagen poética a una frase, no es el significado, sino el ritmo, es decir, la unión inseparable de significado y sonido. De ahí que Gonzalo Rojas no solo evoque en prólogos y presentaciones la lectura en voz alta, sino que sus poemas recurren a menudo a sugerencias de oralidad que incluyen repeticiones, tartamudeos, avances y retrocesos, correcciones, anacolutos, fugas, muletillas, explicaciones, coloquialismos, juegos de palabras, colisiones entre el sonido y el significado. Así, en “Das heilige”, donde intensifica las sugerencias sonoras de letras, palabras, sintaxis, así como de los valores semánticos:

Raro arder aquí todavía. ¿Vagina
o clítoris? Clítoris por lo esdrújulo
de la vibración, entre la ípsilon
y la iod delicada de las estrellas
gemidoras, música
y frenesí
de la Especie (2000: 315).

O en “Últimamente a ti que yéndote te vas”, donde retuerce la palabra hasta el tartamudeo:

A dónde a
qué
te iba tartamudeante a
decir: (...)
esdrújulo, libérrimo del mar (2000: 215);

En “Oriana”, largo poema compuesto de tres partes, se juega significativamente, con el origen etimológico del nombre (Oriana: de os, oris = boca, de donde oral y oralidad) de modo de sugerir la identidad entre palabra (oral)/poesía y mujer:

Ahora ahí los ojos, los dos ojos de Oriana
esquiza y órfica, la nariz
de hembra hembra la boca:
os – oris en la lengua madre de cuya vulva genitiva vino el nombre
de Oriana, las orejas

sigilosas que oyeron y callaron los enigmas, [...] y en la hora de mi muerte Oriana (2000: 319).⁵

El sistema de correspondencias que vincula palabra-oralidad-poesía encarna continuamente en metáforas cuyo término explícito es un instrumento musical de ancestros líricos como la cítara o el arpa (véase poemas como “Cítara mía” o “Vocales para Hilda”). Y es quizá –entre varios– el poema “La palabra placer” uno de los más claros textos metapoéticos, es decir, uno de aquellos en que mejor se define el sentido del conjunto textual y en el que la palabra y la mujer objeto del deseo se unimisman hasta confundirse en “música marmórea”; es decir, en palabra/escritura:

La palabra placer, como corría larga y libre por tu cuerpo la palabra placer [...] cómo lo músico vino a ser marmóreo... (2000: 273).

3. En efecto, la persistencia de lo fónico en la poesía la preserva como fenómeno que, no obstante su soporte escritural, conserva su virtualidad sonora. “En todas las formas escritas de la poesía –advierte Octavio Paz– el signo gráfico está siempre en función del oral”, de modo que el lector de poesía “oye mentalmente, detrás del trazo las palabras del texto, su música verbal” (1990:122). De aquí que los diversos recursos sonoros (eufonías, paronomasias, rimas, anáforas, medidas, acentos, ritmos, entonaciones, encabalgamientos, estructuras estróficas, etc.) no son, en la verdadera poesía, simples adornos o recursos retóricos sino elementos indispensables en la construcción de las visiones interiorizadas. Sonido y sentido se hacen inseparables y de ahí la imposibilidad de una verdadera traducción de la poesía. “Todo concepto lingüístico aplicado a la poética –afirma Jakobson– coloca automáticamente en primer plano precisamente la idea de las relaciones recíprocas [entre la estructura fónica y el plano semántico]” (1980: 29). En el mismo sentido, Octavio Paz sentencia:

5. Véanse poemas como: “Leo en la nebulosa”, “Concierto”, “Cuerdas cortadas para Baldomero Lillo”, “Tronando a Blake”, “Coro de los ahorcados”, “La palabra”, “Ejercicio respiratorio”, “Latín y jazz”, “Ese ruido en los sesos”, “Acorde clásico”, “Tartamudeante”, “Alcohol y sílabas”, “Para órgano”, “Contradanza”, “Ventolera”, “Las sílabas”, “Tabla de aire”, “Diálogo con Ovidio”, “Remando en el ritmo”, “Solo de aullido”, “Rock para conjurar el absoluto”, “Cítara mía”, entre muchas que sugieren, ya en sus títulos, la intención de evocar o ficcionalizar lo oral en la escritura.

En ningún otro género literario es de tal modo íntima la unión entre sonido y sentido como en la poesía. Esto es lo que distingue al poema de las otras formas literarias, su característica esencial. El poema es un organismo verbal rítmico, un objeto de palabras dichas y oídas, no escritas ni leídas (1990: 122).

Y Paul Rivers: “la mera versificación material impone al lector una semiótica totalmente diferente a la de la prosa” (1988:16). Esto es especialmente cierto en poemas como los de Garcilaso o Fray Luis de León, de Juan de la Cruz o Luis de Góngora, entre los clásicos; de Rubén Darío, Federico García Lorca o Nicolás Guillén, entre los modernos.

Por eso, dice Gonzalo Rojas: “Todo crece con el ritmo [...], porque uno nace y “desnace al mismo tiempo” (2000: 595-596). Por eso, su poesía ofrece en una misma trama lo numinoso y lo cotidiano, lo tanático y lo erótico, lo riguroso y lo placentero, lo físico y lo metafísico, es decir el juego de la vida trasmutada en sonido con sentido, en cadencia rítmica, sístole y diástole, inspiración y expiración, hartazgo y deseo –o como dice el poeta– “hartazgo y orgasmo” o también “alternancia del esperma y de la respiración” (2000: 232). Poesía en movimiento, palabras que se encuentran, chocan, copulan, se distancian, dicen lo uno y lo otro, el yo y el tú, el esto y el aquello, el yin y el yang. Poesía y búsqueda, poesía y encuentro, poesía y eros vienen a ser lo mismo en la ambigüedad sonora o en la incierta página en blanco: “Falo el pensar y vulva la palabra” (Paz, 1956: 245):

Hartazgo y orgasmo son dos pétalos en español de un mismo
lirio tronchado

cuando piel y vértebras, olfato y frenesí tristemente tiritan
en su blancura última, dos pétalos de nieve
y lava, dos espléndidos cuerpos deseosos
y cautelosos, asustados por el asombro, ligeramente heridos
en la luz sanguinaria de los desnudos:

un volcán

que empieza lentamente a hundirse.

Así el amor en el flujo espontáneo de unas venas
Encendidas por el hambre de no morir, así la muerte:

La eternidad así del beso, el instante

Concupiscente, la puerta de los locos.

Así el así de todo después del paraíso:

—Dios,

ábrenos de una vez (2000: 220).

El sentido brota de la cadencia rítmica en que se funden sonido y significado, frase e imagen, inseparablemente. “El lenguaje –con mayor razón la poesía–, igual que el universo, es un mundo de llamadas y respuestas; flujo y reflujo, unión y separación, inspiración y respiración.⁶ Unas palabras se atraen, otras se repelen y todas se corresponden: “metamorfosis de lo mismo”. El habla se constituye así como un conjunto de seres vivos, “movidos por ritmos semejantes a los que rigen a los astros y a las plantas” (Paz, 1956: 31). Secuencias y pausas, palabras y silencios, el ritmo es un acorde o una analogía, una reiteración o una ruptura, una armonía o un contraste. El lenguaje de la poesía “es un continuo vaivén de frases y asociaciones verbales regido por ritmo secreto” (Paz, 1956: 52); afinidades y repulsiones se suceden atraídas por fuerzas idiomáticas inmanentes. La poesía no hace más ni menos que convocar ese ritmo por medio de metros, rimas, aliteraciones, paronomasias, encabalgamientos, anáforas, retruécanos, paralelismos, correlaciones y otros procedimientos. “Dialéctica entre sonido y silencio, sentido y no sentido, los ritmos musicales y poéticos dicen algo que solo ellos pueden decir, sin decirlo del todo nunca” (Paz, 1956: 55).

4. Respecto del contenido, como se sabe, el lenguaje cumple una función referencial, que supone un uso puramente instrumental de la lengua para labores de representación –narrar, enseñar, describir, argumentar, etc.–, así como una función de comunicación e intercambio (diálogo). Además, y es lo que importa aquí, el lenguaje cumple una función de creación: construye mundos ficticios. En este caso, el lenguaje hecho poema no remite a ningún referente que no sea un sí mismo y para ello se apoya en la alusión y el misterio, elementos esenciales del símbolo. ¿Cuál es, entonces, el referente de la poesía lírica?: la interioridad del ser. Todo poema apunta a un interior que, para serlo, no puede ser dicho: si se ex-presa o se ex-terioriza, deja de ser interior. El juego de la poesía –un juego serio, desde luego– consiste en la construcción de un artefacto que permita al lector (tarea posible solo en el mundo ficticio del que el lector participa) compartir, fusionarse con la interioridad simbolizada en el poema. De este modo, el texto poético –desde una perspectiva “real” o “pragmática” no “dice” nada al lector; hace que el lector sienta lo que el poema sim-

6. “Etiemble dice que la poesía es un ejercicio respiratorio y muscular en el que intervienen tanto la actividad de los pulmones como la de la lengua, los dientes y los labios. Claudel y Whitman insistieron sobre el ritmo de inspiración y expiración del poema. Todas esas sensaciones las reproduce el oyente y el lector” (Paz, 1956: 61).

boliza. Así, el verdadero lector de poesía ‘siente’ lo que el yo lírico en su interioridad, se unimisma con él. Como esa comunicación es imposible (nadie puede sentir por otro, ni en otro), el poema recurre a una serie de procedimientos que ficticiamente posibilitan (significan) esa comunicación (el arte del poeta). Por esta razón, lo que la poesía trasmite es, por así decirlo, una palabra silente, un silencio pleno de sentido, mediante un conjunto de procedimientos que, en la verdadera poesía, dejan de ser meros procedimientos y se convierten en la interioridad misma que se comunica: la “música callada”...

5. La obra publicada de Gonzalo Rojas comprende algo más de una cincuentena de títulos (entre libros y opúsculos, antologías, traducciones y reediciones), de los cuales destaco: *La miseria del hombre* (1948), *Contra la muerte* (1964), *Oscuro* (1977), *Transtierro* (1979), *Del relámpago* (1981), *Críptico y otros poemas* (1984), *El alumbrado* (1986), *Materia de testamento* (1988), *Desocupado lector* (1990), *Antología de aire* (1991), *Las hermosas* (1992), *Río turbio* (1996), *80 veces nadie* (1997), *Diálogo con Ovidio* (1999), *Metamorfosis de lo mismo* (2000), *¿Qué se ama cuando se ama?* (2000), *Réquiem de la mariposa* (2001), *Al silencio* (2002), *Del ocio sagrado* (2002), *No haya corrupción* (2003), *La reniñez* (2004), *Poesía esencial* (2006).

Pero los libros de Gonzalo Rojas son, en realidad, un solo gran libro (Sobejano, 1984; Coddou, 1985; Pérez, 1987; Muñoz, 1990; Ostria, 1994) que se hace y se transforma, que se dispersa y se reagrupa una y otra vez, en continua lucha por lograr la visión unitaria de lo fragmentario, tentativa, a la vez, lograda y frustrada de totalidad: “voy y vengo en el vaivén infinito de un mismísimo grande o parco u hondo libro” [en O’Hara, 1987:107]. Es la búsqueda de lo absoluto desde la conciencia de la precariedad fragmentaria. Es, precisamente, ese absoluto inalcanzable y deseable que se simboliza en el silencio predecesor de todas las palabras, de todas las imágenes, de todos los poemas; el silencio en que desembocan todos los sentidos. Por eso, el poeta escribe en el Prólogo a *Transtierro* (“Del libro mundo”):

Del libro mundo que alguien quiso escribir a los 15 del alba en español de los cuatro vientos o más abajo –amor y guerra– en el después torrencial, propongo ahora rápidas estas páginas miserables. Miserables de lo mismo, hartazgo y desenfreno, danza y mudanza, pues no hay *Transtierro* en mí si no hay *Oscuro* en la simultaneidad del oleaje. *Contra la muerte* ahí. *La miseria del hombre*. 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* (1984: 98).

En el universo de ese libro total, los poemas pueden reiterarse, modificarse, mudarse de lugar o de título, agruparse en variadas secciones o conjuntos, perder versos y estrofas, aligerarse de notas, dedicatorias o apóstrofes. Determinados fragmentos pueden desaparecer o convertirse en poemas autónomos. Surgen textos nuevos o antes inéditos. Todo provoca un juego de relaciones siempre cambiantes y, por consiguiente, una dinámica semántica fluida que el lector debe intentar precisar en cada caso. De modo que en cada nuevo libro, los poemas alcanzan diferentes significaciones por la combinatoria que en él se ensaya y que, ciertamente, seguirá variando en los libros sucesivos. De esta manera, la escritura de Gonzalo Rojas se exhibe como un proceso constructivo en continua mudanza y, en consecuencia, como una obra abierta, inacabada, jamás conclusa del todo. Gonzalo Rojas no se resigna a abandonar definitivamente ninguno de sus libros, ninguno de sus poemas, porque sabe que cada uno de ellos tiene su función en el mecanismo vivo de una escritura mudable por definición y por necesidad. Esa reordenación continua genera nuevos sentidos e impensadas resonancias. El sistema, la red relacional impone sincronías, actualizando textos de diferentes momentos, recontextualizándolos, resemantizándolos, como diría Enrique Lihn: “según el sistema que insurge acronológicamente” (Lihn, 1987: 38). Así, pues, “la poesía de Gonzalo Rojas –y cito a Gonzalo Sobejano– es una autoantología en formación perpetua, dentro de la cual, según el lugar de publicación y sobre todo según el tiempo de la misma y la sazón del poeta, este quita, pone, reordena” (Sobejano, 1987: 63). La consigna parece ser reinventar, reinventar siempre: de ahí que sus poemas, aunque sean en apariencia los mismos –‘metamorfosis de lo mismo’– no son nunca los mismos y las lecturas posibles, infinitas (Ostria, 1994).

Del mismo modo y con otro sentido, los textos de Gonzalo Rojas muestran gozosamente sus vinculaciones con el gran tejido de la literatura universal: lecturas y relecturas, escrituras y reescrituras, citas, paráfrasis, alusiones, homenajes, reminiscencias. San Juan de la Cruz, Novalis, Hölderlin, Blake, Rimbaud, Breton, Celan, Bataille, Pound, Cernuda, Mistral, Huidobro, De Rohka, Neruda, Borges, Paz y, sobre todo, Quevedo y Vallejo, resuenan y dialogan de continuo. “Creo que todos hacemos un coro; y creo que ese coro debiera oírse, sin distinguir la mano, o el rostro, o la famosa ‘originalidad’ de los pavos reales, que decía Nietzsche” (cit. por Coddou, 1985: 38).

Entre todos escribieron el Libro, Rimbaud
 pintó el zumbido de las vocales, ¡ninguno
 supo lo que el Cristo
 dibujó esa vez en la arena!, Lautréamont
 aulló largo, Kafka
 ardió como una pira con sus papeles: –Lo
 que es del fuego al fuego; Vallejo
 no murió, el barranco
 estaba lleno de él como el Tao
 lleno de luciérnagas; otros
 fueron invisibles; Shakespeare
 montó el espectáculo con diez mil
 mariposas; el que pasó ahora por el jardín hablando
 solo, ese era Pound discutiendo un ideograma
 con los ángeles, Chaplin
 filmando a Nietzsche; de España
 vino con noche oscura San Juan
 por el éter, Goya,
 Picasso
 vestido de payaso, Kavafis
 de Alejandra; otros durmieron
 como Heráclito echados al sol roncando
 desde las raíces, Sade, Bataille,
 Breton mismo; Swedenborg, Artaud,
 Hölderlin saludaron con
 tristeza al público antes
 del concierto:
 ¿qué
 hizo ahí Celan sangrando
 a esa hora
 contra los vidrios? (Rojas, 2000: 21-22).

6. El silencio al que nos hemos referido es el silencio que conlleva toda poesía. Pero hay otro silencio, equivalente a la oscuridad de la noche, a la inmensidad del cielo, del mar, del cosmos, de las inconmensurables ansias humanas de perfección. Es el silencio de lo indeterminado y por indeterminado, de lo infinito, lo profundo, lo indecible, lo inefable: la palabra capaz de decirlo todo, de sugerirlo todo, de profundizar en lo innumerable, en lo indescifrable e incognoscible: el misterio.

Por tanto, cuando hablamos del silencio en la poesía no solo nos referimos a las pausas entre cláusulas, versos o estrofas, ni a los blancos de la página,

ni al silencio que clausura el poema; no solo al hecho de que el hablante calle o represente al tú callado (“me gustas cuando callas...”) o, incluso, a la muerte (“el más puro silencio sepultado”); tampoco, solo al hecho inevitable de que la poesía transmite interioridad, sino, además, y, sobre todo, a esa experiencia trascendente, colindante con lo numinoso, con lo sagrado a que aluden, entre otros filósofos del lenguaje, Guardini, Otto, Heidegger, los tres tan queridos de Gonzalo Rojas y tan influyentes en su concepción de su poética. De ahí la importancia del silencio en su escritura, no solo como tema o como procedimiento retórico, ni siquiera como el silencio que significa toda expresión interiorizada, como la poesía, sino, por sobre todo, el silencio como lo otro de la palabra, como aquello que está siempre presente sin decirse y que apunta a los niveles más profundos de lo innombrable. Es precisamente esta idea, lo que parece condensarse en su poema “Al silencio”, que, desde esta perspectiva, adquiere, además de su valor netamente lírico, un fuerte carácter metapoético:

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 hermosa
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,
porque estás y no estás, y casi eres mi Dios,
y casi eres mi padre cuando estoy más oscuro (2000: 137).⁷

7. El poema pertenece al primer libro del poeta, *La miseria del hombre* (1948), y surgió en las circunstancias que cuenta él mismo: “Yo estaba en una pieza en Cerro Alegre en Valparaíso, una casa larga que tenía, alta, con barranco abajo, me gustan los barrancos, y vino un apagón, había muchos apagones en esos años, algunos problemas de electricidad. Y como a las 11 de la noche yo estaba corrigiendo cuadernos de estudiantes, porque yo era profesor. Vino el apagón y, claro, salí con calma, tanteando las paredes, hacia la azotea, hacia la terraza que había ahí, para mirar. Abajo estaba el mar, arriba estaban las estrellas y en vista de que no veía nada adentro, traté de mirar hacia las estrellas. Mirar una cosa luminosa. No había estrellas. Mirar el mar, los barcos estaban allí, yo los veía siempre. No había barcos ni había luz de barcos. Traté de oír algo. Todo eso muy instantáneo. No se oía nada en este mundo. Traté de hasta olfatear, hasta percibir sensorialmente. Nada. Entonces entré en el hueco, en la oquedad mayor. Esto me maravilló, fue una cosa instantánea. Volvió el fluido eléctrico, volvió la luz y yo regresé

La gran búsqueda... La escritura del silencio es la escritura total, la escritura de lo inalcanzable, pero también de lo innombrable. La relación del poeta con el silencio es doble y contradictoria: hacer “decir” al silencio; convertir al silencio en elocuencia, en el decir final y definitivo, al cabo, inalcanzable. En ese esfuerzo, la palabra significa más por lo que sugiere y por lo que calla que por lo que dice.

Por eso, la poesía sería como la música, una forma de silencio, en la medida que el sonido requiere de este como su correlato necesario. La música implica el silencio del sonido como la poesía, el silencio de las palabras para liberarlas de la esclavitud de la denotación que, en términos mallarmeanos, destruye el objeto referido a través de la nominación. Al connotarlo todo, el silencio habitaría los estados espirituales que huyen de lo evidente: la poesía y la música que callan más que develan; “la música”, que ordena el sonido en función de silencios, y el decir que sugiere más que presenta.⁸

Me gusta hablar de esto (dice Gonzalo Rojas, a propósito del silencio en la poesía) porque surge una hermosa confusión. Cómo un poeta que trabaja con palabras advierte que es necesario el silencio, idea imperativa en el ejercicio de su poética. Claro que hablar parece tan ajeno a esa otra vibración tan honda, tan secreta y, por lo visto, sigilosa. Los místicos juegan y entran en la visión del mundo desde el silencio. Nosotros –los poetas– desde la palabra, pero no me refiero a esa palabra que sirve para designar los objetos y trabajar con lo cotidiano. La palabra del poeta es una palabra que conlleva al silencio mismo. No quiero hacer ninguna comparación oscura o compleja, pero el que no entra en el callamiento no entiende nada de lo que es la palabra (en Sánchez Ambriz, 2011).⁹

a mi cuarto a trabajar con los papeles, con los cuadernos de los chicos. Entonces me di cuenta que tenía que escribir. Eso es así, es como una exigencia fisiológica. Y empecé con mi poema y al silencio lo llamé exactamente lo contrario de lo que parece ser: voz. [...] Es el mejor poema que yo he escrito. Y me demoré tres meses en hacerlo [...] porque llegué a la octava línea y me atasqué. Y no me sirvió para nada todo lo que seguí escribiendo, lo tiré a la papelería. Y un día, aquí en Santiago, ya no estaba en el puerto, iba en un tranvía de la época y me fueron dictadas, sopladadas, desde el inconsciente, sin duda, las tres últimas líneas que me faltaban” (en Valenzuela, Hidalgo y Pino, 2007).

8. “En la novela *Hyperion* (1797-1799) Hölderlin ya habla, como hiciera más tarde Mallarmé, de una duplicidad del lenguaje: el lenguaje articulado que sirve para el uso cotidiano y el lenguaje musical, para la expresión de la belleza y la divinidad. Este último aparece en estrecha relación con el silencio como forma sublime y perfecta de comunicación. Para el poeta alemán silencio, música y poesía son, de mayor a menor, los tres medios de conexión con lo Absoluto” (Veloso Santamaría, 176).
9. “Asomarme al silencio y estar en él y con él y preferir el callamiento al vocerío..., declara Gonzalo Rojas en entrevista (Ver. Valenzuela, Hidalgo y Pinos, 2007).

De aquí que el silencio poético está muy lejos de ser interpretado, como la Nada o el Vacío. Heidegger ha reflexionado sobre esto: el acontecer del ser se da en el lenguaje, de ahí el carácter fundante, inaugural, que pertenece al arte de la palabra. El filósofo define al lenguaje como “la casa del ser”.¹⁰ Imagen-concepto que empleará constantemente Gonzalo Rojas. El hombre habla de lenguaje, dice Heidegger, pero es el lenguaje el que “dispone” de él en cuanto condiciona y delimita sus posibilidades de experiencia. La capacidad crítica del pensamiento exige que tenga una posibilidad de acceder de algún modo a lo originario; esta posibilidad es la relación que mantiene con el silencio. “Un resonar de la palabra auténtica solo puede brotar del silencio” (1983: 39). La palabra auténtica es la palabra inaugural, la que hace acaecer verdades, es decir, nuevas aperturas de horizontes históricos. Ella no está en relación con el silencio solo porque lo necesite como fondo del que separarse. Hablar auténticamente, quiere decir estar en relación con lo otro del significante, con lo otro del lenguaje: por eso Heidegger escribirá, en otra parte, que “el decir auténtico” no puede ser sino “un callar simplemente del silencio” (en Vattimo, 1992: 74).

La poesía establece una relación con lo *otro*, y este otro para Heidegger es el silencio. Pero el lenguaje creador del poeta funda verdaderamente solo si y en cuanto está en relación con aquello que es otro que él: el silencio. El silencio no es solo el horizonte sonoro que la palabra necesita para resonar, para constituirse en su consistencia de ser: es también el abismo sin fondo en que la palabra, pronunciada, *se pierde*. El silencio funciona en relación con el lenguaje como la muerte en relación con la existencia (Vattimo: 77). Por eso escribe el poeta:

Yo sé que el sol de la muerte me está haciendo girar en un eterno proceso de rotación y traslación llamado falsamente poesía (Rojas, 2000: 76).

Es mediante el silencio del poeta que habla algo sagrado: la naturaleza como proceso, como temporalidad vivida. La temporalidad vivida, tal como aparece, especialmente, en *Ser y tiempo*, está profundamente marcada por el ser-para-la-muerte. Se delinea así un nexo entre lo sagrado,¹¹ la naturaleza, el tiempo

10. “... en el pensar el ser llega al lenguaje. El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre” (Heidegger, 2000: 7).

11. “Rodolfo Otto nos dice que en la cultura de Occidente, disponemos de dos medios más directos para la representación por el arte, de lo numinoso. ‘Pero ambos tienen carácter esencialmente negativo. Son la oscuridad y el silencio’. ‘En nosotros el silencio es el efecto inmediato que produce la presencia del numen’” (Lefevre, 196).

viviente, el ser y el ser-para-la-muerte. Es, desde esta perspectiva, que debe entenderse el problema de la relación entre lenguaje y silencio (Vattimo, 79).

El acacamiento de la palabra comporta un riesgo porque lo otro del lenguaje no es solamente el fondo mudo sobre el que la palabra resuena, ni solamente el silencio que marca los intervalos y las diferencias entre palabra y palabra, sino que es, positivamente, el silencio de la temporalidad vivida que tiene como su límite y como su fundamento constitutivo la muerte: la poesía es el abismarse de la palabra en el sinfondo del silencio, que Gonzalo Rojas experimenta como la oquedad infinita e imagina a través de un implícito oxímoron, como la voz absoluta —“Oh voz, única voz...”—, que hace que el silencio resuene como expresión del abismarse del ser.

Ahora, sí podemos entender por qué ese silencio que es naturaleza y caos, vida-muerte, el otro de la palabra, el otro que contiene la palabra, todas las palabras, todos los sentidos, es la noche del universo originario, aún no dicho: la palabra, entonces, limita, no con el esplendor o con la música, sino con la noche (“amo la noche, sombrero de todos los días”, dirá el poeta de *Altazor*). Pero el silencio es también la aurora de todo decir como la poetiza igualmente Huidobro en *Altazor* (“mi madre hablaba como la aurora...”). Ese silencio es la no determinación, por tanto la posibilidad total, la virtualidad plena, el misterio de la creación. Frente a ese silencio, más inmenso que el mar y que el cielo, que contiene el mar y el cielo y aún toda belleza; frente a ese silencio engendrador del ser y la palabra, el yo se siente oscuro y lo nombra casi padre, casi Dios: “porque estás y no estás, y casi eres mi Dios —y casi eres mi padre, cuando estoy más oscuro”. Porque como afirma Romano Guardini: “el silencio es todo lo contrario de la nada: es plenitud de vida” (en Lefevre, 196). ✱

Fecha de recepción: 20 junio 2011

Fecha de aceptación: 25 julio 2011

Referencias bibliográficas

- Coddou, Marcelo, *Poética de la poesía activa*, Madrid-Concepción, Lar, 1985.
 Jakobson, Roman, *Lingüística, poética, tiempo*, Conversaciones con Krystina Pomorska, Barcelona, Crítica, 1980.
 Heidegger, Martin, *Interpretaciones sobre la poesía de Hölderlin*, Barcelona, Ariel, 1983.
 ———, *Carta sobre el humanismo*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.
 Lefevre, Alfredo, *Poesía española y chilena. Análisis e interpretación de textos*, Santiago, Ed. del Pacífico, 1956.

- Lihn, Enrique, “Poetas fuera o dentro de Chile 77, Gonzalo Rojas, Oscar Hahn, Manuel Silva”, en E. Giordano, edit., *Poesía y poética de Gonzalo Rojas*, Santiago, Editorial del Maitén, 1987.
- Muñoz, Luis, “Reencuentro con Gonzalo Rojas”, en *Acta Literaria*, No. 15, 1990, pp. 5-15.
- O’Hara, “G.R. en el Torreón del Renegado”, en E. Giordano, edit., *Poesía y poética de Gonzalo Rojas*, Santiago, Editorial del Maitén, 1987.
- Ostria, Mauricio, “Aproximación a la poesía de Gonzalo Rojas”, *Acta Literaria*, No. 93, 1994, pp. 9-23.
- “Poesía y oralidad”, en *Acta literaria*, No. 27, 2002, pp. 67-75.
- Paz, Octavio, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.
- *La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Buenos Aires, Seix Barral, 1990.
- Pérez, Floridor, “Para una lectura de la poesía de Gonzalo Rojas”, en *Revista Chilena de Literatura*, No. 13, 1987, pp. 117-142.
- Rivers, Elías L., “La oralidad y el discurso poético”, en *Edad de Oro*, No. 37, 1988, pp. 15-20.
- Rojas, Gonzalo, *Del relámpago*, Santiago, Fondo de Cultura Económica, 1984, 2a. ed.
- *Metamorfosis de lo mismo*, Madrid, Visor, 2000.
- Sánchez Ambriz, “El poeta del relámpago” (entrevista), “México en la Cultura”, *Siempre!*, 30 de abril, 2011, en www.siempre.com.mx/2011/04/el-poeta-del-relampago/
- Sobejano, Gonzalo, “Gonzalo Rojas: alumbramiento”, en Gonzalo Rojas, *Desde mis tres vertientes*, Arauco-Santander, 1984, pp. 16-9.
- Valenzuela, Luis, Gonzalo Hidalgo y Jaime Pinos, “Conversaciones con Gonzalo Rojas: silencios, oficios... poesía”, en *Archivo Chile. Historia Político Social-Movimiento Popular*, 2007, <http://www.archivochile.com>
- Vatimmo, Gianni, *Más allá del sujeto. Heidegger, Nietzsche y la hermenéutica*, Barcelona, Paidós, 1992.
- Veloso Santamaría, Isabel, “El silencio: entre la música y la poesía”, en *Estudio de Lenguas y Literatura Francesas*, No. 17, Cádiz, 2006, pp. 173-187.