

GONZALO ROJAS: JUICIO DE RESIDENCIA

Julio Ortega

Julio Ortega: *Gonzalo, relejendo ahora Del Relámpago, que es una nueva propuesta de lectura de tus poemas, realizada por ti para esta edición magnífica del Fondo de Cultura Económica de México, me planteo una vez más el hecho previo de un acceso que corresponda a las muchas modulaciones de tu palabra poética. Pensaba mientras leía que el conjunto de tu obra poética por un lado traza un mapa muy amplio y que cartografiarlo sería tal vez una manera de acceder a ella; pero que curiosamente al mismo tiempo esta obra levanta lo que podríamos llamar el espacio de la morada; y entre la amplitud del “mapa” y la fundación de la “casa”—entre esos viajes abiertos y esos arraigos esenciales—la lectura se convierte en una especie de arco tendido que invita probablemente a nuevas correlaciones entre uno y otro texto. Quizá para empezar podríamos, entonces, situarnos en este primer nivel de acceso, empezar por esta noción del mapa y la cartografía misma del espacio poético.*

Gonzalo Rojas: Mapa y morada. Conforme. La verdad es que esto —y tú lo dices muy bien— se aviene con la lectura de esta poesía, de esta palabra poética que es un viaje al fondo de lo desconocido (¿lo nuevo?), o quiere darse con la fisonomía, con el aire del viaje. De un viaje raro, por supuesto, como todos los viajes en la poesía, o como muchos de los viajes de los poetas, que asumimos la realidad como un gran viaje. Fosforescencia y permanencia: relámpago. La mudanza en la permanencia, como decía Valery. Alguna vez me dije, en algún texto por ahí: “el viaje mismo es un absurdo”. ¿No te pasa a ti también, Julio, que de golpe se te impone la evidencia de que no había para qué ir tan lejos? Soy un sagitariano, y, por sagitariano, condenado al viaje, como la flecha al espacio, al vuelo. Entonces no he podido sino jugar este juego del gran desplazamiento, de la movilidad sin fin, y ahí empieza, acaso, esta suerte de vertiginosidad más que velocidad, que suele darse en esta palabra. Esto para ajustar la conjetura del “mapa” y a la vez la profundización en la “morada”. Desde muy pequeño fui movedizo. Me desplazé temprano por ese país longilíneo que es Chile y, mucho antes de conocer Santiago —montado en mi litera de tercera— vi los puertos del norte y los de más al norte. Bajé al sur de ese país de tantos sures, Arauco abajo, desde donde yo mismo venía, hasta entrar por último a los 18 años en la órbita un tanto estable de eso que llaman “capital” santiaguina, a la que he llamado con irreverencia, Santiago capital-de-no-sé-qué. Pero lo curioso

también es que paralelamente a estos desplazamientos que se me dieron desde la infancia y en la mocedad crecientemente, y en la juventud para qué decir y de adulto increíblemente y de viejo también increíblemente, paralelamente a eso fui haciendo no sólo la morada sino la “des-morada”, hasta la mismísima intemperie. —“*Soy un habitante*”, dijo una vez Antonio Porchia, “¿pero de dónde?” ¿Qué será esto? No entiendo bien lo que estoy diciendo. ¿Tendrá que ver con el encuentro-desencuentro? Estoy pensando surrealísticamente.

Los surrealistas hablaban —tú lo sabes muy bien— del encuentro que es desencuentro a la par: encuentro-desencuentro. La verdad es que a mí también se me da como un conflicto; pero no como un conflicto irremediable, sino como una dualidad, y ya en el primer texto de *La miseria del hombre* (Valparaíso, 1948), se propone la escisión:

Hay dos lenguas adentro de mi boca,
 hay dos cabezas dentro de mi cráneo:
 dos hombres en mi cuerpo sin cesar se devoran,
 dos esqueletos luchan por ser una columna.

Así la lectura de mi poesía-viaje-extensión-abierta (espacio) y así también la lectura *otra* en profundidad, en verticalidad como el barranco del que habla el Tao para aludir a la intramorada. Tarde, tardísimo en mi vida, cuando ya pensaba que había visto suficientemente, —“Habiendo viajado lo suficiente”, como dice con tanta gracia Apollinaire en “La Jolie Rousse”, —“Habiendo visto (dice también) la guerra en la artillería y en la infantería”— *por los lados que tú sabes*, no creí jamás que iría a reencontrarme con un espacio —y ahora volvemos sobre la idea del intraespacio— con un espacio que era como el punto en el cual yo tenía que entrar y que me estaba aguardando, espacio físico —se entiende— para que yo allí mismo me volviera a ver hasta lo hondo de mi ser, doblado como el gusano, que se *ve* cuando se dobla. Uno se dobla para verse. Entiendo que el gusano se dobla para verse. Yo mismo, doblándome —no arqueándome en el sentido sucio de entregar el espinazo; pero doblándome en mí mismo, sobre mí mismo, entré en trato con un espacio muy precioso que está en las cordilleras de Chillán de Chile, en los bordes cordilleranos, con la nieve sin embargo ahí mismo y un río mágico: El Renegado. Ese es hoy mi ámbito en el que vivo y por cierto *desvivo*, un paraje cortado en piedra, portentoso. El aprendizaje del vacío —geológico y esencia— que es como se me ha dado siempre la palabra. Casi —cómo decírtelo, Julio— en la órbita de lo sagrado; del bátratro al empíreo.

La noción de viaje tal como aparece en tu obra poética supone evidentemente ese desplazamiento de una geografía, que no aparece nunca como una “poesía de viaje”, sino como un desplazamiento en un espacio diverso que va atando un mundo, y al mismo tiempo estableciendo una geografía poética que, diríamos, va desatando una palabra.

Interesante, pues, ver cómo al mismo tiempo, frente a un mundo atado, hay esta palabra llena de espacio. Yo me preguntaba si esta parte tiene que ver quizá con la transformación que tu palabra poética hace de la misma experiencia en el espacio abierto de la geografía recorrida por ti. Si esto no es ya un indicio sobre cómo la poesía tuya va a correlacionar mundo y palabra de una manera tan peculiar, de una manera hecha de aperturas permanentes. Después iremos a una mayor concreción de esas correlaciones, pero ésta sería una manera de acceder a un recorrido primero, inicial, de la poesía tuya.

Me entusiasma ese rigor que me exige respuesta acaso más parca. O más coherente.

¿Cómo empezaste tú a ver, si es que la imagen de un proceso o de una visión pueden ser cartografiadas, esas correlaciones entre la geografía y el mundo atado: la geografía poética y la palabra inserta en él? ¿Cómo es tu diálogo con esa materia recorrida?

Materia recorrida. Me gusta eso. Es que los poetas de América Hispana somos primordialmente “reístas”, atados acaso al viejo *pensamiento cosal*, el de los presocráticos: movimiento y crecimiento. Y me gustaría responderte con un libro que no tengo en esta habitación. Un minuto y te lo traigo. Tenía yo veinticinco años, o talvez veinticuatro, cuando escribí un texto que forma parte de mi primerísimo libro *La miseria del hombre* de ya difícil acceso. La edición más fea del mundo en 500 ejemplares. Pero libro caudaloso, con unas ciento cuarenta páginas. Allí se lee, en la página 91, “La vuelta al mundo”, pieza de 100 líneas de las que te quiero leer únicamente 6:

Que un viaje es un motivo para hablar
de Hombre a Mujer, mientras las calles
suben y bajan al compás de las venas;
¡tantas calles tan bellas en que todo
el mundo grita y pregunta por qué
hay un cadáver dormido en el aire!

Fue la primera vez en que vi esto del viaje sobre lo cual tú me estás consultando ahora. Por cierto que hay muchos otros textos posteriores, desde los cuales se puede responder más vivamente, más intensamente. Como por ejemplo en “Uno escribe en el viento” de *Contra la muerte* (Santiago de Chile, 1964) o en el poema “Fragmentos” de mi libro *Oscuro* (Caracas, 1977).

Gonzalo, quizá esto plantea una primera, más que conclusión, sospecha, acerca de las grandes tensiones que anudan por dentro el mundo poético tuyo. Esa tensión entre mundo y palabra. ¿De qué se trata, finalmente? ¿Se trata de que la palabra transforma el mundo, de que la palabra dice el mundo y lo modifica, o se trata de que no hay otro mundo fuera de la palabra?

La palabra transforma el mundo parcialmente. Nunca fui un creacionista. Parcialmente. No creo por entero en esa transformación del mundo desde la palabra.

¿Pero tampoco es suficiente la palabra para decir el mundo?

Tampoco es suficiente.

O sea que no es ni el nombre ni la metáfora.

Ni el nombre ni la metáfora.

Qué interesante, eso.

Ese es justamente mi juego y mi limitación y casi mi ritmo-asfixia, eso de no alcanzar. De no darle a la caza alcance. Y talvez por eso haya ese tono de búsqueda, búsqueda, búsqueda infinita y ese estar golpeando, golpeando kafkianamente a una puerta muy difícil y muy alta, muy dura, muy impenetrable, muy sin respuesta. Sin embargo está ahí y de algún modo —sorda y todo— te dice realidad, te dice realidad.

Claro, porque si fuera el lenguaje suficiente para decir el mundo, tendríamos una poesía, digamos, clásica, y si fuera la metáfora el modo de decir el mundo, tendríamos una poesía solamente barroca. Como la tuya está hecha de tantas tensiones, lo que hay es como un rastro: el lenguaje es como un rastro, como una huella del mundo, y no hay, quizás, otro modo u otra manera de asir el mundo sino como desde una red. Estas imágenes tuyas de la cuerda y de la red, por ejemplo, son reveladoras.

Ahí tú estás dejando una cosa muy en claro. La red es lo reticular de lo sensórico y no la super-razón, la imago larvaria que se demora en su tela levísima y perdurable. En “No le copien a Pound”, hay unas líneas que dicen: “no lo juzguen por la dispersión: había que juntar los átomos, tejerlos así, de lo visible a lo invisible, en la urdimbre de lo fugaz y las cuerdas inmóviles...”

Te decía que la red es lo reticular —así, pleonásticamente— y hace que el agua se escurra; nada perdura y sin embargo las aguas tienen que pasar por esa red cuando uno la tira y la recoge con los pescados aleteantes todavía. Entonces yo pienso que también desde algún texto, especialmente desde uno que yo llamo *Numinoso* podría ofrecerse un grado de respuesta a este difícil *nombrar-no-nombrando* el mundo. No creo que proceda la lectura de *Numinoso*.

Sí, yo creo que sí. Por qué no.

“Numinoso”. Es una palabra que yo he usado con frecuencia haciendo mío el “Das Heilige”, de Rudolph Otto en su trabajo de 1917, que curiosamente es el año en que yo nazco. Creo que por aquí vendría una respuesta. Bastaría con que miráramos algo; a lo mejor a mí mismo no me queda tan claro eso:

“Al mundo lo nombramos en un ejercicio de diamante,
uva a uva de su racimo,

De paso me atrevo a decirte que a mí me importa mucho lo fónico y tú habrás ya reparado en ello. Este trato con lo fónico me es decisivo para todo

lo otro, para cualquier lectura, por mucha lucidez que se alcance en la lectura totalizada del discurso propiamente tal.

“Al mundo lo nombramos en un ejercicio de diamante,
uva a uva de su racimo, lo besamos
soplando el número del origen,”

(hay una coma y un blanco, un blanco decidor)

“no hay azar

sino navegación y número”

(porque parecería ser que puesto que no juego ni la carta del nombrar clásico, ni la carta del nombrar barroco pudiera ser yo uno más que, por mi aprendizaje surrealista, confiara demasiado en la calidad del azar, pero el hablante dice:)

“no hay azar

sino navegación y número, carácter
y número, red en el abismo de las cosas
y número.”

(La reiteración de ese “número” no te la voy yo a explicar, pero supongo que desde ahí puede salir alguna luz para entender esto. Luego el texto sigue:)

“Vamos sonámbulos

en el oficio ciego, cautelosos y silenciosos, no brilla
el orgullo en estas cuerdas, no cantamos, no
somos augures de nada, no abrimos
las vísceras de las aves para decir la suerte de nadie,”

(Aquí no está el poeta profético.) Repito:

no abrimos

las vísceras de las aves para decir la suerte de nadie, necio
sería que lloráramos”.

(Otra estrofa)

Miseros los errantes,...

(Mira cómo se designa al poeta: “los errantes”, de modo que ya tu primera conjetura sobre si esta palabra poética es indicadora de mundo como viaje o de viaje como mundo, está aquí, respondiéndote con esos “*miseros los errantes*”, esos son los poetas).

“Miseros los errantes, eso son nuestras sílabas: tiempo,
 (Claro, lo que se dice con dilación son
 las sílabas)

“tiempo, no

encanto, no repetición
 por la repetición, que gira y gira
 sobre
 sus espejos, no
 la elegancia de la niebla, no el suicidio:

tiempo,

paciencia de estrella, tiempo y más tiempo.

No

somos de aquí pero lo somos:

Aire y Tiempo

dicen santo, santo, santo.

Pienso que en “Numinoso” hay una respuesta.

Si quieres podemos volver al poema para ver algunas cosas pertinentes a esta primera lectura. “Al mundo lo nombramos”, “red en el abismo”. Se podría postular que “número” es una imagen que regula las posibilidades de la palabra y que esta nominación tuya es una que se da en el abismo. Entonces el mundo es representado en su “abismidad”, diríamos.

Hay una frase bíblica que tú la habrás leído alguna vez y que dice: —“El abismo llama al abismo”. El abismo llama al abismo. Desde pequeño me sentí yo mismo un abismo. Entonces no es raro que en este primerísimo libro —estos libros- “levadura” que son los primeros de uno—, llenos de defectos pero a la vez con toda la vivacidad del juego progenitor, no es raro (digo) que en este libro uno encuentre casi todas las claves. ¡Si al fondo uno no ha hecho más que un libro del gran libro del Mundo! Pero hay un texto entero —yo en ese tiempo escribía un poco más extenso que ahora— que se llama “El abismo llama al abismo” y está en la página 45 de ese mismo volumen. Y aquí está también prácticamente vuelto a presentar aquello. Yo creo que aquí están acaso las tres vertientes primordiales de mi trabajo poético, mostradas en toda su dinamicidad.

Volvamos a la “abismidad”, el “abismamiento”, que es una manera de ver y reconstruir probablemente. Tú dices:

no brilla

el orgullo en estas cuerdas, no cantamos, no

somos augures de nada

Aquí las “cuerdas” son las cuerdas de la canción, pero también, quizás, esas otras cuerdas que recorren tu poesía templando distintos tonos, esas cuerdas de descenso y, otra vez, “abismamiento”, y también una metáfora del mismo acto poético, ¿verdad?

Así es, Julio: una metamorfosis de lo mismo. Y gracias por la luz.

Una palabra, Gonzalo, sobre el papel de las sílabas. El lenguaje como sílabas. Adelantándonos diría que en tu poesía el poema es una especie que trabaja a favor del lenguaje. Tiene todo el lenguaje detrás y al mismo tiempo es un recorte estricto sobre las virtualidades del lenguaje. Quizá la imagen de sílaba sugiera esto también. Hay tantas maneras de decir eso que quieres decir y eliges una que es la menos predecible y parece la más estricta; quizá la imagen de sílaba cuaje, represente esas dos cosas, ¿no? Claridad y rigor, potencialidad y precisión. ¿Cómo ves tú este nivel silábico en el poema?

Muy bien. Eso no se me había dicho nunca; me encanta que tú lo toques, lo veas y me lo hagas ver. Sin embargo yo creo haber parpadeado silábicamente. Uso el parpadeo del silabeo. Se me da parpadeante el ritmo y parpadeante se me da el mundo y parpadeante se me da la luz, la luz no sólo en su vibración física, óptica, sino la luz del pensamiento, la luz del logos, la luz de la luz. Se me da siempre parpadeante, como un centelleo, como un parpadeo, no como una iluminación totalizada. Y vuelvo, como ves, a lo que no se alcanza: ¿No lo dijo Goethe: –“Que no puedas llegar nunca...”? Ahora tú me preguntas por la sílaba, y eso me llena de interés. Pienso que realmente la sílaba me ha “asistido”. ¡Y me he dejado iluminar por el juego silábico, incluso por la aparente rotura, ruptura del vocablo desde la sílaba, en la sílaba! Esta sílaba que crea, se ofrece como imagen de descuartizamiento y por otra parte de acorde. Esos dos caracteres son los que se me ofrecen cuando yo pienso en la sílaba. Te contaba yo alguna vez en privado, en conversaciones nuestras, que tarde en mi vida, el año 77 vine a conocer por azar –desde luego que en edición bilingüe– al poeta Paul Celan, que me maravilló justamente por aquel trato suyo con la palabra cortada, escindida, separada. Abismal entonces, para hablar de esa “abismalidad” que tú mismo venías diciendo tan vivamente. Es curioso: ese poeta, muerto en 1970, supo cortar el centelleo. Lo vi en alemán y lo veo en la edición española –parece correcta la que yo tengo–; supo cortar la sílaba con una eficacia verdaderamente máxima, impresionante. Yo he visto escandir versos a muchos poetas, digo “los he visto” porque los he leído, los he intraleído. Oigo cómo cortaba sus versos y sus sílabas el Neruda de *Residencia*, que me importa, el Neruda de las *Odas Elementales*, que ya me importa menos. Separar el respiro no implica arbitrariedad, sino al revés: necesidad. Por necesidad yo silabeo. Ya te voy respondiendo. Silabeo el mundo porque necesito silabearlo para decirlo.

Darío sugiere que la tradición en nuestra poesía es más bien resuelta por la línea melódica y por lo tanto por la significación de la sílaba en la música. En tu poesía encontramos algo totalmente distinto, que es como si se recortara el lenguaje a nivel de la palabra y en el espacio del poema; en este precipitado silábico, la materia es reducida a nivel de sílaba. No hay que olvidar que la sílaba es la unidad de la respiración, indudablemente, y la respiración en tu poesía es absolutamente fundamental. Ahora bien,

para seguir con el comienzo planteado, podemos volver a la relación entre una geografía del mundo que cuaja como una geografía poética, o sea a la correlación mundo-palabra, como hemos discutido, y al mismo tiempo, a la noción de "morada" que suscita la de pertenencia, esa ligazón al lugar, y a la vez la de habitar en la lengua, siendo la lengua, al final, como la última y gran "morada". ¿Cómo varías tú este arco que va del origen al desarraigo y esta vuelta otra vez al origen, esa gran tensión entre pertenencia y espacio abierto?

No te responderé a un nivel geográfico, lo que también podría ser, pero de veras ese arco de la búsqueda desde el origen al desarraigo no se me da a mí como una oposición, porque el desarraigo para mí también es una búsqueda del origen; pero no es una palabra que yo esté inventando, sino que la he vivido poéticamente. Ahí mi poema "Transtierro" que está atendiendo en bisemia —como tú recuerdas— a la idea de "parir"—"parir": "parto, parto, parto", última línea de ese breve poema, con el que se puede responder en parte a la idea de ese arco que va del origen al desarraigo, para establecer mejor la así llamada "morada", la morada del poeta.

¿Qué es el origen en ese arco, Gonzalo? ¿Es un punto de partida o es un punto de llegada?

Puesto que no tengo grandes confianzas, ni grandes adhesiones, y puesto que más bien pertenezco a una raza de poetas que podrían denominarse "gnósticos", entonces no te voy a decir que yo vea el origen como una clave espiritual no más. El origen para mí es, o puede ser, casi una nebulosa. No una nebulosa alta, esa nebulosa de la cual hablan los astrónomos, sino una nebulosa donde yo no alcanzo a entenderlo todo. Porque yo no estoy más que *alentando*, como seguramente *aliente* la germinación debajo de su trigo, o la germinación debajo de ese pequeño animalito en feto que empieza a ser la criatura humana. Te estoy entonces respondiendo de una manera muy cruel: concreta-material-objetiva. Plazo proto-respirante, proto-mundo. No la palabra "proto-plasma". Soy un "plazo", ¡y fíjate que insisto en la idea de "plazo"! Quiero tocar un poco el tiempo y el no-tiempo. Entonces es así como se me ofrece ese origen, como muy movedizo. Todo es tan falso y tan hermoso.

Ese plazo es un espacio al mismo tiempo pre-verbal, o proto-verbal podría decirse.

Proto-verbal. Mucho de lo mío y de la palabra que yo hago casi hay que leerla gesticulando, no muy alto; no moviendo las manos muy lejos ni irguiéndose como quien va a volar; pero hay un lenguaje gesticulante, hay una gesticulación también en lo mío y por ahí acaso me maravillo —tú que eres tan vallejiano a fondo—; por ahí acaso mi adhesión o mi sintonía con ese que cuando decía lo suyo lo decía con grado de "gestualidad" hacia adentro libre de todo énfasis.

Gonzalo, pensando en estos términos "origen"-desarraigo", quizá se podría decir "origen"- "destino", emerge la noción de "mudanza" o "transmutación".

Esto que tú me vas diciendo lo tengo más o menos propuesto con el designio de “metamorfosis de lo mismo”, porque me es tan difícil decir dónde está el origen y dónde el desarraigo. Ya te decía el desarraigo yo no lo separo del origen, no lo veo como un opuesto. Así lo veo en el prodigioso desarrollo de la mariposa, tú has reparado cómo la mariposa está bastante viva en lo mío. No es la mariposa de los simbolistas, no es la mariposa de otros poetas, es una mariposa-oruga, muy claramente “animalilla” ahí. Mariposa veloz –creo que cumple lo suyo. No sé si recuerdas un pequeño texto mío que se llama “Réquiem de la mariposa” que yo escribí con 15, 20 años de anticipación a un fenómeno social, histórico, cultural-político de mi país, es decir del ámbito en que yo estaba viviendo entonces: Chile. Claro que fundé la visión en una circunstancia bien concreta como fue el hecho de observar una mariposilla que una mañana estaba muriendo entre los automóviles ahí en el estacionamiento de la universidad donde yo trabajaba a la sazón. Eran las 7 de la mañana y la levanté del suelo como para darle mi oxígeno, para que no muriera, porque estaba muriendo, y la soplé. Le di mi pneuma, sin querer ser yo majadero en esto del “aire”, del “aire sacro”, pero ella de todos modos murió, lo que me estremeció los cimientos y subí muy rápido, me acuerdo, a ese tercer piso en que yo trabajaba y anoté en un calendario -como te pasará a ti en esas tareas derivadas y profesoraes— anoté una línea parca: “Sucio fue el día de la mariposa muerta”. Dada esa línea, construí después lo que venía y lo muy curioso es que este papel, escrito en 1960, ahora lo recuerdo bien, se anticipa con mucho a lo que vendría. Del vaticinio se habla demasiado como de un rasgo mayor de los poetas. Así alcancé a ver algo de lo que podría llegar a ser no tanto desde una visión estrictamente social, sino de una poético-moral. Tú me entiendes.

Réquiem de la mariposa

Sucio fue el día de la mariposa muerta.

Acerquémonos

a besar la hermosura reventada y sagrada de sus pétalos
que iban volando libre, y esto es decirlo todo, cuando
soplo la Arruga,...

(¿Por qué yo puse Arruga con Mayúscula? Porque no era la “arruga”
común, porque no era una arruga ni siquiera metafórica, era más que
eso.) Digo:

soplo la Arruga, y nada
sino ese precipicio que de golpe,
y únicamente nada.

Otra vez el abismo

Después:

Guárdela el pavimento salobre si la puede guardar,

(Ahí, Julio, está la inseguridad de la que yo te he hablado desde mi desollamiento de poeta menesteroso).

Guárdela el pavimento salobre si la puede guardar, entre el aceite y el aullido de la rueda mortal.

O esto es un juego que se parece a otro cuando nos echan tierra.

Porque también la Arruga...

(Yo nunca, Julio, he puesto puntos suspensivos. Creo que fue la única vez).

O no la guarde nadie.

(Mira; aquí está lo que tú llamas el desollamiento, el desnacimiento, casi),

O no la guarde nadie. O no nos guarde larva, y salgamos don por último del miedo:

(Aparentemente no se sabe qué es lo que se escribe. Tú que eres poeta sabes que esto no puede entenderse con "entenderas" racionales).

a ver qué pasa, hermosa.

Tú que aún duermes ahí en el lujo de tanta belleza, dinos cómo o, por lo menos, cuándo.

Claro, hay varias lecturas posibles para un texto así.

Talvez nos permite que a diferencia de otros poetas que construyen la casa del idioma, o el llamado lugar del logos, en tu poesía más bien lo que prevalece es la vibración, la entonación de un desamparo en la misma nominación. Es decir, una insuficiencia y un poder al mismo tiempo de esta condición desamparada del decir. ¿Te parece esto legítimo?

Me parece completamente válido, de ahí esa insistencia mía para no aceptar casa, concha, protección, porque (claro) la morada es morada pero morada así totalmente abierta: morada des-morada.

Esto nos permite cerrar este primer acceso a tu poesía volviendo a la sílaba y a las dos grandes sílabas en que cuaje este recorrido que hemos hecho; y son dos sílabas presentes siempre en tu poesía: "no" y "sí"; esta negación que afirma y esta afirmación que condiciona juegan con una nueva tensión dentro del poema. ¿Cómo se te impone a ti este juego de afirmación y negación?

Yo diría que se me impone de una manera muy fresca, con una vivacidad que no tiene nada que ver con reflexión de ninguna suerte, desde la vivacidad misma. Yo respondería, por ejemplo, con cualquier texto, de los últimos, de los anteriores, de estos o de los otros. Ese texto de las moscas que te

mostré el otro día, escrito un domingo de Austin. Yo no sé por qué el sí se da como tú dices como elemento que a veces condiciona, relativiza, y a veces afirma, azuzando el no.

Eso alienta el juego de tensiones internas en el poema y genera una dinámica propia; por ejemplo aquí tu poema "La piedra". Si quieres miramos ese texto, está en la página 15 de Del relámpago.

La piedra

Por culpa de nadie habrá llorado esta piedra.

Ya no es alguien, sino nadie. O sea, ya empezamos con un planteamiento por negación. Eso es inquietante en tu poesía. ¿Qué diferencia hay entre "alguien" y "nadie"?

Muy bien, ésa es una pregunta correctísima. "Alguien" es de todas maneras un ser, un ser que no es el absoluto, que es un ser humano, un ser, una criatura, un orden de la realidad, concreto, *concreto-abstracto* también; pero no es el Absoluto. En cambio aquí se jugó con el Absoluto de golpe. Tú ves que se dejó ese blanco después del primer verso. No, porque es una afirmación, una afirmación que no afirma, como tú dices, que deja temblando, sino porque ése es el juego; el "tembladeral", el tembladeral casi en el abismo. Además, para los que no sepan el aspecto verbal en nuestra lengua, ese "habrá llorado" no te lo van a traducir nunca.

"Por culpa de nadie habrá llorado esta piedra."

La designación de *piedra* va con la inmediatez de ella, *la que está aquí*, ninguna otra y sin embargo el nadie parecería hacer muy remota la relación.

"Por culpa de nadie habrá llorado esta piedra."

Qué arco tan extenso, qué espacio tan abierto (pienso yo ahora), "Por culpa de nadie habrá llorado esta piedra."

(Bueno. Otra estrofa.)

Habrá dormido en lo aciago
de su madre esta piedra
precipicia.

(Ya se le dio un nombre distinto: *precipicia*, hembra del Precipicio. Sabes muy bien que ese adjetivo se inventa porque se necesita y nada más).

Habrá dormido en lo aciago
de su madre esta piedra
precipicia por
unimiento.

(La palabra "unimiento" no existe, pero también me era *necesaria*, porque "unión" es poca palabra para indicar lo que yo quiero atar que es la amarra *viva*, en vivo, entre la piedra y la trans-piedra, la intra-piedra, mejor. Entonces yo tengo que amarrar eso con un vocablo que debo inventar y que se parece a unión carnal y por ahí se esclarece. Porque "unimiento" es una palabra más pegada, más orgánica. Cuesta mucho romper el unimiento; es más fácil desatar la unión ¿no te parece?)

Habrá dormido en lo aciago
de su madre esta piedra
precipicia por
unimiento cerebral
al ritmo
de donde vino llamada
y apagada

Otra vez las tensiones de las antítesis.

habrá visto

lo no visto con
los otros ojos de la música,
(Ya se hace insistente el procedimiento, sin querer llegar a ser majadero)

y

así, con mansedumbre,
(para la piedra)

y

así, con mansedumbre, acostándose
en la fragilidad de lo informe, seca
la opaca...

(Repara cómo suena: *seca la opaca*)

habráse anoche sin

(Ese "anoche" es como "esta piedra": la inmediatez)

sin

ruido de albatros

(Volvemos a toda la tradición del albatros)

contra la cerrazón

(Y esto ya resulta escandaloso, ese verso que viene)

ido.

Claro, es el arco de la sintaxis, que se cierra.

Es lo más despojado que puede darse dentro de un juego que antes, sin embargo, parecería barroco.

Aquí hay otra familia de negaciones encarnadas en otra clase de imágenes como "aciago" – "no visto"; "apagada" – "otros ojos" – "opaca" – "anoche".

Una determinación por ausencia, se podría decir. Luego viene la secuencia de las negaciones mismas: "Vacilado no habrá".

Vacilado no habrá por esta decisión
de la imperfección de su figura que por oscura no vio nunca nadie
(Recién hay un verso que parece iluminar):
porque nadie las ve nunca a esas piedras que son de nadie
en la excrecencia de una opacidad

que más bien las enfría ahí al tacto como nubes
neutras, amorfas, sin lo airoso
del mármol ni lo lujoso
de la turquesa, ¡tan ambiguas
si se quiere pero por eso mismo tan próximas!

Aquí hay dos palabras claves para la materia: "opacidad" y "ambiguas", que son dos maneras de nombrar el mundo externo, otro.

Y que consueñan en cuanto comparten lo que la piedra propone.

La afirmación por negación de la piedra.

Ahora, qué lejos, sin embargo, estamos, pienso yo, sin hipervalorar lo mío, de esa piedra vista por el gran Rubén cuando dice "dichoso el árbol", y más la piedra dura"

Sí, está lejos de eso.

El texto sigue así:

No, vacilado no; habrá salido
por demás intacta con su traza ferruginosa
y celestial, le habrá a lo sumo dicho al árbol: –Adiós
árbol que me diste sombra:

–Adiós

árbol que me diste sombra;
(Es un solo todo)

al río: –Adiós

río que hablaste por mí; lluvia, adiós,
que me mojaste. Adiós,
mariposa blanca.

(Con esa *mariposa blanca* talvez estamos volviendo sobre la idea de la metamorfosis de lo mismo).

En esta sección se podría pensar que la piedra se transmuta ahora, ¿verdad?

Yo diría que dialoga con los elementos del paisaje de tu propia poesía: mariposa, río, árbol.

Precisamente este texto está escrito después de haber regresado yo a Chile cuando fascinado por ella, por esa piedra fea que estaba allí, se me iluminó todo desde ella. Desde esa *grieta* llamada piedra alcancé a ver la cerrazón misma de Chile.

Gonzalo, la manera de nombrar y figurar partiendo de la negación, ¿supone también una crítica al lenguaje?, ¿al nombre?

Fundamentalmente yo te diría que no tengo gran confianza en esto de fundar heideggerianamente el mundo desde la palabra. "Yo soy prudente" digo en unos versos de mi primera edad; no confío. Hay una gran desconfianza. Un ánimo, sí, de mostrar y de decir el mundo, hasta donde pueda. Pues por otra parte sé que no alcanzo. Talvez de ahí venga y no de otro lado esa suerte de desasimiento, mi desasimiento de la "gloriola" como decía

Huidobro. Mi repudio, prácticamente, a proponer mi trabajo como medida y pauta de una gran visión del mundo. Creo más bien que soy parte de un coro, y nada más que eso. Siempre lo pensé y lo sigo afirmando. Y lo sigo pensando, y no tengo ni la más leve duda. En eso no tengo duda, y por eso repudio la famosa originalidad, el “invencionismo”. La invención por la invención. Con todo mi respeto a un Huidobro, con todo mi respeto a tanta gente, a tanto amigo progenitor como hubo en este siglo, en francés, en alemán, en inglés, en italiano, en todos los idiomas. Me gustan los dos rieles de los cuales habla Apollinaire, la amarra aquella: “tradición”-“invención”. No estoy muy seguro de que esté haciendo un trabajo que sea tan certero como para afirmar mi propio “non omnis moriar”.

Pero se podría decir que en ese coro la voz tuya suena con la diferencia y la sobriedad de un canto real en el concierto. Querría ahora preguntarte sobre los modos y modelos de tu decir poético, de la dicción, del habla, de la manera como el poema toma la palabra. ¿Qué partitura has trabajado y elaborado a lo largo de tu aventura creadora? O sea, ¿cuáles serían las formas y modos que exploraste y cómo se fue produciendo una forma de hablar tuya, una voz? ¿Cómo se fue imponiendo esa voz a lo largo de esta exploración de modos de hablar que van desde la elegía al himno? Se escucha en el fondo de tu poesía una especie de repertorio, diríamos, de voces que se modulan a través de esa tradición del decir poético. ¿Cómo emerges desde ese fondo de voces, desde la tradición, con una voz propia?

Sobre el repertorio de las voces, como tú dices, y empiezo por lo de la voz, la voz ha de ser una respuesta a la genuinidad de uno mismo, del ser que habla en uno, o desde uno. Cuchillo vibrador y tartamudo. Creo que el tartamudeo que era una limitación fisiológica fuerte en mí durante mi infancia —y que a lo mejor respondía a alguna alteración psicológica, o como quiera explicarse eso, a alguna condición semianormal— eso influyó en mi voz. Respiro y asfixia a la par, como ocurre al asmático o al tartamudo, es decir. Estoy hablando, por favor, a un nivel no de tradición dentro del repertorio de las voces, sino de cómo a mí me dio la voz desde lo fisiológico-espontáneo. Una modulación casi respirada más que pensada o cavilada. No me digo: voy a construir una versión de este orden de la realidad con tales y cuales instrumentos expresivos, sino que brota aquello muy frescamente, muy dinámicamente, muy directamente. Más claro: la poesía se me da como una germinación. Así, pues, no es raro que esta voz salga de este juego germinal de la imaginación misma.

Esa imagen de la germinación vinculada a la voz me interesa mucho, porque el poema tuyo habla con una entonación muy familiar para el lector, que entra en relación íntima con ella inmediatamente. Es una voz que está movilizada por una pasión de asedio, que interroga y afirma en un movimiento de ida y vuelta, asediado varias zonas al mismo tiempo y que no parece quedarse quieta, cómoda en lo que descubre, sino que sigue en movimiento. ¿Cómo sientes la parte hablada del poema mientras escribes el poema? ¿Lo hablas, lo dices?

Esa es una pregunta “de prima ley” para nosotros los poetas. Yo creo que al poeta “le suena”, aunque sea debajo de la arteria, debajo de la sien con zumbido muy real y hablo con el designio de *zumbido*, le aletea el pensamiento. De manera que lo fónico que en lo mío es tan operante, lo fónico se me da verdaderamente como necesario. Y no es que yo sea un virtuoso o que postule un virtuosismo –siempre externos, por cierto, esos virtuosismos–, sino que la palabra se me da con su zumbido, de ahí que yo mismo lea o me lea –aunque no lo haga lo que se llama en alta voz– me lea mi línea o mi “numerus” mentalmente. Tienen que sonarme, zumbarme las vocales, los fonemas, las amarras de lo vocálico para que realmente, a contar de allí, empiece a surgir germinante y germinando con toda la simultaneidad y vivacidad que tú dices o crees descubrir en la palabra mía, “crezco y crezco en el árbol que va a volar// No hay libro// para escribir el sol”.

Vamos a pensar una vez más en tu poema como un conjunto fónico, sinfónico, con esa dramaticidad que tiene el habla; porque la tuya no es un habla complaciente, no es un habla virtuosa, como tú mismo dices, pero es un habla enormemente elaborada, y tiene una lucidez y al mismo tiempo una densidad material y un cierto rumor, casi coral, que hace que el poema esté presente todo el tiempo en cada línea. ¿Cómo es la partitura de Gonzalo Rojas?

Esa partitura es, como apuntaste, una elaboración. Claro que es una elaboración; pero no una elaboración racional, sino la otra, la buena, la pensada por dentro, por debajo de los debajos, la intersticial del más hondo inconsciente, sin duda. Por eso yo siempre te estoy respondiendo desde dentro de una construcción determinada, desde un poema definido. Abro aquí al azar en uno de estos libros, aquí en *Oscuro*. “Escrito con L.” y pienso cómo surgió este texto. Tú me dirás: “Sí, yo sé cómo surgió, porque esa L es la L bretoniana, la L que se recetó Breton para el momento de la parálisis o esclerosis del pensamiento poético en ese momento definido frente al papel cuando uno queda como enmudecido y el lápiz no corre más, sanguíneamente con sangre imaginaria, y te quedas paralizado. Viene Breton y aconseja con su gracia: –“Cuando eso le ocurra, entonces reinicie con un término, una palabra, un vocablo que empiece con L”. Me acuerdo que eso influyó, pero mira tú cómo fue resuelto. No voy a leer más que la entrada, si te parece, de este texto:

Escrito con L

Mucha lectura envejece la imaginación
del ojo, suelta todas las abejas pero mata el zumbido
de lo invisible,

(Tengamos presente el proyecto de hacer con la voz viva, con la palabra que suena desde lo fónico, la construcción, la criatura poética)

Mucha lectura envejece la imaginación
del ojo,

(Como ves, Julio, esto está naciendo como un pensamiento que estuviera muy impensado, algo sin duda muy problemático. No te oculto que me harta la nomenclatura y "lectura" adentro de la teoría literaria. Me harta. Me harta aquello de *leer* el mundo, leerlo con diez lecturas, *leer* la realidad, *leer* la intra-realidad. Quise desacralizar la famosa "lectura" y la famosa "Realidad" como dijo Hegel.

Mucha lectura envejece la imaginación
del ojo,

(Mira cómo se le asigna importancia desde la partida al ojo, al ojo para ver, al ojo huidobriano de ver. Estoy mostrando el abolengo, la dialéctica de una tradición inmediata.)

Mucha lectura envejece la imaginación
del ojo, suelta todas las abejas pero mata el zumbido
de lo invisible, corre, crece
tentacular,

(¿Quién corre, crece tentacular? Mucha lectura)

se arrastra, sube al vacío
del vacío, en nombre
del conocimiento, pulpo
de tinta, paraliza la figura del sol
que hay en nosotros, nos
viciosamente mancha.

(No sé si a esa altura de esa primera estrofa tú quisieras hacer alguna indagación).

Esta es otra muestra de cómo se mueve el sonido, ¿verdad?

Sí, y te digo que el proyecto es cruzar el imaginario con el pensamiento.

Para volver a esta imagen de la partitura tuya habría que verificar cómo el sonido no es un virtuosismo. Tampoco es un sonido de la sensorialidad, como sería el sonido de Neruda proplamente; y es más bien un poco más severo, siendo también material y sustantivo. ¿Cómo verías desde el punto de vista de la partitura, del sonido, del nivel fónico, a tus poetas favoritos? ¿Quiénes son los que sentirías más cerca?

Eso me importa mucho. En lengua española de veras (y eso aunque parezca abusivo) no tengo gran comunicación, creo, con algún determinado poeta, sobre todo del plazo contemporáneo actual. Tal vez, tal vez, resuenan en mí mis lecturas clásicas, mis poetas de la Edad de Oro, el eterno Quevedo. En la modernidad hispanoamericana yo no sé, porque esta voz y este sonido no es el huidobriano ni otro, vamos a irnos situando, no es el nerudiano.

En algún momento podría aproximarse —hasta donde me es dado— a Vallejo, en algún otro momento, no sé. No sé realmente. Sin embargo, yo diría que tiene que ver con ciertos poetas latinos que leí muy temprano. Es

ahí donde está mi prosapia, en esos *viejos novísimos* —los *poeti novi* encabezados por Catulo—, que me enseñaron a decir con naturalidad y con frescor el mundo. Piensa tú en quién. En Horacio, por ejemplo, tan desacreditado como didáctico por los presuntos negadores de la tradición. Algunos hasta lo llaman con desdén poeta realista. Vamos a dejemplarizar con cuatro líneas mías, con un “collage”, un montaje de latín con español. En latín va el título, que responde a un verso de Horacio.

Tempus abire tibi est. (Ese es el título de mi texto).

(La traducción libre: tiempo es de que te vayas. Pero el poeta (yo) prefiere esta elipsis: Tiempo de que te vayas.)

No se dice *es tiempo de que te vayas*. El latín es elíptico, económico; ahorra, concentra, dice en lo menos lo más poundianamente hablando, emplea esa vivacidad germinante que sólo los clásicos pudieron, parece, ofrecer con tanta eficacia.

Tempus abire tibi est.

Tiempo de que te vayas. Lusisti satis.

(Aquí no va entre comillas, está jugado. Yo estoy hablando latín, así como Horacio habló español, ¿por qué no?)

Tiempo de que te vayas. Lusisti satis. Jugaste

bastante, comiste

romanamente, y bebiste.

Tempus abire tibi est.

Es un epigrama.

Sí. Es un epigrama. Ahora, yo recuerdo que en latín esto dice así, por parte de Horacio:

“Lusisti satis, edisti satis”, del verbo “edere”, comer. De ahí vino *cum-edere*: comer. Horacio dice: “Lusisti satis, edisti satis, atque bebisti; tempus abire tibi est”. Traducido directamente: “Edisti satis, lusisti satis” (es importante ver cómo el poeta después de comer, habla de jugar bastante, “atque bebisti”, y también bebiste. ¡Tiempo de que te vayas! No nos olvidemos del epícureo gozoso que había en el viejo Horacio. Por ahí es por donde yo empezaría a ofrecer, a tratar de mostrar mi ejercicio fónico y mi ejercicio verbal en ese estrato. Y en ese texto.

Es muy interesante esta partitura oral porque evidentemente suena muy natural, muy inmediata y al mismo tiempo muy elaborada, ¿no?

Yo creo que eso me viene, nos viene, de los maestros griegos, romanos.

Tu trato con la poesía latina fue profundo.

Fue bastante intenso, y sigue siéndolo, Julio. Yo una vez estaba ahí sentado a la mesa de trabajo en Caracas, y un hijito mío, que era muy pequeño todavía, puso un disco de Armstrong. Yo estaba leyendo a Catulo,

porque es mi costumbre. Los domingos otros leen su misa, yo me leo a mis clásicos. Estaba tranquilamente leyéndolo en latín, de hace dos mil años, y de ahí arrancó otro texto que tú recuerdas y que dice, con el frescor que yo intenté darle, *Latín y Jazz*. Lo escribí con una celeridad que me parece casi increíble, tal como está escrito. No hubo mudanza en él, ni una sola coma. ¿Por qué? Porque parece haber nacido en mí muy fuerte, y porque seguro el inconsciente había trabajado mucho. Claro que se me dio la circunstancia esa de estar leyendo a mi Catulo y estar oyendo a Armstrong, simultáneamente.

Latín y jazz.

Leo en un mismo aire a mi Catulo y oigo a Louis Armstrong, lo reoigo en la improvisación del cielo, vuelan los ángeles en el latín augusto de Roma con las trompetas libérrimas, lentísimas, en un acorde ya sin tiempo, en un zumbido de arterias y de pétalos para irme en el torrente con las olas que salen de esta silla, de esta mesa de tabla, de esta materia que somos yo y mi cuerpo en el minuto de este azar en que amarro la ventolera de estas sílabas.

(La "ventolera" misma, el término "ventolera" lo está diciendo todo.) Segunda estrofa y última.

Es el parto,... Etc.

(Mira, repara cómo *se ve* al sonido, cómo *se ve al zumbido*, ya que de lo fónico estamos hablando, cómo *se ve* por parte de este pensamiento poético al sonido y al zumbido: como el parto).

Parto soy, parto seré:

parto, parto, parto.

Segunda y última estrofa, Julio:

Es el parto, lo abierto de lo sonoro, el resplandor del movimiento, loco el círculo de los sentidos, lo súbito de este aroma áspero a sangre de sacrificio: Roma y Africa, la opulencia y el látigo, la fascinación del ocio y el golpe amargo de los remos, el frenesí y el infortunio de los imperios, vaticinio o estertor: éste es el jazz, el éxtasis antes del derrumbe, Armstrong; éste es el éxtasis, Catulo mío,

¡Tanatos!

(Y el Tanatos, claro, ilumina hacia arriba el vaticinio sombrío, casi apocalíptico. Y establece el correlato de estos dos sonidos o zumbidos: el de

Catulo y el de Armstrong de los imperios. Consigue, hasta cierta medida, abolir el tiempo.

“Aspero a sangre de sacrificio”, ¡qué bien suena eso! Sobre estas indagaciones de la voz tuya en esta partitura del poema hay varias cosas que se me ocurren como posibles proyecciones y ampliaciones del diálogo. Antes de seguir, me gustaría introducir rápidamente una coincidencia de imágenes que en la coincidencia de la voz y la vista. Hay una línea tuya que acabo de ver ahora que dice “la partitura de la videncia”, que es casi una respuesta anticipada. El movimiento de la vista y el papel de la imagen como eje articulador del poema en movimiento se dan a la vez en esta voz indagatoria, cuyo drama de preguntar y afirmar sostiene también la otra indagación, la del ojo. ¿Cómo harías tú coincidir esta dos familias de imágenes (el poema se llama “Para órgano”, además, la voz y el ojo, que me parecen tan generativos)?

En una edición distinta que se llama *50 poemas* que se hizo en Santiago pero que no corresponde a este libro, el editor —quien fue el que eligió los textos y su disposición— puso este poema como para cerrar el libro. Qué curioso. Y es que con él se puede abrir o cerrar el libro. Parecería que efectivamente los poemas dialogan y dialogan no solamente entre ellos sino desde la resonancia con la que ellos operan en los respectivos lectores. Sí, yo pienso que el “ojo” no solamente ve, sino que oye, ¿por qué no? Eso está dicho desde siempre, desde la sinestesia que está escrita y estudiada. ¿No hemos perdido algún ojo con el parto, con el oxígeno? ¿No habrá habido, fuera del pineal, otro ojo todavía? Y este proyecto de mostrar con inmediatez casi simultánea, yo diría que simultánea: ojo —tú dijiste, “vista”, es lo mismo— y oreja, tiene que ver profundamente, se me ocurre, con la vivacidad de la que ya hablé antes, de la instantaneidad de la sub-instantaneidad con que se me ofrece a mí el mundo. Y de ahí el que esta poesía esté siempre situada en un presente muy, muy inmediato. Si miramos este texto “Para órgano”, parecería como que el poeta pensó alguna vez más en la música de lo que realmente piensa. No soy yo un músico. De veras tengo una formación escasa en eso. Disfruto con ella y me maravilla la música, hay ciertos instrumentos por ejemplo, que me llegan más hondo y más lejos. Es curioso pero ciertos instrumentos de cuerda, algunos como el laúd, por ejemplo, me maravillan. Soy músico del laúd. Amo al laúd. Ahora, claro, mi laúd es la máquina de escribir y armazón tan cruel, tan terca.

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,
(Aquí está, entiendo, la idea del texto, de la textura. Te digo, Julio, que no
estuve pensando así, como para ilustrar el designio por lo demás tan diáfano

que en la nomenclatura llamamos texto, de *texere*. Todo se me dio espontáneo)

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
el cielo en su música como cuando las nubes huyen solas
en su impulso abierto arriba,
(Vamos ganando espacio)

de un sur

a otro, porque todo es sur en el mundo, las estrellas
que no vemos

(Perdón, estoy leyendo mal, pronunciando mal, ¿sabes por qué? Porque me quedé pensando por qué había puesto las "aes". Nunca había reparado en eso y ahora que tú me lo preguntas, me conjeturas, entiendo que yo necesitaba las "aes" para abrir. Dice: el cielo es su música como cuando las nubes huyen solas en su impulso abierto arriba.

Curiosamente eso ilustra el aspecto sobre el cual estábamos hablando antes, de cómo el poema tiene, usa su propio acompañamiento musical. Sostiene ese impulso de ver y no ver las estrellas.

en su impulso abierto arriba, de un sur
a otro, porque todo es sur en el mundo,
(¿Arbitrariedad?)

las estrellas

que no vemos y las que vemos, fascinación
y cerrazón, dalia y más dalia
de tinta.

(Bueno, aquí están los instrumentos y andan los recursos con los que uno escribe).

Tan bien que iba el ejercicio para que durara, los huesecillos
móviles, tensa

la tensión, segura

la partitura de la videncia como cuando uno
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

de seda y alambre, nuestra pobrecilla

niñez que somos y seremos, hebra

de granizo blanco en los vidrios, Lebu abajo
por el Golfo

(Ese sí es mi espacio—geológico-geográfico-real y el golfo es el legendario golfo de Arauco).

y la ululación, parco en lo parco
hasta que abra el día.

Termina el poema con una imagen muy específica, Lebu abajo por el Golfo y con una imagen de sonido: ululación.

Sí, es el sonido del viento, el viento de Lebu. Se sostiene desde un sonido.
Y “limpio el día”, un espacio del ojo.

Y se cierra el poema:

Tan bien todo que iba,
(Casi con lenguaje conversacional)

los remos

de la exactitud, el silencio con
su gaviota velocísima, lo simultáneo
(Aquí otra vez mi juego, Julio)
de desnacer y de nacer en la maravilla
de la aproximación a la ninguna costa
que soy, cuando cortándose
cortóse la mano en su transparencia de cinco
virtudes áureas, cortóse en ella
el trato de arteria y luz, el ala
cortóse en el vuelo, algún acorde que no sé
de este oficio, algún adonde
de este cuando.

Este poema parece una dramatización sobre la poesía misma.

La mano pasa a tener fundamento para “ver”. Se “ve” con la mano. ¿Por qué no va a ver la mano?

Gonzalo, ¿por qué “para órgano”? ¿Tenías alguna imagen musical?

Yo creo que sí. Tacto y oído. Profundo, bajo, sereno y tormentoso a la par.

En ese texto prevaleció lo músico Aquí anda mi defensa de lo fónico que por lo demás está puesta en el prólogo del libro, que dice “NO AL LECTOR; AL OYENTE”.

Quizás este mismo poema nos permite ir un poco más adelante en esta reflexión sobre tu partitura. Si pensamos que el coloquio supone la presencia real o imaginaria de un interlocutor y el soliloquio la ocurrencia de la voz, seguramente a una persona dramática, ¿tú dirías que la voz que habla aquí supone un diálogo? O sea, ¿es una voz que se entona como un coloquio? ¿o supone un soliloquio, una voz que se produce en una cierta soledad?

Es indudable que lo que prevalece es el aire y el tono del monologante, del soliloquio.

Hay muchos poemas tuyos que son como un monólogo y otros muchos que son muy abiertos, muy apelativos al lector ¿Tú sientes que cambia el tono de la voz en uno y otro?

Yo lo siento, lo siento porque a veces —es un modo de decir— cuando caigo en la cripticidad me doy cuenta de que estoy hablando demasiado secreto, y entonces me preocupa, no mucho, un poco, el que no vaya a tener oyente, no sólo en cuanto a la comprensión de cierto nivel de ese texto, sino que no vaya a tener oyente necesario, ¿cómo te puedo decir?, en cuanto no haya sido tan necesario haber escrito eso. Por otra parte, si lo escribí es porque es necesario.

Hay una autenticidad de la voz evidentemente que mide las diferencias, sin duda.

No soy un poeta que está siempre en el ejercicio del diálogo. Muchas veces estoy en la cerrazón.

Hay una variación muy notable en tu partitura, desde los primeros poemas, que tienen un fraseo explícito, a veces baritonal, como de himno, quizás emparentados a cierta manera de decir, a veces airosa y sin duda más vital, del surrealismo.

Es el desenfado que me viene de haber leído —no creas tú que mucho— a los surrealistas. ¿Sabes quién me importaba en mi primer plazo de aprendiz, aunque por cierto sigo siendo un aprendiz? Me importaba el Aragon de “Le Libertinage” y el Aragon de “Le Paysan de Paris”. Ese era mi poeta, por mucho que escribiera en prosa. Me interesaba bastante menos Breton con “Unión libre” y todo.

Gonzalo, ¿y tú sientes que el lenguaje familiar, regional, sostiene también una especie de biografía o genealogía de la voz poética? Sin duda hay muchas cosas que tienen que ver con la formación misma de la voz en una región dada, en una familia, y con esa prueba que vive la voz en otras hablas.

También eso. A mí, por ejemplo, mi estancia en el trópico, en Cuba o en el semitrópico venezolano me ha ayudado sin duda a modular distintamente. Pero hay zonas de Chile en que especialmente me siento estimulado por el sonido de los otros. Te voy a ejemplificar bien cortito con un texto que escribí y que no está publicado en libro, se llama “Jorge Millas”, que fue un filósofo nuestro, el único filósofo que ha tenido Chile, el más calificado como tal, aunque hay otros, hay algún otro como Schwartzmann. Ahora bien, él se muere de un cáncer al cerebro, con la celeridad con la que uno suele morir de esos daños tan horribles. Para mí fue trágico aquello. Yo andaba entre los alerces del sur. El alerce es un árbol que se demora dos-mil-quinientos-años en llegar a ser. Bueno, yo andaba en el bosque de alerces en ese mes de noviembre del año 82, cuando en la radio oí que había muerto mi amigo Jorge Millas después de la peripecia fatal. Recuerdo que escribí con el habla y con el modo fresco y vivo de mis chilotes hermanos, con los cuales yo andaba vagando entre esos alerces milenarios. Los chilotes hablan el español de la Conquista, como si nada hubiera pasado desde la Conquista hasta ahora. Allí se queda —lo mismo habrá ocurrido en ciertas regiones del Perú y en otras partes del mundo español— como si nada hubiera cambiado. Ellos hablan con sus giros y sus vocablos. Te leo de una vez eso que escribí.

Jorge Millas

Seuramente el cerebro vio mismo lo
vio el antiguo y fue acabándose

(Se parte, claro, intencionalmente con el habla del pueblo. Esto no lo había hecho yo antes; pero se me impuso como necesario. Todo lo que escribo se me impone como necesario, de otra manera no lo escribo. Está de más decirlo. Entonces este “seuramente” es el seguramente. Se perdió el fonema *G* y en el habla popular se dice “seuramente” y a mí me nació decírselo así a Jorge Millas).

Seuramente el cerebro vio mismo lo
que vio el antiguo

(Esa construcción es sintáctica, como tú ves, no se trata del aspecto morfológico de los vocablos)

Seuramente el cerebro vio mismo lo
que vio el antiguo y fue acabándose
entrado que hubo al quirófano La Fiura, unos helechos
liliáceos a poco que empezaron a aparecer
nubes de caballos por todas partes, de las cortinas
a las lámparas paraplégicas, ¡y eras tú!

Jorge y tu pensamiento el
trepanado

que se nos moría por la cumbre!

Mejor nacer alerce,

(Mira la reflexión de un tipo loco que está ahí metido con los árboles milenarios)

un estirón

de dos mil quinientos años figúrate
con todo el oxígeno, y no al Pelida Aquiles
tobillo quebrado.

(Es el descrédito total de la historia de occidente frente a la maravilla de esa majestad arbórea. ¿Qué tanto Aquiles, hijo de Peleo, si tengo el alerce en mi progenie?)

¿Y cómo hablaba tu gente?

Ah, la gente mía hablaba cansinamente, mistralianamente, porque aunque yo nací en Arauco, es decir en el sur de Chile –en uno de los sures de Chile–, mis padres procedían del norte, de un norte que en Chile llamamos “norte chico”. Hay también un “norte grande”. De ahí, de ese norte chico procedían mi padre y mi madre y fueron a parar –con sus respectivos grupos familiares–, fueron a parar por los azares de las búsquedas o para mejorar de fortuna o de suerte a ese sur al que se mudaron hacia el año 1910, y por ahí yo nací a fines del 17. Entonces mi gente, mis tíos, mi madre, mi familia, hablaban como habla la gente del valle de Elqui. Como habla la gente de

Coquimbo y Atacama, un poco en el *voceo* y hasta el registro de voces que se emplea en esa parte de Argentina que queda cerca: San Juan y Mendoza.

¿Eso se llamaría una entonación serrana?

Muy serrana. Mira que me iluminas de golpe. Acaso de ahí de esas serranías de mis antepasados venga ahora, viejo yo, mi adhesión a los cerros y a las cordilleras. Porque soy montañés ahora pese a que nací junto al mar abierto de ese golfo de Arauco, por donde anduvo alguna vez Alonso de Ercilla en su caballo.

Pero tu familia hablaba una forma distinta a la de la región donde naciste. ¿verdad?

Cómo no.

¿Y tú advertías el contraste de voces?

Siempre lo noté. Lo noté, porque mi país es longilíneo y se registra un mudanza cada 400 kilómetros; se registra esa diferencia de entonación y de uso de términos, de giros, en las diferentes regiones.

Una vez Nicanor Parra me dijo que el pueblo chileno hablaba en octosílabos y la clase media en endecasílabos, y aparentemente él iba con una libreta a la caza de comprobaciones. ¿Tu impregnación con el idioma no requiere de ese tipo de registros?

No, yo no he hecho ese censo tan prolijo que habrá hecho Nicanor. Pero lo he visto a él, como tú dices, con su libretita de Maiakowski en la mano, anotando los modos como la gente saca la frase. Sí, yo creo que tiene un grado de eficacia registrar que en el pueblo prevalece el octosílabo, o una línea que pudiera parecerse al octosílabo; pero por qué no el eneasílabo, que a mí me gusta bastante más; cada uno tiene lo suyo. El eneasílabo me fascinó siempre por parco, y llano y digno.

Tu poesía tiene una impregnación coloquial, un tono hablado, incluso en los ejemplos que hemos visto hoy día, familiar e inmediato; pero no es, evidentemente, una poesía coloquialista. Quizá se podría decir que tratas de que el lenguaje coloquial diga más de lo que dice.

Sí, siempre me gustó esa idea de Pound de ver el doble abolengo de la palabra poética en el "speech" y en el "song", en el cántico. Ahora, mi proyecto es cruzar, hacer que se crucen estos dos vientos hasta donde pueda conseguirlo. A veces se obtiene con un mejor resultado que otras. Porque el cántico, cántico como cántico tal vez alguna vez lo he propuesto, lo he hecho como en mi poema "Al silencio", que es uno de los textos míos más conocidos. Pero prefiero trabajar campesinamente en esta "cruza" de animales rítmicos.

Se siente esto, sí. Y en la última parte de tu trabajo poético, la voz se hace mucho más compleja también y a veces diría que se hace hermética y se combina interesantemente el habla con algún contrapunteo menos explícito, más denso y cerrado sobre sí mismo. ¿Por qué esta necesidad de torcerle el cuello al discurso?

Qué bueno, qué bueno. ¿Por qué? No por inseguridad, Julio, no creo, sino por inconclusividad. Por lo inconcluso, porque no alcanzo a alcanzar —te lo

decía en la primera conversación—, no alcanzo a llegar. Entonces se me da la vuelta del gusano, que te decía, se dobla para verse. A mí mismo se me hace problema eso que tú señalas, y mucho problema. ¿Por qué voy a tener que escribir un texto como “Críptico” —que lleva ese título intencionalmente— “non est hic, surrexit” —con una referencia tan bíblica? ¿Te acuerdas, cuando las mujeres van a su tumba, a mirarlo, y una de ellas dice, según el Evangelio:

—“No está aquí, resucitó”? Y éste es el caso del pobre poeta, pienso yo, o de la pobre palabra poética que no da para tanto. Non est hic. Rimbaud lo dijo:

—No somos de aquí.

Críptico

Non est hic: surrexit. Hubo alguna una vez
y por añadidura otro en la identidad, fálico, fos-
(Fíjate que yo corté intencionalmente la sílaba allí porque se imponía en ese
juego aliterante, se imponía diferenciar este “llevo luz” griego de esa manera)
fórico, frenético, ¿pero qué sabe hoy nadie de frenesí
ni pensamiento salvaje? Viñedo es el nombre
de la Vía Láctea para ordeñar
uva y amor, tiempo fresquísimo de pastores
antes del cataclismo, ¿pero qué sabe
nadie hoy
de Patmos para ver
eso y escribirlo?

(Yo me detendría en la neutralidad de ese *lo*. La he hecho muy mía siempre,
el *lo*, el *eso*)

No habrá milenio
ni computador,

(Clara alusión al Apocalipsis que nos espera, según dicen las películas, la
película que acabo de ver ayer aquí en Austin: *The day After*.)

ángeles

habrá. Lo

mohoso es el cuchillo.

(La hermeticidad está al cierre, sin duda).

Hay varios momentos en los cuales metáforas, imágenes no explícitas aparecen. Probablemente no hay otra cosa que decir en ese momento sino que se impone esa imagen.

Y se impone como una *necesariedad* que no podría eludirse ni evitarse. No creo que sea arbitrariedad, pese a haber amado en mi adolescencia el ejercicio surrealista tanto como amé el expresionista. Para qué decirte que de esos dos vientos viene mucho de lo mío. Yo reconozco esa filiación: la surrealista y la expresionista.

Gonzalo, quizá esto nos permita cerrar la conversación de hoy con una conclusión previa. Es la siguiente: muchos proyectos poéticos, se puede decir, se plantean como una suma de voces. Se me ocurre ahora, oyéndote, que el proyecto poético tuyo llega en este momento como a una resta de voces, como a una desnudez de la voz. ¿Qué dirías sobre eso? ¿Cómo ves tú desde el poema-hoy esas voces que te acompañan?

Indiscutiblemente das ahí en un clavo lucidísimo, porque hay en lo mío un despojo. Voy hacia el despojo de este préstamo que es la vida y también la palabra. Entonces ¿cómo no despojarme también de las voces que me han acompañado, que me han asistido, que me han iluminado, que me han enriquecido y que han enriquecido el ejercicio mismo mío hasta tratar de tener un fundamento, el hilo de mi hilo, se podría decir para hablar así en cuanto a la urdimbre fónica pero a la par semántica y por cierto simbólica y por cierto todo? Sí, yo creo profundamente en eso. *Hay una resta* y nos cuesta mucho, pienso, a los humanos conformarnos a aceptar este despojo y este desnudarnos, esta desnudez. La desnudez del hueso. Tu pregunta me ilumina. Vuelvo a decirte que como las respuestas deben ser más bien verificadas o iluminadas o mostradas desde la poesía, te sugeriría que alguna vez miraras, o algún lector mirara un texto mío que se llama "Papiro mortuario". Recuerdo una línea: "Cuesta volver a lo líquido del pensamiento". Es como la vuelta al agua original.

El último párrafo de ese texto se resuelve en la desnudez.

Fuera con lo fúnebre

(Porque "lo fúnebre" es lo aparatoso de lo funerario para mí)

Fuera con lo fúnebre; liturgia

parca para este rey que fuimos,

(Que fuimos. Todos fuimos rey)

tan

oceánicos y libérrimos; queman hojas

de violetas silvestres, vístanme con un saco

de harina o de cebada, los pies desnudos

para la desnudez

última; nada de cartas

a la parentela atroz, nada de informes

a la justicia; por favor tierra,

únicamente tierra, a ver si volamos.

Estupendo; esto responde por sí mismo.