

Entrevista con Gonzalo Rojas

Inmaculada García Guadalupe
Samuel Serrano

*El poeta es aquel que es capaz de descubrir
el largo parentesco entre las cosas. G.R.*

–¿Qué reflexión le suscita la palabra taller aplicada a la enseñanza de la poesía?

–La palabra taller merece algunas objeciones por mucho que se haya utilizado referida al ejercicio poético, porque taller sugiere algo así como un cepilleo, un viruteo sobre una gran tabla que vendría a ser el pensamiento poético ya verbalizado. Creo que los talleres poéticos, tan practicados en México y los EEUU, se ofrecen como un proyecto equívoco porque incluyen la idea de que en ellos, además de la didáctica, se puede aprender el arte de escribir. En la antigüedad clásica se enseñaba dentro de las disposiciones oratorias lo que Quintiliano llamaba la *inventio*, la *dispositio* y la *elocutio* (invención, disposición y elocución o estilo), plazos dentro de los cuales el aprendizaje del arte de escribir podía tener, tal vez, algún grado de eficacia en cuanto a lo didáctico, pero el término taller indica que se pueden llevar a cabo algunas prácticas para desarrollar el arte de escribir poesía y éste es un oficio mayor que va más allá de la didáctica.

–Encontramos en su obra una polifonía de voces que se entrecruzan y la influyen. ¿Cómo logra orquestar estas voces diversas y con cuáles de las que pertenecen a la gran familia hispanoamericana se siente más identificado?

–Creo que todos los poetas formamos parte de un coro y que la originalidad, entendida como un modo de creación completamente autónomo, no existe. Los poetas somos una gran familia y, aunque unos vengamos después de otros y coincidamos o no con determinada visión del mundo, todos estamos relacionados en nuestro oficio de nombrar y cantar las cosas. Hay un poema mío llamado *Concierto*, que resulta decisivo para entender esta

posición. El poema comienza: «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/ etc...» aparecen todos mezclados porque creo en la idea del concierto, de un gran coro del que todos formamos parte.

En cuanto a los poetas cercanos a mi obra, claro que hay muchos y, además de las presencias inmediatas de Huidobro o Vallejo, quisiera destacar a otros más alejados en el tiempo pero igualmente presentes como San Juan de la Cruz y los románticos alemanes como Hölderlin. A la gran familia o dinastía, si cupiera este término, de poetas de nuestra América, la podemos dividir en dos corrientes principales que se entrecruzan formando una suerte de rosa de los vientos de nuestras tendencias: la primera de estas corrientes estaría formada por los poetas del pensamiento como Huidobro, Borges, Paz, etc...; y la segunda por la corriente de la existencia, del desamparo, que agrupa a poetas como Vallejo y Pablo de Rokha, cuya visión es menos precisa y más balbuceante que la de los primeros, sin que esto quiera decir que no conozcan su arte sino que trabajan libremente, como los niños, inventando vocablos cuando la palabra no se ajusta a sus propósitos.

En esta gran división entre el *pathos* y el *logos* americano me quedo, como ya lo he señalado, con Huidobro en cuanto al *logos* y con Vallejo en cuanto al *pathos*. Estas no son doctrinas mías ni quiero que tengan un airecillo profesoral, ¡Dios me libre!; se trata, tan sólo, de simples aproximaciones a nuestra poesía.

—¿Qué opinión le merece el empleo del humor en la poesía, no cree que su uso puede restarle peso al lenguaje trascendente del poema?

—El humor no significa ningún deterioro de la gracia poética pues hay poetas en los que prevalece la gracia y otros en los que prevalece el peso, o sea la gravedad, y, puesto que la poesía se compone de estos dos elementos, no hay ninguna razón para que no puedan coexistir simultáneamente en una misma voz; Quevedo es un poeta del peso y de la gracia al mismo tiempo.

La categoría estética del humor guarda relación con la categoría estética que los románticos alemanes llamaron de la ironía y que repercute en el humor surrealista. Esto no quiere decir que el humor o la ironía sean un elemento completamente nuevo o exclusivo de lo moderno porque también hubo humor e ironía en la poesía clásica grecorromana; basta leer unos cuantos versos de ese poeta maravilloso que se llamó Catulo y cuyos poemas se encuentran cargados de humor, o recordar a Horacio cuando dice *jugaste bastante, bebiste bastante, comiste bastante, es tiempo de que te*

vayas, ése es un ejemplo de humor maravilloso y, como vemos, no se trata de algo reciente.

–*Un verso de Gonzalo Rojas en el que advertimos una gran ironía es aquel que señala que, entre la Biblia y las moscas, prefiere a las moscas. ¿Querría ampliarnos esta imagen?*

–Se trata nuevamente del humor. Como se sabe la Biblia de Jerusalén, esa Biblia hermosa que tenemos, es el paradigma de la sabiduría del más allá o de la salvación del alma, por decirlo de otro modo. Entonces viene el hablante que dice *entre la Biblia de Jerusalén y estas moscas que ahora andan ahí/ volando,/ prefiero estas moscas*, porque saben ver el mundo: *de la putrefacción a la ilusión*. Es una visión de la existencia la que se muestra de manera abierta en ese texto.

–*En ocasiones ha optado por la poesía social, que corre el peligro de caer en lo inmediato y evidente. ¿Qué piensa de este género y de sus riesgos?*

–He realizado poesía social para denunciar lo que me parece injusto y cruel desde el punto de vista del deterioro que producen la miseria, la pobreza y todo lo que esto implica, pero soy enemigo de la poesía fundada en la consigna. Los poetas consigneros son unos aburridos, unos esquemáticos. Si se muere Guevara yo me estremezco con la pérdida de esta figura tan maravillosa y utópica, y escribo mi poema sobre el comandante pero no se trata, en ningún momento, de un poema de arenga o de defensa de alguna ideología sino que lo escribo desde el dolor, poniendo las palabras en boca del propio Guevara: *así que me balearon la izquierda, ¡lo que anduve/ con esta pierna izquierda por el mundo!*

Este poema, en particular, recuerdo que me fue muy difícil escribirlo. Me encontraba ese día con los mineros del carbón en Chile cuando recibí la noticia y quise, de inmediato, dar mi testimonio de dolor pero las palabras se me enredaban por la obsesión de la pena. La pena es siempre enemiga de la poesía y lo mejor es dejar que el dolor se enfríe antes de escribir. Esa noche, después de múltiples intentos y de haber roto muchos borradores, me acosté a dormir y, en mitad del sueño, el todopoderoso inconsciente me dictó estas palabras *así que, así que* y me di cuenta de que esas palabras contenían la clave, que Guevara tenía por sí mismo que mostrar su situación. Con esto quiero señalar los peligros de la poesía social y mostrar cómo se puede narrar una situación de injusticia y de dolor sin caer en la consigna.

–¿Qué cree que es más importante a la hora de escribir un poema, lo numinoso o los años de aprendizaje consciente?

–Lo numinoso, que Ortega y Gasset tradujo de la palabra alemana *das Heilige* como *lo santo*, no se opone a lo consciente; se tratan, simplemente, de niveles distintos. Voy a ejemplificárselo de esta manera: en el momento en que estoy sosteniendo este cálido diálogo con ustedes lo estoy haciendo desde una experiencia inmediata que es la del sentimiento y que puede equipararse, por poner un ejemplo, al nivel del suelo; pero puedo proceder jugando con las abstracciones y escribir desde el nivel de esta mesita, que se halla un poco más alta, en ese momento digamos que me acerco a una poesía conceptual que es un modo importante de comunicación como lo es el primero. Pero existe un nivel cuya altura resulta difícil de determinar y del que sólo sabemos que se encuentra más elevado que los otros: ese es el nivel del enigma, de lo sagrado, de lo santo, por eso he dicho que de lo que escribe uno no sabe porque lo numinoso, que se encuentra presente en un poema logrado, no se apoya en lo conceptual ni tampoco en el sentimiento; se trata de un enigma, de algo difícil de determinar.

San Juan de la Cruz en su *Cántico espiritual* realiza este tipo de poesía de primerísimo nivel, como también el Neruda de *Residencia en la tierra* y Vallejo en muchas de sus páginas. A esta poesía de aire enigmático la gente la denomina oscura y afirma que no se entiende. No se entiende, claro está, con entendederas lógicas pero sí por medio de la imaginación. Aspiro a ese nivel de lo desconocido, de lo inasible al que, sin embargo, sé que nunca se llega, que tan sólo alcanzamos a rozar.

–Usted es un poeta que cree en la dispersión y en algunos de sus poemas llega a ayuntar imágenes tan disímiles como útero y rascacielos que, no obstante, dentro del poema adquieren una unidad que los hermana. ¿Qué lo hace confiar en la dispersión?

–En efecto, en algunos de mis poemas las cosas figuran aparentemente como dispersas, como sueltas, pero el poeta es aquel que es capaz de descubrir el largo parentesco entre las cosas y lo que parece dispersión es, en el fondo, una gran red de múltiples hilos que se extienden y la hacen coherente. Como yo creo que al fondo del poema se vislumbra el caos no tengo ningún problema en jugar a la dispersión, al desvarío que se acerca al caos y que, desde una clave casi siempre final, consigue cerrar el nudo que lo amarra todo; por eso los finales de mis versos son importantes.

–*¿Cómo se consigue el manejo de la emoción para que no pierda su poder de sugerencia?*

–La eroticidad en mi poesía funciona de manera muy próxima a lo sacro, es decir: hay en mi poesía un cruce de vientos que mezcla lo místico con lo concupiscente y me dejan ser lo que soy: un místico concupiscente. Octavio Paz hablaba de la dialéctica del amor; yo, más bien, pienso en la peripecia del perdedor, ya que cuando uno ama uno pierde; además, cuánto puede durar el amor si es la fugacidad misma, el sol de destello único, el instante portentoso.

Entonces soy un poeta del Eros pero no de la carnalidad exclusiva aunque muchos de mis poemas parezcan sensuales o lascivos, de ahí que escriba poemas como por ejemplo *¿qué se ama cuando se ama, mi Dios: la luz terrible de la vida/ o la luz de la muerte?*, versos en los que se ensambla lo corpóreo con la idea de lo divino, liberando a lo corpóreo de su peso y su mera carnalidad.

–*Hay quienes afirman que la poesía erótica sólo se puede escribir en la juventud porque se requiere de una gran energía para hacerlo, pero vemos que usted, a sus espléndidos ochenta años, sigue escribiendo poesía erótica. ¿De dónde saca esa enorme vitalidad?*

–En efecto, la poesía amorosa es energética; pensemos en Dante: *amor que mueve el sol y las estrellas*, pero el amor es más que mera concupiscencia y cuando está bien el seso está bien el sexo; hay una especie de ecuación hermosa entre lo uno y lo otro. Claro que si estamos derrotados, derrumbados con una dolencia terrible, va a ser difícil escribir poesía amorosa a menos de que la escribamos desde el ejercicio de la nostalgia pero cuando lo arterial está fresco y vivo no hay por qué tenerle miedo al miedo.

–*¿Utiliza algún recurso específico para que lo fónico y lo semántico actúen como vasos comunicantes en su poesía?*

–Mi único recurso es respirar. Ocurre que de niño fui asmático y tartamudo y, en medio del miedo que me producía esta situación, pude darme cuenta de que podía realizar un relevo de fonemas en las palabras y eso le dio más espacio a mi lenguaje e imaginación. En cuanto a la ritmicidad, creo profundamente en ella y en eso soy dariano, romano y heraclitiano, pues ya Heráclito hablaba del ritmo. La ritmicidad es de índole fisiológica y depende, esencialmente, del aire pues mientras estoy hablando con ustedes ins-

piro, espiro, respiro, a medida que mi diafragma se está moviendo. Creo profundamente en el aire como aliado del ritmo; de ahí que a uno de los principales libros míos lo haya bautizado *Antología de aire*, no del aire. Creo profundamente en el aire, en el pneuma y dineo que decía el gran Heráclito; un aire que a la vez es fuego.

—¿Por qué aparecen de manera tan reiterativa los números en su poesía?

—El número creo que es otra forma del ritmo y de por sí la palabra ritmo, que es griega, era nombrada por los romanos como números. El número es una entidad portentosa que, al igual que el ritmo, resulta muy difícil de determinar porque proviene de la respiración. En un poema mío, llamado *Acorde clásico*, intento ayuntar precisamente ritmo y número. El poema empieza: *Nace de nadie el ritmo, lo echan desnudo y llorando/ como el mar, lo mecen las estrellas, (...) fluye, fulgura/ en el mármol de las muchachas* y sigue hablando de la imagen del número.

En efecto, soy un numerólogo y, aunque tengo algún parentesco con un numerólogo mayor que fue Vallejo, no me refiero, cuando nombro el número, a los guarismos arábigos o al número que se escribe sino al número que es ritmo, que es oleaje, al número que se respira.