

El fin de Narciso. La ruptura en el imaginario poético hispanoamericano entre 1940 y 1950

JORGE MONTELEONE

El año 1940 es un umbral en el desarrollo de la poesía hispanoamericana de este siglo. Como ha señalado uno de sus protagonistas, Octavio Paz, la ruptura de 1940 “no fue menos profunda que la de 1920” para la poesía latinoamericana, si bien se manifiesta de un modo más concentrado y acaso más individualista en la labor de un grupo de poetas, ajenos a las estridencias y la ostensible presencia pública de las llamadas “vanguardias históricas”. La ruptura de 1940 corresponde al ocaso de las vanguardias y al surgimiento de nuevas manifestaciones poéticas que extreman y modifican los recursos que aquéllas descubrieron. Acaso el poeta emblemático de esa transición es José Lezama Lima y el primer texto que inició el cambio fue “Muerte de Narciso”, de 1937. Este gran poema hispanoamericano de Lezama Lima, precede y confirma la ruptura a la que se refería Octavio Paz y que la crítica valida con cierto consenso al fijar divisiones temporales.¹ Sin embargo el poema de Lezama Lima no se da aisladamente y puede ser considerado como un polo de apertura a otras manifestaciones. El polo de cierre, con el cual establecería una relación dialéctica en este análisis, está dado por otro gran poema hispanoamericano: “Muerte sin fin”, de José Gorostiza, publicado en 1939. Estos textos, más los primeros poemas de Octavio Paz, como los reunidos en *Raíz del hombre*, de 1937 – e incluso, como punto de fuga y contraparte de este proceso que se iniciaba, el gran poema de Pablo Neruda “Alturas de Machu Picchu”, de 1946, que no analizaré en este ensayo –² señalarían la transición hacia nuevas articulaciones en el imaginario poético hispanoamericano.

¹ Así lo hacen en sus respectivas antologías de poesía hispanoamericana, Olivio Jiménez (1979), Cobo Borda (1985), Ortega (1987) y Sucre (1993).

² La noción de ‘imaginario poético’ proviene de un modelo teórico que desarrollé en mis investigaciones de los últimos años. No abundaré aquí sobre ello, pero quiero bosquejar algunas precisiones. Lo imaginario constituye el espacio de producción imaginaria de una conciencia imaginante y no puede ser localizado como tal en ninguna parte salvo por sus ‘efectos’. En consecuencia, se halla mediatizado y objetivado en ‘signos’. El medio de objetivación por excelencia del imaginario es el ‘lenguaje’. En tal sentido, toda la literatura podría pensarse como ‘objeto de la actividad imaginaria’. El imaginario poético es una clase del imaginario literario: se define como el espacio indeterminado e irreal de la significación imaginante de la conciencia que se determina y se realiza en el espacio signifiante del poema. El poema es, entonces, un ‘dispositivo’ del imaginario poético. Pero el imaginario poético no debe entenderse como un origen ni una materia prima, ya que su aparición en el proceso interpretativo de la lectura es constantemente diferida (es decir, forma parte de un proceso cuya culminación está siempre más allá y no se presenta completamente dada desde su inicio) y reorganizada (es decir, se reformula constantemente en el transcurso mismo de su interpretación). La lectura interpretativa es, en consecuencia, una condición necesaria para la intelección de lo imaginario. De ello se deriva que el imaginario poético no puede ser descripto como una estructura, sino como una cierta estructuración de sentido en la dinámica de la lectura misma. El imaginario poético se concretiza en las representaciones del lector cuando

En suma, el poema "Muerte de Narciso", de Lezama Lima, y el poema "Muerte sin fin", de Gorostiza, articulan el momento narcisista de un sujeto escindido entre la conciencia de sí y su reflejo, donde el poema de Gorostiza obraría como el cierre y la superación del sujeto imaginario despersonalizado y pluralizado de las vanguardias históricas.³

El sujeto imaginario de "Muerte sin fin" se ve "ahíto de sí" y constituido por la forma de su conciencia que es, al mismo tiempo, tanto una conciencia de lo divino ("Lleno de mí, sitiado en mi epidermis / por un dios inasible que me ahoga") como una formación verbal ("sí, todo él, lenguaje audaz del hombre / se le ahoga – confuso – en la garganta").⁴ Por un lado Dios es la garantía de la unidad de la conciencia y del mundo a través de una palabra edénica para nombrar lo real. Por otro, la inteligencia es la facultad de hallar en la palabra el modo de conformar el mundo y de ese modo dar sentido a las cosas. Esta correlación de la conciencia, el sentido y el lenguaje es lo que hace estallar el poema de Gorostiza. La forma – de la conciencia, de la palabra – es un acto solipsista de idolatría, una "máscara de espejos", una nada que, herida de temporalidad incesante, se vuelve incapaz de sostener su trascendencia. No hay Sentido en la forma, no hay conciencia tética (en el sentido fenomenológico del término), no hay Dios como no sea en la caducidad: interminable muerte, muerte sin fin. El cierre del poema de Gorostiza alude al Diablo como manifiesta pululación de lo mortal y a la vez como demonización del lenguaje. "Muerte sin fin" desencializa la imagen poética y liquida las astucias de la conciencia para reconciliar palabra y mundo.

Allí donde la poética de Gorostiza fija un final, un cierre, se abre la de Lezama Lima. De la muerte sin fin a la muerte de Narciso se advierte, al menos, una valoración distinta de la imagen. Lezama invierte la precedencia del modelo real y jerarquiza la imagen reflejada de Narciso como verdadera presencia del ser en la máscara. Ese término ficcional, que representa el cuerpo reflejado en el agua especular, es el inicio de una interminable serie metafórica que, en la cadena de las semejanzas, fuga hacia la multiplicidad del mundo: "Así el espejo averiguó callado, así Narciso en pleamar fugó sin alas".⁵ Lo imaginario se vuelve así la trama secreta de lo real, su latente enigma, lo irreal que teje la distancia entre el hombre y las cosas, entre el cuerpo y su reflejo. Sujeto escindido en su imagen, el sí mismo se vuelve lo otro, en una metamorfosis continua, concentrada en la momentánea fijeza de la Forma – la metáfora,

constituye el objeto imaginario del poema en su lectura. Toda vez que la actividad crítica es una experiencia de lectura, su interpretación del imaginario poético proviene, en primera instancia, de dicha actividad y conlleva su mismo estatuto. Su escritura posterior procura de algún modo documentar, referir y ordenar los resultados de esa lectura. El poema como objeto imaginario en la lectura se conforma a partir de enunciados poéticos. Todo enunciado poético es el objeto de una enunciación y el polo estructurante de toda enunciación es el 'polo del sujeto'. Por lo tanto, el sujeto lírico del poema podría ser reconocido como el 'sujeto de una enunciación poética'. En la lectura del imaginario poético es decisiva la identificación del sujeto imaginario de la enunciación antes que el objeto irreal del enunciado. En consecuencia, 'el sujeto imaginario de la enunciación lírica es la forma primordial del imaginario poético'. El 'sujeto imaginario', que es un sujeto ficcional, se determina ante todo en 'la forma vacía del pronombre personal'. La categoría de persona es una de las formas elementales de objetivación del sujeto imaginario en el enunciado lírico. Sin embargo, el sujeto imaginario no debe subsumirse en el Yo poético o confundirse con la primera persona lírica de un poema individual, aunque los incluye a ambos. Es una noción más general: 'el sujeto imaginario corresponde a todas las representaciones subjetivas mediadas por la categoría de persona, que se concretizan en el acto interpretativo de la lectura de un conjunto de textos poéticos o metapoéticos'.

³ A riesgo de simplificar, me refiero a las representaciones del sujeto imaginario de las vanguardias en sus diversas modalidades: el sujeto falto en Vallejo (1922), el sujeto desagregado en cada percepción en Borges (1923), el sujeto hipertrofiado en Huidobro (1931), el sujeto metonimizado en la materia en Neruda (1933) o el sujeto diseminado en Gironde (1932).

⁴ Gorostiza 1983:135. Por cierto, ha sido de gran utilidad en mi lectura el clásico ensayo de Octavio Paz (Paz 1971) y también Jitrik 1992.

⁵ Lezama Lima 1985:19.

el poema. "Y como la semejanza a una Forma esencial es infinita – escribe Lezama –, paradójicamente, es la imagen el único testimonio de esa semejanza que así justifica su voracidad de Forma, su penetración, la única posible, en el reverso que se fija".⁶ Se trata, en suma, de la imagen como un "incremento del ser" – para usar la noción de Gadamer – no como una disminución. En la "Muerte de Narciso" la imagen garantiza el retorno de lo real como 'transfiguración'. Pero hay otro factor que también se transfigura: la temporalidad imaginaria.

Es probable que las nociones del tiempo imaginario del modernismo y de la vanguardia sean equiparables por su común creencia en una continuidad temporal.⁷ La concepción del primer modernismo proponía la imagen de la "eterna Harmonía" (Rubén Darío) y favorecía una proliferación rítmica que – fiel a una estética simbolista – correspondía al sistema analógico del mundo: el poema se presentaba como una metonimia de esa armonía universal y la temporalidad en juego provenía, entonces, de una transacción entre la presencia del instante pasajero – lo moderno, lo "modernista" – y lo eterno, tal como en el siglo XIX lo había definido Charles Baudelaire. Ese cruce no preveía, sin embargo, un tiempo discontinuo, sino un 'continuum' temporal en el cual dicha transacción pudiera ser llevada a cabo.

Aunque tributaria de las modificaciones que el modernismo tardío había alcanzado, la vanguardia comenzó a alterar esa noción. La temporalidad vanguardista se planteaba acentuando la categoría de principio – lo nuevo, lo próximo, lo "ultra" – y, en consecuencia, de futuridad, que se reconoce hasta en el nombre de alguna de sus revistas (*Proa, revista de avance*). En tal sentido, imitaba una conciencia mitógena – el "pequeño dios" creacionista de Huidobro, la fundación "mitológica" de Borges – para la cual todo aquello que tiene principio, 'existe'. El arte "verdadero" se iniciaba así con un acto de creación, de invención y de proyección en el espacio de un nuevo objeto verbal – artefacto, imagen, significante – donde el sujeto imaginario se despersonalizaba, a tal punto que sólo podía perdurar como enunciación, como voz y, asimismo, alcanzaba cierta ubicuidad. Dicha concepción también suponía un 'continuum' temporal para realizarse, es decir, un tiempo homogéneo donde el objeto verbal enunciado por ese sujeto despersonalizado pudiera ser arrancado de la vida cotidiana y del automatismo perceptivo.

Aquello que postulaba el poema de Gorostiza en la figura de la muerte supone un hiato en este 'continuum' temporal, que también puede percibirse con claridad en *Nostalgia de la muerte* (1938) de Xavier Villaurrutia e incluso en un libro tardío de Vicente Huidobro, *El ciudadano del olvido* (1940). La transformación que introdujo Lezama Lima, como poeta emblemático de la época, debía incluir necesariamente un cambio en la representación del tiempo imaginario. Hacia mediados de la década del cuarenta, Lezama Lima era conciente de ese cambio, como lo demuestran los ensayos de *Analecta del reloj* escritos entre 1937 y 1948, donde analiza el vínculo entre poesía y discontinuidad. Hacia 1945 Lezama escribe: "La *poiesis* es la forma o máscara de esa discontinuidad, es la única forma de provocar la visibilidad de lo creativo. [...]. Si la poesía se nutre de la discontinuidad, no hay duda de que

⁶ Lezama Lima 1977a:153.

⁷ Aunque no la única, la poesía es una de las formaciones discursivas privilegiadas en la cual se representan, mediante el lenguaje, las pautas de un tiempo significativo o tiempo "socialmente imaginario" por el cual una sociedad se da a sí misma cierta concepción temporal en la cual vive (cfr. Castoriadis 1989:66-94). Esas representaciones imaginarias tienen su obligado correlato en la formación de universos simbólicos y, a la vez, provienen de ellos (cfr. la noción de 'universos simbólicos' en Berger/Luckmann 1989:120-163). Además de describir las representaciones del sujeto imaginario, procuro indagar aquí las modificaciones en la representación de la temporalidad que supuso el imaginario poético a partir de la década del cuarenta en la poesía hispanoamericana.

la más lograda y gravitante discontinuidad es la muerte".⁸ Mientras la 'poiesis' como máscara en "Muerte sin fin" clausuraba toda posibilidad de recrear el mundo mediante la palabra, en la poética de Lezama esa condición era una garantía de potencia artística.

Es redundante afirmar que la guerra civil española – de ostensible presencia en la poesía hispanoamericana de la época – y, sobre todo, la segunda guerra mundial, promovieron no sólo una presencia temática de la muerte en la literatura del momento, sino sobre todo un cuestionamiento de la razón occidental tal como puede leerse, por ejemplo, en *Dialektik der Aufklärung* (1944) de Adorno y Horkheimer, que analizan la tendencia a la autodestrucción que pertenece desde el comienzo a la racionalidad instrumental. Pero esa corriente fue lo suficientemente avasallante para que también pudiera registrarse en los lúcidos apuntes del joven Octavio Paz escritos en ese período. En aquellos escritos, no sólo puede hallarse una crítica a la razón instrumental formulada desde la noción de muerte, sino también los rasgos primeros de una diversa concepción del imaginario poético que finalmente habría de hallar cauce en su crucial concepto de 'otredad'.

El modelo imaginario de la discontinuidad temporal, vinculada con la muerte y, por consiguiente, con las figuras del vacío y del hiato, generó diversas articulaciones del imaginario poético hispanoamericano que podrían resumirse en dos aspectos: una lógica de la alteridad y una restitución del instante.

Lezama Lima estableció una relación dialéctica entre poesía y poema, al considerar el primero como manifestación de la discontinuidad y el instante y al segundo como partícipe de la permanencia (o estado) y de la continuidad. La discontinuidad temporal tanto como la muerte del cuerpo no obrarían aquí como clausura del poetizar – la de "Muerte sin fin" –, sino como su irradiación en los incalculables efectos del sentido. La forma poética sería entonces la momentánea fijeza de lo discontinuo, huella o estela, ilusión de continuidad que se resuelve en un instante congelado. La capacidad del cuerpo mortal en gestar esa imagen, de fugar en ella como lo hace Narciso, es el único modo de ser en el mundo y de comunicar el ser del mundo: Lezama sugería que el desdoblamiento de cuerpo y ser se sitúa en esa interposición de la imagen.

El tiempo adquiere así una sustantivación, una encarnación súbita que proviene de una metáfora cuyo término siempre está ausente o, mejor dicho, siempre es restituido por otra metáfora. Esta multiplicidad metafórica desfigura así todo referente originario y finito en cuanto lo sustituye por una 'imagen posible'. De tal modo que dicha imagen se vuelve una especie de naturaleza resurrecta en la incesante alteridad imaginaria. Lezama afirmaba que de ese modo se enfrentó a la teoría heideggeriana del hombre para la muerte, esto es, al concebir la poesía como aquello que establece la causalidad del ser para la resurrección, el ser que vence a la muerte y a lo saturniano. De este modo la poesía es la restauración del instante que se fija como huella en cada poema, en una procesión incesante de lo Uno hacia lo Otro en tanto imagen absoluta del Sí mismo (véanse, por ejemplo, los poemas en prosa de *La fijeza*, que obran como una arte poética de estos aspectos).

Sería posible reconstruir la primera formulación del sistema imaginario de Octavio Paz por la reciente reedición de sus libros iniciales en el volumen 13 de sus *Obras Completas*, *Miscelánea*, t. 1: *Primeros Escritos*, que de modo muy parcial integraron luego las sucesivas ediciones bajo el título común de *Libertad bajo palabra*. El imaginario poético en Octavio

⁸ Lezama Lima 1977b:146-147.

Paz se emplaza desde el principio como una encarnación típica de la temporalidad moderna, que manifiesta la autoconciencia de su propia situación: el cruce entre lo transitorio y lo eterno. En ese orden, el lugar de lo transitorio está representado por un sujeto al que atraviesa, como un río desatado, lo sucesivo; el lugar de lo eterno está encarnado por la infinita vivacidad del mundo. El poema suele ser la fábula de la tensión de ambos términos, el espacio de lo indecible en la dualidad, que sólo podría reunirse en un instante de plenitud. De allí que el modelo de esa fusión de contrarios sea el encuentro amoroso, ya presente en los quince poemas eróticos de su segundo libro *Raíz del hombre* (1937). En él ya podía percibirse una teoría de la sexualidad en la que "el abrazo carnal era una repetición instantánea y en miniatura del proceso cósmico [...]. Caída [en un espacio infinito] que era un regreso al origen, al principio, pero asimismo, después de unos eones o unos segundos, una resurrección".⁹ Es decir, ya puede distinguirse claramente una lógica de la alteridad resuelta en la ápice del instante.

El otro aspecto, el del sujeto como rehén de lo transitorio, tiene un comienzo no menos reconocible. Puede hallarse en los poemas reunidos bajo el título de *Vigilias* (1938-1943) y asimismo en las prosas agrupadas bajo un título homónimo: *Vigilias: Diario de un soñador* (1938-1945). Ambas series postulan un sujeto desquiciado en el vértigo de la fugacidad, vaciado de sí en la disolución futura y la pérdida de lo ya vivido: "Hora, tiempo vacío / que por mis venas fluye; / hora que crece, inmensa, / no afuera sino adentro. // Fluye, callado, el tiempo; / al borde de mí mismo, / sombra de mí, me miro: / ¿soy el mismo, soy otro?. // En el silencio me escucho; / escribo, borro, escribo / y al filo de esta pausa / me inventa una palabra".¹⁰

Otra vez aparece la figura del narcisismo, que es pensado como una "conciencia de la conciencia". Como en el poema de Gorostiza, eso representa el mal, lo demoníaco: "Narciso moderno: no se contempla, se devora. ¿Narciso? Más bien: Tántalo".¹¹ Ansioso, deseante, colérico, este sujeto posee una conciencia de la duración que lo enajena de sí mismo: "Estoy vacío, lleno de mí", escribe.¹² Poseído: el Tiempo súcubo – o el yo anterior que es también el tiempo – como el oscuro enemigo que roe el corazón del poema de Baudelaire, es llamado "el Monstruo".¹³

Sin embargo en una de las prosas hay ya un atisbo de aquello que tiempo después sería definido como 'otredad' y que indica la diferencia dentro de la unidad, es decir, la alteridad como dimensión del Uno: "[...] ese ciego devorarse, cesará. Dios pondrá fin al tiempo, para que surja 'otra cosa'".¹⁴ Las raíces tan tempranas de esta noción absolutamente central en Paz – al punto que definiría todo su imaginario poético – se deben a sus lecturas de las prosas que Antonio Machado publicaba en *Hora de España* hacia 1936, donde uno de los apócrifos de Machado, "el poeta Abel Martín", reflexionaba sobre la "esencial heterogeneidad del ser" que se reconoce en el amor.¹⁵

⁹ Paz 1999a:28.

¹⁰ Paz 1999b:122-123.

¹¹ Paz 1999c:160.

¹² Paz 1999c:178.

¹³ "Yo anterior a todos mis yoes, a todos mis fracasos y mis ambiciones y mis esperanzas, substancia de mi ser (y sin embargo extraño), alimento de mí, padre ciego, que no piensa ni desea, anterior a la luz y a mi nombre: único y verdadero yo. Nada sabe de mí y nada sé de él, pero él y yo somos el mismo y lo mismo" (Paz 1999c:177-178).

¹⁴ Paz 1999c:177.

¹⁵ En el prólogo al tomo 10 de sus *Obras completas*, llamado "Nosotros: los otros", escrito en 1994, Octavio Paz evoca el origen de la noción de 'otredad': "Hacia 1936, en la revista *Hora de España*, publicada en plena guerra civil en la zona republicana, comencé a leer la prosa de Antonio Machado. [...] He recordado a Machado porque en mis cavilaciones acerca del Uno y el muchos, su pensamiento me ayudó a explorar esa zona poco frecuentada de esa oposición: la identidad y la 'otredad'. La

Finalmente, en 1943, aparece el ensayo "Poesía de soledad y poesía de comunión", que es la primera formulación completa del sistema imaginario cuya parábola culminará en el gran poema "Piedra de sol" de 1957. En ese ensayo se describen aquellos dos términos antagónicos que los libros primerizos ejercitaban: la poesía de *soledad* – la del sujeto enamorado de la nada, solipsista, seducido por el abismo, cautivo de la duración – y la poesía de *comunión* – la del sujeto deseoso de la reconciliación, erótico, solidario de lo sagrado, habitante del ensueño –. Términos ambivalentes que más de veinte años después Paz aún sostendría en "Los signos en rotación": "La experiencia de la *otredad* abarca las dos notas extremas de un ritmo de separación y reunión, presente en todas las manifestaciones del ser, desde las físicas hasta las biológicas".¹⁶

Tal vez lo más notorio de ese momento de la década del cuarenta es la aparición de un sujeto imaginario dual, que no se define en una esencia congelada, sino en un vaivén que sitúa el yo, el espacio y el tiempo en una constante dinámica de contrarios, partícipes de un circuito de separación y de fusión producidos en un instante único, tal como ocurre en el éxtasis amoroso. Esa alternancia rítmica genera a la vez una nueva imagen temporal que se define completamente en "Piedra de sol", aunque ya se anticipaba en otros poemas como "Himno entre ruinas": la del eterno retorno, la de los ciclos míticos regenerativos de un tiempo primigenio, la de la vuelta a la unidad perdida entre conciencia y naturaleza. Heterogeneidad del ser, alteridad del sujeto, circularidad del tiempo, fusión erótica de los contrarios, redención del instante poético, son los rasgos que definen la primera articulación del imaginario poético en la obra de Octavio Paz.

En este período Gonzalo Rojas publicó su primer libro, *La miseria del hombre*, en 1948. Uno de los aspectos más peculiares de la poesía de Gonzalo Rojas consiste en su modo de aparición: ya desde su segundo libro, *Contra la muerte* (1964), Rojas editó sucesivas colecciones de poemas que incluían poemas anteriores, en un nuevo orden e incluso con diversas disposiciones (que van desde la reescritura, la yuxtaposición y la fragmentación de textos que se duplicaban en otros, hasta la recuperación de textos escritos en épocas anteriores que no habían sido incorporados en su momento). Esto supone que no hay un libro único, sino una metamorfosis y una expansión del conjunto, ya que, de hecho, *La miseria del hombre* sólo pudo ser recuperado en su versión original mediante una edición crítica, publicada en 1995.¹⁷

Así, el segundo libro de Rojas, aparecido dieciséis años después de *La miseria del hombre*, de algún modo puede ser leído como una primera cristalización de su imaginario, donde también cabe incorporar poemas fechados desde 1937 que aparecen hasta cuarenta años después de haber sido escritos. Este carácter de autoengendramiento de la obra, que elude puntualmente la linealidad cronológica, respondería a un rasgo estructural del imaginario poético en Rojas. En el prólogo a *Transtierro*, bajo el título "Del libro mundo", lo justifica así: "Que todo es

contraposición entre los dos términos aparece en ciertos momentos de la tradición filosófica de Occidente y también en la oriental, pero Machado la pensó, la vivió y la expresó de una manera honda e inimitable. Tanto me impresionó un pasaje que, unos años después, lo escogí como epígrafe de mi libro en prosa: *El laberinto de la soledad*. Dice así: 'Lo 'otro' no existe: tal es la fe racional, la incurable creencia de la razón humana. Identidad = realidad, como si, a fin de cuentas, todo hubiera de ser, absoluta y necesariamente, 'uno y lo mismo'. Pero lo otro no se deja eliminar; subsiste, persiste, es el hueso duro de roer en que la razón se deja los dientes. Abel Martín, con la fe poética no menos humana que la fe racional, creía en lo 'otro': en la esencial heterogeneidad del ser, como si dijéramos en la incurable 'otredad' que padece lo 'uno'. Prudente e irónico, Machado atribuyó esa idea al filósofo sevillano Abel Martín, un personaje ficticio" (Paz 1996:29).

¹⁶ Paz 1967:269.

¹⁷ Rojas 1995.

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".¹⁸ La crítica subrayó este aspecto, que puede ser leído como la transfiguración de un tiempo imaginario cíclico que vuelve mucho más complejo, en el nivel estructural, aquello que un poema como "Piedra de sol" resolvía mediante series de repeticiones y por la reiteración de los primeros seis versos en los seis versos finales del poema, como metáfora de un retorno al comienzo.¹⁹ Rojas no sólo produce esta circularidad en la repetición, sino que la articula en un nivel supratextual sostenido en el tiempo. De ese modo proyecta, incluso en la recepción del poema, lo que llama "metamorfosis de lo mismo".

Por cierto, como todas las manifestaciones del imaginario poético que vengo señalando, el primer libro de Gonzalo Rojas representa el momento tanático de esa lógica de la alteridad que se inicia con la transfiguración de lo narcisista, pero en Rojas incluso ese libro posee un carácter afirmativo, aun en un texto como "Contra la muerte". El poema "El sol y la muerte", por ejemplo, abre esa serie y en él se manifiesta la lucha de dos yoes contrarios, en un mismo sujeto que intenta "ver la luz por los ojos vacíos" y posee una "lengua tartamuda / para hablar de mí mismo".²⁰ Esta corporalidad recorrerá toda la obra de Rojas, de tal modo que la imagen del mundo será siempre material, incluso en sus aspectos más ultraterrenos: continuamente el sujeto estará determinado por sus propios humores, sus cóleras, sus éxtasis, como un cuerpo pasional y pulsional. La poesía se vuelve hambre, cauterio, sangre, parto, resuello, zarpazo y de ese modo la eternidad *encarna*. Así se define lo mortal: "Del aire soy, del aire, como todo mortal / del gran vuelo terrible y estoy aquí de paso a las estrellas"²¹ y así también la palabra: "Un aire, un aire, un aire, / un aire, / un aire nuevo: // no para respirarlo / sino para vivirlo".²² Se comprende que la poesía es una elocución, 'pneuma' entre la lengua tartamuda y una imaginación del aliento. Ese carácter se concreta también en la sintaxis jadeante y como respirada, a veces asmática – Rojas habla de la "gracia de lo irrespirable" – y otras veces de larga expiración, que llevó al lingüista Nelson Rojas a mencionar, en su estudio sobre el poeta, una "sintaxis hablada" y a la vez "tartamudeante", que "se interrumpe y no concluye una oración, repite, recomienza, abre paréntesis pertinentes y no pertinentes".²³

La lógica de la alteridad en el imaginario poético de Rojas no es representada, entonces, por Narciso huyendo hacia las imágenes posibles, ni por el yo que puede ser Otro en un instante único: es la totalidad del mundo, como renacimiento, lo que surge de lo Mismo y retorna siempre en un engendramiento móvil – cópula, pero también reproducción. El sujeto imaginario regresa en la vívida vía de la multiplicidad al Origen: es el "desnacido" que vuelve a la matriz y a la materia, el hijo que es el padre. Así comienza un poema: "Cada diez años vuelvo. Salgo de mis raíces, / de mi niñez, y vuelo hasta las últimas / estrellas. Soy del aire / y entro con él en toda la hermosura terrestre".²⁴ Camino del Tao "donde el aire baila": modelo de la integración de los contrarios – mortalidad y eternidad – en una coexistencia que se actualiza constantemente

¹⁸ Reproducido en Rojas 1981:98.

¹⁹ Sobre la obra de Gonzalo Rojas pueden consultarse, en su orden de aparición: Rojas, N. 1984, Giordano 1987, May 1991, Sefamí 1992 y Coddou 1997:IX-LXXXI.

²⁰ Cito por la primera antología poética que respeta la aparición de los poemas libro por libro, preparada por Hilda May, con prólogo de Eduardo Milán: Rojas 1991:17.

²¹ Rojas 1991:56.

²² Rojas 1991:77.

²³ Rojas 1984:67.

²⁴ Rojas 1997:54. Originalmente en Rojas 1964:77.

las molestias que puedan ocasionar sus escritos: / aunque le pese / el lector tendrá que darse siempre por satisfecho".³²

El habla coloquial permite que el antipoema nombre otra vez el mundo o vuelva evidente lo arbitrario de toda nominación. Un solo ejemplo: "A los amantes de las bellas letras / hago llegar mis mejores deseos / voy a cambiar de nombre algunas cosas. // Mi posición es ésta: / el poeta no cumple su palabra / si no cambia los nombres de las cosas. / (...). / ¿Mis zapatos parecen ataúdes? / Sepan que desde hoy en adelante / los zapatos se llaman ataúdes. / Comuníquese, anótese y publíquese / que los zapatos han cambiado de nombre: / desde ahora se llaman ataúdes".³³ Esto lleva, por un lado, a una reaparición de los objetos en el poema para redistribuir la atribución de los significados poéticos. Dice Parra: "Ordinariamente, en la poesía aparecen la luna, el mar y los crepúsculos, pero están muertos. Si el poeta coloca la palabra 'arcoiris', cree que el lector va a dar un salto, pero no hay tal. Una manera de hacer vivir a un arcoiris sería colocarlo en una sala de baño o dentro del dormitorio: ahí se ven los colores".³⁴ Por otro, allí donde el imaginario temporal de otros poetas coetáneos busca en la restitución del instante poético un tiempo heterogéneo respecto del tiempo acostumbrado, Parra hace estallar el continuo de la duración mediante la relativización de los hábitos - perceptivos, estéticos, morales - que conforman una cierta identidad en el tiempo.

El instante poético - la fijeza en Lezama Lima, la transfiguración de la presencia en Paz, lo numinoso en Rojas - era el modo en que se articulaba un tiempo imaginario heterogéneo que proviene de una paradójica 'plenitud del vacío'. Ese instante es el relámpago que en el poema redime la finitud y abre lo otro, el proliferante espacio de la otredad: aquello que Lezama llamaba "el éxtasis de la sustancia destruida", Paz "la indecible presencia de presencias" y Rojas, "el hambre de vivir como el sol en la gracia del aire". El sujeto imaginario es el agente de esta ambivalencia, que oscila entre el desamparo y la redención. Pero si transforma esta ambivalencia en antinomia no es el instante numinoso lo que emplaza, sino el absurdo repentino que vuelve irrisoria toda duración. El sujeto imaginario de Parra asume el no-ser como voz ajena, como apertura a lo otro en la transformación activa del habla cotidiana, es decir, del lenguaje colectivo. Sujeto neutro que se halla 'detrás' de las voces ajenas y luego parece poseído por ellas, se vuelve él mismo una verbosidad en la figura del "energúmeno". Y aquello que hace es alterar los hábitos, cambiar el nombre de las cosas o, mejor dicho, cosificar los nombres, espacializar el poema, transformarlo en un repentino artefacto arrancado al rumor del mundo.

El primer giro hacia una lógica de la alteridad lo había producido la poesía de Lezama, Paz y Rojas; el segundo, hacia una lógica de la antinomia, lo generó el antipoema de Parra. De ambas mutaciones en el imaginario poético hispanoamericano derivó un sujeto imaginario que se duplica en una figura disyuntiva, donde lo 'otro' abre un espacio alternativo que puede ser llenado por lo sagrado, por lo erótico o por lo colectivo y cuya vía de formalización y de realización es el lenguaje. A la vez, esa dualidad es el resultado de un hiato, es decir, el vacío discontinuo que desata el tiempo y que representa la muerte. Las dos vías posibles del sujeto - no excluyentes sino simultáneas - consisten en confirmar su mortalidad y a la vez, en un juego dialéctico, conjurarla: la ambivalencia del tiempo existencial y del tiempo redimido.

³² Parra 1973:30.

³³ Parra 1973:70-71.

³⁴ Piña 1990:36-37.

Bibliografía:

- Benedetti, Mario (1972): "Nicanor Parra o el artefacto con laureles". En: Benedetti, Mario: *Los poetas comunicantes*. Montevideo, Biblioteca de Marcha, p. 41-63.
- Berger, Peter; Luckmann, Thomas (1989): *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Blanchot, Maurice (1991): *De Kafka a Kafka*. México, FCE.
- Borges, Jorge Luis (1923): *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires, edición del autor.
- Castoriadis, Cornelius (1989): *La institución imaginaria de la sociedad*, t. 2. Barcelona, Tusquets.
- Cobo Borda, Juan Gustavo (1985): *Antología de la poesía hispanoamericana*. México, FCE.
- Coddou, Marcelo (1997): "Palabras preliminares". En: Rojas, Gonzalo: *Obra selecta*. Santiago de Chile, FCE/ Biblioteca Ayacucho, p. IX-LXXXI.
- Cuadra, César (1997): *Nicanor Parra, en serio y en broma*. Santiago de Chile, Departamento de Estudios Humanísticos, Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas.
- Flores, Ángel; Medina, Dante (comp.) (1991): *Aproximaciones a la poesía de Nicanor Parra*. Guadalajara, Edug.
- Giordano, Enrique (ed.) (1987): *Poesía y poética de Gonzalo Rojas*. Santiago de Chile, Instituto Profesional del Pacífico, Ediciones del Maitén.
- Girondo, Oliverio (1932): *Espantapájaros (al alcance de todos)*. Buenos Aires, Editorial Proa.
- Gorostiza, José (1983): "Muerte sin fin". En: Gorostiza, José: "Muerte sin fin" y otros poemas. México, FCE, p. 103-144.
- Huidobro, Vicente (1931): *Altazor o El viaje en paracaídas*. Madrid, Compañía Iberoamericana de Publicaciones.
- Jiménez, José Olivio (1979): *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea: 1914-1970*. Madrid, Alianza.
- Jitrik, Noé (1992): "La palabra que no cesa". En: Jitrik, Noé: *La selva luminosa*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, p. 91-100.
- Lezama Lima, José (1977a): "Las imágenes posibles". En: Lezama Lima, José: *Obras Completas*, t. 2. México, Aguilar, p. 152-182.
- Lezama Lima, José (1977b): "X y XX". En: Lezama Lima, José: *Obras Completas*, t. 2. México, Aguilar, p. 135-151.
- Lezama Lima, José (1985): "Muerte de Narciso". En: Lezama Lima, José: *Poesía completa*. La Habana, Letras Cubanas, p. 11-19.
- May, Hilda R. (1991): *La poesía de Gonzalo Rojas*. Madrid, Hiperión.
- Monteleone, Jorge (2001): "Temporalidad moderna y poesía". En: *Hablar de poesía*, 6, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, p. 75-79.
- Morales T., Leónidas (1991): *Conversaciones con Nicanor Parra*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria.

- Neruda, Pablo (1933): *Residencia en la tierra*. Madrid, Editorial Cruz y Raya.
- Ortega, Julio (1987): *Antología de la poesía hispanoamericana actual*. México, Siglo XXI.
- Otto, Rudolf (1928): *Lo santo*. Madrid, Ed. Revista de Occidente.
- Parra, Nicanor (1973): *Obra gruesa*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria (primera edición: 1969).
- Paz, Octavio (1967): *El arco y la lira*. México, FCE.
- Paz, Octavio (1971): "Muerte sin fin". En: Paz, Octavio: *Las peras del olmo*. Barcelona, Seix Barral, p. 84-91.
- Paz, Octavio (1996): "Nosotros: los otros". En: Paz, Octavio: *Ideas y costumbres*, t. 2. México, FCE, p. 15-36.
- Paz, Octavio (1999a): "Preliminar" a *Primera instancia. Poesía (1930-1943)*. En: *Miscelánea*, t. 1: *Primeros escritos*. México, FCE, p. 27-30.
- Paz, Octavio (1999b): *Vigilias (1938-1943)*. En: *Miscelánea*, t. 1: *Primeros escritos*. México, FCE, p. 121-131.
- Paz, Octavio (1999c): *Vigilias: Diario de un soñador*. En: *Miscelánea*, t. 1: *Primeros escritos*. México, FCE, p. 137-181.
- Piña, Juan Andrés (1990): "Nicanor Parra: la antipoesía no es un juego de salón". En: Piña, Juan Andrés: *Conversaciones con la poesía chilena*. Santiago de Chile, Pehuén, p. 36-37.
- Rojas, Gonzalo (1964): *Contra la muerte*. Santiago de Chile, Ed. Universitaria.
- Rojas, Gonzalo (1977): "Numinoso". En: Rojas, Gonzalo: *Oscuro*. Caracas, Monte Ávila, p. 13.
- Rojas, Gonzalo (1981): *Del relámpago*. México, FCE.
- Rojas, Gonzalo (1991): *Antología de aire*. Ed. May, Hilda R.; pról. Milán, Eduardo. Santiago de Chile, FCE.
- Rojas, Gonzalo (1995): *La miseria del hombre*. Edición crítica, notas, cronología y bibliografía de Marcelo Coddou con la colaboración de Marcelo Pellegrini. Valparaíso, Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación, Editorial Puntángelos.
- Rojas, Gonzalo (1997): *Obra selecta*. Santiago de Chile, FCE/ Biblioteca Ayacucho.
- Rojas, Nelson (1984): *Estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas*. Madrid, Playor.
- Schopf, Federico (1995): "De las vanguardias a la antipoesía". En: Pizarro, Ana (ed.): *Palavra, Literatura e Cultura*, v. 3: *Vanguardia e Modernidade*. Campinas, Unicamp.
- Sefamí, Jacobo (1992): *El espejo trizado: la poesía de Gonzalo Rojas*. México, UNAM.
- Sucre, Guillermo (1985): *La máscara, la transparencia. Ensayos sobre poesía hispanoamericana*. México, FCE.
- Sucre, Guillermo (1993): *Antología de la poesía hispanoamericana moderna*, t. 1 y 2. Caracas, Monte Ávila.
- Vallejo, César (1922): *Trilce*. Lima, Talleres Tipográficos de la Penitenciaría.