

1990

## Gonzalo Rojas y la responsabilidad de la poesía

Nelson Rojas

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

---

### Citas recomendadas

Rojas, Nelson (Primavera 1990) "Gonzalo Rojas y la responsabilidad de la poesía," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 31, Article 7.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss31/7>

This Estudio is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

## GONZALO ROJAS Y LA RESPONSABILIDAD DE LA POESÍA

**Nelson Rojas**  
University of Nevada-Reno

Los estudiosos del período literario que en las letras chilenas se ha dado en llamar la generación del 38 — identificado también con los años 39, 40, 41 ó 42 ya que los historiadores de la literatura parecen no poder ponerse de acuerdo sobre el número a elegir para enmarcarla — coinciden sí en apuntar diversas tendencias dentro de los escritores ubicados en ese plazo.<sup>1</sup> Escuchemos, por ejemplo, la voz de un testigo, Gonzalo Rojas, que veinte años después del 38 evoca a esta generación como “aquel período incitante en que la literatura de Chile se configura en grupos opuestos, de acuerdo con las distintas direcciones reclamadas por lo político y lo estético”.<sup>2</sup> El uso de estos dos adjetivos — político, estético — es sintomático. Simplificando, apunta a esas dos fuerzas principales que detecta José Promis en la generación del 38.

Una [concepción vital de la generación del 38], que ejerce preponderancia al nivel de la novela, entiende la existencia del ser humano como expresión de los conflictos de clases denunciados por la filosofía marxista; la otra, cuyas manifestaciones se encuentran más bien en el campo de la lírica, afirma la gratuidad de la materia y la imperiosa necesidad de buscar la realidad del hombre en los ámbitos revelados por las nuevas doctrinas vanguardistas.<sup>3</sup>

Ambas citas ponen de relieve, a nivel más general, el conflicto entre literatura volcada hacia sí misma y hacia las esencias del universo y literatura volcada hacia el entorno social para enjuiciarlo y tratar de reformarlo. Exponente del primer enfoque sería, durante este período, el grupo Mandrágora, al cual Gonzalo Rojas perteneció por un tiempo, y del segundo enfoque obras como *La sangre y la esperanza* de Nicomedes Guzmán y *Angurrientos* de Juan Godoy. Conflicto, pues, entre arte puro y arte utilitario.<sup>4</sup> Gonzalo Rojas nos confiesa que huyó del Santiago de 1939 en que se desarrollaban estas discordancias para repensar la empresa poética, que debe respirar autenticidad;

[...] la Mandrágora para mí era más de liviandad literaria que venenosa; yo la amé en cuanto me pareció venenosa como estímulo para pensar de una manera honda, nueva, intensa. Me aparté de todo eso, me harté de Santiago, me aburrí del huidobrismo y me marché a la profundidad de los cerros que tanto amo [...] a las cardilleras chilenas, por allá por Atacama, por donde debió entrar el hombre blanco en Chile...<sup>5</sup>

Intento, pues, desde entonces, de superar ese conflicto entre poetizar y politizar, pues la poesía se le aparecía, se le aparece, como una conducta vital que necesariamente engloba ambas esferas, y otras, por cierto.<sup>6</sup>

El concepto de Gonzalo Rojas de poesía activa, estudiado a fondo por Marcelo Coddou en su libro ya citado *Poética de la poesía activa*, pone énfasis en la responsabilidad, el deber, las exigencias del poeta. Responsabilidad primeramente del poeta hacia sí mismo, que espera sin apuros hasta que siente que es el momento de sacar la palabra viva, apropiada, justa:

[Mis visiones] me han perseguido, o yo las he perseguido a ellas, y en eso ha habido una fidelidad implacable. Esta fidelidad es lo que yo creo me ha hecho confiar en que habría de llegar el tiempo en que yo tuviera una opción para sacar la palabra de una manera... diría que justa, de acuerdo a lo que yo estimo que ha de ser la palabra poética.<sup>7</sup>

Responsabilidad también por cierto hacia su arte, que él nombra y renombra "oficio de diamante", oficio mayor, oficio que se le da en el entorno de lo sagrado, del misterio: "La poesía se me da siempre en el ámbito de lo sagrado, aunque la motivación provenga muchas veces de lo accidental".<sup>8</sup> Responsabilidad finalmente hacia los otros y el medio social en que vive, lo cual clama el testimonio, la denuncia, incluso, lo cual impide el callarse. Hay que rechazar, nos dice, el "fariseísmo de callar[,d] e callar sucio, porque si no lo dices se te seca la lengua, y adiós vidente mío".<sup>9</sup>

Para un tratamiento detenido del tema de la responsabilidad social dentro de la poesía de Gonzalo Rojas, imposible dentro de los marcos de este artículo, remito al libro citado de Coddou. He explorado en otros estudios la veta 'estética' de la poesía de Gonzalo Rojas.<sup>10</sup> En este trabajo, quisiera rozar apenas la vertiente de la poesía de Gonzalo Rojas que está volcada hacia las preocupaciones histórico-sociales, quisiera explorar ese adjetivo 'político' de la cita primera. Nos acercaremos al tema a través de dos textos, antiguo uno, el otro más reciente, para oír dos voces, dos discursos diferentes, dos modulaciones de la preocupación por la relación entre la poesía y los otros, la poesía y el entorno en que se da. Los dos textos son "Aquí cae mi pueblo", el antiguo, y "Ningunos" el más reciente.<sup>11</sup>

1. “Aquí cae mi pueblo”. El título, directo, insta de inmediato el discurso dentro de la arena de lo político-social. El vocablo **pueblo** no tiene por cierto un significado etnográfico que englobaría a un grupo homogéneo de hombres que comparten una comunidad de lengua y cultura, sino el más estrecho de la esfera política con que se alude a un estrato social específico de desposeídos. La voz poética se identifica con estos desposeídos desde el comienzo con el uso del adjetivo posesivo **mi: mi pueblo**. El verbo de connotaciones negativas **caer** pre-dice desde el título una historia de tragedia. El título orienta, anuncia, resume incluso, el poema.

La historia está prácticamente completa cuando acaba el encabalgamiento del primer verso en el segundo: “Aquí cae mi pueblo. A esta olla podrida de la fosa/común”. Es el tema de la muerte, evidentemente, tan caro a nuestro poeta,<sup>12</sup> pero coloreado con la tonalidad de las distinciones sociales que marcan al pueblo incluso después de la muerte. Para el pueblo sólo cabe el hoyo, la fosa común, sin nombre, anónima, comparada a un utensilio de cocina, la olla, que ya no contiene alimentos, nutricios sino que ha comenzado a acumular desperdicios que se pudren y continúan pudriéndose — la olla podrida. No le cabe al pueblo el privilegio de un pedacito de tierra, su sepultura individual; menos le cabe aún el lujoso mausoleo.

En las líneas siguientes de esta primera estrofa, hay que destacar el triple valor que tienen las igualdades **rostro=salitre**, por una parte; **pelo=carbón**, por otra. Aluden evidentemente a rasgos físicos del pueblo de Chile — el color de la tez, de la cabellera — pero también al reintegrarse del ser humano en la tierra y en este caso a su volverse mineral. El pueblo se convierte en esos elementos de la madre tierra que a ella le arranca; el pueblo regresa a ser esos elementos. Sintomáticamente, el pueblo se transforma en los minerales en cuya extracción trabaja y en cuya extracción es explotado. El pueblo es un pueblo-mineral, un **pueblo-vuelto-mineral**; tal como el mineral explotado — en sentido mineralógico y socioeconómico —, el pueblo es igualmente explotado. El poeta nos entrega, pues, una visión de reciclaje de explotación, con símiles, comparaciones que representan también denuncia de realidades socioeconómicas opresivas. La denuncia no es, sin embargo, panfletaria; está allí, sugerida, esbozada. Al lector la tarea de darle el cuerpo que la explicita totalmente.

La primera estrofa se cierra con el contraste entre “las mujeres de mi pueblo” y las “meretrices”; las madres fecundas y las estériles por autointervención; las del ámbito quizá de la cocina que la olla antes mencionada evoca y las de “salones refinados”; las de la belleza natural de salitre y carbón frente a aquellas que han hecho entrar la belleza en el ciclo de la compra-venta, en el engranaje del consumo. Otra constatación de comportamientos sociales contrastantes que constituye una denuncia del comportamiento del grupo de poder.

La segunda y última estrofa engarza generaciones, amplía el ámbito temporal más allá de una generación de pueblo. No sólo se mienta a las

mujeres, a las madres, sino también a sus hijos, hermanos del que canta, quien ha hecho suyo este grupo social con el posesivo “mi pueblo” del título y del comienzo del poema.<sup>13</sup> Para mostrar más aún su abolengo de pertenencia al pueblo, la voz poética nos comunica que tanto su madre como su padre, su origen que es el origen de todos, están también allí, con los otros, sus hermanos. El poema, construido sobre el eje del **aquí**,<sup>14</sup> leitmotiv que viene y vuelve a venir, se acaba con los dos versos finales de palabras austeras que resumen toda una posición existencial: “Aquí duerme el origen de nuestra dignidad: lo real, lo concreto, la libertad y la justicia”. El pueblo, ese segmento desvalido, explotado, de una nación, es el depositario tanto de la existencia vital (“lo real, lo concreto”) como de valores abstractos caros a toda sociedad que lucha por obtenerlos si no los posee o por preservarlos si los ha adquirido (“la libertad, la justicia”).

Es evidente el tono declamatorio serio de todo el poema. Estamos frente a una voz poética que, nos asegura, viene del pueblo y nos entrega un mensaje acerca de su pueblo — sin ironía; una voz que declama en lo que en otra parte he llamado el ritmo del siete: los heptasílabos predominan<sup>15</sup>; una voz que nos entrega un claro mensaje de crítica social — sin ambigüedades. Hago estas apuntaciones finales acerca del poema porque la voz que sigue trae otro tono dentro de ritmos variados.

2. “Ningunos”. Desconcierto inmediato del lector ante la morfología del título. El adjetivo **alguno**, la contrapartida positiva del negativo **ninguno**, existe morfológicamente tanto en el singular como en el plural: “**algún, alguno, alguna, algunos, algunas**”. El negativo **ninguno**, sin embargo, carece normalmente de plural.<sup>16</sup> Al positivo **Tengo algunos amigos** responde el negativo **No tengo ningún amigo**. La orientación que nos entregara el título del poema anterior “Aquí cae mi pueblo” está ausente de éste; sólo entenderemos el título una vez llegados al final del poema.

A la desorientación morfológica del título sigue una sintáctica cuando se leen las primeras frases del poema: “ningunos, niños matarán ningunos pájaros”, “ningunos errores errarán”. Se ha comenzado a hilar el juego — lingüístico, por ahora — inventado según el texto por el pintor Roberto Matta, a quien el poema hace referencia más adelante. He aquí el juego: el sustantivo contenido en el sujeto gramatical de la oración (**errores**) se transmuta tautológicamente en verbo (**errar**). ¿Y qué ocurre si sólo existe el sustantivo y no el verbo que se le emparenta? Pues se inventa, como se aprecia en la tercera frase: “ningunos cocodrilos cocodrilearán”. A medida que se construye el juego, se construye también el mundo. Niños que causan muertes, muertes causadas por errores, animales de violencia desatada en la jungla de la vida.

Después de estas tres frases de molde sintáctico semejante, viene una subordinada restrictiva, condicional introducida por un **a no ser que**. Y dentro de esta subordinada con un verbo en subjuntivo irreal, aparece otro juego, irreal también. No el juego lingüístico en que se ha embarcado el hablante poético,

sino el juego de las escondidas, propio de niños, pero jugado por un padre en busca de su hijo, muerto. Juego en que se busca al objeto perdido a través del elemento aire, no a través del elemento tierra, como es más normal. Juego irreal en que quizá el niño se encuentre y se vaya por los aires burlándose de las leyes físicas de la 'gravedad' así como de las leyes políticas de la 'gravedad' de la situación histórico-social descrita. Ya veremos más adelante de qué gravedad se habla.

La estructura de esta primera estrofa encierra la estructura del poema. No estamos ahora en presencia de una serie de aseveraciones ancladas en un simple **aquí**, como en el caso del poema anterior que analizábamos, sino frente a varias acciones en tiempo futuro de verbos morfológicamente existentes los unos (**matar, errar, nublar, llover**), inexistentes los otros (**cocodrilear, pacien- ciar**), puntuadas por un anómalo **ningunos** seguidos de una situación hipotética, con verbo en subjuntivo irreal.

**Ningunos** + sustantivo Verbo-futuro (**ningunos** + sustantivo)  
a **no ser que** + sujeto + verbo en subjuntivo...

El juego lingüístico se continúa en la segunda y tercera estrofas, al parecer. Se acercan las **nubes** fonética y etimológicamente al verbo **nublar**, la **lluvia** al **llover** (usos morfológicos propios como los de las dos primeras frases de la estrofa anterior),<sup>17</sup> pero tal como anteriormente los cocodrilos habían engendrado el verbo **cocodrilear**, la paciencia ahora engendra **pacien- ciar**.<sup>18</sup> Hay una diferencia en el juego, sin embargo. Al universo de violencia de la estrofa inicial ha sucedido uno de tristeza en esta segunda. Las **nubes** que ocultan el sol, el rey de la creación; el llanto de la lluvia; la espera inútil ("en vano") de las mujeres por su bienamado. Volviendo a la similitud sintáctico-morfológica entre las estrofas, tal cual la estrofa inicial tenía su **a no ser que**, esta segunda contiene dos **con tal que**, y la tercera contendrá un **siempre y cuando**, todas expresiones que introducen una situación hipotética. Hacia el final de la segunda estrofa descubrimos que la condición irreal esta vez es una carta proveniente de Santiago. Y el suspenso de la identidad de quien firma la misiva hipotética se resuelve en la última estrofa.

La carta provendría de un tal Alejandro Rodríguez, quien escribiría en la carta: "Aparecí", vocablo que comienza a revelar la identidad de esos "ningunos" del título. La palabra "aparecí", llama, evoca un "desaparecí". El mensaje completo de la carta debiera ser: "Había desaparecido y ahora aparecí". La última situación hipotética, encabezada por **siempre y cuando**, vuelve al **ritornello del ningunos**. **Ningunos**, sin embargo, se ha desplazado de la oración principal a la oración subordinada y, con ese desplazamiento, no aparece seguido de verbos transitivos o intransitivos, como hasta ahora, sino que aparece seguido del verbo **ser**, la cópula existencial: "ningunas / muertes sean muertes; ningunas / Cármenes sean Cármenes"<sup>19</sup> y, especialmente, la aseveración final "los únicosninguno [...] sean los/mutilados, los/desaparecidos". **Ningunos** ha sido usado tres veces en el poema en un conjunto de tres frases

y es en la última repetición ternaria que se hace explícito tanto el referente de **ningunos** como el de “este juego cruel”, la Historia, así con mayúscula como gusta el poeta a veces de escribirla.<sup>20</sup> La referencia es a los años turbulentos y sangrientos del plazo de la dictadura iniciada el año 1973 en “la bellísima / república de las nieves”, como llama a su patria el poeta en “Reversible”.<sup>21</sup>

Se aprecia la situación de privilegio que ocupa la última frase que contiene **ningunos** en el poema por aparecer junto a ella la explicación ofrecida por el poeta acerca de la sintaxis del poema, incluyendo, por cierto, los usos no canónicos de **ningunos**: se trataría de una sintaxis de niño que trata de deshacer un maleficio.<sup>22</sup> Añadamos otra explicación a este uso anómalo de **ningunos**. Estamos hablando de desaparecidos, así en plural, plural morfológico que tiene un correlato histórico real plural también. La lengua normal, que exigiría una morfología singular, estaría indirectamente minimizando a los desaparecidos, les estaría restando cuerpo. El plural empleado por el poeta les da a esos desaparecidos todo el volumen que necesitan.

Una última observación acerca de esta frase última que, desnudada de modificativos, diría simplemente “los únicos ningunos sean los desaparecidos”. Esta es la única frase negativa dentro del poema en que **ningunos** funciona como sustantivo. El otro lugar es en el título, iluminado, develado, revelado en esta frase. Así, **ningunos** ha ascendido de elemento que necesita a otro, adjetivo, a elemento que se basta a sí mismo, elemento absoluto, sustantivo. Es más, en esta última frase se pide, en vano también por cierto, que los existentes, los únicos con existencia, los únicos ningunos, pudiesen ser los desaparecidos. **Ningunos**, vocablo que niega la existencia, ha pasado a ser vocablo con existencia.

Antes de concluir, echemos marcha atrás para añadir unas últimas consideraciones sobre la lengua y el juego, o mejor los juegos, mentados en el poema. Las construcciones en tiempo futuro del poema pudieran entenderse, la primera vez que se leen, como la descripción de una sociedad utópica por venir. Ejemplificando con la primera oración — “ningunos niños matarán ningunos pájaros” — en esa sociedad por venir, los niños, los inocentes niños, no se divertirán cazando, y matando, pájaros; será una sociedad en que el juego de los fuertes no será aniquilar a los débiles. Además, los otros valores semánticos que tiene el futuro en español permiten leer también esas frases como amonestación o, mejor aún, como mandamiento con la fuerza de aquel “no matarás”. Se prohíbe terminantemente a todo niño herir, más aún matar, a pájaro alguno. También pueden estas frases leerse como letanías, invocaciones, rezos, conjuros que tratan de abolir una realidad de horrores. Reencontramos así el sentido de la frase del poeta “mi / sintaxis de niño contra el maleficio”. Los tres veces tres de los **ningunos** que recorren el poema equivalen a fórmulas mágicas incantatorias que tratan, inútilmente, de aniquilar el mal.

No obstante, cuando se les añade a las frases en tiempo futuro las

oraciones subordinadas introducidas por los **a no ser que, con tal que, siempre y cuando** que mientan instancias de juego cruel de la Historia que nunca ocurrirán (Matta no encontrará a su hijito muerto, la carta de Alejandro nunca llegará, los desaparecidos nunca aparecerán) vemos que otro juego que el poeta ha jugado en el poema es el juego de la mistificación y desmistificación del lenguaje. El mensaje que pareciera querer decir “de hallar a un niño, no habrá violencia; de recibirse una carta, no habrá tristeza” quiere en realidad decir: “el niño no se halla ni se hallará, la carta no se recibe, ni se recibirá, hay y habrá violencia, hay y habrá la tristeza que esa violencia engendra”. El poema, escrito desde el comienzo en la sintaxis del encubrimiento oficial, en tiempos futuros que mientan hechos presentes, desenmascara explícitamente al final tal sintaxis torcida. Nótese que el contenido de las dos primeras aseveraciones del poema (“ningunos niños matarán ningunos pájaros, ningunos errores / errarán”) concuerda cabalmente con esta sintaxis de encubrimiento. El “juego cruel” de la Historia que hace desaparecer seres humanos no va más allá de juegos de niños inocentes en que mueren pajarillos, seres despreciables; estaríamos — pero sabemos que no es así — en presencia de errores; mejor aún, de simples errorcillos. Así, en el poema revolotean todos los juegos aludidos: el gran juego de la Historia, el juego de divertimento lingüístico en que se dan los **ningunos**, el juego cruel de un padre jugando a las escondidas con su hijo muerto, pero además el gran juego de esclarecimiento, denuncia, de hechos histórico-sociales que un lenguaje sinuoso podría tratar de velar. Denuncia abierta y franca, desde el lenguaje, del lenguaje y de su referente histórico-social hecha por un poeta que cree firmemente, que ha creído siempre, en la responsabilidad sin banderas ni consignas, la exigente responsabilidad, así a secas, que identifica al gran arte.

## NOTAS

\* Esta es una versión revisada de una ponencia que se presentó al Simposio sobre la Generación del 38 en Chile realizado en la Universidad de Brigham Young en Utah en marzo de 1988. El texto de los dos poemas estudiados aparece al final del artículo.

1 La lista es larga. Fernando Alegría en *La literatura chilena del siglo XX* (Santiago: ZigZag, 1970) incluye, entre muchos otros a Nicanor Parra, Braulio Arenas, Gonzalo Rojas, Eduardo Anguita, Juan Godoy, Gonzalo Drago, Nicomedes Guzmán y Volodia Teitelboim.

2 Inventario de lo que fue el Primer Encuentro de Escritores realizado en Concepción entre el 19 y el 25 de enero de 1958; en Coddou, *Poética de la poesía activa* (Madrid y Concepción: Literatura Americana Reunida, 1984), p. 55.



3 José Promis, *La novela chilena actual (Orígenes y desarrollo)* (Buenos Aires: Fernando García Gambeiro, 1977), pp. 111-112.

4 Para colocar la discusión presente dentro de un marco más amplio, cabe destacar que los estudiosos de las relaciones entre literatura y sociedad, o literatura y política, hacen hincapié en la aparición de conflictos entre una postura **engagé** y una postura más absoluta del arte por el arte a partir especialmente del siglo XIX. Consúltense, por ejemplo, los capítulos sobre "Literature and Sociology" y "Literature and Politics" en *Interrelations of Literature*, compilado por Jean-Pierre Barricelli y Joseph Gibaldi (Nueva York: Modern Language Association, 1982). Se ha notado también que los artistas latinoamericanos tienden en general a tener una noción clara de su responsabilidad cívica y política. Así, Reginald Gibbons en su artículo "Political Poetry and the Example of Ernesto Cardenal" que aparece en el libro *Politics and Poetic Value*, compilado por Robert von Hallberg (Chicago: University of Chicago Press, 1987), expresa en la página 286: "The Latin American tradition of education and art ... [groups] the artist with the relatively small caste of intellectuals and [expects] the intellectual (and artist) to be sensible of a social obligation to the rest of society". [La tradición latinoamericana de la educación y del arte coloca al artista dentro de la casta relativamente pequeña de los intelectuales y espera que el intelectual (y el artista) se muestre receptivo a la obligación social que tiene para con el resto de la sociedad'.]

5 Edgar O'Hara, "Gonzalo Rojas en el Torreón del Renegado", entrevista recogida en *Poesía y poética de Gonzalo Rojas*, Enrique Giordano, compilador (Santiago: Ediciones del Maitén, 1987), p. 110.

6 Es indudable que estos dos atributos — 'estético', 'político' — no intentan resumir la obra poética de Gonzalo Rojas. Hay en ella múltiples respiros, múltiples alientos, como nos recuerda Eduardo Vásquez en el prólogo a la *Antología personal de Gonzalo Rojas* (México: Premiá, 1988), p. 7: "Cuando uno lee a Gonzalo Rojas y se ve obligado por el impulso interno de sus textos a hacerlo en voz alta, siente que el poeta es múltiple, que su aliento, la métrica de los sentidos, cambia constantemente. [...] Si Rojas respira de maneras tan distintas es porque las temáticas de sus versos son también múltiples: no existe para el poeta tema vedado."

7 José Olivio Jiménez, "Fidelidad a lo 'oscuro': conversación con Gonzalo Rojas", *Insula*, núm. 380-381 (Sept. 1978), p. 4. Entrevista recogida también en el libro de Enrique Giordano mencionado en la nota 4, pp. 101-105.

8 *Ibidem*.

9 "Palabras de Gonzalo Rojas: oxígeno a modo de prólogo", pronunciadas en Concepción en 1980 antes de comenzar un recital. Parte de estas palabras han sido recogidas en su "No al lector: al oyente", en *Del relámpago* (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), p. 9. En la segunda edición de 1984 el prólogo se abrevia y no aparece la cita anterior.

10 En mi libro *Estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas* (Madrid: Playor, 1985),

y más recientemente en un ensayo "En torno a 'Almohada de Quevedo' de Gonzalo Rojas", recogido en *Poesía y poética de Gonzalo Rojas*, citado en la nota 10, se explora también una vertiente del tema de la muerte en la poesía de Gonzalo Rojas.

13 En la obra del poeta publicada hasta este momento, 1989, la frase "mi" pueblo" sólo aparece, además del texto que comentamos, en el poema "Uno escribe en el viento", *Oscuro* (Caracas: Monte Avila, 1977), p. 158, recopilado también en *Del relámpago* (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), pp. 236-237.

14 Nótese que el **aquí** comienza todas la reiteraciones, excepto aquella en que se habla de la madre: "Mi madre duerme aquí". La madre desaloja al **aquí** de su lugar de privilegio de comienzo de enunciado.

15 Nótese, por ejemplo, las tres primeras frases del poema, heptasilábicas todoas: aquí cae mi pueblo; a esta olla podrida; de la fosa común. Para el lugar de heptasilabo en la poesía de Gonzalo Rojas, cf. la página 103 y siguiente de mi *Estudios sobre la poesía de Gonzalo Rojas* ya citado.

16 Véase, por ejemplo, Yolanda y Carlos Solé, *Modern Spanish Syntax* (Lexington, MA: Heath, 1977), p. 382: "The plural **ningunos (-as)** is rarely used, except with nouns of plural meaning, (such as **pantalones** = pants; **tijeras** = scissors; etc.). Otherwise, the singular form is usually preferred." ['El plural **ningunos (-as)** se emplea con poca frecuencia, excepto con sustantivos con significado plural, (tales como **pantalones, tijeras**, etc.). En los otros casos se prefiere normalmente la forma singular.']

17 Nótese que **llover**, verbo intransitivo, es usado transitivamente en el poema; se registra el mismo uso en **nublar**, normalmente reflexivo.

18 La paciencia atañe a las mujeres. En la estrofa primera el padre, el varón, andaba en busca de su hijo, muerto; son ahora las mujeres en espera vana de sus bienamados. Este es el único lugar en el poema en que el adjetivo **ningunos** en su forma femenina cambia de lugar con respecto al sustantivo: **paciencias ningunas**.

19 La mujer a la espera, la mujer que paciencia, pájaro de amor — alondra.

20 La Historia con mayúscula aparece en los poemas "Contra la muerte", *Del relámpago* (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), pp. 63-64; "Caída y fascinación de la historia", *Del relámpago* (México: Fondo de Cultura Económica, 1981), pp. 261-262; "Nieve de Provo", *El alumbrado y otros poemas* (Madrid: Cátedra, 1987), pp. 19-21.

21 *Oscuro* (Caracas: Monte Avila, 1977), pp. 168-169.

22 Nos referiremos más adelante a la frase "contra el maleficio".

### Aquí cae mi pueblo

Aquí cae mi pueblo. A esta olla podrida de la fosa común. Aquí es salitre el rostro de mi pueblo. Aquí es carbón el pelo de las mujeres de mi pueblo, que tenían cien hijos, y que nunca abortaban como las meretrices de los salones refinados en que se compra la belleza.

Aquí duermen los ángeles de las mujeres que parían todos los años. Aquí late el corazón de mis hermanos. Mi madre duerme aquí, besada por mi padre. Aquí duerme el origen de nuestra dignidad: lo real, lo concreto, la libertad y la justicia.

### Ningunos

Ningunos niños matarán ningunos pájaros, ningunos errores errarán, ningunos cocodrilos cocodrilearán a no ser que el juego sea otro y Matta, Roberto Matta que lo inventó, busque en el aire a su hijito muerto por si lo halla a unos tres metros del suelo elevándose: yéndose de esta gravedad.

Ningunas nubes nublarán ningunas estrellas, ningunas lluvias lloverán ningunos cuchillos, paciencias ningunas de mujeres pacienciarán en vano, con tal que llegue esa carta piensa Hilda y el sello diga Santiago, con tal que esa carta sea de Santiago, y

el que la firme sea Alejandro y diga: Aparecí. Firmado: Alejandro Rodríguez; siempre y cuando se aclare todo y ningunas muertes sean muertes, ningunas Cármenes sean sino Cármenes, alondras en vuelo hacia sus Alejandros, mi Dios, y

los únicos ningunos de este juego cruel sean ellos, ellos  
por los que escribo esto con mi  
sintaxis de niño contra el maleficio: los mutilados, los  
desaparecidos!