

# La fragua primigenia:

## Horizontes poéticos de Gonzalo Rojas\*

Que retumbe en el silencio lo que se escribe, para que el silencio retumbe largamente, antes de volver a la paz inmóvil entre la que sigue velando el enigma.

*Maurice Blanchot*<sup>1</sup>

Del silencio a la palabra: como en la fragua mítica de las antiguas cosmogonías, silencio seminal, hálito sacro que inaugura el compás de las sílabas. En su música cifrada, sonidos y sentidos constelados hilvanan un diálogo más allá del tiempo, alumbrado por la rara luz de la videncia, en el vértigo instantáneo de ese relámpago con el que el poeta chileno Gonzalo Rojas (1917) gusta nombrar su verso. Silencio genésico y fecundo que habla de los orígenes, de la noche primera, y que vertebrata todo su itinerario, ya en los territorios de la Historia, ya en los del Mito. Silencio religioso, que lleva de lo visible a lo invisible, y que se hace índice de lo soñado, encarnado como fugacidad o deseo, punto de encuentro con lo trascendente y también refugio, idioma de la tierra, centinela que vela la esencia poética o hilo invisible que enlaza útero y cripta, más allá del susurro de las voces que lo guardan. Ese silencio que habita los entresijos del aire es rumor de las esferas, música ignota, tan sólo perceptible para el visionario, transgresor de las fronteras de la racionalidad o el mundo tangible. Protagonista primero de una poética del despojo, lo silente la asimila a la expresión desollada de Vallejo o Rulfo; metáfora de la guadaña, es también el espacio donde espejea el acto de lectura, simétrico al de la creación, y juega con las paradojas del vacío: hay que negar para afirmar; para habitar, ausentarse.

La música, y con ella el verso, se hilvana en ese silencio, que no es el de la esterilidad expresiva, ni el del callar fariseo, del que Rojas se desmarca explícito, sino el que da sentido a la partitura en que se escribe cada uno de sus poemas: hipnosis ritual y matemática, de códigos cifrados, que imanta con su embrujo. Esa escritura del demiurgo dibujada en el Cosmos, orgánica y fisiológica, en el devenir de la tinta teje la respiración, el latido –sístole y diástole– del corazón de la palabra, transida de una religiosidad honda y antigua, sin más templo que el paisaje, sin

\* Ofrecemos este artículo y el de Osvaldo Rodríguez a Gonzalo Rojas con motivo de sus ochenta años. C.H.A.

<sup>1</sup> Maurice Blanchot, *La escritura del desastre*, Caracas, Monte Avila, 1990: 50.

más dios que el firmamento. De esa fascinación por lo musical son testimonio infinidad de poemas, como «Para órgano» —el instrumento que pulsa el aire, la mano que fragua el texto—, «Cuerdas inmóviles» —la música de la muerte negada—, «Acorde clásico» —que nombra la danza cósmica, melodía sagrada y eterna— o «Concierto» —diálogos sin tiempo de los poetas que escriben el Libro universal—. Asimismo, los versos se estructuran sobre pentagramas abiertos, y hay poemas que se articulan en movimientos; la amada es cítara o arpa que alienta el verso, y las «Cuerdas cortadas para Baldomero Lillo» ofrendan un ramillete de notas pulsadas en el viento poético, lejos de las retóricas al uso. No en vano reitera Rojas su filiación aérea, y ese pneuma que promueve su escritura explica una de sus tónicas centrales: el dinamismo, que la convierte en poesía centaura, enlace de cielo y suelo. Aferrada a la materia, con su ritmo encantatorio se desplaza en un viaje incansable a la búsqueda de la otredad, de lo numinoso que la nombra, en una de las imágenes más caras al poeta, quien la hereda del libro de Rudolph Otto *Das Heilige* (1917), que habla de lo santo imbricado en el *mysterium tremendum* y el silencio. Lo numinoso cristaliza en la imagen del relámpago, doble alumbramiento —luz y génesis— pero siempre inasible, como la llama con que Valéry representara la esencia poética: el creador la ronda sin poder jamás habitarla<sup>2</sup>. De ese modo, cada ráfaga de versos, más allá del lenguaje y de los dictados del canon, permanece, con su rítmica singular, dibujando acordes y arpeggios de aire. Es la adivinación de lo que esconde el relámpago, pero más que lo oracular es el acto previo; su delirio de imágenes no traduce la revelación: es la revelación, la conversación con el demiurgo, de rostros innumerables, en voz baja.

De ahí el balbuceo y también el centelleo, tan característicos de la escritura de Rojas, que imprevisible se quebranta o abisma en los espacios de la página. En ella la palabra tartamuda se tambalea, explora, se hunde en los territorios de lo arcano, se humilla y se despoja para interpretar viajes sin término. En el sabor antiguo y hermético de las voces latinas halla funciones rituales, o ese poder sugestivo que anula la erosión cotidiana, y a menudo se precipita en encabalgamientos brutales para asumir el vértigo de su itinerario, o se desgrana en anacolutos sintomáticos (un lenguaje sin lógica para un mundo sin lógica). Igualmente, su función mágica y antigua la suspende en el vacío, ingrávida, silabeante y silbante en su danza repetitiva de serpiente, mensajera del enigma, con letanías monocordes que fluyen como los ríos o las arterias. En su asalto al espacio de los dioses desdeña preciosismos y tonos sacros y, prometeica, secuestra el fuego sin temor a las águilas.

<sup>2</sup> Véase Paul Valéry, «Introducción al conocimiento de la diosa», Teoría poética y estética, Madrid, Visor (*La Balsa de la Medusa*), 1990: 11-24.

Ese ímpetu prometeico no es ajeno a la conciencia lúcida de la precariedad humana, pero su temple no cede a tentaciones apocalípticas. Rojas, poeta de la vigilia, no cede en su combate «contra la muerte» —como reza el título de su segundo libro—, feroz a pesar de la certeza de la derrota: «Soy la luz orgullosa del hombre encadenado»(33)<sup>3</sup>. Los versos quieren ser las remadas de los resurrectos sobre las aguas estigias, en una poesía afirmativa que se acoge a un lema de Baudelaire —«Todos los elegíacos son unos canallas»<sup>4</sup>— para desdeñar la lamentación estéril y el culto a la guadaña, como él mismo lo explicita en sus declaraciones: «La elegía mía es una elegía despanzurrada, irreverente, llena de amor y llena de desafío»<sup>5</sup>. De este modo, la palabra es portadora del fuego que conforta y que ilumina, serena y templada como el acero, y nunca exenta de una religiosidad implícita, de corte panteísta. Hambriento de futuro y de conocimiento, perdido el horror sagrado de sus antecesores, el poeta, que ha bebido de las aguas clasicistas como de la vanguardia, acoge el ludismo que ésta instituyera como vía de exploración y clama jubiloso, como el niño arrastrado por la curiosidad y el asombro: «Juguemos al gran juego de volar/ en esta silla: el mundo es un relámpago» (225). No obstante, en más de una ocasión ve quebrado su impulso combativo, vencido su grito de tinta, como en «Conjuro», donde el mundo natural se enfrenta a la vileza, que secuestra el paraíso o lo amordaza con sus alambradas. Un velo de pesadilla cubre el texto, donde late con furia la amenaza de la muerte que se quiere exorcizar, y que tiñe de sangre los emblemas de la inocencia. Igualmente, en «Fosa con Paul Celan» se vislumbra esa acechancia del vacío que inunda el arco vital designado para cada tránsito:

nadie el traje,  
el hueso de la adivinación nadie,  
me aparto  
a mi tabla de irme, salvación  
para qué con todo el frío  
parado en la galaxia que hace aquí, ciego  
relámpago por rey; debiera uno,  
si es que debiera uno, llorar (36)

El poeta no se deja vencer por ese acoso innumerable, pero la entereza con que forja su verso no puede esconder la conmoción que lo impulsa,

<sup>3</sup> Cuando no se especifique otro origen, las citas de la obra de Gonzalo Rojas provenirán de la compilación de sus poemas *Del relámpago* (México, FCE, 1981).

<sup>4</sup> Gonzalo Rojas, *Las hermosas. Poesías de amor*, Madrid, Hiperión, 1991: 29.

<sup>5</sup> Jacobo Sefamí, «Gonzalo Rojas. Las visiones del alucinado» (entrevista), en *De la imaginación poética*, Caracas, Monte Ávila Latinoamericana, 1996: 68.

como en el poema «Desocupado lector» («Cumplo con informar a usted que últimamente todo es herida...»<sup>6</sup>), transido de esa honda humanidad que signa todo el quehacer de Rojas. La acechanza se inviste a veces de formas míticas, que de modo oblicuo dejan adivinar la presencia de la Parca —«hila que hila, zumba que zumba el zumbido contra el hueco del corazón» (23)— o de Cerbero y el Hades («Cave canem»), pero también da paso a ángeles bíblicos que interpretan al amor y la poesía, aunque siempre desde una heterodoxia que se acerca a Blake o Baudelaire: la mujer es «ráfaga/ de arcángel y de hiena/ que nos alumbra y enamora» (171). Se delata aquí, una vez más, la índole fisiológica de la poética de Rojas, que en *Oscuro* (1977) usa como epígrafe de la sección dedicada a Eros unos versos muy decidores de Luis Cernuda —«Pobre cuerpo: inocente animal tan calumniado. Tratar de brutales sus impulsos, cuando la bestialidad es cosa del espíritu»— y que inscribe su fusión de lo sensual y lo religioso en el modo pagano de los sufíes o en la disidencia de los surrealistas. Su telurismo trascendente se acerca a las materias alucinadas que nombra Gabriela Mistral, y ha sido calificado por Sucre como «carnalidad verbal»<sup>7</sup>, en tanto que Nicolás Guillén le dedica un soneto que se hace eco de esa materialidad tangible: «Tu voz suena a carbón y baja mina./ Vuela tu verso, mas también camina./Arde tu verso en bosque y sementera»<sup>8</sup>.

El materialismo de Rojas tiene innumerables vertientes, que enlazan los cuatro elementos en una combinatoria compleja. El principio masculino se asocia al fuego solar y al aire —respiración poética y espacio para el vuelo de la imaginación—, pero también al río y a las piedras cordilleras. El principio femenino, en cambio, se asimila a la tierra y a las aguas marinas, pero se sensualiza en asociaciones con lo ígneo y aéreo. Explican esa singular visión de mundo los paisajes de la infancia, que aúnan las minas de carbón con imágenes portuarias o parajes desolados, así como la majestuosidad desnuda de la cordillera, que recorta su silueta en los territorios del aire; éste, por último, es la materia central del verso, que lo hace libre, inasible y transparente, uno y múltiple en sus infinitas metamorfosis: «Del aire soy, del aire, como todo mortal,/ del gran vuelo terrible y estoy aquí de paso a las estrellas...» (102).

Lo fisiológico de esta poética desplaza así al Logos, al tiempo que nutre un entramado de correspondencias que se articulan en torno a ciertos símbolos axiales: la pureza luminosa —el sol, el aire— se opone a lo turbio, encarnado en las máscaras o en las aguas revueltas, en lo blando

<sup>6</sup> Gonzalo Rojas, *Desocupado lector*, Madrid, Hiperión, 1990.

<sup>7</sup> Guillermo Sucre, *La máscara, la transparencia*, México, FCE, 1985 (2ª ed. correg. y aum.): 294.

<sup>8</sup> Nicolás Guillén, *Summa poética*, Madrid, Cátedra, 1990: 232.

o viscoso; su antagonista positivo es la dureza, que toma cuerpo en el cuchillo-río, así como en un peculiar bestiario que puebla toda esta escritura y se extiende por universos disímiles: las alimañas selváticas o cordilleranas encarnan el impulso vital, pleno de agresividad y de misterio (sierpes, tigres, cóndores); los insectos, en cambio, pueden ser índice del impulso mágico y lúdico (abejas), de la precariedad (mariposas) o de lo repugnante (moscardones) si bien la pluralidad de sentidos va mucho más allá de esta visión sintética. El poeta puede ser el leopardo volador («Urgente a Octavio Paz») o el que, prisionero del espacio de tiempo adjudicado por el Hado, se estremece entre preguntas sin respuesta, en la dialéctica eterna de la vida, el tiempo y la muerte («Fragmentos»). Igualmente, es el poeta tigre solar<sup>9</sup> («Leo en la nebulosa»), o caballo desbocado, libre, impetuoso y desmedido («Trotando a Blake»), un animal que en el imaginario de Rojas identifica además la infancia y la presencia paterna. De otra parte, la amada/amante es loba, yegua o centaura, pero también víbora maligna del mal amor («A esa empusa»). Esa connotación de la sierpe, de aparición frecuente en estos versos, se suma a una constelación de lecturas. Puede ser el reptil alado que nombra lo mítico americano («Fosa con Paul Celan»), y aún los secretos del bien y del mal, con evocaciones bíblicas que lo sitúan en la frontera de la muerte («Versículos»). Es asimismo el misterio poético, como se manifiesta en el poema «Guardo en casa con llave», donde prosa y verso son las dos serpientes que velan el enigma, si bien el tono desenfadado quebranta la solemnidad ritual de las referencias más habituales.

Muy distantes son las connotaciones del mundo de los insectos. Las abejas interpretan el zumbido del susurro poético, pero también las moscas, como se puede constatar en el homenaje al poeta Jorge Cáceres («...y su alma es una mosca que zumba en las orejas/ de los recién nacidos», 91). Éstas, sin embargo, pueden ser también siniestras, y encontramos entonces los «mosquitos de la muerte» de «Octubre ocho» (fecha que vela el asesinato del Che Guevara en 1967) o el moscardón que en «El helicóptero» surca el aire irrespirable de la tiranía infausta, donde se integra con otros símbolos del mal:

Máquina carnicera cuyos élitros nos persiguen hasta después  
que caemos, máquina sucia,  
madre de los cuervos delatores, no hay abismo  
comparable a esta patria hueca, a este asco  
de cielo con este cóndor venenoso, a este asco de aire

<sup>9</sup> No parece casual su vinculación con el célebre poema de Blake «The Tiger», muy presente también en el imaginario de Borges, poetas ambos incluidos en la genealogía de Rojas.

apestado por el zumbido del miedo, a este asco  
de vivir así en la trampa  
de este tableteo de lata, entre lo turbio  
del ruido y lo viscoso. (209)

En el polo opuesto, el zángano es versión humorística del poeta aplicado a su tarea («Claro que soy el zángano, y eso qué, polidactílico/ encima de esta Underwood de ocasión, zumba que zumba...», 206), pero también el gusano con su precariedad inútil («Los días van tan rápidos»), en tanto que la belleza ultrajada por los designios de la muerte halla su emblema en el «Réquiem de la mariposa», plegaria del poeta sobrecogido ante el misterio de la Maligna.

Sin embargo, más que la *animalia* que transita esta selva imaginaria, dos grandes signos naturales la identifican: el río y el sol que la fecundan, imbricados hasta tejer una constelación de sentidos diversos. En la misma veta que Rimbaud<sup>10</sup>, la alquimia poética de Rojas se define como solar y afirmativa, genésica y desafiante, robadora del fuego de los dioses que ofrenda fraterna a los hombres. En esa clave, la rotación del sol de la inspiración fertiliza los sueños, en tanto que el conocimiento es el «pulpo de tinta» que lo atenaza («Escrito con L») y los poetas son el fuego eterno (250). Pero es también el sol la insolencia de vida y eternidad que reza al oído del hombre su *memento mori*, astro mítico de la vida y la muerte que con su luz humilla al ciego o al mortal. Y es trasunto de Eros, que invita al agua femenina a la metamorfosis mágica en el vuelo vertical por los espacios del aire, o que consume la vida en la hoguera de los sentidos («permíteme tocarte/ como el sol, y morirme», 109)<sup>11</sup>. Esa omnipresencia solar, que se imbrica con la imagen del relámpago y la del tigre, condiciona la aparente ausencia de color que domina esta escritura, resuelta en lumbré diamantina que niega la sombra y alimenta las visiones.

Confabulado con ese foco simbólico, el río, incisivo y enigmático como las aguas que arrastra, vela igualmente los enigmas de la vida y de la muerte. Puede ofrecerse como ritmo-río, vorágine y palpito de vida

<sup>10</sup> La nota definitoria que distingue a Rimbaud del resto de los simbolistas, y que lleva incluso a muchos teóricos a excluirlo de ese grupo estético, es el carácter enérgico y vital de su poesía, presidida por la imagen del sol, y no de la luna que alumbra de melancolía los versos del impresionismo francés más convencional. Véase al respecto su poema «Soleil et chair» (Arthur Rimbaud, Poesía completa, Ediciones 29, 1986:183).

<sup>11</sup> Ya los análisis de Gaston Bachelard han señalado el «carácter matrimonial de la química común del fuego y del agua», índices de lo masculino y lo femenino respectivamente, para concluir que «cuando la imaginación sueña con la unión duradera del agua y del fuego, forma una imagen material mixta de singular poder (...) En muchas ensoñaciones cosmogónicas, la humedad caliente es el principio fundamental. Será la animadora de la tierra inerte y hará surgir de ella las formas vivas» (El agua y los sueños, México, FCE, 1978: 154-155).

que arrastra los seres y las cosas con su murmullo, ese «zumbido de lo invisible» (19) que alienta el torrente de la creación. Y es el propio poeta –que ya nombrara Neruda como «río del canto»<sup>12</sup>–, o su precaria temporalidad –esa «materia deleznable» que acusara Borges<sup>13</sup>, pero es también muerte y resurrección, palabra viva y eterna, y su reto se asimila al del cuchillo. El río Renegado es arteria que vivifica la tierra y «cuchillo ronco de agua» (181), y ese instrumento es a su vez emblema del voluntarismo: «Ahí dejo temblando este cuchillo» (37), reza un verso que se origina en una anécdota real y evoca el temblor estático del verso. Asimismo, su metal, que se asocia a la dureza de las piedras o los huesos<sup>14</sup>, contrasta con los emblemas de lo siniestro –sucio, blando, viscoso– que puede contener el río en sus variantes negativas: profanado y turbio, es emblema máximo de lo mezquino y oscuro, de los amores traicioneros (que nombra el título de su último libro<sup>15</sup>), de la muerte alevosa y de la podredumbre que ahoga a la gran ciudad («El dinero»). A esas aguas sombrías se han de oponer las imágenes de la liberación y la pureza, en formulaciones de corte expresionista donde colisionan los dos polos: «hasta que las palomas salgan volando del pantano» (33). En esta trama es destacable la asociación de lo siniestro con las máscaras, de presencia frecuente en la dialéctica de Rojas, en tanto que la transparencia se hace privilegio del aire, de nuevo con las variantes mixtas que intensifican su valor primigenio, en visiones oníricas que tiñen el oxígeno de sangre. Muestra de ello es el poema «El testigo», escrito tras la derrota electoral de Allende en 1964: en sus versos hay un aire sucio y un río de despojos, aullidos de ángeles y soles ensangrentados que acusan implacables a los mercaderes de la patria, siempre sin retórica ni consignas, pero desde un compromiso inquebrantable.

El motivo de las máscaras se hace recurrente en la alianza de la falsía y el artificio, y se convierte en enemigo primero del ser humano y su verdad desnuda. Son las mismas que acusara Octavio Paz porque «dividen al hombre de los hombres, al hombre de sí mismo»<sup>16</sup>, y en el caso de Rojas se materializan en la pesadilla de la gran urbe y en los disfraces de la Enemiga, en la prosa de los sofistas «enmascarados y enmascarantes» (203) y en la cosmética que cubre la belleza («Paráfrasis»), pero sobre todo en lo turbio que anega la transparencia primera de los reinos

<sup>12</sup> Pablo Neruda, *Canto general, sección XII, Barcelona, Seix Barral, 1978.*

<sup>13</sup> Jorge Luis Borges, «Heráclito», en *Obra poética, 1923-1977, Madrid, Alianza Emecé, 1993: 322.*

<sup>14</sup> *Acerca del simbolismo que ronda el concepto de dureza, véase Gaston Bachelard, La tierra y los ensueños de la voluntad, México, FCE, 1994.*

<sup>15</sup> Gonzalo Rojas, *Río Turbio, Madrid, Hiperión, 1996.*

<sup>16</sup> Octavio Paz, «Piedra de sol», en *Obra poética (1935-1988), Barcelona, Seix Barral, 1990: 271.*

perdidos. En sus diálogos con la Historia, el poeta es implacable en la denuncia combativa –siempre desde los márgenes–, para hacerse voz de la conciencia de su tiempo y acusar cada mentira o cada injusticia, como lo testimonian tantos poemas que, sin renunciar a la mirada trascendente ni a la esencia poética, delatan el advenimiento de la ignominia, muy especialmente a partir del golpe militar de 1973 y el consecuente destierro, o «transtierro», en la expresión que hereda Rojas de José Gaos y sus referencias a la diáspora española del 36. El verso se hace entonces conjuro y exorcismo contra los fantasmas de lo inefable –la represión, la tortura, los desaparecidos–, que sólo hablan de muerte, y el paisaje se convierte en correlato objetivo de la patria mutilada o prostituida, con ríos de sangre que surcan escenas de holocausto, donde «llueve plomo y pesadumbre» (220).

Inmediatez y trascendencia construyen así una dialéctica que vertebró la escritura de Rojas, cuya genealogía de la imaginación –como él gusta llamarla–; lo integra en la estirpe romántica y sus derivaciones vanguardistas. Esto no impide su diálogo fecundo con los clásicos; desdeñoso de la fiebre originalista, se declara transido de Quevedo –desde su vena satírica a la metafísica<sup>17</sup>, al tiempo que venera por igual el erotismo celestial de San Juan o el mundano del Arcipreste, o reitera el mensaje calderoniano de labios de Segismundo: «contra vosotros naciendo» (81). Dialoga asimismo con los que considera fundadores de la voz americana: Gabriela Mistral, que también combatió las máscaras, Neruda, genésico y torrencial, Borges, con su rigor obstinado, Rulfo, emisario del silencio, o Huidobro, que cede a Rojas el misterio de su «espejo sin reflejo»<sup>18</sup>, y al que éste envía una carta abierta más allá del tiempo, por el correo marítimo del legendario *Winnipeg*<sup>19</sup>. Y tantos otros que alimentan la poesía, ese «artificio/ de hacer y rehacer hasta llegar a tientas al gran palimpsesto de lo Uno» (31), que incluye un lugar de honor para los grandes poetas de la heterodoxia, desde la religiosidad herética y luciferina de Baudelaire, que hizo del arte hechicería y evocación<sup>20</sup>, hasta la insurgencia de Breton, cuyos «Secretos del arte mágico del surrealismo» –incluidos en su *Primer Manifiesto*– explican el enigma de «Escrito con L»<sup>21</sup>.

<sup>17</sup> Con él se vincula también la pasión de Rojas por los neologismos, que abren su poesía a poetomancias y esquizotextos, viejóvenes y putidocellas, extrasoles y arcancielos, y que en el poema «La cicatriz», sátira integrada en la guerrilla literaria, con su inventiva y humor declaran la deuda explícita al «acero quevediano».

<sup>18</sup> Parafrasea Rojas en «La viruta» las últimas palabras del poeta creacionista antes de morir: «espejo que no tiene reflejo» (Materia de testamento, Madrid, Hiperión, 1988: 20).

<sup>19</sup> Gonzalo Rojas, Carta a Huidobro, Madrid, Sirena de los Vientos, 1994. Caja con versos e ilustraciones.

<sup>20</sup> Véase Charles Baudelaire, Mi corazón al desnudo, Madrid, Felmar, 1975.

<sup>21</sup> Véase André Breton, «Secretos del arte mágico del surrealismo», en Manifiestos del surrealismo, Madrid, Guadarrama, 1974: 49.



Alineado con ellos, proclama Rojas una guerra abierta a las convenciones que encarcelan el genio poético, y con humor goliardesco satiriza la «baba metafísica» («Los letrados») y los sofismas de los retóricos forenses que hacen autopsia de la poesía («La lepra»). El humor va a ser uno de los catalizadores que enlacen lo trascendente –la videncia es también central para los surrealistas– y la inmediatez, y en la misma línea se resuelve lo mágico y lo fantástico, que vivifica lo inerte («La piedra», «Éxtasis del zapato») o teje fábulas que se debaten entre el onirismo y el absurdo tragicómico («Todos los elegíacos son unos canallas»). En ese reino de la paradoja, la escritura de Gonzalo Rojas se nutre de dicotomías axiales –vanguardia y clasicismo, materia y Logos, torrente y aforismo, afirmación y balbuceo, desafío y quebranto, música y silencio, patrias y exilios– y confirma las palabras de Lezama, compañero en el viaje poético: «De la contradicción de las contradicciones,/ la contradicción de la poesía,/ borra las letras y después respíralas/ al amanecer cuando la luz te borra»<sup>22</sup>. Pero siempre para concluir, desde la llama encendida por Vallejo (38), con una única certeza: «la rosa es todavía».

**Selena Millares**

<sup>22</sup> José Lezama Lima, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1992: 343.